



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE

A (TECNO)CENA
Arte como política de subjetivação

por

JOSUE LEITE DOS SANTOS

Orientador: PROF. DR. DJALMA THÜRLER

SALVADOR
2019

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE**

***A (TECNO)CENA
Arte como política de subjetivação***

por

JOSUE LEITE DOS SANTOS

Orientador: PROF. DR. DJALMA THÜRLER

Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor.

**SALVADOR
2019**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Santos, Josué Leite dos
A (tecno)cena: arte como política de subjetivação /
Josué Leite dos Santos. -- Salvador - Bahia, 2019.
156 f.

Orientador: Djalma Thürler.
Tese (Doutorado - Programa Multidisciplinar de Pós-
Graduação em Cultura e Sociedade) -- Universidade
Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e
Ciências (IHAC), 2019.

1. Teatro. 2. Micropolítica. 3. (tecno)cena. I.
Thürler, Djalma. II. Título.



ATA DA REUNIÃO DA DEFESA ORAL DA TESE DE JOSUÉ LEITE DOS SANTOS
INTITULADA: "(TECNO)CENA - ARTE COMO POLÍTICA DE SUBJETIVAÇÃO".

Aos vinte um dias do mês de junho do ano dois mil e dezenove, no IHAC - Instituto de Humanidades Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia - foi instalada a Banca Examinadora da Defesa da tese intitulada: "(TECNO)CENA - ARTE COMO POLÍTICA DE SUBJETIVAÇÃO". Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos professores Drs.: Prof.(a) Dr.(a) Djalma Thüler – Orientador(a), pelos examinadores externos: Prof.(a) Dr.(a) Paulo César Garcia, Prof.(a) Dr.(a) Marcos Lopes de Souza, e internos do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade: Prof.(a) Dr.(a) Leandro Colling, Prof.(a) Dr.(a) Leandro de Paula Santos. Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade foi dado o prazo de trinta minutos para que o/a doutorando(a) fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que os membros da Banca realizassem a arguição. Primeiro falou o(a): Prof.(a) Dr.(a) Paulo César Garcia, em seguida o(a) Prof.(a) Dr.(a) Marcos Lopes de Souza, avaliadores externos. Após os examinadores externos, fez sua arguição o(a) Prof.(a) Dr.(a) Leandro Colling, Prof.(a) Dr.(a) Leandro de Paula Santos, avaliadores internos. Depois que os membros da Banca falaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que o(a) doutorando(a) fizesse sua réplica. Concluída a exposição, arguição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a tese de Josué Leite dos Santos como APROVADA. Nada mais havendo a tratar, eu, Prof.(a) Dr.(a) Djalma Thüler, orientador(a), lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pelo(a) doutorando(a). Salvador, 10 de junho de 2019.

Prof.(a) Dr.(a) Djalma Thüler [Assinatura]
 Prof.(a) Dr.(a) Paulo César Garcia [Assinatura]
 Prof.(a) Dr.(a) Marcos Lopes de Souza [Assinatura]
 Prof.(a) Dr.(a) Leandro Colling [Assinatura]
 Prof.(a) Dr.(a) Leandro de Paula Santos [Assinatura]
 Doutorando(a) JOSUÉ LEITE DOS SANTOS [Assinatura]

Dedico este trabalho à minha família, aos meus professores, amigos e amigas e, de modo particular, aos estudantes brasileiros da Escola Pública, a fim de que acreditem nos seus sonhos e nos ajudem a produzir uma sociedade melhor para todos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por sempre demonstrar seu amor e sua predileção em todos os meus caminhos.

Agradeço a minha família que me ajudou em todas as horas, oportuna e inoportuna.

Agradeço ao meu orientador, Djalma Thürler, pelos afetos, o amor da amizade, aprendizados e por ser meu porto seguro e protetor nas horas mais adversas do processo.

Agradeço os meus amigos e amigas que de muitos e diferentes modos fizeram o doutorado comigo.

Agradeço aos professores do Pós-Cultura pela coragem de resistir e defender a Universidade Pública como direito de todos e todas.

Agradeço ao Grupo de Pesquisa Cultura e Sexualidade (CuS), de modo especial, a Leandro Colling, pelos muitos ensinamentos, cuidado e inspiração.

Agradeço a FAPESB pelo imprescindível apoio e fomento às nossas pesquisas.

E não por fim, mas porque merecem todo o nosso destaque, nossa gratidão, nosso muito obrigado às Companhias de Teatro “ATeliê voadOR” e “As Travestidas”, de modo particular aos meus amigos Duda Woyda& Rafael Medrado, e Silvero Pereira.

Na verdade, os meios de mudar a vida e de criar um novo estilo de atividade, de novos valores sociais, estão ao alcance das mãos. Falta apenas o desejo e a vontade política de assumir tais transformações.

(Félix Guattari – Caosmose: um novo paradigma estético, 2012).

RESUMO

O presente trabalho refere-se a uma pesquisa de doutorado intitulada “A (tecno)cena: arte como política de subjetivação”, cujo escopo é estudar as questões dos processos de subjetivação presentes nas práticas discursivas culturais das companhias de teatro: “ATeliê voadOR Companhia de Teatro” e “Coletivo Artístico As Travestidas”, apoiado nos espetáculos “O Diário de Genet” e “BR-Trans”, respectivamente. Este estudo se constituiu a partir da problematização acerca das práticas discursivas do teatro contemporâneo, enquanto artefato cultural de produção do desejo e subjetividades, do fazer teatral como um modo de política cultural que se efetua em linhas de fissuras e na compreensão do teatro como máquina de guerra nômade que remete à potência dos devires-minoritários. Este estudo se organiza enquanto uma análise dos modos de produção teatral com ênfase nos agenciamentos cênicos de heterotopias. Designamos, ao longo deste trabalho, por (tecno)cena os modos culturais artísticos por onde operam as políticas de produção de subjetividades e desejo, da criação de outros espaços, que remetem a potência do devir-animal, à preferência de como viver, à escolha dos critérios com os quais o social se inventa, ao real social. Em outros termos, ela diz respeito às escolhas de novos mundos, sociedades novas, novos jeitos de existir. A (tecno)cena é nessa direção o teatro contemporânea anfíbia, um modo político cultural criador de linhas de fuga/ fratura/ fissura (máquina de guerra menor) frente as máquinas de sobrecodificação na produção das subjetividades. Ela também se manifesta enquanto um modo de política cultural menor, concebida como toda e qualquer de prática artística, iniciativa de criação, organização e modos culturais de agenciamento que colocam em crise o modo de subjetivação dominante, arrastando junto com seu desmoronamento toda lógica normativa e prescritiva dos jeitos de ser e existir no mundo, os seus dispositivos e discursos culturais majoritários. Para tanto, sua perspectiva metodológica está ancorada a partir das postulações dos Estudos Culturais e a Teoria *Queer* aliada à idéia de Ecologia de Saberes (Epistemologia do Sul), a fim de traçar um processo de análises em vias de fissuras, estranhamento e desvios aos modelos metodológicos majoritários, fundamentados em contextos culturais e políticos definidos pelo mundo moderno cristão ocidental, o colonialismo e o capitalismo. Por isso, constituiu-se numa insurgência metodológica capaz de efetivar-se na analítica da produção do desejo na cena teatral contemporânea. Em seus aspectos operacionais, vale considerar que esta pesquisa foi desenvolvida no período de março de 2014 a junho de 2019, junto a Universidade Federal da Bahia/ UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos/ IHAC, Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Linha de Pesquisa Cultura e Arte, sob o incentivo da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia/ FAPESB.

Palavras-Chave: Teatro, micropolítica e (tecno)cena.

ABSTRACT

The present work pertains to a doctorate research entitled “The techno-scene: arts as a politics of subjectivation”, whose scope is to study the questions related to the processes of subjectivation present in the cultural discursive practices of the theater companies “ATeliê voadOR Companhia de Teatro” and “ColetivoArtístico As Travestidas”, based on the shows “O Diário de Genet” and “BR-Trans”, respectively. This study was built from the problematization of the discursive practices of contemporary theater as a cultural artifact of production of desire and subjectivity, the theatrical act as a cultural politic that happens in fissure lines, and in the comprehension of theater as a nomad war machine that relates to the becoming-minoritarian’s potencies. This study is organized as an analysis of the theatrical production’s modes, focusing on the scenic assemblages of heterotopias. To that end, its methodological perspective it’s anchored from the postulates of Cultural Studies and Queer Theory, allied to the idea of Ecology of Knowledge (Southern Epistemology), in order to trace an analytical process about to crack, weirdness and deviations from the major methodological models, based on cultural and political contexts defined by the modern western Christian world, the colonialism and the capitalism. For all that, constitute itself as a methodological insurgency able to become effective in the analytics of the desires production in the contemporary theatrical scene. In its operational aspects, it is worth considering that this research was developed in the period from March 2014 to June 2019, at the Federal University of Bahia / UFBA, Institute of Humanities, Arts and Science Professor Milton Santos, Multidisciplinary Postgraduate Program in Culture and Society, in the line of research of culture and art, under the incentive of the Foundation for Research Support of the State of Bahia/FAPESB.

Keywords: Theater, micropolitics, (techno)scene.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01: Peça Teatral O diário de Genet	19
Figura 02: ATeliê voadOR Companhia de Teatro.....	39
Figura 03: ATeliê voadOR Companhia de Teatro.....	40
Figura 04: Coletivo Artístico As Travestidas.....	42
Figura 05: Coletivo Artístico As Travestidas.....	44
Figura 06: Cartazes de divulgação das peças teatrais analisadas.....	45
Figura 07: Peça Teatral O diário de Genet	46
Figura 08: Peça Teatral O diário de Genet	47
Figura 09: Peça Teatral BR-Trans.....	48
Figura 10: Peça Teatral BR-Trans	49
Figura 11: Peça Teatral BR-Trans.....	53
Figura 12: Peça Teatral BR-Trans	67
Figura 13: Peça Teatral O diário de Genet.....	78
Figura 14: Peça Teatral BR-Trans.....	100
Figura 15: Peça Teatral O diário de Genet.....	125

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Quadro Resumo Analítico do Universo de Pesquisa: As Companhias de Teatro.....	37
Tabela 2 – Quadro Resumo Analítico do Universo da Pesquisa: As Peças de Teatro.....	44
Tabela 3 – Quadro Descritivo do Acervo de Vídeos – “BR-Trans”	82

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	14
CAPÍTULO I - PENETRAÇÃO INSURGENTE.....	19
1.1 ARRANJOS INSURGENTES METODOLÓGICOS: UM PONTO ESTRATÉGICO NA REDEDE ALIANÇAS E FRATURAS EPISTEMOLÓGICAS COMO ESPAÇO DE RESISTÊNCIA E ESTRANHAMENTO NA PRODUÇÃO DE CONHECIMENTOS.....	27
1.2 CONHECENDO O UNIVERSO DA PESQUISA.....	37
1.2.1 Características gerais dos grupos teatrais.....	37
1.2.1.1 A ATeliê voadOR Companhia de Teatro.....	38
1.2.1.2 O Coletivo Artístico As Travestidas.....	41
1.2.2 Características gerais das peças teatrais.....	44
1.2.2.1 O diário de Genet.....	45
1.2.2.2 BR-Trans.....	48
1.3 DESENVOLVENDO O PERCURSO ANALÍTICO.....	50
CAPÍTULO II -A (TECNO)CENA.....	53
2.1 SE FERRE A NOSSA EXISTÊNCIA, SEREMOS A RESISTÊNCIA.....	54
2.1.1 A (tecno)cena: Tecnologias culturais do teatro contemporâneo minoritário.....	63
CAPÍTULO III – AÇÃO ARTÍSTICA NÔMADE.....	78
3.1 O TEATRO COMO MÁQUINA DE GUERRA NÔMADE.....	84
3.2 AGENCIAMENTOS CÊNICOS MINORITÁRIOS.....	89
CAPÍTULO IV – POLÍTICA CULTURAL MENOR.....	100
4.1 AS TECNOLOGIAS DISCURSIVAS DE PRODUÇÃO FICCIONAIS DE GÊNERO E A SUBJETIVAÇÃO ESTÉTICA DAS MASCULINIDADES EM “O DIÁRIO E GENET” E “BR-TRANS”: APRISIONAMENTOS,	

<i>CONTESTAÇÕES E DESVIOS</i>	111
CONTESTAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS	131
APÊNDICE A – Roteiro da entrevista com Silvero Pereira	145
APÊNDICE B – Transcrição da entrevista com Silvero Pereira	147

APRESENTAÇÃO

Nossa proposta com este trabalho é investigar como os modos de criação e produção artística do teatro se constituem como um artefato cultural do desejo e dos processos de subjetivação. A nossa tarefa se inscreve no contexto das micropolíticas e do fazer teatral enquanto agenciamentos cênicos nômades que operam em linhas de fissuras, desvios e estranhamentos frente às normatividades majoritárias e seu efeito de realidade/ verdade na cena contemporânea.

Neste sentido, ele aborda uma discussão transversal a respeito da cultura, política e estética. A cultura entendida “em sua conceituação mais ampla, como uma forma que caracteriza o modo de vida de uma comunidade em seu aspecto global, totalizante, sistema de significações, como efeito de discursos e de mundo”. (COELHO, 2012). Por isso, é “na cultura que, [...], a própria política é construída como discurso” (MCROBBIE, 1995, p. 53).

Igualmente a política entendida como uma forma de governo. De tal modo que cultura e política são interpretadas como um campo e terreno de luta. Ou ainda, “a política é a guerra continuada por outros meios” (FOUCAULT, 2005, p. 22) e a cultura “é o terreno em que se enfrentam diferentes e conflitantes concepções de vida social, é aquilo pelo qual se luta e não aquilo que recebemos”. (SILVA, 1996, p. 89).

Ele se apresenta como um ensaio analítico perturbador e de ruptura, tendo por escopo a reflexão acerca de como as companhias teatrais “ATeliê voadOR Companhia de Teatro” e o “Coletivo Artístico As Travestidas”, com ênfase nos agenciamentos cênicos das peças “O diário de Genet” e “BR-Trans”, se constituem em uma poética minoritária, isto porque sua problemática e seus fins tangenciam as questões das micropolíticas, dos modos de agenciamentos e dos processos de subjetivação presentes no território teatral contemporâneo como um modo de política cultural de criação de heterotopias e processos de singularidades.

Em outros termos, este trabalho se inscreve como uma máquina nômade nos territórios discursivos do teatro, a fim de criar uma reflexão acerca da estética, da política e da cultura imbricada na economia dos desejos em vias de devires-minoritários.

Giorgio Agamben (2007) soma às nossas argumentações ao dizer que, “a arte é em si própria constitutivamente política. [...] Aquilo que a poesia cumpre em relação ao poder dizer e a arte em relação aos sentidos, a política e a filosofia têm de cumprir em relação ao poder de agir”. (AGAMBEN, 2007, p. 49).

Dialogando com Nestor Canclini (1983), emerge a noção de política cultural como um modo de pensar a sociedade que queremos, o que nos remete a função social do teatro que se conecta nesta tarefa de produção de novos mundos, novas existências e novos espaços. Ou seja, “o desafio consiste em sermos capazes de discutir como uma política cultural pode transformar formas sociais dominantes, ao ampliar os locais de contestação e a gama de capacidades sociais necessárias para os indivíduos se ‘tornarem’ sujeitos e agentes, ao invés de objetos alienados da representação” (GIROUX, 1995, p. 135).

Assim, compreendemos que este modo de política cultural se configura numa *política cultural anfíbia* (SANTIAGO, 2012; THÜRLER, 2014), à proporção que, as práticas artísticas são produzidas e reproduzidas numa variedade de territórios cênicos e se manifestam na forma como elas são inscritas nos corpos, e se movem de forma cambiante efetuando-se como uma espécie de agência cultural de processos de subjetivação e desejos. Um modo político de agenciamento que expõe e problematiza “as questões que envolvem os processos de subjetivação em sua relação com o político, o social e o cultural, através dos quais se configuram os contornos da realidade em seu movimento de criação coletiva” (ROLNIK, 2014, p.11).

O trabalho sob a perspectiva das políticas de desejo coloca em evidência as duas formas políticas das práticas artísticas, àquelas que operam sob regimes estéticos dominantes (agenciamentos maquínicos estéticos burguês/ majoritário) e àquelas que funcionam como máquinas de guerra nômade (que operam em rotas minoritárias – a partir dos devires), que efetuam um novo paradigma estético como

máquina *autopoiética*, que “tem implicações ético-políticas porque quem fala em criação, fala em responsabilidade da instância criadora em relação à coisa criada, em inflexão de estado de coisas, em bifurcação para além de esquemas pré-estabelecidos e aqui, mais uma vez, em consideração do destino da alteridade em suas modalidades extremas”. (GUATARRI, 2012, p.123). À medida que, a primeira efetua individuação do desejo – produção de subjetividade capitalística (GUATTARI; ROLNIK, 2013). E, a segunda, remete à potência do devir-minoritário, para “constituição de uma consciência de minoria” (DELEUZE, 2010, p.17).

Designamos, ao longo deste trabalho, por (tecno)cena os modos culturais artísticos por onde operam as políticas de produção de subjetividades e desejo, da criação de outros espaços, que remetem a potência do devir-outro de si mesmo, à preferência de como viver, à escolha dos critérios com os quais o social se inventa, ao real social. Em outros termos, ela diz respeito à escolhas de novos mundos, sociedade novas, novos jeitos de existir. (ROLNIK, 2014).

Flertando com Felix Guatarri, estabelecemos alguns empréstimos de suas ideias, a fim de pensar a (tecno)cena enquanto,

promoção permanente de outros agenciamentos enunciativos, outros recursos semióticos, uma alteridade apreendida em sua posição de emergência – não xenófobo, não racista, não falocrática, não heteronormativa - , devires intensivos e processuais, um novo amor pelo desconhecido... Enfim, uma política de uma ética da singularidade, em ruptura com os consensos, os ‘lentivos’ infantis destilados pela subjetividade dominante. (GUATTARI, 2012, p .132, **grifo nosso**)

Assim, como uma economia cênica do desejo e de criação de territórios existenciais, a (tecno)cena é, antes de qualquer coisa, a arte cênica contemporânea anfíbia (THÜRLER, 2014), um ato político criador de linhas de fuga/ fratura/ fissura (máquina de guerra menor) diante dos aparelhos de dominação e às soberanias hierárquicas, um modo de política cultural menor, concebida como toda e qualquer prática artística, iniciativa de criação, organização e modos culturais de agenciamento que colocam em crise o modo de subjetivação dominante, arrastando junto com seu desmoronamento toda lógica normativa e prescritiva dos jeitos de ser e existir no mundo, os seus dispositivos e discursos culturais majoritários. (ROLNIK, 2008).

A (tecno)cena é, portanto, um processo artístico híbrido entre arte, política e estética, implicada nas novas políticas de subjetivação que tratam das “vidas minúsculas”, “vidas precárias”, “vidas desviantes”, evidenciadas por “corpos trágicos” não sujeitos, ínfimos, insignificantes, infames, “vidas breves, encontradas por acaso em livros e documentos”, “vidas singulares, tornadas, por não sei quais acasos, estranhos poemas” (FOUCAULT, 2006, p. 203-204).

Assim, no primeiro capítulo intitulado “Penetração Insurgente” buscamos estabelecer uma metodologia desviante ancorada nas postulações dos Estudos Culturais e dos Estudos *Queer* aliada à ideia de Ecologia de Saberes (Epistemologia do Sul), com o intuito de efetuar um processo analítico em vias de fissuras, estranhamento e desvios frente dos modelos metodológicos majoritários, fundamentados em contextos culturais e políticos definidos pelo mundo moderno cristão ocidental, o colonialismo e o capitalismo. Por isso, uma insurgência metodológica, um modo particular de resistência e de produção de conhecimento imbricada no jogo das relações de poder e sob uma analítica micropolítica.

Já no segundo capítulo intitulado “A (tecno)cena”, reunimos esforços para conceituar uma fazer teatral todo particular e implicado na produção cultural de heterotopias. A compreensão de (tecno)cena tornou-se imperativo neste estudo, pois sem a noção desta não alcançaríamos os resultados objetivados. A ideia de (tecno)cena é resultado das primeiras análises feitas e foi concebida a partir de alianças epistemológicas e empréstimos conceituais de autores que compuseram o aporte teórico desta pesquisa.

Em nosso terceiro capítulo, denominado “Ação Artística Nômade”, refletimos sobre o teatro contemporâneo como teatro de devires. Nesse sentido tornou-se fulcral estabelecer uma distinção entre o fazer teatral sob as perspectivas das políticas culturais majoritárias e as ações artísticas do teatro menor, enquanto um artefazer nômade em linhas de fissuras, desvios que remetessem à potencia do devir-sensível minoritário.

O capítulo quatro, intitulado “Política Cultural Menor”, é um *insight* sobre teatro, política e cultura no contexto da produção teatral de outros espaços, outros mundos, de outros possíveis. Nele discutimos como o artefazer das companhias em

análise, enquanto uma (tecno)cena, se conforma em modos de políticas culturais. E como estes modos estão implicados na criação de novos territórios existenciais no teatro. Também compõe este capítulo o estabelecimento de uma poética teatral estranha, que põe em evidência o artefazer destas companhias como um modo artístico político e estético insurgente, dando ênfase aos seus modos operantes em linhas de fissuras, rotas de fuga, em desvios e contestações que desvelam as tecnologias discursivas de produção ficcionais de gênero e de masculinidades sob o regime cultural dominante no espaço teatral imbricado nas relações de poder.

CAPÍTULO I - PENETRAÇÃO INSURGENTE



Figura 01:Peça “O diário de Genet”.

Fonte: Coleção pessoal do pesquisador.

*Nossa perspectiva metodológica está ancorada a partir das postulações dos Estudos Culturais e da Teoria Queer aliadas à ideia de Ecologia de Saberes e/ou ainda da Epistemologia do Sul de Boaventura Souza Santos, a fim de traçar um processo analítico em vias de fissuras, estranhamentos e desvios aos modelos metodológicos majoritários, fundamentados em contextos culturais e políticos definidos pelo mundo moderno cristão ocidental, o colonialismo e o capitalismo – uma **Insurgência Metodológica**.*

Como os modos de operações cênicas presentes nas práticas discursivas artísticas da “ATeliê voadOR Companhia de Teatro” e do “Coletivo Artístico As Travestidas”, a partir dos espetáculos “O diário de Genet” e “BR-Trans” respectivamente, efetuam uma outra política cultural capaz de produzir outros processos de subjetivação, especialmente, no campo das dissidências sexuais e de gênero? Esta pergunta orientou nossos passos para a realização e materialidade desta tese. Assim, esta indagação surge como efeito de fraturamentos dos modos de subjetivação das tessituras e câmbios nas redes de poder dos meus processos formativos em (com)vivências, imersões, experimentações e interações enquanto trabalhador social do magistério, como pedagogo e professor.

Na minha graduação em pedagogia iniciada na primeira década dos anos 2000 não estudei sobre desejo, sobre subjetividades ou ainda sobre processos de sujeição. Ignorava todos esses conceitos e suas formas de abordagens, embora, neste período questões das sexualidades e sobre gênero já atravessavam meu campo de atuação profissional e, conseqüentemente, minha vida pessoal. Paradoxalmente, foi neste período que eu estudei sobre a educação como formação integral do ser, como o desenvolvimento pleno da pessoa humana e toda e qualquer aproximação neste tempo formativo com as questões das sexualidades e gênero se limitava apenas à discussão biológica, de macho e fêmea, além da observância irrestrita e compulsória dos papéis biossociais pré-estabelecidos aos indivíduos na sociedade.

Nesta ocasião, em decorrência da finalização da graduação eu queria discutir os mitos, preconceitos e tabus das sexualidades humanas na educação motivado pela visita inesperada de Flavio Barreto, que com o passar do tempo se constituiu em um grande amigo, com suas crises, revoltas e angústias porque se descobrira um homem gay – além do medo de ir para o inferno como lhe fora ensinado na igreja –. Porém, por falta de orientador, fui convidado a desistir destas questões das quais eu estava mobilizado e fui orientado à mudança de temática para a elaboração do trabalho final de curso, que passou a ser, desde então, “A crise da modernidade e a necessidade de um novo paradigma”.

Durante a pós-graduação, eu ainda era muito mexido pelas questões que até, então, julgava serem apenas de Flávio e que eu não encontrava resposta. Esta época eu era um líder da juventude da igreja católica, de modo particular, da Renovação Carismática Católica e exercia grande influência sobre os processos de formação dentro da igreja. Mas, apesar da formação rígida para assimilação da doutrina e seguimento da norma, o meu interesse de me constituir um estudioso era grande. Este desejo me moveu, então, a adquirir na época os três volumes de História da Sexualidade de Michel Foucault. Estas leituras foram importantes, porém, houve muitos entendimentos equivocados e conceituações rasas. Ao mesmo tempo, eu já dava aula em escolas públicas e privadas e sempre operava na conformação dos corpos à norma dominante com ênfase maior no reforço das condutas às práticas cristãs católicas.

Nesta mesma ocasião, eu terminei a primeira pós-graduação *lato sensu* em Gestão de Pessoas e Recursos Humanos e ainda mexido pelas questões perturbadoras de Flávio me inscrevi em outra especialização, agora em Direitos Humanos onde, pela primeira vez, estruturei uma proposta para estudar e se aprofundar sobre a temática. Durante o curso se deu um amadurecimento muito significativo de tal modo que neste mesmo período tentei a seleção para o mestrado e logrado o êxito no processo, fui submetido a múltiplas (com)vivências e experimentações formativas que produziram aprendizados significativos e pertinentes.

O mais incrível de todo esse processo foi descobrir que eram as minhas questões que permaneciam negadas, silenciadas e reprimidas e que elas nunca tinham sido de Flávio. Por isso, imbricado num drama social de regras, normas, sujeições e conformidades, eu me encontrava num dilema pessoal pela busca de meus desejos perdidos, pelos meus próprios agenciamentos, frente aos processos de subjetivação que fui obrigado a me conformar, a valores e percepção de mundo que eu julgava serem meus até descobrir os dispositivos e mecanismos de dominação que operavam em meu corpo e em meu desejo, as marcas, os códigos da cultura dominante e dos processos de colonialidade presentes em mim.

Foi a partir de então, que nasceu o desejo de uma construção do conhecimento, oriunda da perspectiva das micropolíticas, acerca da vida em

sociedade e dos efeitos artístico-culturais nos processos de produção de sujeito, que fosse capaz inspirar outros caminhos e outras formas de agenciamentos cênicos de subjetividades na vida social. Assim, em decorrência desta compreensão das possibilidades e do entendimento da necessidade de estabelecer alianças em linhas de fuga, como uma espécie de ponto de resistência e fratura em rede conectada a outras formas de agenciamentos de subjetivação e de produção de territórios existências que encontrei a motivação para escrever e tecer sobre outros espaços possíveis, outros sujeitos possíveis, outros corpos – um devir-outro, um devir-menor.

Outrossim, dois acontecimentos foram fundamentais para que eu percebesse que essa tese não era somente um trabalho acadêmico, mas uma experiência de reescrita de si/mim e da minha busca por outras possibilidades de produção e agenciamentos dos meus processos de singularidade em uma rede de resistências e fraturas micropolíticas.

O primeiro acontecimento se deu quando eu ainda estava me preparando para a seleção do mestrado na Universidade Federal Bahia. Nesta ocasião eu trabalhava como técnico na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia e submeti o meu projeto de pesquisa à apreciação da minha professora de didática, que naquela ocasião já era minha colega de trabalho. Foi uma experiência bastante desanimadora! Ela tinha sido minha melhor professora até então e ouvir a análise dela foi muito difícil, afinal era uma das minhas referências em formação. Não porque o projeto estivesse ruim, mas por causa do retorno que ela havia me dado. Em sua fala ela dizia que eu jamais conseguiria ser aprovado, que eu era bastante inteligente, mas para passar num mestrado precisava estar em contato e em algum grupo de pesquisa de um possível professor-orientador. De que a minha temática não era muito discutida e sem grande importância para a educação naquele momento. Falou que eu precisava entender melhor como as coisas aconteciam dentro dos programas de pós-graduação *stricto sensu* e que eu deveria me organizar e me preparar melhor para me conformar à cultura organizacional de como estas coisas acontecem, assimilar os meios de adequações e me apropriar desses códigos do processo.

O segundo se deu após o término do primeiro ano de mestrado. O professor orientador após verificar meu relatório para entregar a agência de fomento de

pesquisa, escreveu a punho um lindo parecer. E seria só mais um parecer, se não fosse a última frase que ele escreveu em tom de brincadeira e fruto de muita intimidade, respeito, afeto e apreço recíproco: “Outorgo ao bolsista Josué... todas as salvas de um promissor pesquisador, mas precisa dar logo o cu”.

Gente foi incrível! Foi libertador! Este grande educador me ensinou com estas palavras, “dar logo o cu”, a experiência da pedagogia libertadora de Paulo Freire, me ensinou o caminho de volta para mim mesmo. Ele me fez entender do que de fato a vida tem de ser feita e demonstrou com isso que eu não era feito dos fios dos meus desejos e que a minha subjetividade tinha sido seqüestrada. Era uma ficção, uma representação, uma prática da *mimese social* cambiante até aquele momento.

Nada mais surpreendente do que ter a visão de si mesmo, de se olhar no espelho e se enxergar. De reconhecer-se em suas próprias questões e não usar os “Flávios/ Personagens” para se esconder e estabelecer coligações medíocres de hipocrisias com os códigos dominantes. Assim, antes que aquele ano acabasse tratei de seguir as orientações do mestre e, no meu corpo, pude experimentar a potência das palavras de João Silvério Trevisan em *Devassos no Paraíso* ao dizer que, “eu parecia um homem criado para pôr as bocetas em combustão. Mas eis que faço arder as picas como tochas”. (TREVISAN, 2002, p.81).

Dar o cu me ensinou política, me fez compreender mais sobre desejo, subjetividade e posicionamento social. Afinal, “o cu é um espaço político. É um lugar onde articula discurso, práticas, vigilâncias, olhares, explorações, proibições, escárnios, ódios, assassinatos, enfermidades” (SÁEZ; CARRASCOSA, 2016, p. 73). Pensar a subjetividade e o desejo a partir do ato de dar o cu imbricado num processo educativo de outros aprendizados me lembrou Paulo Freire, em *Pedagogia da Autonomia*, quando diz que, “no fundo, o essencial nas relações entre educador e educando, entre autoridade e liberdades, [...] é a reinvenção do ser humano no aprendizado de sua autonomia. Me movo como educador porque, primeiro, me movo como gente”. (FREIRE, 2011, p.92).

Aprendi que era possível viver outras experiências, outros afetos e ir além das fronteiras anais, me fazendo conhecer mais sobre política e relação de poder. Deste modo, comecei a compreender que “o político é uma regulação desses espaços e

dos fluxos de energia. Todo sistema social é um sistema aberto, necessita de intercâmbios de energia, informação, população, força, matéria” (SÁEZ; CARRASCOSA, 2016, p. 79). Dar o cu, desde então, se constituiu numa metáfora que me fez perceber qual o meu papel quanto pesquisador, educador e sujeito de muitas sujeições e posicionamentos impostos socialmente.

Essa reflexão foi importante para pensar o tipo de trabalho que passamos a desenvolver. Assim, situo esta pesquisa sob o ponto de vista kafkiano que decorre para uma análise de aberturas e possibilidades, ou seja, metaforicamente foi um trabalho de alargar o cu, afinal, nos territórios teatrais o que pulsa é a vida em pujança. Caso contrário, efetuaríamos agenciamentos de sobrecodificação¹ sobre a potência da vida, organizando-a em estruturas rígidas de subjetivação modelizada ou nos termos de Javier Sáez e Sejo Carrascosa: “tente fechar uma cidade e ela morrerá. Tente fechar um cu de uma pessoa e ela morrerá” (SÁEZ; CARRASCOSA, 2016, p. 79). As subjetividades modelizadas são as marcas do domínio e da “morte” dos processos de singularidade.

Assim, este trabalho remete ao que Michel Foucault pensou sobre o discurso, que ele “não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nós queremos apoderar” (FOUCAULT, 2004, p.10). Disso discorre que o processo formativo não é transmissão ou reprodução dos saberes dominantes, mas, pode ser também, a criação de outras possibilidades para a construção de outros discursos, de outros saberes, de outros territórios educativos, outras subjetividades. A experiência da formação se dá desta forma em todos os espaços, em todas as formas sociais de criação e produção de práticas discursivas. Daí as experiências discursivas no teatro contemporâneo como um cu aberto!

Tudo começa com a noção do teatro contemporâneo como sinônimo de teatro de fissuras, de pregas, feito um cu. Da idéia de compreender o teatro para além da sua natureza representativa orientado por um campo de saber específico já

¹ “Código/ Sobrecodificação: a noção de ‘código’ é empregada aqui numa acepção muito ampla: ela pode dizer respeito tanto aos sistemas semióticos quanto aos fluxos sociais e aos fluxos materiais. O termo ‘sobreodificação’ corresponde a uma codificação em segundo grau. Exemplo: as sociedades agrárias primitivas funcionam segundo seu próprio sistema de codificação territorializado e são **sobreodificadas** por uma estrutura imperial, relativamente desterritorializada, que lhes impõe sua hegemonia militar, religiosa, fiscal etc.” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p.381-382).

normalizado, codificado e institucionalizado, que tem por objeto o texto dramaturgicamente ou a prática cênica da imitação, cujo fim está no entretenimento e a crítica social pelo sistema cênico de sobrecodificação majoritário. Em outros termos, nos interessa falar de subjetividade e política como prática discursiva de heterotopias teatrais (THÜRLER; WOYDA, 2014) ancorado na idéia do teatro como espaço de produção de uma consciência minoritária e que “remete a potências do devir, que pertencem a uma instância diferente do domínio do poder e da representação, ao possibilitar que se escape do sistema de poder a que se pertencia como parte da maioria” (DELEUZE, 2010, p. 17).

Neste sentido, emerge noção de teatro menor², termo que utilizaremos, a partir de então, para remeter ao tipo de teatro contemporâneo que perseguimos, concebido a partir do direcionamento de Gilles Deleuze ao afirmar a função política do teatro e das artes em geral, que é “contribuir para a constituição de uma consciência de minoria” (2010, p.17). E reforçado, em “Kafka – por uma literatura menor”, livro que escreveu com Félix Guattari, ao apontar as três características da literatura menor: a desterritorialização da língua, a articulação do individual com o político – tudo nelas é político e o agenciamento coletivo de enunciação – tudo toma um valor coletivo (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 39).

Pensar o teatro a partir da visão kafkiana amplia nosso repertório de análise sobre este território evidenciando como a prática cênica se organiza em sistemas, em estruturas e em relações como práticas produtivas de sentido, representações e relações sociais. De tal modo, que olhar o teatro por este viés nos permite “flagrar as marcas de suas condições de produção, para tornar visíveis os artifícios de sua construção, para ‘decifrar’ os códigos e as convenções pelas quais esses significados particulares foram produzidos, para descrever seus efeitos de sentido” (SILVA, 2010, p.18-19).

Desse ponto, podemos identificar que no interior da prática teatral há processos de subjetivação que se efetuam por meio de agenciamentos cênicos e operam num contexto de relações de poder, de conflitos, de câmbios e de fissuras,

² Sobre esse tema, a “ATeliê voadOR” cria em 2015 a trilogia em “solos menores”, composto pelos espetáculos solos “Três cigarros & a última lasanha” (2015), “O outro lado de todas as coisas” (2016) e “Uma mulher impossível” (2017).

que para se constituir e se descrever como efeitos de subjetividade atuam como prática discursiva pedagógica.

Pelas mesmas razões, este estudo se organiza como uma análise das práticas discursivas no teatro contemporâneo com foco nos agenciamentos cênicos e seus efeitos de subjetivação. Não se trata, portanto, de uma analítica técnica ou uma poética da prática dos ensaios, da representação e até mesmo do espetáculo. Mas, de uma reflexão das relações socioculturais no interior das produções cênicas contemporâneas, cujo objetivo geral é estudar as questões dos processos de subjetivação presentes nas práticas discursivas artísticas da ATeliê voadOR Companhia de Teatro e do Coletivo Artístico As Travestidas, apoiado nos espetáculos “O diário de Genet” e “BR-Trans”, respectivamente, em conexão com os arranjos políticos artístico-culturais nos territórios discursivos do teatro contemporâneo do que é, neste trabalho, denominado por (tecno)cena.

A isso, somam-se os objetivos específicos que são: 1) Identificar nos modos de atuação artística destas companhias, quais os elementos que constituem uma (tecno)cena; 2) Analisar como estes arranjos políticos artístico-culturais estranham os processos de subjetivação e subvertem os regimes culturais majoritários a partir dos espetáculos “O diário de Genet” e “BR-Trans”; 3) Refletir a atuação da “ATeliê voadOR Companhia de Teatro” e do “Coletivo Artístico As Travestidas”, a partir da idéia de (tecno)cena, na produção de outras políticas culturais.

Isso significa, antes de tudo, pensar a idéia de teatro menor implicada aos agenciamentos cênicos como linha de fuga, voltados às potências do devir-minoritário na cena atual. O teatro que opera como máquina de guerra nômade que não se filia a produção e reprodução das idéias dominantes (ou numa visão kafkiana – majoritária). De tal modo que, o teatro menor surge na atualidade como aquele,

que não representa nada, mas apresenta e constitui uma consciência de minoria, enquanto devir-universal, operando alianças aqui ou ali conforma o caso, seguindo linhas de transformação que saltam para fora do teatro e assumem uma outra forma, ou se reconvertem em teatro para um novo salto (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 64).

Deste ponto, defendemos a idéia de (tecno)cena como um modo de política cultural anfíbia (SANTIAGO, 2002; THÜRLER, 2014), um processo artístico híbrido entre arte, política e estética que promove novas políticas de subjetivação e trata

das constituições dos sujeitos cambiantes e fragmentados da pós-modernidade, da captura das “vidas minúsculas” (MICHON, 2014) evidenciadas por seus corpos trágicos não sujeitados, ínfimos, insignificantes, infames, “vidas breves, encontradas por acaso em livros e documentos”, “vidas singulares, tornadas, por não sei quais acasos, estranhos poemas” (FOUCAULT, 2006, p. 203-204) cuja principal estratégia está pautada nos processos criativos que remetem às potências do devir e às heterotopias.

Igualmente, podemos dizer que se trata de arranjos políticos artístico-culturais nos territórios discursivos do teatro contemporâneo, que operam como linha de fuga, como máquina de guerra nômade, sob a visão de mundo kafkiana (DELEUZE, 2015), cuja constituição é feita de empréstimos estratégicos imbricados nas relações de poder e aspiram um devir-bricoleur (KINCHELOE, 2007, p.17), que atua sempre de modo cambiante, contestador, subversivo e com estranhamento a todo processo de criação ordenado (comportado) da cena teatral atual realizando fissuras epistemológicas, como uma espécie de arranjo micropolítico em rede frente às máquinas teatrais de sobrecodificação majoritária.

Dito isto, reforçamos o nosso posicionamento político e o empenho de inscrever este trabalho nos territórios teatrais como uma inspiração para práticas discursivas no campo das artes como uma máquina revolucionária nômade, uma linha de fuga, que rejeita e luta contra todos os modos operantes de agenciamentos maquínicos capitalístico de sobrecodificação do sujeito à luz da cultura dominante.

1.1 ARRANJOS INSURGENTES METODOLÓGICOS: UM PONTO ESTRATÉGICO NA REDEDE ALIANÇAS E FRATURAS EPISTEMOLÓGICAS COMO ESPAÇO DE RESISTÊNCIA E ESTRANHAMENTO NA PRODUÇÃO DE CONHECIMENTOS.

Nosso ponto de partida para descrever nossos passos para a realização desta pesquisa se dá a partir da compreensão de “que todo conhecimento científico é socialmente construído, que o seu rigor tem limites inultrapassáveis e que a sua objetividade não implica a sua neutralidade” (SANTOS, 2008, p.09). Nesta perspectiva, os modos de produção do conhecimento se constituem um território de

constantes lutas, tensões e contestações. Primeiro, porque o discurso acerca da teoria e do método utilizado exerce um comando imperativo sobre os processos de criação do conhecimento, haja vista que tanto a teoria quanto o método por ela sugerido são capazes de conceituar, representar e criar a realidade social, isto é, a verdade acerca das coisas, das pessoas e da vida social.

O segundo argumento se dá na compreensão de que o conhecimento produzido passa a operar como verdade e que, sua produção, não existe fora das relações de poder ou sem poder, ou ainda como afirma Foucault, “a verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. [...] A ‘verdade’ é centrada na forma do discurso científico e nas instituições que o produzem”(1979, p.12-13).

Deste modo, os preconceitos científicos e o conjunto de seus pressupostos se estruturam como um discurso dominante que opera como um regime de verdade sobre as pessoas e a vida em sociedade através de conceitos, práticas, crenças e declarações construído por um paradigma científico.

Nesta direção, o discurso metodológico hoje dominante é marcado por um modelo global e totalitário, que se impõe como única fonte de produção de conhecimento à racionalidade científica, seus princípios epistemológicos e suas regras metodológicas. (SANTOS, 2008).

Do ponto de vista contemporâneo, há uma univocidade do paradigma epistemológico no campo da pesquisa científica que obedece a esta tradição geral de auto regulação dos processos de produção de conhecimento pautados no reducionismo, na fragmentação, na neutralidade científica e em métodos duros, pragmáticos e inflexíveis (métodos positivistas). De modo que, essa epistemologia dominante efetua os seus efeitos de realidade a partir das diversas formas de conhecimentos corporificados nas pesquisas de forma coerente, controlada e instituída por meio de procedimentos científicos (concepções teóricas, abordagens, métodos, conjuntos de técnicas e instrumentos).

Maria Cecília Minayo o contribui com nosso argumento ao afirmar que a pesquisa é “a atividade básica da ciência na sua indagação e construção da realidade. É a pesquisa que alimenta a atividade de ensino e a atualiza frente à

realidade do mundo. Portanto, embora seja uma prática teórica, a pesquisa vincula pensamento e ação” (1994, p. 17). Ainda segundo a autora, “a ciência é a forma hegemônica de construção da realidade, considerada por muitos críticos como um novo mito, por sua pretensão de único promotor e critério de verdade”. (MINAYO, 1994, p.10).

Tomaz Tadeu da Silva aponta que “a epistemologia dominante é fundamentalmente realista: o conhecimento é algo dado, natural. O conhecimento é um objeto pré-existente: Ele já está lá [...]”(2011, p.136),ou seja, essencializa toda a produção científica como um dado da natureza, sem efeitos das relações de poder e nega as implicações operacionais das tecnologias humanas.

Conseqüentemente, a epistemologia dominante se estabelece como uma espécie de sistema global e estratégico de poder que controla tudo através de manobras, regras, táticas, técnicas num propósito de assegurar os principais critérios de verdade, isto é, os efeitos de verdade. Frente a esta forma de dominação epistemológica, Foucault (1979) nos alerta denunciando que

há um combate “pela verdade” ou , ao menos, em “torno da verdade” – entendendo-se, mais uma vez, que por verdade não quero dizer ‘o conjunto das coisas verdadeiras a descobrir ou a fazer aceitar’, mas o conjunto das regras segundo as quais se distingue o verdadeiro do falso e se atribui ao verdadeiro efeitos específicos de poder”; entendendo-se também que não se trata de um combate “em favor da verdade”, mas em torno do estatuto da verdade e do papel econômico-político que ela desempenha. (FOUCAULT, 1979, p. 13).

Nesta direção podemos identificar que os modelos metodológicos dominantes atuam como dispositivos de normatividade. E que o domínio da escrita e do método científico se constituem em espaços de luta e contestação, haja vista que “se a verdade é a luta de verdades, é também o consenso que permite lutar essa luta, e é ainda o consenso maior ou menor que se obtém, antes e depois da luta sobre o que está em luta”. (SANTOS, 1989, p.107).

Boaventura Souza Santos (1989) reforça nosso argumento dizendo que

a verdade é o resultado, provisório e momentâneo, da negociação de sentido que tem lugar na comunidade científica, a verdade é intersubjetiva e, uma vez que essa intersubjetividade é discursiva, o discurso retórico é o campo privilegiado da negociação de sentido. A verdade é, pois, o efeito de convencimento dos vários discursos de

verdade em presença. A verdade de um discurso de verdade não é algo que lhe pertença inerentemente, acontece-lhe no decurso do discurso em luta com outros discursos num auditório de participantes competentes e razoáveis. (SANTOS, 1989, p. 109)

Neste sentido, o discurso metodológico dominante sobre a teoria e o método de pesquisa se mostra inapropriado para estabelecer uma analítica acerca das ações minoritárias das realizações cênicas da ATeliê voadOR e de As Travestidas, ao reforçar seu caráter de regime epistemológico binário de sobrecodificação que “se estrutura em torno de um sistema de regras que define o permitido e o proibido, o prescrito e o ilícito” (FOUCAULT, 2001, p. 101) e articulam significados, posições e sentidos específicos aos sujeitos por ele produzidos.

Atento a este seu caráter de dispositivo epistemológico, Foucault (1979) descreve a funcionalidade de um dispositivo afirmando que, “o dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante” (1979, p. 244). Ou ainda, é por meio dele que um campo científico estabelece o que se poderá dizer como falso ou verdadeiro, como normal ou anormal, atuando assim como um imperativo estratégico de controle-dominância.

Dada a contextualização, nosso passo foi escrever uma metodologia que não se constituísse como um dispositivo de normalização e iterabilidade dos códigos de inteligibilidade cultural majoritário. Nossa perspectiva metodológica está ancorada na idéia de Ecologia de Saberes e/ou ainda da Epistemologia do Sul, de Boaventura Souza Santos, aliada aos Estudos Culturais e à Teoria *Queer*, a fim de traçar um processo estratégico investigativo que funcionasse como uma forma de resistência e fissura aos modelos metodológicos dominantes fundamentados em contextos culturais e políticos definidos pelo mundo moderno cristão ocidental, o colonialismo e o capitalismo (SANTOS, 2009) – uma insurgência metodológica.

Para Boaventura Souza Santos (2009), a Epistemologia do Sul se constitui em uma oposição às matrizes culturais dominantes do pensamento ocidental. Assim, ao romper com este modo autoritário de produção de conhecimento ele passa a considerar que “todos os conhecimentos sustentam práticas e constituem sujeitos. Todos os conhecimentos são testemunhais porque o que conhecem sobre o real [...] se reflete sempre no que dão a conhecer sobre o sujeito do conhecimento [...]”. (SANTOS, 2009, p.49).

Conforme o autor,

a expressão epistemologias do Sul é uma metáfora do sofrimento, da exclusão e do silenciamento de povos e culturas que, ao longo da História, foram dominados pelo capitalismo e colonialismo. Colonialismos, que imprimiu uma dinâmica histórica de dominação política e cultural submetendo à sua visão etnocêntrica do conhecimento do mundo, o sentido da vida e das práticas sociais (SANTOS, 2009, p.183).

Pensar um caminho metodológico inspirado na ecologia de saberes é, basicamente, pensar uma análise crítica a partir da epistemologia dos conhecimentos ausentes, ou ainda, à contrapelo, para usar a expressão de Walter Benjamin.

Por isso, a opção por uma perspectiva metodológica inspirada na ecologia de saberes, seguindo a orientação de Walter Benjamin, nos coloca na direção do desvendamento e da investigação à contrapelo, do lado do precário, do vencido, do abjeto, do subalterno em oposição aos heróis históricos e das referências subjetivas majoritárias/ dominantes. (LÖWY, 2011). Uma vez que, “a ecologia de saberes não concebe os conhecimentos em abstrato, mas antes *como práticas de conhecimento* que possibilitam ou impedem certas intervenções no mundo real”. (SANTOS, 2009, p. 50, grifo nosso).

Dito isto, recordo das palavras da Judith Butler, em “Quadros de Guerra – Quando a vida é possível de luto?”, ao afirmar que não podemos conhecer com facilidade a vida fora dos enquadramentos nos quais ela é apresentada. Estes enquadramentos não apenas estruturam o modo pelo qual passamos a conhecer e a identificar a vida, mas estabelecem condições que dão suporte para esta mesma vida. (BUTLER, 2015).

Por isso, uma importante contribuição dos Estudos Culturais à nossa metodologia está na pretensão de que as “análises funcionem como uma intervenção na vida política e social”. (SILVA, 2010, p. 134), ao passo que, o conhecimento é compreendido como um processo de produção e interpretação cultural imerso num jogo de poder, cujos modos de produção nunca são imparciais ou neutros. Nessa visão, “todas as formas de conhecimento são vistas como o resultado dos aparatos – discursos, práticas, instituições, instrumentos, paradigmas

– que se fizeram com que fossem construídas como tais. As implicações dessa perspectiva não devem ficar restritas à análise”. (SILVA, 2010, p. 134).

Deste modo, os Estudos Culturais nos ajudam a estranhar esta forma dominante de produzir conhecimentos. Haja vista que, uma das tarefas desta investigação consiste em desconstruir esta lógica de naturalização e neutralidade atenta às relações de poder que definem os modos discursivos dominante de produção de conhecimento nas práticas cênicas contemporâneas.

Além do mais, ancoramos nos aportes teóricos e conceituais dos Estudos Culturais, porque “nos Estudos Culturais, a política da análise e a política do trabalho intelectual são inseparáveis. A análise depende do trabalho intelectual [...]. Entretanto o trabalho intelectual é, por si mesmo, incompleto, a menos que responda aos desafios da história” (NELSON; TREICHLER & GROSSBERG, 1995, p. 17). Como também, os Estudos Culturais se constituem em um campo interdisciplinar, transdisciplinar e contra-disciplinar rejeitando a equação exclusiva de alta cultura comprometendo-se com estudos de todas as artes, crenças, instituições e práticas culturais na sociedade. Além do mais, ao considerar que “os Estudos Culturais têm uma longa história de compromisso com populações sem poder” (NELSON; TREICHER & GROSSEBERG, 1995, p.28), queremos nos firmar como ponto de resistência contra toda forma de violência epistêmica orquestrada.

Nelson, Treichler e Grossberg (1995) reforçam estes argumentos ao afirmar que, “os Estudos Culturais se aproveitam de quaisquer campos que forem necessários para produzir o conhecimento exigido por um projeto particular” (TREICHER & GROSSEBERG, 1995, p.9). Assim, elaborar uma perspectiva analítica à luz dos estudos culturais implica “estudos de todas as relações entre todos os elementos de uma forma inteira de vida” (Idem, p.32), ou ainda, “uma alquimia que se aproveita dos muitos campos principais de teoria das últimas décadas, desde o marxismo e o feminismo até a psicanálise, o pós-estruturalismo e os pós-modernismo” (ibdem, p.9), o que caracteriza nossa metodologia como uma bricolagem.

Segundo Kincheloe (2006), a bricolagem pode ser entendida como uma forma de pesquisa multimetodológica que busca sua analítica e interpretação a partir de

deferentes visões sobre um mesmo fenômeno, confrontando com diferentes perspectivas teóricas, ou ainda, como uma aplicação de diversas estratégias metodológicas e métodos à medida que se tornam necessárias no decorrer da investigação.

Blanca (2011) ao descrever que “os estudos *queer* emergem nos Estados Unidos em 1990 para desafiar os mecanismos de normalização de poder de nomeação dos sujeitos sexuais” (BLANCA, 2011, p.43) conecta nossa perspectiva metodológica ao que Jack Halbertam (2008) aponta como metodologia *queer*: “eu chamo isso de uma abordagem estranha porque ela tenta ser suficientemente flexível para responder às diferentes fontes de informação [...] e que, por sua vez, implica certa deslealdade aos métodos convencionais acadêmicos”. (HALBERTAM, 2008, p.32. Tradução nossa).

Halbertam (2008) propõe por metodologia *queer* o estranhamento como estratégia analítica que seja capaz de criar fraturas às formas acadêmicas tradicionais e ao uso das ferramentas tradicionais metodológicas na investigação social. E reforça a perspectiva da abordagem interdisciplinar como fio condutor das análises investigativas, acrescentando que

uma metodologia *queer* é, em certo sentido, uma metodologia carniceira que utiliza diferentes métodos para coletar e produzir informações sobre sujeitos que foram deliberadamente ou acidentalmente excluídos dos estudos tradicionais do comportamento humano. A abordagem *queer* é uma combinação de métodos que muitas vezes parecem contraditórios e rejeita pressão acadêmica para a coerência entre as disciplinas. (Ibid., p.35. Tradução nossa).

Tomaz Tadeu da Silva no livro “Documentos de Identidade: uma introdução às teorias do currículo” reforça nossa filiação à perspectiva *queer* ao destacar que, “pensar *queer* significa questionar, problematizar, contestar, todas as formas bem-comportadas de conhecimento [...]. A epistemologia *queer* é, nesse sentido, perversa, subversiva, impertinente, irreverente, profana, desrespeitosa” (SILVA, 2011, p.107).

Buscamos, portanto, a desconstrução como um procedimento metodológico, o que nos faz afirmar que esta estratégia investigativa se trata de uma espécie de insurgência metodológica frente aos modos de produção de conhecimento e

interpretação das realidades/verdades. Nestes termos, Guacira Lopes Louro (2008) esclarece que,

desconstruir um discurso implicaria minar, escavar, perturbar e subverter os termos que afirma e sobre os quais o próprio discurso se afirma. Desconstruir não significa destruir [...], mas 'está muito mais perto do significado original da palavra análise, que, etimologicamente, significa desfazer. Portanto, ao se eleger a desconstrução como procedimento metodológico, está se indicando um modo de questionar ou de analisar e está se apostando que esse modo de análise pode ser útil para desestabilizar binarismos lingüísticos e conceituais. (LOURO, 2008, p. 42-43)

Conseqüentemente, como uma pesquisa implicada, que se quer uma analítica micropolítica na cena teatral contemporânea, fica implícito, portanto, nosso desejo de engajamento e posicionamento político, estranhamento, problematização e oposição à epistemologia dominante ao eleger

a contestação e o questionamento constantes, mas não a partir de uma posição superior, vanguardista, epistemologicamente superior, e sim a partir do interior mesmo das relações de poder e do questionamento de seu próprio envolvimento no estabelecimento de hierarquias, posições e autoridades privilegiadas. Trata-se de uma tarefa na qual a epistemologia se subordina à política e não o contrário. (SILVA, 1996, p.268).

Em seus aspectos operacionais, vale considerar que esta pesquisa foi desenvolvida no período de março de 2014 a março de 2018, junto a Universidade Federal da Bahia/ UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos/ IHAC, Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, linha de pesquisa Cultura e Arte, com os subsídios e vivências oportunizados pela produção dos membros do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Cultura e Sexualidade/ NuCuS e sob o incentivo da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia/ FAPESB, e adotou para escolha da sua amostragem os seguintes quesitos:

- O que motiva esta investigação?
- A quem interessa o que estamos produzindo?
- Quais os efeitos e impactos que desejamos produzir (ainda que micro) para os novos campos epistemológicos sociais?

- Como produzir uma pesquisa que, depois de finalizada, não fique perdida e sem relevância nos campos socioculturais e políticos?

Deste modo, procuramos uma amostra que se configurasse em um universo que estivesse empenhado na “criação de máquinas revolucionárias políticas, teóricas, libidinais, estéticas, capazes de acelerar a cristalização de um modo de organização social menos absurdo do que o atual”. (GUATTTARI, 1985, p. 225). Neste sentido, o recorte deste universo resultou em um breve mapeamento dos principais coletivos acadêmicos e ativistas dos campos das artes cênicas contemporâneas, que ocorreu no período de 2014 a 2015, vinculados a produção de um trabalho analítico-político estético, imbricado nas questões das micropolíticas do desejo que questionam todos os modos de criação e produção cênica do desejo e subjetividade e que fazem funcionar os efeitos de sujeitos modelizados, heteronormativos, essencializados, abjetos e dissidentes.

Conseqüentemente, buscamos uma população que exercesse um método desconstrutivista frente aos processos de iterabilidade e performatividade da norma dominante nos territórios cênicos, haja vista o que aponta Valère Novarina (2005), que “todo teatro, qualquer teatro age sempre e com muita força sobre os cérebros, *abala* ou *perpetua* o sistema dominante”. (NOVARINA, 2005, p. 14, grifo nosso). Assim, ainda segundo Novarina (2005), urge que se coloque um fim no sistema de reprodução vigente no teatro e acrescenta que “os dominadores passam boa parte de seu tempo zelando para que o homem seja reproduzido asseadamente. É para abafar o barulho dos corpos, por onde sobre aquilo que vai derrubá-los”. (NOVARINA, 2005, p. 15).

Assim, esta população deveria estar filiada à perspectiva da função política social das artes cênicas que compreendesse o teatro como um espaço que não é neutro, como espaço de heterotopias, de aberturas e que funcionasse como espaço de resistência e de luta sociais, um território ativo de criação e produção cultural, como um lugar privilegiado de compreensão de como o poder opera.

Por fim, após o processo de mapeamento e do estado da arte, de 06/2014 a 06/2015, identificamos a ATeliê voadOR Companhia de Teatro e o Coletivo Artístico As Travestidas, que passaram, desde então, a compor no universo de pesquisa.

A ATeliê voadOR enquanto companhia de teatro atua a partir da ideia de teatro como um espaço catalisador de diferentes representações, cujas pautas tangenciam as questões em torno da explosão de desejos, afetos e sexualidades dissidentes que desestabilizam a noção de heteronormatividade. As Travestidas, como uma cartografia artística e social do universo trans no Brasil, que contribui para a visão da arte transformistas como arte cênica e o teatro como agente de transformação social. (WOYDA e THÜRLER, 2015; PROJETO BR TRANS, 2016).

Esta pesquisa reitera seu posicionamento político diante da ideia de neutralidade e imparcialidade científica quanto política, ao definir a ATeliê voadOR um dos campos empíricos de investigação. E, é deste lugar, à contrapelo, que voltamos nossas análises e nossos desejos de produzir uma revolução micropolítica como um esforço de produzir novos agenciamentos sociais, que sejam capazes de subverter e deslocar as noções de subjetividade como uma linha de montagem e estranhar toda forma de iterabilidade da norma que produz e impõe determinados modos de ser.

Nestes retratos, Milton Santos corrobora com nossas argumentações dizendo que, “o papel do lugar é determinante. Ele não é apenas um quadro de vida, mas um espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro”(2001, p.114).

Vale ressaltar que a ATeliê voadOR é dirigida pelo orientador desta tese e os membros que a compõem têm um vínculo de afetos e vivências muito próximo ao pesquisador. Precisamente, não foi arbitrária esta escolha, mas um modo de fratura à norma academicista positivista, uma razão pela qual encontramos uma oportunidade de causar um estranhamento deste sentido de neutralidade e distanciamento científico no campo das pesquisas. Logo, “a ‘ruptura’ nada mais é do que uma série de mudanças significativas que resultam da estrutura iterável da norma” (BUTLER, 2015, p. 238).

Consideramos ainda, no âmbito das questões sociais que nos atravessam o fato de nossa formação acadêmica em pedagogia, como um trabalhador social frente aos desafios diários de promover a produção de conhecimentos que sejam

capazes de resistir aos sistemas das significações dominantes e às máquinas capitalísticas de subjetividade, voltadas às minorias sociais, aos sujeitos precários, abjetos e dissidentes. Assim como, a ampliação do entendimento das pedagogias culturais atreladas à formação humana, compreendendo que todo espaço de interação é também um espaço de aprendizagens, de trocas de saberes, de desenvolvimento humano e de práticas discursivas.

Buscamos nesta pesquisa possibilitar outros agenciamentos a partir das práticas discursivas artístico-culturais no teatro contemporâneo, outros lugares cênicos, à proporção que entendemos que, “os lugares são, pois, o mundo, que eles reproduzem de modos específicos, individuais, diversos. Eles são singulares, mas são também globais, manifestações da totalidade-mundo, da qual são formas particulares”. (SANTOS, 2001, p. 112).

1.2 CONHECENDO O UNIVERSO DA PESQUISA

1.2.1 Características gerais dos grupos teatrais

QUADRO RESUMO ANALÍTICO DOS GRUPOS DE TEATRO	
BR TRANS	DIÁRIO DE GENET
Grupo de Teatro: Coletivo Artístico As Travestidas (Nordeste/ Fortaleza-CE).	Grupo de Teatro: ATeliê VoadOR Companhia de Teatro (Nordeste/ Salvador/BA).
Origem: Oriundo de um processo de laboratório do seu criador no universo de travestis, transexuais e transformistas.	Origem: Nasce da reivindicação do ator de teatro como ator anfíbio, ator como <i>performer</i> .
Escopo: Trabalhos que propõem penetrar nos territórios teatrais como um dispositivo de transformação social e efetuar estranhamentos a respeito da sexualidade, afeto, desejo, subjetividade e violência. Favorecer o fortalecimento da noção da arte transformista como arte cênica.	Escopo: Trabalhos que propõem refletir, subverter, vazar, estranhar as invenções ficcionais e regulações normativas impostas. E estão vinculados às questões das minorias sociais, confronto contra hegemônicos e heteronormativos.
Processos criativos: Processos de criação intuitivos e sem muitas pretensões de definir método e estéticas.	Processos criativos: Processos de criação que faculta um devir menor, produção de cenários vazios, encenações anfíbias; Processos de criação pautados na exploração de desejos, afetos, sexualidades dissidentes.

Atores: Composto de pessoas cisgêneras e transgêneras (Transformistas, artistas plásticos, fotógrafos, músicos, publicitários e designs).	Atores: Composto de pessoas cisgêneras.
Posição artístico-político: Intencionalidade política de questionamento sobre o papel da travesti na sociedade. Fazer as pessoas falarem a respeito, enxergar elas em outras situações que não a da marginalização, decadência ou prostituição.	Posição artístico-político: Posicionamento político de enfrentamento aos dispositivos de verdade, de subalternidade e exclusão,
Modo de produção: Teatro de grupo, o coletivo como vetor dos processos de criação.	Modo de produção: Teatro de grupo, o coletivo como vetor dos processos de criação.

Tabela 01: Quadro Resumo Analítico do Universo de Pesquisa.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de dados provenientes da pesquisa.

1.2.1.1 A ATeliê voadOR Companhia de Teatro

A ATeliê voadOR Companhia de Teatro nasceu no ano de 2002, na cidade do Rio de Janeiro, do desdobramento da tese de doutorado do professor, pesquisador, dramaturgo e diretor de teatro, Djalma Thürler, sobre a desaturização do ator contemporâneo e a dessublimação da arte, intitulada “O ator do teatro da escrita no palco entre a tradição e a modernidade – metamorfoses do teatro imaginado como forma de absorção e do moderno e do cosmopolita” (2004). Em 2009 radicou-se na Bahia, na cidade de Salvador, constituindo-se ao longo dos anos como um grande coletivo de agenciamentos estéticos e políticos na cena baiana e de criação de novos modos de fazer teatro, “calcado naquilo que o seu Diretor chama de ‘encenações anfíbias’, expressão que toma do pensador Silviano Santiago (2002) para classificar as peças construídas através do hibridismo entre arte e política, binômio que sustenta suas incursões na cena baiana” (THÜRLER; WOYDA, 2014, p.47).

O nome ATeliê voadOR foi inspirado na peça homônima de Valère Novarina e “é escrita assim mesmo, com destaque para as letras que iniciam a palavra ateliê e para as que finalizam a palavras voador: AT OR” (THÜRLER; WOYDA, 2014, p.47), pois aponta para a principal característica da companhia, o investimento e a crença de que é no ator que se reúne a maior potência do fazer teatral (THÜRLER;

WOYDA, 2014). Isto é, de acordo com Novarina (2005), “no ateliê voador, não se trata de representar, mas de se gastar. É preciso atores de intensidade, não de intenção. Colocar o corpo pra trabalhar”.(NOVARINA, 2005, p.17).

Em outros termos, Thürler e Woyda (2014) reforçam os argumentos acrescentando que

é possível afirmar, então, que o nascimento da ATeliê voadOR foi uma reivindicação do ator de teatro, do ator que tem domínio sobre seu ofício, sobre suas técnicas e seus rituais, em contraponto ao ator “fetiche”, aquele que tinha a sua função mitificada pela espetacularização de um mundo profissional desencantado. (THÜRLER; WOYDA, 2014, p.46).

Sobre esse traço, é importante mencionar que esta companhia se inscreve numa perspectiva de deslocamento do ator do centro das artes cênicas para os modos criativos de fratura dos agenciamentos cênicos dominantes, que vai possibilitar uma nova potencialidade de teatro, uma força não representativa sempre em desequilíbrio. Ser ator é tirar as roupas humanas, sair da carne, carnavalesco, nascer do sopro, não ser nada, jorrar dos destroços, despossuir o mundo de si, se fingir de animal, e até deixar a vida. (NOVARINA, 2005; DELEUZE, 2010).



Figura 02: ATeliê VoadOR Companhia de Teatro

Fonte: Coleção pessoal do pesquisador.

Nestes retratos, descrevemos que a ATeliê voadOR é composta de *voadores* (como eles se autodenominam). Em 2002, ainda no Rio de Janeiro, fizeram parte da primeira formação o ator André Carvalho e a atriz Adriana Rabelo, juntando-se a

esses, em 2006, Duda Woyda. Em Salvador, a Companhia foi formada, num primeiro momento, por dois atores (o que se convencionou chamar de a menor companhia de teatro do Brasil), Duda Woyda e Rafael Medrado. O ator Talis Castro, depois que fez parte do elenco de “Coral – uma etno(cena)grafia (2014) chegou a compor por pouco tempo o elenco permanente. Hoje, o elenco da Companhia, além de Duda Woyda e Rafael Medrado conta com a atriz Mariana Moreno, que entrou em 2017. Além dos atores, a Companhia tem seu diretor artístico, Djalma Thürler; um diretor de arte, José Dias; um diretor assistente e iluminador e uma diretora musical, Marcus Lobo e Roberta Dantas, respectivamente.

Desde a origem, a ATeliê voadOR se revela como um coletivo cênico vinculado às questões decoloniais, dos confrontos contra hegemônicos e heteronormativos “sob um viés interdisciplinar e apoiados em teorias como os Estudos Culturais, Pós-coloniais, os saberes Subalternos e a Teoria Queer. [...]” (THÜRLER; WOYDA, 2014, p.43).



Figura 03: ATeliê VoadOR Companhia de Teatro. Talis Castro, Rafael Medrado, Duda Woyda, Marcus Lobo e Djalma Thürler na ocupação do Cinema do Museu, com o projeto “mínimos óbvios”, de 2016.

Fonte: Coleção pessoal do pesquisador.

Como reforçam Woyda e Thürler (2015), “insistimos que nosso trabalho propõe refletir sobre as possibilidades de subverter, vazar uma invenção ficcional e uma regulação normativa que se impôs como modelo: a heteronormatividade

compulsória” (WOYDA; THÜRLER, 2015, p. 5), com o escopo de que, “a pesquisa da ATeliê voadOR se debruça, hoje, sobre como as formas de poder são estruturadas, como a cultura ocidental veio construindo ao longo de sua história alguns ‘dispositivos de verdade’ e, como esses dispositivos precisam, com urgência serem compreendidos e enfrentados”. (THÜRLER; WOYDA, 2014, p.47)

Assim, seus modos de criação da cena contemporânea traçam uma etno(cena)grafia³, isto é, desorganizam os corpos dóceis, provocam fissuras nas portas dos armários, estranham as grandes narrativas universais, desestabilizam as identidade coletivas, e evidenciam os modos como as política culturais e os regimes estéticos imersas numa trama das redes de poder tecem os sujeitos. Ou ainda, na aposta da produção de cenários vazios metaforicamente, como uma política da cena que faculta um devir-menor.

Portanto, ATeliê voadOR Companhia de Teatro busca, em seu processo de criação, agenciar nos territórios cênicos do desejo, a partir do pensamento de Guattari, Deleuze, Foucault, dos Estudos Queer e dos Estudos Culturais, dos Estudos Pós-Coloniais e Estudos Pós-Estruturalistas, criar “um discurso poético sobre o corpo-texto revelando-se uma espaço catalisador de diferentes representações que permitiram uma cartografia simbólica e política do mundo [...], revelando uma das pautas mais principais: a exploração de desejos, afetos e sexualidade dissidentes”. (WOYDA; THÜRLER, 2015, p. 4).

1.2.1.2 O Coletivo Artístico as Travestidas

³ “E nós da ATeliê voadOR sonhamos com um teatro capaz de representar o mundo e de o pensar; que o questione, que demonstre que poderia ser diferente. Um teatro que conte histórias de pessoas como nós num mundo que poderia ser o nosso, mas que não faça de conta que o que mostra é a realidade, mas uma ficção, uma realidade pensada”. (WOYDA, 2015, p. 63)



Figura 04: Coletivo Artístico As Travestidas.

Fonte: Coleção pessoal do pesquisador.

O Coletivo Artístico As Travestidas surge de um intenso processo de imersão do seu criador, o ator e diretor Silvero Pereira, no universo de travestis, transexuais e transformistas, como parte de uma pesquisa que culminaria no processo de criação da dramaturgia do solo “Uma flor de dama”, inspirado no conto “Dama da noite”, de Caio Fernando Abreu.

As Travestidas constituem-se como um coletivo artístico interessado em penetrar os territórios teatrais como um mecanismo de transformação social, capaz de efetuar estranhamentos a respeito da sexualidade, afetos, desejo, subjetividade e violência. Assim como favorecer o fortalecimento da noção da arte transformista como arte cênica, sob um regime abjeto (trans)estético⁴. Nestes moldes, percebemos que a produção estética d’As Travestidas se configura em micropoéticas⁵, isto é, um coletivo artístico que se confirmou-se na cidade de Fortaleza (CE), integrando transformistas, artistas plásticos, fotógrafos, músicos,

⁴ Termo cunhado por nós, a fim de expressar um *Regime Estético de heterotopias*, que não almeja o centro como condição dos modos de produção de desejo ou como referências subjetivas estéticas, que aponta para a potencialidade do território teatral como potência (eco) de um devir-menor. Isto é, como um regime que opere a contrapelo, a partir da cena abjeta, do não-lugar, da arte cênica outra e que se desvia para um devir-trans, ou seja, para criar algo novo e criativo.

⁵ Como “espaços poéticos de heterogeneidade, tensão, debate, cruzamento, hibridação de diferentes materiais e procedimentos, espaços de diferença e diversidade, que não reivindica a homogeneidade”. (DUBATTI, 2012, p. 27, tradução nossa).

publicitários e designers resultante de uma cartografia artístico e social do universo trans no Brasil.

O Coletivo As Travestidas é guiado por uma produção artística que abre o acortinado dos territórios teatrais de estereótipos que envolvem o universo trans, apresentando-se para além das marcas dominantes de abjeção, injúria, precariedade e preconceitos e criando outros mundos existenciais, outros territórios artísticos do desejo.

Silvero Pereira (2013) relata que “a travesti é o filho renegado. Elas são marginais porque a família, a religião, a escola e o mercado de trabalho não aceitam (em sua maioria), por isso viram marginais, *elas precisam criar um novo mundo para poder sobreviver*”. (ALMEIDA, 2013, p.21, grifo nosso). Além disso, ele pondera que a travesti é “gente, como qualquer outra. O que a sociedade preconceituosa precisa descobrir é que estamos em um mundo onde as diferenças estão na cara, não há mais como esconder e nem por que. Logo, aceitem as diferenças” (ALMEIDA, 2013, p.4), reafirmando a intencionalidade política do Coletivo As Travestidas, que é “questionar sobre o papel da travestir na sociedade. Fazer as pessoas falarem a respeito, enxergarem elas em outras situações que não a da marginalização, decadência ou prostituição”. (Ibid., p. 5-6).

Ele acrescenta ainda que, essa percepção precisava torna-se coletivo, uma vez que, “o grupo de criação coletiva assume a tarefa de escrever a peça que pretender produzir. Tal pratica de criação coletiva determina novos modos e novas formas de dramaturgia [...]” (ROUBINE, 1998, p.211), pois “para virar teatro não pode ser só pessoal, tem de ser coletivo” (LÍRIO, 2015, p. 2).

Dado estes retratos, portanto, o Coletivo As Travestidas se inscreve politicamente nos processos criativos preocupados em aproximar o palco das discussões sociais, denunciando os regimes estéticos normalizadores e heteronormativos de representação, ao passo que reflete o espaço cênico como um território contestado, haja vista que representar denota, em última crítica, deliberar de forma pedagógica a representação e o posicionamento social do indivíduo, o que conta como verdadeiro e que se torna abjeto. Nesse sentido, a questão primordial deste coletivo está em assumir a responsabilidade de cartografar as precariedades

dos processos de produção um devir-transformista, uma forma de política cultural outra.



Figura 05: Coletivo Artístico As Travestidas.

Fonte: Coleção pessoal do pesquisador.

1.2.2 Características gerais das peças teatrais

QUADRO RESUMO ANALÍTICO DAS PEÇAS DE TEATRO	
BR TRANS	DIÁRIO DE GENET
Discurso Cênico: Discute identidade de gênero, especialmente, as transexualidades e as travestilidades no contexto da transfobia e da homofobia, além dos nossos modos de viver.	Discurso Cênico: Discute colonialidades focadas em gêneros e sexualidades, especialmente, as masculinidades, homossexualidades; como também espaços da margem e as prisões físicas, subjetivas e sociais – os dispositivos sociais de biopoder.
Dramaturgia: Dramaturgia como uma colagem de texto do próprio autor e de outros autores, dos atores; Texto não linear.	Dramaturgia: Dramaturgia rizomática, monstruosa, texto como “coralidade”, colagem de vivências pessoais com fragmentos de texto do próprio autor e de outros autores ficcionais e não ficcionais; Texto não linear.
Espectáculo: Centrado na descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão. Espectáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto.	Espectáculo: Centrado no performativo contra representacional. Cena anfíbia. Espectáculo centrado no ator, em suas ações físicas e não mais sobre o texto.
Concepção de ator: Ator como <i>performer</i> .	Concepção de ator: Atorrapsodo, ator monstro, inspirado nos postulados de Valère Novarina.
Personagem: Personagem transgênero.	Personagens: heterossexuais cisgêneros em

constantes deslizamentos idenitários; gays cisgênero.

Tabela 02: Quadro Resumo Analítico do Universo de Pesquisa.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de dados provenientes da pesquisa.



Figura 06: Cartazes de Divulgação das Peças Teatrais Analisadas.

Fonte: Coleção pessoal do pesquisador

1.2.2.1 O diário de Genet

A dramaturgia de “O diário de Genet” teve sua primeira montagem realizada pela ATeliê voadOR Companhia de Teatro, em abril de 2013, durante a Mostra Oficial do Festival de Teatro de Curitiba no mesmo ano. No mês seguinte iniciou sua primeira temporada na Sala do Coro do Teatro Castro Alves, em Salvador (BA). Além disso, ainda em 2013, também na cidade de Salvador, realizou outras duas temporadas, no Teatro Vila Velha e no Teatro Gamboa Nova.

Ainda em 2013, a Companhia foi contemplada com o Prêmio Fundação Nacional das Artes de Teatro Myriam Muniz para fazer a circulação de “O diário de

Genet” por nove (09) capitais do país, além das cidades de Campina Grande (PB) e Paranaíba (PI) mapeando em cada uma das cidades, encontros, mostras e festivais de teatro, com o objetivo de estabelecer espaços de intercâmbio cultural.

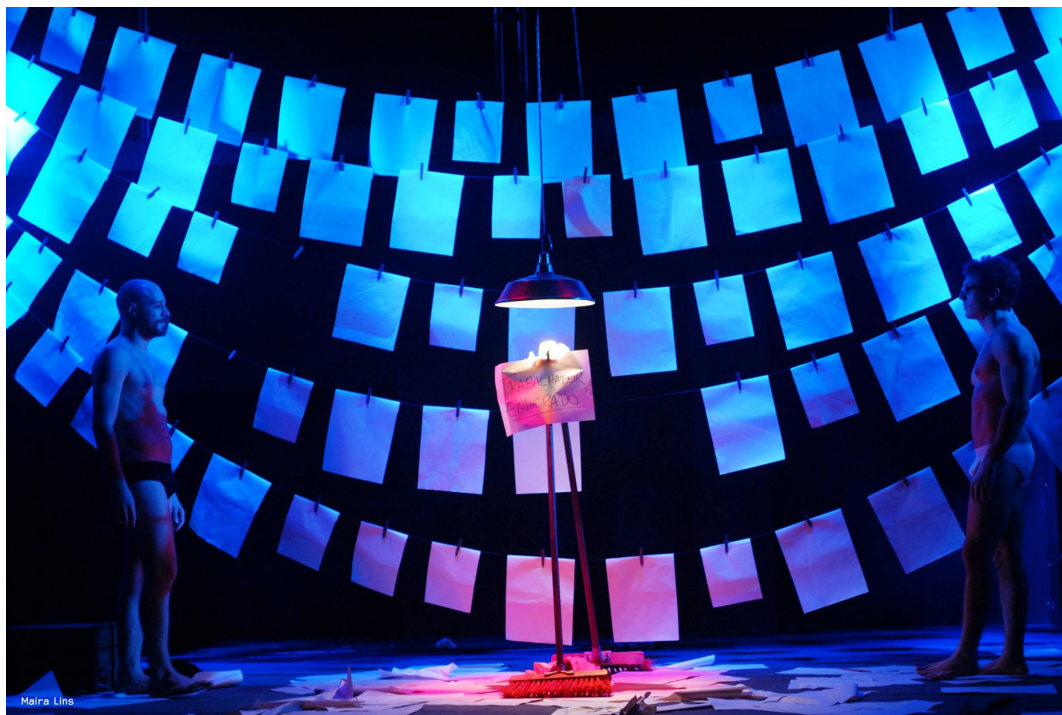


Figura 07: Peça Teatral O diário de Genet.

Fonte: Coleção pessoal do pesquisador.

A carreira de “O diário de Genet” é bastante longeva, tendo se apresentado em Santa Maria (Rio Grande do Sul), do 6º Festival de Teatro Independente de Santa Maria; em Guaramiranga, do 20º Festival Nordestino de Teatro e em Fortaleza, da IV Mostra de Teatro Despudorado (Ceará); e em Belo Horizonte, da 14ª Edição do Festival de Cenas Curtas / Galpão Cine Horto (Minas Gerais). Além-fronteiras continentais, apresentou-se também, na Argentina, nas cidades de Mar Del Plata e Bahia Blanca, no Chile, na cidade de Iquique e em Cuba, na cidade de Havana, durante o XVI Festival de Teatro de La Habana. Sua última apresentação foi no Festival ‘Niterói Cenas Curtas’, em 2017. Em Cinco anos de carreira, foram mais de 25 cidades com, aproximadamente, 30 mil espectadores.

Segundo Thürler (2013, p.46), a dramaturgia “O diário de Genet” é uma bricolagem “das obras do escritor francês Jean Genet e de obras ligadas aos Estudos Queer, aos Estudos Pós-Coloniais e aos Estudos Culturais, sua força está

em passar em revista nosso passado colonial com a crítica de quem quer rediscutir os empoderamentos culturais”.



Figura 08: Peça Teatral O diário de Genet.

Fonte: Coleção pessoal do pesquisador.

“O diário de Genet” é um dueto que positiva o sujeito e as práticas abjetas, desloca o centro como o lugar privilegiado e desejado e destaca a marginalidade como estratégia identitária e política, enfim, as experiências precárias e abjetas de Genet “se aliam a um texto forte, político, que almeja dar um soco no estômago de uma sociedade que constrói e define quem são os marginais, determina quais são os prazeres possíveis... violenta quem está fora das normas”. (FERNANDES, 2013, p.2).

Ficha Técnica:

Texto e Direção: Djalma Thürler

Atores: Duda Woyda e Rafael Medrado

Direção de Arte: José Dias

Iluminação: Pedro Dultra Benevides

Direção Musical e Trilha Sonora: Roberta Dantas

Operação / Montagem de Luz/Som: Marcus Lobo

Design Visual: Clarissa Ribeiro

Produção: ATeliê voadOR Companhia de Teatro

1.2.2.2 BR-Trans

O espetáculo “BR-Trans” estreou em 20 de junho de 2013, no Espaço Utopia e Luta, em Porto Alegre (RS). O processo de criação da dramaturgia do espetáculo originou-se a partir do “Projeto BR-Trans: Cartografia artística e social do universo trans no Brasil”, cujo objetivo era a montagem de um espetáculo solo que partisse da experiência do universo trans (travestis, transexuais e transformistas) vivenciada pelo autor nas cidades de Fortaleza (CE) e Porto Alegre (RS).



Figura 09: Peça Teatral BR-Trans.

Fonte: Coleção pessoal do pesquisador.

Deste modo, a promoção desta analítica acerca da vida social, econômica e cultural sobre travestis e transformistas, e a arte transformista como uma arte cênica, resultou na dramaturgia deste espetáculo, que segundo Silvero Pereira, “é uma colagem de vivências pessoais, referências musicais e fragmentos de texto do próprio autor e de outros autores. Entretanto, todo o processo não tem pretensões teóricas, tendo sido concebido a partir de suas próprias necessidades” (2016, p.13), se constituindo assim em um espetáculo dissidente imerso no universo trans, como descreve Mariana Barcelos (2015, p. 2), ao dizer que,

as mulheres trans de BR-Trans são as que vivem no extremo da marginalidade. As que são assassinadas das formas mais violentas, que são exploradas e abusadas pelos companheiros, as que são presas por crimes que revelam a que tipo de vida estão condenadas, as abandonadas pelas famílias, as que usam toda força possível para fazer surgir algum amor diante da brutalidade (BARCELOS, 2015, p. 2).



Figura 10: Peça Teatral Br-Trans.

Fonte: Coleção pessoal do pesquisador.

Nas palavras do autor, “a discussão desta peça não é somente sobre travestis, mas sobre todos nós!”. (PEREIRA, 2016, p. 53). Em outros termos, como acrescenta Lírio (2015), “estamos diante da performatividade de um corpo que ultrapassa a discussão sobre gênero e que engendra sua potência no abismo perverso e violento do cotidiano, reivindicando espaço político e artístico” (PEREIRA, 2015, p.1).

Neste sentido, vale ressaltar o que diz Silvero Pereira em sua entrevista concedida à Gabriela Lírio (2015), “a travesti é um alter ego do ator; a gente se considera ator-trans, porque não é a travesti enquanto discussão de gênero, mas discussão artística. A travesti é a nossa figura performática na arte e a gente se sente como um bufão, um clown, não me sinto diferente disso” (LÍRIO, 2015, p. 3).

Pereira (2016) acrescenta às nossas exposições que “a dramaturgia textual serviu como um fio condutor, como um roteiro para descobertas em cena”

(PEREIRA, 2016, p. 13), reforçando nossas postulações a despeito das poéticas dessa obra como dispositivo político da cena contemporânea.

O espetáculo, assim como “O Diário de Genet”, tem uma carreira muito longa, percorreu muitas cidades do Brasil e está, atualmente, em sua 54ª temporada, se tornando, sem dúvida, um sucesso do atual panorama do teatro contemporâneo. Portanto, Gisele Almodóvar, a personagem de BR-Trans e Silvero dividem não só a cena, o corpo, a voz e a condição dissidente, que é o seu lugar de pertencimento e fala, mas apostam numa prática política e cultural nos territórios artísticos capazes de produzir outros modos de existência.

Ficha Técnica

Texto e atuação: Silvero Pereira

Encenação e orientação: Jezebel de Carli

Iluminação: LuccaSimas

Direção Musical e Trilha Sonora: Rodrigo Apolinário e Ayrton Pessoa

Operação/Montagem/Luz/Som/vídeos: Ana Luiza Bergmann, Italo Lopes Ivan Ribeiro

Identidade Visual gráfica: Sandro Ka

Cenário: Marcos Krug, Rodrigo Shalako e Silvero Pereira

Produção: Coletivo Artístico As Travestidas, Ana Luiza Bergmann e Quintal Produções

1.3 DESENVOLVENDO O PERCURSO ANALÍTICO

Para analisar os dados foi realizada uma ordenação, sumarização e sistematização dos mesmos, a fim de que nos fornecesse uma resposta ao problema indicado na pesquisa. De tal modo que optamos pela modalidade de análise categorial temática, pois através dessa técnica foi possível condensar os dados, categorizando-os e uniformizando-os de forma a tornar mais compreensível à análise das respostas e suas interpretações.

Nessa direção, durante a coleta de dados conjugamos alguns procedimentos metodológicos que nos auxiliaram na pesquisa de campo, à proporção que,

compreendemos que “a pesquisa de campo é aquela que recolhe os dados *in natura*, como percebidos pelo pesquisador. Normalmente a pesquisa de campo se faz por observação direta, levantamento ou estudo de caso”. (SANTOS, 2002, p. 28).

Para isso, realizamos uma entrevista semi-estruturada com o Silvero Pereira e um levantamento de material documental, bibliográfico, além da *observação* netnográfica⁶ e análise documental, para que nos ajudassem a evidenciar elementos fundantes às análises.

Utilizamos, assim, a entrevista semi-estruturada, pois em nossa compreensão possibilitava “obter informações de questões concretas” com a liberdade de realizarmos explorações não previstas, além de permitir ao entrevistado dissertar sobre o tema e abordar aspectos relevantes sobre a pesquisa (NEGRINI, 2004). Ao passo que, a entrevista é compreendida aqui como uma técnica de fundamental importância para a compreensão dos significados atribuídos pelos sujeitos da pesquisa. Como referenda Szymanski (2004), “esse instrumento tem sido empregado em pesquisas qualitativas como uma solução para o estudo de significados subjetivos e de tópicos complexos demais para serem investigados por instrumentos fechados num formato padronizado”. (SZYMANSKI, 2004, p. 10).

A entrevista semi-estruturada é uma fonte de expressão das idéias e dos valores dos sujeitos da pesquisa, haja vista que através dessa comunicação orientada, o pesquisador pode captar a subjetividade do entrevistado, bem como outras informações mais profundas do objeto a ser investigado. Ao mesmo tempo, concede voz ativa aos sujeitos para se expressarem sobre a temática em questão, oferecendo dessa maneira um significado particular à sua atividade e, por conseguinte, produzir um novo conhecimento de mundo (MINAYO, 2004).

Ademais, os textos, documentos e *prints*⁷ recolhidos para esta investigação trazem à tona as principais críticas e produções discursivas sobre as poéticas dos espetáculos “O diário de Genet” e “BR-Trans”, ao passo que tais dados empíricos

⁶ Netnografia é o ramo da Etnografia que analisa o comportamento de indivíduos e grupos sociais na Internet e as dinâmicas desses grupos no ambiente on-line.

⁷ Ato de tirar “*printscreen*” de uma página, tirar uma foto da tela.

foram encontrados a partir da penetração destes instrumentos em fontes bibliográficas, documentais e virtuais de pesquisa, tais como publicações em revistas eletrônicas, boletins, jornais, revistas, livros, pesquisas, material cartográfico e meios de comunicação como gravações audiovisuais.

Num segundo momento, transcrevemos a entrevista, organizamos todos os materiais coletados e estabelecemos uma primeira leitura e pró-análise, a fim de constituir o *corpus* de pesquisa. Conseqüentemente, entendemos que o *corpus* de uma pesquisa acadêmica se constitui, a priori, como o material coletado ou o conjunto deste que será analisado como representação da amostragem. Em outras palavras, é o conjunto de documentos (de formatos e tamanhos diversos) sobre a temática pesquisada, selecionados a partir de um cruzamento entre o problema de pesquisa e seu aporte teórico em vista ao alcance dos objetivos e resultados que se pretende obter na investigação.

Em vista disso, concretizamos a primeira fase (pré-análise) do processo analítico, que se configurou como o primeiro contato com o material coletado em campo a ser analisado. Envolveu a transcrição da entrevista da forma como foram explicitadas nas gravações; segue-se com a leitura flutuante do material, a fim de constituir o *corpus* de análise a partir da proposta analítica ao qual o estudo se pretende.

Na segunda fase (exploração do material), o momento foi de aplicarmos o que definimos na fase anterior, isto é, consistiu-se na relação entre os dados empíricos, objetivos e o aporte teórico conceitual da investigação. Dessa maneira, fizemos o recorte do texto em unidades de registro, com a subsequente aplicação das regras de contagem ou separação dos recortes, observando os princípios de convergência, divergências e o inusitado. E, para finalizar essa etapa, realizamos a classificação e agregação dos dados.

No último momento (tratamento dos resultados obtidos e interpretação), realizamos uma triangulação dos núcleos relacionados com o objeto, aproximando e reaproximando com o material empírico, no intuito de colocar em relevo as informações obtidas. Os referidos elementos foram, dessa forma, identificados em três grandes temas, a saber:

Tema 1 – Fazer Artístico

Tema 2 – Paradigma estético minoritário

Tema 3 – Política, tecnologia e subjetivação.

CAPÍTULO II - A (TECNO)CENA



Figura 11: Peça "BR-Trans".

Fonte: Coleção pessoal do pesquisador.

A (tecn)ocena é um modo político tecnológico cultural e artístico que está preocupada exclusivamente nos processos criativos que remetem a potências do devir e às heterotopias. Modo cultural de produção da vida nos territórios artísticos contemporâneo. Portanto, está profundamente relacionada com os processos de subjetivação de um grupo social e específico, comprometido com a (re)contação de histórias sobre suas subjetividades, com a subversão e com o questionamento das normas de inteligibilidade – uma carta branca à potência.

Neste primeiro capítulo, discutiremos como o trabalho artístico-cultural de criação e produção teatral se constitui em uma (tecno)cena. Em um primeiro momento, estabeleceremos uma discussão transversal entre cultura, política e arte que nos servirá de base e contexto para pensarmos o conceito de (tecno)cena.

A partir desta contextualização, de caráter eminentemente teórico, partiremos para a identificação dos elementos que apreendemos a partir das práticas discursivas artísticas da ATeliê voadOR Companhia de Teatro e do Coletivo Artístico As Travestidas, apoiados nos espetáculos “O diário de Genet” e “BR-Trans”, a fim de analisar os modos de efetivação de outros processos de subjetivação e de outras políticas culturais nos campos artístico-culturais do fazer teatro.

Desta forma, daremos atenção especial neste capítulo, à criação do conceito de (tecno)cena, afinal, “a filosofia é uma disciplina tão criativa, tão inventiva quanto qualquer outra disciplina, e ela consiste em criar ou inventar conceitos”. (DELEUZE, 1999, n.p.). E começamos indo ao encontro da ideia de teatro menor que opera em linhas de subversão, fissura e fuga frente ao regime cultural dominante, voltadas às produções cênicas e ao trabalho artístico cultural menor como uma ferramenta poética e estética do devir-trágico⁸ ou ainda como uma tecnologia social das heterotopias teatrais.

2.1 SE FERRE A NOSSA EXISTÊNCIA, SEREMOS A RESISTÊNCIA

A vida sempre foi um tema muito caro, carregado de tensões e disputas. A vida é considerada por muitos como a capacidade de autoprodução, um dom, um ato da criação de Deus, o próprio Deus – ou aquilo que com algum descuido chamamos de Deus, para lembrar Caio Fernando Abreu – uma potência, um fenômeno que anima a matéria, etc. De sorte que, a vida efetiva a existência no

⁸ A partir das considerações de Thürler (2016) em “O corpo trágico na cena contemporânea” ampliamos, aqui, a compreensão para “sujeitos/espacos/cenas” trágicos, subalternos, degradados, abjetos, desqualificados, transgressores anormais – devires outros e também heterotopias artísticas.

encontro com outras forças. Assim sendo, a existência pode ser compreendida como um modo de ser, de viver e de existir, ou ainda, como uma presença real no mundo.

Dessa maneira, pensamos a existência como um modo particular da vida se manifestar e se desenvolver na sociedade, uma forma de ser e estar no mundo, de vir a ser. Nesta direção, Heidegger em “Ser e tempo” apresentou um questionamento acerca da natureza do ser (enquanto presença/existência) e posicionou o homem como um partícipe ativo do mundo das coisas. O homem como um *ser-no-mundo*, que mora nele e se faz com ele de modo implicado. O homem como um ser-em-situação, um ser sempre em relação com algo ou com alguém e em constantes devires (HEIDEGGER, 2005).

Ainda na linha do pensamento heideggeriano, a existência é transitória e está ligada ao tempo, mas no sentido de possibilidades vindouras e se constitui a principal característica de ser. “A declaração ‘ser-no-mundo’ faz referência ao ente que nós mesmos somos e implica que, em sendo, estamos sempre junto ao mundo e existimos sempre em um mundo. Isto quer dizer que o homem é ser-em e ser-junto ao mundo” (FERREIRA, 2003, p. 250).

Para Heidegger ser-no-mundo designa o modo de ser do homem imbricado numa dinâmica de relações, cujo entendimento sobre o mundo é que ele seja o campo constituído pelas relações do homem com as coisas e com outros homens. O mundo, portanto, “significa o conjunto de relações entre o homem e os outros seres: a totalidade de um campo de relações” (ABBAGNANO, 2000, p.687).

Quando falamos em existir no mundo, estamos nos referindo a um conjunto de tensões, câmbios, lutas, dominações e resistências. Em termos foucaultianos, estamos falando de poder, relações, efeitos ou ainda de uma economia política da verdade. A idéia de existência, enquanto um modo de ser no mundo, nos remete para as analíticas em torno dos processos de subjetivação/ sujeição e da constituição da sociedade. Tema que vamos aprofundar ao longo deste estudo.

Mas a noção do que seja a existência é que ela é uma forma de viver a vida. Bem sabemos que, ao contrario dos outros animais, nós somos e nos tornamos humanos porque transformamos o mundo natural em mundos culturais. Trazemos em nossa constituição esta potencia criadora da vida humana, isto é, somos quem

somos, seres humanos, porque aprendemos a produzir nossas vidas dominando a natureza. Nossa capacidade de dominar e transformar o mundo natural em mundos de culturas nos fez sujeitos humanamente culturais, sujeitos produtores de diferentes culturas e de muitos e diferentes modos de vida. Por isso, referendamos que “a cultura é constitutiva da sociedade (ou se preferem, não há sociedade sem cultura)” (ORTIZ, 2008, p.123).

Para Brandão (2008), criamos o que fazemos porque nos socializamos em uma cultura e aprendemos a expressar quem somos e como somos por meio da linguagem. “A cultura existe nas diversas maneiras por meio às quais criamos e recriamos as teias, as tessituras e os tecidos sociais de símbolos e de significados que atribuímos a nós próprios, às nossas vidas e aos nossos mundos”. (BRANDÃO, 2008, p.31). É neste sentido que René Marc da Costa Silva (2008), autor do texto “Cultura popular, linguagens artísticas e educação”, destaca que a linguagem “é a capacidade de expressar, de simbolizar e comunicar idéias, sentimentos, sensações... Enfim, de dizer o mundo. Portanto, aquilo que existe de mais humano no homem”. (SILVA, 2008, p.15).

Nessa direção, conclamo a crítica derridariana, conforme a célebre expressão “não existe o fora-do-texto”, para apontar o fato de que não existe nada, nenhuma produção ou modo de vida fora da linguagem, pois ela antecede a realidade, nomeia a realidade e a institui (DERRIDA *apud* SILVA, 1996). A linguagem, assim como a cultura, é concebida como um campo, espaço, território e lugar de lutas, contestações, questionamentos constantes e de produção.

A cultura é relação de poder, é percurso, viagem, trânsito, forja nossas subjetividades, identidades, estabelece significados, representações e procissões sociais e culturais no interior do corpo social. “A cultura é um campo onde se define não apenas a forma que o mundo dever ser, mas também a forma como as pessoas e os grupos devem ser. A cultura é um jogo de poder” (SILVA, 2011, p. 134).

Para Nelson, Treichler e Grossberg (1995), a cultura é “entendia *tanto* como uma forma de vida – compreendendo idéias, atitudes, linguagens, práticas, instituições e estrutura de poder – quanto toda uma gama de práticas culturais:

formas, textos, cânones, arquitetura, mercadorias produzidas em massa, e assim por diante” (NELSON; TREICHLER e GROSSBERG, 1995, p.14).

Teixeira Coelho enfatiza que a cultura é entendida “em sua conceituação mais ampla, como uma forma que caracteriza o modo de vida de uma comunidade em seu aspecto global, totalizante, sistema de significações, como efeito de discursos e de mundo” (COELHO, 2012). Ela aponta para as atividades humanas que não se restringem às atividades estéticas, mas se abrem para uma rede de significações ou linguagens.

Deste ponto, buscamos pensar essa relação entre cultura, sociedade, política e arte como um modo de produção de subjetividade. O processo de subjetivação compreendido como a produção cultural do sujeito imbricado nas relações de poder no interior da vida social. Processo de subjetivação como um modo cultural de fabricar os modos de viver ou existência na sociedade.

Assim, o processo de sujeição não é uma produção cultural neutra ou uma epifânia essencialista da própria natureza, mas efeitos de sentido e verdade produzidos pelos dispositivos culturais organizados em um regime cultural (matriz cultural) que determina a maneira de viver, controlando e disciplinando as formas de existência, como uma verdadeira agenda do dia (FOUCAULT, 2001, 2003).

Para Foucault não existe sujeito a não ser como resultado de um processo de produção cultural e social. Para ele a origem do processo pelo qual nos tornamos sujeitos de um determinado tipo como resultado dos dispositivos culturais e sociais é o poder (SILVA, 2011).

O autor esclarece que se deve compreender o poder como uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada, exercido a partir de muitas posições e em meio a relações de desigualdades e móveis. O poder proveniente de todos os lugares, isto é, como uma rede de poder, que a partir dos inúmeros pontos de relações produz resistência ou pontos de resistências que introduzem clivagens que se deslocam na sociedade (FOUCAULT, 2001).

Assim, tanto a rede de relações de poder como os pontos de resistências, que formam o outro termo nas relações de poder, constituem “um tecido espesso que

atravessa os aparelhos e as instituições, sem se localizar exatamente neles”. (FOUCAULT, 2001, p. 92). Isto é, atravessam as estratificações sociais e as identidades individuais. O poder pensado como “as multiplicidades de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem constitutivas de sua organização; [...] as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo [...] nas hegemonias sociais” (FOUCAULT, 2001, p. 88).

É nessa dinâmica da vida em sociedade imersa nas relações de poder que as tramas e os efeitos desse processo cultural e político não só reproduzem os sujeitos coerentes de quem pode existir, mas estabelecem também as fronteiras entre eles e os grupos sociais subalternos, desautorizados, anormais, monstros, precários, abjetos, minoritários.

Michel Foucault, em “Estratégias de Poder” (1999), afirma que cada sociedade fixa seu regime político e pedagógico entorno da produção da verdade como estratégia de poder, que acolhe determinados tipos de discurso que funcionarão como oficial/ dominante, de modo a criar um conjunto de regras, condutas e posições sociais segundo as quais se distingue o verdadeiro jeito de existência das “aberrações”, conferindo e autorizando a existência de alguns e desautorizando e ferindo a existência de outros, assim como a circulação e o funcionamento dos enunciados que determinam quem é responsável pelo que é verdadeiro, ou até mesmo de quem pode existir e quem deve ter sua existência negada, vigiada ou coibida (FOUCAULT, 1999b).

Ainda de acordo com Michel Foucault (1979),

cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discursos que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instancias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que tem o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (FOUCAULT, 1979, p. 12).

A partir desse entendimento, os estudos pós-estruturalistas nos proporcionam uma importante contribuição ao nosso trabalho em suas análises no papel da linguagem e do discurso na constituição do social e na avaliação das epistemologias (verdadeiro/falso), modificando a noção de cultura. Conseqüentemente, a cultura

passa a ser entendida como um campo de conflito em torno da produção e da imposição de significados sobre a sociedade. A cultura como relação social. A cultura não mais como produto, como material, como texto, como discurso, apenas como réplica. Todavia, como relações sociais de poder que em seu interior realiza prática de significação.

De outra forma, os estudos pós-estruturalistas, com seus pressupostos da primazia do discurso e das práticas lingüísticas, alteram radicalmente as concepções de cultura, ampliando sua concepção como campo de conflito e de luta em torno da construção e da imposição de significados sobre o mundo social, a partir das análises das epistemologias que produzem os efeitos de verdade intrínsecos às práticas discursivas (SILVA, 2010).

Por isso, estes estudos efetuam uma ampliação do foco da linguagem, como a noção de discurso e texto, estabelecendo a noção do significado como fluido, indeterminado e incerto em oposição à fixidez do significado enfatizada pelo estruturalismo (SILVA, 2011). De maneira que, a ampliação do foco dos processos de significação ocorre especificamente com o intuito de evidenciar as definições filosóficas de “verdade” e despertar a atenção para o processo pelo qual algo é considerado verdade: “A questão não é, pois, a de saber se algo é verdadeiro, mas, sim, de saber por que esse algo se tornou verdadeiro” (SILVA, 2011, p. 124).

Em decorrência, ocorre uma reconfiguração da compreensão da dinâmica entre cultura e sociedade, haja vista que as questões culturais não se resolvem no terreno epistemológico, mas no terreno político e das relações sociais e de poder.

Por esse motivo, uma análise em torno da cultura como lugar de produção da sociedade imbricada na rede de relações de poder leva-nos a entender que a cultura e a política são campos de lutas, domínios e contestações. Tornando evidente que é “na cultura que, [...], a própria política é construída como discurso” (MCROBBIE, 1995, p. 53) e que são através das práticas discursivas culturais que se produz, enquanto efeito de verdade, o que chamamos de realidade. Conseqüentemente, estas práticas discursivas culturais nomeiam, criam as coisas, a verdade ou até outros tipos de verdade.

Observa-se assim, que a cultura e a política são interpretadas como campo e terreno de luta, onde a cultura “é o terreno em que se enfrentam diferentes e conflitantes concepções de vida social, é aquilo pelo qual se luta e não aquilo que recebemos” (SILVA, 1996, p. 89) e a política “é a guerra continuada por outros meios” (FOUCAULT, 1999a, p. 22).

Consideramos ainda que seja neste campo de relações sociais de poder que estabelecem os sentidos e as representações acerca dos sujeitos por ela gerados, seja pela observância das normas ou pela sua resistência a ela. Isso nos leva a romper com a noção de representação como uma correspondência verdadeira, mas da compreensão de que representar é produzir significados e estabelecer posição de poder, de forma que,

quando alguém ou algo é descrito, explicado, em uma narrativa ou discurso, temos a linguagem produzindo uma “realidade”, instituindo algo como existente de tal ou qual forma. Neste caso, quem tem o poder de narrar o outro, dizendo como está constituído, como funciona, que atributos possui, é quem dá as cartas da representação, ou seja, é quem estabelece o que tem ou não tem estatuto de “realidade”. [...]

Essa política da representação, ou seja, essa disputa por narrar “o outro”, tomando a si próprio como referência, como normal, e o outro como diferente, como exótico, como “ex-cêntrico”, é a forma ou o regime de verdade como verdadeiros, como “científicos”, como “universais”. [...] Tais saberes são praticas, reguladoras e reguladas, ao mesmo tempo produzidas e produtivas (COSTA, 2005, p. 42-43).

Entende-se, portanto, por representação o “resultado de um processo de significados pelos discursos, e não como um conteúdo que é espelho e reflexo de uma ‘realidade’ anterior ao discurso que a nomeia” (COSTA, 2005, p. 40). A representação é política e o poder está inscrito nela, então, enquanto processo de significação social, ela é uma operação que cria marcas, inscrições, traços, sentidos e posições. Estabelece os efeitos de sentido, como efeitos de poder, que posicionam os sujeitos, fixa suas relações sociais e estabelece suas identidades sociais. Desse jeito, “os significados carregam a marca do poder que os produziu. Esses significados, organizados em sistemas de representação, em sistemas de categorização, atuam para tornar o mundo social conhecível, pensável e, portanto, administrável, governável”. (SILVA, 1996, p. 170). Compreende-se, desse modo, a estreita conexão entre a forma de saber e a forma de representação.

Jacques Rancière soma à nossa exposição quando diz que política e arte têm uma origem comum – a produção de ficções, entendidas como agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível, construção de uma nova relação entre aparência; e a realidade, o visível e o seu significado, o singular e o comum – e assim, “são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos” (RANCIÈRE, 2010, p. 125), por isso, atestamos que a “a arte é em si própria constitutivamente política. [...] Aquilo que a poesia cumpre em relação ao poder dizer e a arte em relação aos sentidos, a política e a filosofia têm de cumprir em relação ao poder de agir” (AGAMBEN, 2007, p. 49).

Nietzsche prossegue dizendo que “a arte é nada mais que a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande aliciadora da vida, o grande estimulante da vida. [...] A arte como redenção do que sofre [...]”. (NIETZSCHE, 1999, p. 50). Dito isso, ele relaciona a arte e a vida em uma estreita conexão e como resultado propõe que a existência compreendida como obra de arte constitui uma das principais tarefas do fazer artístico. Assim, “a arte deve, sobretudo e principalmente embelezar a vida, ou seja, tornar a nós mesmos suportáveis e, se possível agradáveis para os outros”. (NIETZSCHE, 2008b, p.50).

Nietzsche diz que a vida tem como propósito a arte, e a arte uma necessária proteção à vida, pois a vida só pode ser suportável enquanto um fenômeno estético. Com tal característica, a arte encontra sua função primordial na invenção de novas formas de vida, de fazer de nós mesmos um fenômeno estético, da arte de criar a si mesmo como uma obra de arte, de sermos artistas de nossa própria existência. (DIAS, 2011).

Parafraseando Nietzsche, em “Humano, demasiado humano – Um livro para os espíritos livres”, a arte “antes de tudo, durante milênios ela nos ensinou a olhar a vida, em todas as formas, com interesse de prazer, e a levar nosso sentimento ao ponto de enfim exclamarmos: ‘seja como for, é boa a vida’” (NIETZSCHE, 2000, p. 70).

Para citar novamente Nietzsche, em “A gaia ciência” (2008), uma saída fundamental para pensarmos o trabalho artístico-cultural no campo do teatro

contemporâneo está na consonância do questionamento do pensador no aforismo 299, intitulado “O que é necessário aprender dos artísticos”: Que meios temos de tornar as coisas para nós belas, atraentes e desejáveis quando não são? Nietzsche ao responder esta indagação indica as orientações em que o trabalho teatral contemporâneo deve se inspirar,

é necessário aprender dos artistas e, quanto ao resto, ser mais sábios do que eles. Por que sua força sutil se detém geralmente no ponto onde acaba a arte e começa a vida; mas nós queremos ser os poetas de nossa vida e em primeiro lugar nas menores coisas, nas mínimas banalidades do cotidiano. (NIETZSCHE, 2008a, p.176).

Não é preciso dizer que o teatro no centro das lutas, tensões e reivindicações sociais atuais, enquanto um modo cultural de fazer arte, não tenha uma intrínseca implicação com os modos de produção das maneiras de ser e viver. O teatro em suas perspectivas mais recentes amplia seu escopo enquanto arte política para uma forma de política cultural anfíbia (termo que trataremos nos capítulos seguintes), mais complexa e implicada, ou ainda como arte ativismo. Dessa perspectiva, o teatro contemporâneo não pode ser visto simplesmente como um espaço da mimese⁹, ou do fazer dramático, ou como um lugar da ilusão. O teatro contemporâneo está centralmente envolvido no trabalho artístico implicado com a vida e seus modos de existir.

O fundamento que descobrimos a partir do acesso ao trabalho artístico-cultural das companhias teatrais em tela e de suas produções artísticas em análise é que a relação entre cultura, sociedade e modos de viver está ligada a idéia do fazer teatro como cálculo das relações de forças imbricadas nas redes de poder na produção do sujeito, dos modos de ser e existir. Em outros termos, o fazer teatral como uma prática artístico-cultural e política das possibilidades da vida.

⁹ A mimese é a imitação ou representação de uma coisa. [...] Na poética de Aristóteles, a produção artística (*poiesis*) é definida como imitação (*mimese*) da ação (*práxis*). (PAVIS, 2017, p. 241)

2.1.1 A (tecno)cena: Tecnologias culturais do teatro contemporâneo minoritário

Bertolt Brecht em “Estudos sobre Teatro” (1978), ao pensar sobre a pergunta de Friedrich Dürrenmatt, “poderá o mundo de hoje ser, apesar de tudo, reproduzido pelo teatro?” responde que “vai longe o tempo em que do teatro se exigia apenas uma reprodução do mundo susceptível de ser vivida. Hoje em dia, para que essa reprodução ser torne de fato, uma vivência, exige-se que esteja em diapásão com a vida”. (BRECHT, 1978, p.5).

O que o dramaturgo e poeta alemão indica é que novos processos no campo teatral devam ser capazes de colocar a descrição do mundo atual para os homens atuais num movimento artístico, político e cultural que trabalha para a modificação do mundo e do convívio dos homens; uma produção teatral cuja função social esteja implicada na transformação no mundo de hoje em vias de renúncia à ilusão e à estilização dominante em favor de princípios cênicos que possibilitem uma crítica capaz de transformar a realidade social. (BRECHT, 1978).

Walter Benjamin acrescenta que esta nova maneira de compreender o fazer artístico não está mais empenhada em reproduzir as condições sociais, mas pelo contrário, se interessa em revelar essas condições e desenvolver ações que produzam uma consciência incessantemente viva, produtiva e contestadora. Nesta produção artística os elementos da realidade não estão postos no palco para serem retratados, mas para promover a transformação, a mudança, a conscientização. Assim, “essa característica demonstra, ao mesmo tempo, que sua ruptura com a concepção do teatro como espetáculo social é mais profunda que sua ruptura com a concepção do teatro como diversão noturna” (BENJAMIN, 1985, p.83).

Benjamin, ao citar o “Manifesto de Marinetti em favor da guerra colonial na Etiópia” (2017), diz “a guerra é bela porque cria novas arquiteturas. [...] Poetas e artistas do futurismo [...] lembrai-vos destes princípios para uma estética da guerra” (BENJAMIN, 2017, p.98) e ainda põe em evidência uma das tarefas mais importantes da arte, que é produzir um processo aberto e transformador frente às formas de estetização imperialista e fascista. Uma luta por uma nova poesia, uma

nova plástica guiada para uma estética da guerra como resposta às formas de dominação no campo das artes, como um trabalho de politização da arte.

André Mesquita (2008) complementa que “já não basta ao artista apenas a politização da arte, mas a invenção de outras formas de emancipação do sujeito, de uma necessidade de produzir colisões entre posicionamentos éticos e estéticos aliados aos movimentos de contestação”. (MESQUITA, 2008, p.09). A relação da arte política e arte ativista estão citadas em seu trabalho por Lucy Lippard (1984) e pondera que

o artista político é alguém cujos assuntos e, de vez em quando, os contextos, refletem assuntos sociais, geralmente na forma e uma crítica irônica. “Embora artistas “políticos” e ativistas” sejam, freqüentemente, as mesmas pessoas, a arte “política” tende a ser socialmente preocupada, enquanto a arte “ativista” tende a ser socialmente envolvida. (MESQUITA, 2008 *apud* LIPPARD, 1984, p. 349).

Deste ponto, os questionamentos que perseguimos neste trabalho vão encontrando suas respostas a partir da análise conjugada das práticas artístico-culturais e políticas dos espetáculos das companhias citadas, ao demandar um olhar analítico sobre a produção do sujeito e do teatro como artefato cultural e artístico, ou seja, como um efeito ficcional e performativo nos territórios teatrais. O sujeito como um efeito de um processo cultural que envolve também o teatro e o seu fazer artístico.

O modo cultural do fazer artísticos dessas companhias pautadas no trabalho implicado nas vidas precárias e abjetas, nos sujeitos/subjetividades assinalados pelas marcas do *queer*, das deformidades, anormalidades e estranhezas revelam um novo tipo de teatro na atualidade, que não usa apenas temáticas contestadas ou destacadas no seu tempo histórico e as tratam de forma dramática¹⁰,mas, encontram nelas os outros espaços nômades que lhes facultam devires-menores, processos de singularidades. Vidas que não são “desvios” (embora sejam

¹⁰ Forma de fazer teatral guiada por uma noção de estética universal, da escrita dramática e da representação. Um fazer teatral que reafirma o teatro como lugar neutro, cujo fim esteja no entretenimento e na produção de uma ilusão mais ou menos perfeita, onde o espectador acredita que está deixando a vida real fora do teatro. “[...] A forma dramática legada pelo aristotelismo [...] é uma forma fechada. Repousa em uma ação desencadeada por um ou vários conflitos entre os protagonistas. Desemboca em um desenlace que é a instauração ou restauração de uma harmonia social, de uma ordem política”. (ROUBINE, 2003, p.151)

desviantes), mas verdadeiros agenciamentos micropolíticos. Vidas que apontam para a potência de uma devir-cena menor.

Esse modo cultural de produção da vida nos territórios artísticos contemporâneos¹¹ realiza o que denominamos de (tecno)cena e revelam a centralidade do fazer artístico dessas companhias e as posicionam como agências artísticas contemporâneas de questionamento frente aos dispositivos artístico-culturais de produção de verdade, de exclusão, subalternidade, abjeção, silenciamento, violência e extermínio.

Para a compreensão mais aprofundada deste trabalho, entendemos modo de vida como sinônimo de modo cultural, ou ainda, como ação cultural, assim, compreendemos os modos culturais como uma maneira pela qual a cultura se manifesta. Esse entendimento do modo cultural de forma mais ampla nos permite pensar as práticas humanas como práticas culturais imbricadas nas redes de poder e no contexto da diversidade, pluralidade e diferença. Acreditamos, portanto, não haver apenas um modo cultural no singular, mas modos singulares de viver e manifestar as culturas.

Contudo, o que falar da idéia de (tecno)cena enquanto tecnologias culturais? Para nós, a noção de tecnologias culturais segue o mesmo entendimento de Roger Simon, ao afirmar que as tecnologias culturais são tecnologias tanto sociais (constituídas socialmente e tendo efeitos sociais) quanto culturais (na medida em que organizam e regulam processos produtivos simbólicos) que enquadram atos de representação, compreensão e reconhecimento da produção de sentido baseados em formações discursivas artístico-culturais e referem-se também a conjuntos de arranjos e práticas socioculturais artísticas que constroem variadas formas de imagens, som, texto, fala e gestuais, o discurso cênico, e ainda,

reúnem posições a partir das quais as pessoas constroem formas visuais, escritas, auditivas ou gestuais de textualidade e se dirigem a outras através dessas textualidades. Mas, da mesma forma, essas tecnologias também reúnem posições a partir das quais as pessoas tentam apreender e, portanto, mediar os campos simbólicos que as rodeiam. (SIMON, 1995, p.71)

¹¹ Termo que será utilizado estritamente neste trabalho como sinônimo de novo, atual. Assim como, contemporaneidade como sinônimo de atualidade.

Assim, no espetáculo BR-Trans essa conexão entre arte e vida se dá nas implicações pessoais do ator com as questões sociais e políticas da existência da população trans na sociedade como um devir-teatro comprometido no questionamento e na provocação social, ao mesmo tempo coletivo e pessoal, como enfatiza Silvero ao dizer que “BR-Trans não segue uma estrutura aristotélica, nem mesmo tenta dar início e fim às tantas histórias que vivenciei. Muitas das histórias vão se misturando, e às vezes se confundem com a minha história pessoal” (PEREIRA, 2016, p.53).

A vida em sociedade, pensada como uma obra de arte desvela as práticas socioculturais como uma forma de tecnologia. Não estamos sugerindo, de forma alguma, que o trabalho artístico seja compreendido como um processo mecânico, mas, distanciando nossa posição da visão reducionista de tecnologia, propomos pensar as tecnologias culturais como as práticas artísticas da organização do espetáculo, da cena, dos processos de criação, enfim, de todo o fazer artístico que convergem numa qualidade partilhada entre tecnologia e arte, afinal, “a tecnologia é social antes de ser técnica” (DELEUZE, 1988, p.40).

Simon (1995) reforça nossa posição ao expor que,

em vez disso, quero me centrar numa característica que a arte e a tecnologia partilham, dado que ambas podem ser entendidas como forma de prática constituída no interior de formas particulares de conhecer e fazer. Trata-se da noção de *poiesis*, que Heidegger descreve como um “trazer à presença”. No contexto da *poiesis*, a tecnologia está implicada no estabelecimento de algo em seu aminho e chegada, um modo e organizar e regular uma forma particular de trazer algo para fora. (SIMON, 1995, p.70)

A importância deste modo cultural do fazer artístico enquanto uma forma implicada de questionamento e provocação, pensada como uma tecnologia sociocultural para as artes teatrais é evidente em muitas cenas. Já na primeira cena da peça, intitulada “Cena I – Medo desse assunto”, vemos ilustrada os efeitos dos dispositivos socioculturais na produção pedagógica da existência e na produção das formas de sentir e experimentar a negação e os ferimentos a ela, da não aceitação do seu modo de ser e o medo da violência social:

O medo foi um sentimento importante para mim porque percebi que esse não é um privilégio meu, de artista inquieto. O medo é uma constante na vida delas: medo de não ter casa, de não ter comida,

de não ter amor, de ser socialmente excluída, de ser agredida no meio da rua, da violência, da solidão e da morte. (SILVA, 2016, p.24)

As ilustrações que demonstram este modo de fazer teatro como uma prática contestadora e reivindicadora da existência no campo teatral são numerosas neste espetáculo, porém, a fim de ilustrar suas implicações optei por alguns recortes estratégicos. Assim, exemplo que gostaríamos de mostrar acerca desta constatação aparece na “Cena IX – Masculino e Feminino”, elucidada na fotografia abaixo, onde o ator descreve operações de dispositivos culturais para a construção da identidade e papel social normalizado e a produção da abjeção:



Figura 12: Peça Teatral BR-Trans

Fonte: Coleção pessoal do pesquisador.

[...] minha vida inteira eu fui criada como menino, aprendendo que há coisas masculinas e coisas femininas, papéis sociais diferentes que devem ser seguidos, que os comportamentos dever ser diferentes, as brincadeiras deferentes, os modos de falar, andar e vestir dever ser diferentes. Mas nada disso fazia sentido pra mim, tudo pareceria estranho. [...] Me diziam: senta como homem, como que nem homem, caminha que nem homem, fala que nem homem... E eu não conseguia, porque não estava falando como mulher. Eu estava sendo como eu era! [...]

Então, sem casa, sem família, sem estudo, sem religião e sem profissão, acabei na prostituição. (PEREIRA, 2016, p.35-37)

No caso do espetáculo “O diário de Genet” da ATeliê voadOR seus engajamentos também são inúmeros e remetem ao seu fazer teatral de forma implicada e política com as questões da vida e dos modos de vivê-la. De tal maneira, que o conjunto de seu trabalho artístico está ligado às questões das vidas trágicas,

precárias, aprisionadas e encarceradas frente às operações do regime cultural dominante e, tal como O Coletivo Artístico As Travestidas, aparece já na primeira cena quando suados os atores estabelecem o seguinte diálogo,

A: Essa é a terceira peça que a gente faz em que o tema central é o cárcere, a prisão.

B: Fizemos em 2010 “O melhor do homem”, em 2011 o “salmo 91” e, agora, o Genet.

A: Nessa peça avançamos na idéia de prisão, na idéia do presídio como algo concreto e dos sujeitos subalternos. Quando a gente fez isso, foi incrível, porque começou aparecer um sujeito que não estava mais entre as grades.

B: Os aprisionamentos culturais sem grades. Daí, começamos a pensar sobre as castrações sociais, sobre centro e margem, sobre inteligibilidade de gênero, saca, aquela linha contínua e programada: se você nasceu com pica, vai ser do gênero masculino e, portanto, concentrar seu desejo sexual para alguém só sexo oposto.

A: E se alguma coisa der errado nessa linearidade, fode!

B: Essa relação cultural que empodera uns e humilha outros. (THURLER, 2013, p. 49-50)

Essas companhias e seus espetáculos vão estabelecendo sua forma teatral como uma arte de resistência, de fissuras, espécie de teatro menor e vão nos ensinando lições imprescindíveis sobre arte, política e sociedade. Isso se comprova por muitos exemplos extraídos dos seus próprios trabalhos, como também de críticos e pesquisadores, tal como diz o crítico de teatro cubano Norge Espinosa, citado pelo pesquisador e professor Paulo César García (2017) em seu trabalho de pós-doutorado, ao afirmar que esse tipo de teatro “é um projeto de resistência, que constrói uma idéia de amor, paixão, liberdade sempre em termos de luta e conflito” (GARCIA, 2016, p.18). Ou ainda, como a crítica de Mariana Barcelos na Revista Eletrônica de Críticas e Estudos Teatrais que descreve este tipo de trabalho artístico como o teatro que consegue “dar a voz a narrativas não ouvidas” (BARCELOS, 2015, n.p.).

Deleuze e Guattari, em “Kafka: Por uma literatura menor” (1977), cooperam conosco ao revelar uma política de Kafka que compreende o dramaturgo (que é um escritor) como um homem político, homem máquina e homem experimental. Ao passo que, verificamos nessas peças uma filiação política de agenciamentos maquínicos nos territórios cênicos contemporâneos que funciona como uma máquina de Kafka, isto é, uma máquina cênica contemporânea minoritária. (DELEUZE; GUATTARI, 1977).

Ainda de acordo com os autores,

uma máquina de Kafka, portanto, é constituída por conteúdos e expressões formalizados em graus diversos assim como por matérias não formadas que aí entram, daí saem e passam por todos os estados, entrar, sair da máquina, estar na máquina, caminhar ao longo dela, aproximar-se dela, isso ainda faz parte da máquina: são os estados do desejo, independentemente de qualquer interpretação. A linha de fuga faz parte da máquina (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p.13-14)

Por isso, afirmamos que essas companhias e suas peças teatrais se efetuam no cenário contemporâneo como um teatro que busca “a potências do devir, que pertencem a uma instância diferente do domínio do poder e da representação, ao possibilitar que se escape do sistema de poder a que se pertencia como parte da maioria. [...] contribuir para a constituição de uma consciência de minoria” (DELEUZE, 2010, p.17).

Não obstante, as poéticas e estéticas encontradas nestas peças teatrais e no universo de produção artística de suas companhias se inscrevem num movimento atual entre arte e ativismo em linhas insurgentes de um teatro-menor. De tal modo que,

há linhas de sedimentação, disse Foucault, mas há linhas de “ruptura”, de “fratura”. Separar as linhas de um dispositivo, em casa caso, é desenhar um mapa, cartografar, medir a passos terras desconhecidas, e é isso que ele chama de “trabalho sobre o terreno”. É necessário instalar-se sobre as próprias linhas, que não se limitam a compor um dispositivo, mas que o atravessam e o arrastam, do norte ao sul, do leste ao oeste ou em diagonal. (DELEUZE, 1990, p.155).

Evidentemente, ao refletir as poéticas de “O diário de Genet” e “BR-Trans” como uma revolução estética minoritária estamos nos filiando as idéias expressas por Deleuze e Guattari (1977), compreendendo um modo de criação e produção da arte contemporânea que politicamente está imbricada em trabalhos cênicos de

traçar a linha de fuga em toda sua positividade, ultrapassar um liminar, atingir um *continuum* de intensidades que não valem mais do que por elas mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, onde todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes. (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p. 20-21)

Precisamente, nos deparamos com o desafio de delinear e fundamentar como as peças descritas nesse trabalho remetem à potência do devir-minoritário, isto é, “o devir de todo mundo, seu devir potencial por desviar do modelo. [...] É por isso que devemos distinguir: o majoritário como sistema homogêneo e constante, as minorias como subsistemas e o minoritário como devir potencial e criado, criativo” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 46), ou ainda, para “constituição de uma consciência de minoria” (DELEUZE, 2010, p.17).

Sob essas condições desafiadoras, nos deparamos com a necessidade de estabelecer uma articulação entre os componentes utilizados por estas companhias e suas peças que nos permitisse diferenciar seus modos de operações cênicas e que nos possibilitasse formular um conjunto multilinear de aliança a outros conceitos existentes.

Dada esta realidade e a urgência de dar continuidade as nossas análises, fez-se imperativo a criação do conceito de (tecno)cena¹², amparado à noção de que as ciências, as filosofias e as artes são ao mesmo tempo criadoras e de que os conceitos devem ser inventados, fabricados ou criados. Ou ainda, a ideia de que o conceito é questão de articulação, corte e superposição. É um todo fragmentando, pois totaliza seus componentes com pedaços e componentes vindos de outros conceitos que respondiam a outras questões e passa a operar como um novo corte, assumindo novos contornos, devendo ser reativado e recortado. (DELEUZE e GUATTARI, 2007).

Segundo Deleuze e Guattari (2007), todo conceito remete a um problema, a outros conceitos e jamais são criados do nada. Antes, ele diz respeito aos acontecimentos e não a essência ou a coisa, e se efetua como um centro de vibrações. Ele não carece apenas de um problema sob o qual redistribui ou supre conceitos anteriores, mas de uma encruzilhada de problemas em que se alia a outros conceitos coexistentes. De tal modo que, “os conceitos são agenciamentos concretos como configurações de uma máquina [...]”. Os conceitos ladrilham, ocupam

¹² O termo (tecno)cena é escrito todo em letras minúsculas como uma escrita-menor (que aspira a literatura menor), que se inscreve a contrapelo e busca sua potência nas “vidas minúsculas” (MICHON, 2014).

ou povoam o plano, pedaço por pedado, enquanto o próprio plano é o meio indivisível em que os conceitos se distribuem”. (DELEUZE; GUATARRI, 2007, p. 30).

Neste sentido, a criação de um conceito é inseparável do estabelecimento de um plano de imanência. De maneira resumida, para os autores, falar da imanência é pensar a vida. Logo, traçar um plano de imanência é mesmo que produzir um mapa do mundo, conseqüentemente, o plano de imanência se efetua como o lugar onde se cria um modo de vida, de experimentação do não pensado, de estranhamento e subversão do pensado, lugar de questionamentos da realidade. Conseqüentemente, o autor (criador) como personagem conceitual é atravessado por este plano em vários lugares e aponta para a potência do conceito como um devir, operando sobre um plano-crivo caótico. “Os personagens conceituais tem este papel, manifestar os territórios, desterritorializações e reterritorializações absolutas do pensamento” (DELEUZE; GUATARRI, 2007, p. 92).

O conceito de (tecno)cena é pensado enquanto produção poética e estética usada para abrir espaços e fendas para os “corpos trágicos”, pensados por Thürler como

o corpo abjeto, aquele que não encontra inteligibilidade no seio de uma cultura heteronormativa, racista, capacitista, que visa a subalternizar os sujeitos que resistem às suas redes de influência, mas que, d’alguma forma, tem papel importante na denúncia à ideologia colonialista responsável por grande parte da dor e da degradação humana (THÜRLER, 2016, p. 03).

Ainda segundo o autor, o “corpo trágico” é um conceito extraído da fotografia no século XIX, quando John Pultz e Anne de Mondenard (2009) se perguntavam por que certos corpos lhes obrigavam a olhar para o que não queriam ver. Essa pergunta mirava o corpo trágico, fruto da pobreza, da violência, da exclusão, da loucura, da droga, da angústia e da morte, mas hoje, a ideia de “corpo trágico” é mais ampla e seu campo de representação

ganha potência política, na medida em que os corpos passam a ser entendidos e reconhecidos como “campos de batalha”, como palco de discontinuidades e de conflitos, excelente instrumento para se pensar situação do indivíduo na sociedade contemporânea. O corpo é um lugar de disputa de complexas pulsões morais, biológicas e políticas, um corpo a enfrentar discursos de ódio, cujos propósitos residem, em grande medida, na desqualificação do sujeito, na injúria

à sua subjetividade, no insulto que desassujeita (THÜRLER. 2016, p. 03)

A atualização de Thürler, a que nos interessa aqui, diz respeito às subjetividades daquelas que ousam se insurgir contra os regimes de assujeitamento, de minoração de si e se constitui como uma identidade de resistência, que pulsa dos *losers* da sociedade, das margens – espaço possível para transgressões e errâncias. A (tecno)cena, portanto, está profundamente relacionada com os processos de subjetivação de um grupo social e específico, comprometido com a (re)contação de histórias sobre suas subjetividades, com a subversão e com o questionamento das normas de inteligibilidade – uma carta branca à potência.

Imersa nas *ágoras* contemporâneas das formas de produção cultural, políticas e das artes, dizemos que a (tecno)cena se efetua em uma máquina autopoietica, que “tem implicações ético-políticas porque fala em criação, fala em responsabilidade da instancia criadora em relação à coisa criada, em inflexão de estado de coisas, em bifurcação para além de esquemas pré-estabelecidos e aqui, mais uma vez, em consideração do destino da alteridade em suas modalidades extremas”. (GUATARRI, 2012, p.123).

Outro aspecto a respeito da (tecno)cena é compreendê-la como uma forma de política cultural, pois resulta do modo cultural de promover o teatro. Por isso, é imperativo a noção de política cultural como um modo de pensar a sociedade que queremos (CANCLINI, 1983, p. 40). Dito e outra maneira, “o desafio consiste em sermos capazes de discutir como uma política cultural pode transformar formas sociais dominantes, ao ampliar os locais de contestação e a gama de capacidades sociais necessárias para os indivíduos se ‘tornarem’ sujeitos e agentes, ao invés de objetos alienados da representação” (GIROUX, 1995, p. 135). Ou ainda, “as questões que envolvem os processos de subjetivação em sua relação com o político, o social e o cultural, através dos quais se configuram os contornos da realidade em seu movimento de criação coletiva” (ROLNIK, 2014, p.11).

Assim, enquanto um modo de política cultural, a (tecno)cena reafirma seu caráter político sociocultural frente à necessidade de ampliação de atuação das políticas culturais, como aponta Nestor Canclini,

estudos recentes tendem a incluir no âmbito deste conceito o conjunto de intervenções por parte do Estado, instituições civis e grupos comunitários organizados para orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou transformação social. Mas esta maneira de caracterizar o domínio das políticas culturais precisa ser ampliada, tendo em conta o caráter transnacional de processos simbólicos e materiais na atualidade. (CANCLINI, 2001, p.65, *tradução nossa*)

Por sua filiação às práticas culturais e artísticas minoritárias, dizemos que a (tecnoc)ena é um modo de política cultural anfíbia (SANTIAGO, 2012; THÜRLER, 2014) e que deve ser pensada como uma tecnologia política, cultural e social que se ancora às ideias de teatro menor de Felix Guattari (2012), comprometida na

promoção permanente de outros agenciamentos enunciativos, outros recursos semióticos, uma alteridade apreendida em sua posição de emergência – não xenófobo, não racista, não falocrática, não heteronormativa –, devires intensivos e processuais, um novo amor pelo desconhecido... (GUATTARI, 2012, p.132),

Paul B.Preciado soma a esta discussão ao dizer que o termo tecnologia remete à *techné*(onde *tchné* = *poiesis*), ofício e arte de fabricar, opondo-se a *physis*(natureza), e coloca em operação uma série de binarismos nos quais a ferramenta efetua um papel de mediação entre os termos da oposição. Assim ele pontua que as feministas do século XX compreendiam a tecnologia como um conjunto de técnicas (tais como os instrumentos, máquinas, os procedimentos e às regras que orientam seus usos) que funcionava como dispositivo a serviço da dominação, exploração e alienação patriarcal, sendo incapaz de conceber as tecnologias como possíveis lugares de resistências à dominação. (PRECIADO, 2014)

Michel Foucault acrescenta que,

a título de contextualização, devemos compreender que existem quatro tipos principais destas "tecnologias" e que cada um deles representa uma matriz da razão prática: 1) tecnologias de produção, o que nos permite produzir, transformar ou manipular as coisas; 2) tecnologias de sistemas de signos que nos permitem usar signos, sentidos, símbolos ou significados; 3) tecnologias de poder, que determinam a conduta dos indivíduos, sujeitando-os a certos tipos de efeitos ou dominação, e consistem de uma objetivação do sujeito; 4) tecnologias do eu, que permitem aos indivíduos realizar, por conta própria ou com a ajuda de outros, uma série de operações sobre seu corpo e sua alma, pensamentos, comportamento, ou qualquer forma de ser, obtendo-se assim, uma transformação de si mesmos, a fim

de alcançar um estado de felicidade, pureza, sabedoria e imortalidade¹³. (FOUCAULT, 2008, p. 48, *tradução nossa*)

Preciado (2014) acrescenta que, a força da idéia foucaultiana de tecnologia encontra-se em escapar ao entendimento reducionista da técnica como conjunto de objetos, instrumentos, máquinas ou artefatos. “Para Foucault, uma técnica é um dispositivo complexo de poder e de saber que integra os instrumentos e os textos, os discursos e os regimes do corpo, as leis e as regras para a maximização da vida, os prazeres do corpo e a regulação dos enunciados de verdade” (PRECIADO, 2014, p.154).

Ainda segundo o autor, para Michel Foucault a técnica como um sistema de poder produtivo passa a operar como uma espécie de micropoder artificial e produtivo que transita por todos os níveis e extensões da sociedade. Assim sendo, para Foucault os micropoderes são exercidos partir das relações do cotidiano, que se dão entre indivíduos em condições, espaços e posições diferentes.

Daí, dizemos que a (tecno)cena é uma tecnologia que deriva das configurações entre a relação da tecnologia de poder e da tecnologia do eu, que materializa os modos operantes dos indivíduos na tarefa política da estética da existência e dos processos de singularização. Se preferirem, técnicas e tecnologias de subjetividade.

Para Guatarri e Rolnik, os processos de singularização são processos automodeladores, a capacidade do indivíduo de operar seu próprio trabalho de semiotização, de cartografia, “isto é, que ele capte os elementos da situação, que construa seus próprios tipos de referências práticas e teóricas, sem ficar nessa posição constante de dependência em relação ao poder global, em nível do

¹³ “A modo de contextualización, debemos comprender que existencuatro tipos principales de estas «tecnologías», y que cada una de ellas representa una matriz de larazónpráctica: 1) tecnologías de producción, que nos permitenproducir, transformar o manipular cosas; 2) tecnologías de sistemas de signos, que nos permiten utilizar signos, sentidos, símbolos o significaciones; 3) tecnologías de poder, que determinanlaconducta de losindividuos, lossometen a cierto tipo de fines o de dominación, y consistenen una objetivacióndelsujeto ; 4) tecnologíasdelyo, que permiten a losindividuosefectuar, por cuenta propia o conlaayuda de otros, cierto número de operaciones sobre sucuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendoasí una transformación de sí mismoconelfin de alcanzarcierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad”. (FOUCAULT, 2008, p. 48)

econômico, em nível do saber, em nível técnico, em nível das segregações, dos tipos de prestígio que são difundidos” (GUATARRI, ROLNIK, 2013, p. 55).

Dito isso, a (tecno)cena é compreendida como tecnologia cultural capaz de criar, agenciar e produzir desejos, devires e *possíveis* (ROLNIK, 2008) através da arte, nesse caso o teatro contemporâneo, ou ainda, como uma tecnologia artística de agenciamento maquínico de guerra dos processos de subjetivação, uma (tecno)cena de *corpos vibráteis* (ROLNIK, 2008) preocupada na reinvenção ordinária do cotidiano e, porque não dizer, na desconstrução da civilização colonialista e da *moralina cristã*¹⁴ da História Oficial, situando o corpo como um lugar da luta política, capaz de ressignificar as relações sociais, fundar sociabilidades, resistir aos regimes regulatórios de gênero e sexualidade, mas também de raça/etnia com o potencial de erigir um corpo-voz-sujeito-de-si-mesmo.

Desse modo, retomamos às contribuições de Roger Simon ao relatar que

a tecnologia constitui o regime de conhecimento e verdade no interior do qual os processos produtivos serão determinados. [...] A tecnologia implica a especificação de um modo de produção; uma forma de organizar e regular o trazer à presença de algo anteriormente sem presença. [...] A tecnologia deve ser sempre entendida em sua pluralidade, como campo diversificado de diferentes formas de saber/poder. [...]. Em outras palavras, como sugere Deleuze, *‘a tecnologia é social antes de ser técnica’* [...] A noção de tecnologia é ampliada para incluir a produção daquilo que é conhecível em relação a formas materiais, sociais e espirituais; noções de conhecível que assumem um caráter prático, pragmático em sua própria articulação de poder cultural. (SIMON, 1995, p.70-71, *grifo nosso*).

Em decorrência de seus modos culturais, a (tecno)cena se organiza como economia cênica do desejo e de criação de territórios existenciais, como teatro anfíbio, como prática política e cultural imbricada na rede de poder e implicada em criações artísticas em linhas de fuga/ fratura/ fissura (máquina de guerra menor) que

colocam em crise o modo de subjetivação dominante, arrastando junto com seu desmoronamento toda a estrutura da família vitoriana em seu apogeu hollywoodiano, esteio do regime que, naquele momento, começa então a perder a hegemonia. Cria-se uma “subjetividade flexível”, acompanhada de uma radical experimentação de modos de existência e de criação cultural para

¹⁴ O termo “moralina” (*Moralin*) designa a suposta “substância” da moral, e é uma das tantas contribuições zombeteiras de Nietzsche ao idioma alemão.

implodir no coração do desejo, o modo de vida “burguês”, sua política identitária, sua cultura e, evidentemente, sua política de relação com a alteridade (ROLNIK, 2008, p. 30-31).

A (tecno)cena, portanto, é um modo político tecnológico cultural e artístico que está preocupada exclusivamente nos processos criativos que remetem às potências do devir e às heterotopias, pois aponta que

é nas trincheiras da arte que se encontram os núcleos de resistência dos mais conseqüentes ao rolo compressor da subjetividade capitalística, a da unidimensionalidade, do equívoco generalizado, da segregação, da surdez para alteridade. Não se trata de fazer dos artistas os novos heróis da revolução, as novas alavancas da história! A arte aqui não é somente a existência de artistas patenteados, mas também de toda uma criatividade subjetiva que atravessa os povos e as gerações oprimidas, os grupos, as minorias. (GUATARRI, 2012, p. 105-106).

Em outras palavras, ela diz respeito às escolhas de novos mundos, sociedades novas (ROLNIK, 2014).

A ATeliê voadOR Companhia de Teatro e o Coletivo Artístico As Travestidas reiteram nossas convicções de que a (tecno)cena funciona como um território poético de heterogeneidade, hibridismo, estranhamentos e subversão e se efetua enquanto máquina autopoietica de guerra que opera sob linha de fuga e promove uma cartografia da criação cênica abjeta/ trágica/ precária menor, que não almeja o centro como condição dos modos de produção de desejo ou como referências subjetivas estéticas, que aponta para uma cena contemporânea anfíbia como potência de um devir-minoritário.

Nestes moldes, os espetáculos “O Diário de Genet” e “BR-Trans” promovem um modo de teatro na atualidade de resistência e nômade, que defende as potencialidades do teatro fora do regime estético dominante que sempre se pauta por uma idéia de agenciamentos cênico de subjetivação dando sentido e valor a territórios existenciais determinados (GUATARRI, 2012).

Trata-se dizer que, a poética desses espetáculos “funde com as imagens que miram o sujeito abjeto e com a interlocução de se alegorizar diante dos mais diversos meios de o texto dramático expor corpos que alteram e se alternam na perspectiva de pessoas (leitores e espectadores)” (GARCIA, 2016, p.6), que essas peças teatrais, como criação cênica abjeta e (trans)estética desestabilizam as

políticas culturais dominantes, apontam para as territorialidades existenciais pautadas nos devires da sociedade, na potência do devir-menor e estranham os mecanismos majoritários de modelização do teatro.

Essa discussão teórica e analítica sobre o trabalho artístico-cultural destas companhias e seus espetáculos versa a arte contemporânea como um modo político de subverter a ordem dos regimes estéticos e estranhar a neutralidade das ficcionalidades. Com tal característica, em suas poéticas teatrais implicadas no posicionamento político em defesa dos sujeitos que a cultura dominante produziu abjetos, subalternos, anormais e dissidentes cartografam um cenário insurgente da prática discursiva teatral que se desvia de sua destinação em linhas de fraturas e aposta na assunção e glória do qualquer um, do devir-menor promovendo uma revolução estética a contrapelo.

CAPÍTULO III – AÇÃO ARTÍSTICA NÔMADE

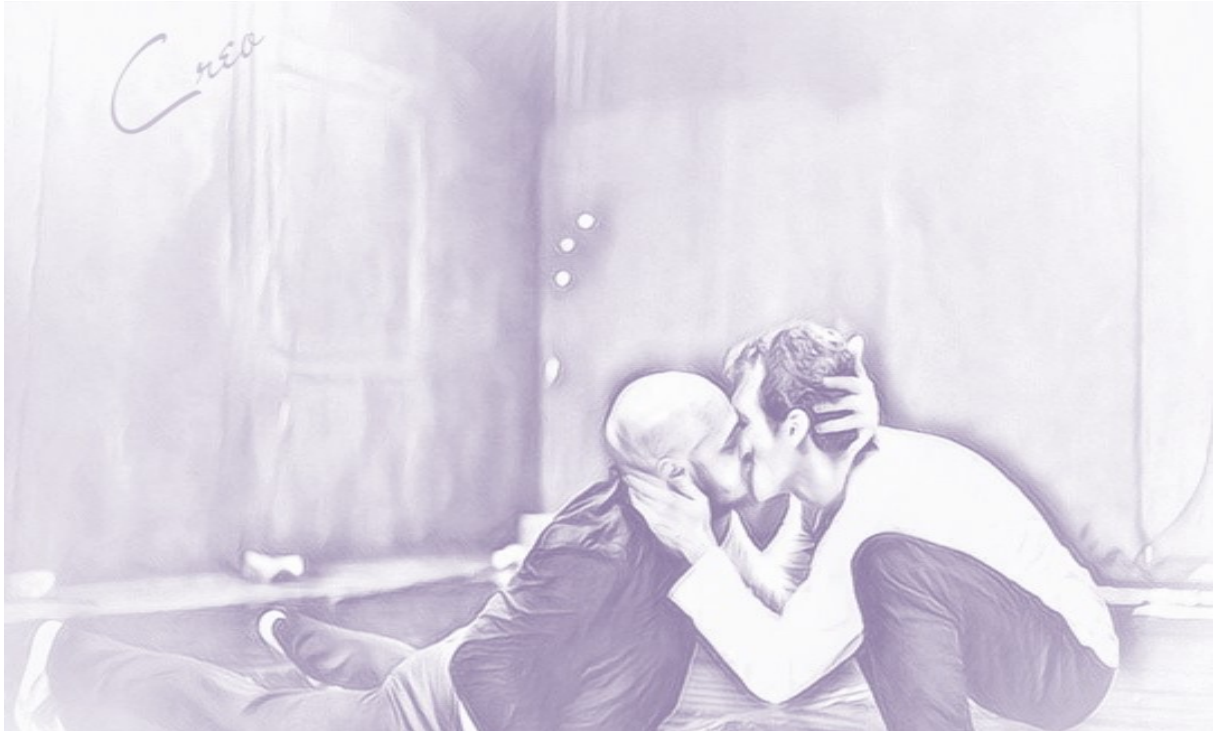


Figura 13: Peça “O diário de Genet”.

Fonte: Coleção pessoal do pesquisador.

*O fazer teatral como efeito da arte – artefazer. Da convicção de que não é o fazer artístico que define a manifestação artística, mas o inverso. Os devires da arte que supõem o seu fazer. É a noção de que tudo nasce da arte e por meio dela e não do seu trabalho. O artefazer como expressão/manifestação artística que tem em si mesma o bastante para se revelar enquanto um fenômeno epifânico dos devires-minoritários. Preferimos, assim, pensar o **artefazer como uma ação artística nômade** em detrimento da ideia do trabalho artístico. A ideia de trabalho remete ao fazer como a causa, que produz através de elementos técnicos certo tipo de efeito ou resultado. Enquanto, a ação é contingencial, livre e nada tem haver com um conjunto de ferramentas, técnicas e tecnologias previamente sistematizadas e pedagogicamente intencionalizadas. O sentido da ação que buscamos possui pilares na noção de máquina de guerra nômade de Deleuze e Guatarri (1997b), em Mil Platôs, que remete ao móvel em si mesmo, a criação e invenção de novas formas de sentir, pensar, ouvir e ver o mundo (affectos, conceitos e perceptos), aos devires-minoritários e exterioridades.*

Neste capítulo pretendemos refletir o teatro contemporâneo como teatro de devires-minoritário, como uma ação artística nômade de agenciamentos do desejo a partir da analítica dos modos de operação das companhias em tela. Nossa atenção se desloca dos tópicos relacionados à conceituação teórica da (tecno)cena abordada anteriormente para destacar como o “artefazer” destas companhias está mais preocupado em agenciar outros possíveis (ROLNIK 2008), estranhar e questionar os modos normativos e modelizados de existência e de mobilizar a potência política inerente à ação artística, ou seja, em como elas se conformam em uma (tecno)cena. Mais do que fizemos antes, focamos o olhar em suas ações artísticas com base nas peças teatrais (“O Diário de Genet” e “BR-Trans”) encenadas pelos dois diretores que escolhemos neste estudo (Djalma Thürler e Silvero Pereira, respectivamente).

Antes do início das análises, gostaríamos de abordar brevemente alguns conceitos que subsidiarão as discussões neste capítulo. Com certeza o termo teatro contemporâneo pode denotar algumas confusões. Por isso, usaremos o termo contemporâneo como sinônimo de atual. De forma que, entendemos por teatro contemporâneo o “artefazer” teatral atual implicado na problematização dos modos de viver na sociedade, no estranhamento dos padrões majoritários, modelizadores e normativos da vida social.

A noção do artefazer determina os caminhos de investigação da ação artística teatral contemporânea, não apenas como um fazer da arte, mas, também, a arte enquanto potência do fazer, a cena teatral como efeito/resultado de um artefazer. O artefazer como a própria ação criadora da arte em manifestação, como expressão artística em movimento nômade, em devires artístico que em si mesmo compreende o próprio fazer artístico. O artefazer como expressão/manifestação artística que tem em si mesma o bastante para se revelar enquanto um fenômeno epifânico dos devires-minoritários.

Preferimos, assim, pensar o artefazer como uma ação artística em detrimento da idéia do trabalho artístico. A idéia de trabalho remete ao fazer como a causa que produz através de elementos técnicos certos tipos de efeito ou resultado. Enquanto,

a ação é contingencial, livre e nada tem a ver com um conjunto de ferramentas, técnicas e tecnologias previamente sistematizadas e pedagogicamente intencionalizadas.

O sentido da ação que buscamos possui pilares na noção de “máquina de guerra nômade”, de Deleuze e Guattari (1997b), em *Mil Platôs*, que remete ao móvel em si mesmo, a criação e invenção de novas formas de sentir, pensar, ouvir e ver o mundo (*affectos, conceptos e perceptos*), aos devires-minoritários e exterioridades. Os affectos são as ações artísticas nômades, e as ações artísticas nômades, affectos. Por isso, artefazer como sinônimo de ações artísticas nômades, devir-sensível ou, simplesmente, (tecno)cena. O fazer teatro que questiona e contesta nos territórios cênicos a produção do desejo e subjetivação capitalística, que opera em exterioridade às normatividades e políticas majoritárias, cujas tecnologias, poder disciplinar, sistema de sujeição, dispositivos sexuais e de gênero, a heteronormatividade e os valores que geram toda espécie de violência, abjeção, subalternidade, racismo, e exclusões se organizam como matriz cultural de inteligibilidade social, o CISTema. (DELEUZE; GUATTARI, 2007; LOURO, 2008; MISKOLCI, 2012; COLLING, 2015).

Igualmente, o teatro contemporâneo compreendido como um modelo que se qualifica por uma abordagem não linear, que desafia o sistema dominante de colonialidades, um teatro no plural, que subverte e estranha a definição rígida, dogmática e normativa teatral burguesa, feita por cruzamentos, heterogeneidades e hibridismos, que “reivindica[m] o direito à mudança, à inovação, à experimentação, até mesmo à contradição” (ROUBINE, 2003, p.188).

Neste sentido, quando optamos por chamar o trabalho artístico teatral contemporâneo de “artefazer” indicamos que este fazer teatral se insere em um espaço movediço, cambiante, imbricado nas redes de poder e em linha de fuga capaz de criar heterotopias. Isto é, uma arte cênica como potência de devires-minoritário, cuja ação artística (ou simplesmente artefazer) só pode ser compreendida como um devir. Assim, a arte e a ação artística são meios por onde os processos de desejo criam outras existências ou outros processos de singularidades, de tal maneira, que afirmamos que este modelo de teatro se constitui uma máquina de guerra nômade, uma (tecno)cena, afirmativa que vamos nos

aprofundar melhor a partir dos aprendizados produzidos na interação das companhias e peças evidenciadas nesta investigação.

Gostaríamos, a partir de agora, de nos deter um pouco nas ações artísticas de cada um dos dois diretores a que nos referimos acima, para tentar mostrar como o artefazer destas companhias se revelou como uma (tecno)cena. Para tanto, pautaremos as reflexões analíticas guiadas pelas seguintes categorias temáticas: (1) O teatro como máquina de guerra nômade e (2) agenciamentos cênicos minoritários.

Inicialmente, recorreremos ao trabalho do crítico, historiador e professor argentino da Universidade de Buenos Aires Jorge Dubatti que defende que “o teatro só pode ser entendido por meio da observação de sua práxis singular, territorial, localizada, e da valorização de uma razão dessa práxis. A filosofia do teatro é uma filosofia da práxis teatral” (DUBATTI, 2016, p.17), perpassada por três necessidades principais: a) pensar as práticas e o pensamento teatral a seu respeito; b) Confrontar as teorias disponíveis com as práticas teatrais; c) E, elaborar novas teorias a partir das observações sobre estas práticas. (Ibid., 2016).


Assim, com a intenção de refletir a produção teatral da ATeliê voadOR e As Travestidas, não pretendemos construir uma poética teatral amparada na “articulação coerente, sistemática e integral da complexidade de aspectos e ângulos de estudos exigidos pelo acontecimento e pelo poético-teatrais”. (DUBATTI, 2016, p.47). Contudo, somos persuadidos pela noção de poética que tem por elemento fundamental o estudo da *poiesis* teatral e as aspirações dos Estudos Queer, que não objetivam simplesmente uma análise de caráter imparcial, neutra ou substanciada. Ao contrário, dá ênfase aos processos de análise da produção teatral que perturba a “coerência” do fazer teatral, estranha as normatividades estéticas, questiona os discursos burgueses e majoritários que nos faz pensar/fazer/praticar teatro com formas bem comportadas, normalizadas, pré-estabelecidas e disciplinadas.

Para produzir esta poética teatral estranha do artefazer das companhias de Thürler e Pereira, utilizamos uma combinação de métodos (Cf. Capítulo I) que nos possibilitaram traçar um roteiro de imersão distinto para cada ação artística em análise. Nossa entrada no universo da ATeliê voadOR foi uma oportunidade privilegiada para que se chegássemos a constituição do seu *corpus* de pesquisa.

Nossa jornada se iniciou com uma convivência oportuna, em tempos e ocasiões diversas, com os voadores Djalma Thürler, Duda Woyda, Rafael Medrado, Marcus Lobo e Mariana Moreno. Essa convivência nos levaram a voos produtivos, permitiu acessar discursos, ideias, posicionamentos políticos, artísticos, culturais e algumas produções que não entraram nesta análise, tais como “O melhor do homem” (2010), “Salmo 91” (2012), “Alma encantadora do Beco” (2014), “Coral; uma etn(cena)grafia” (2014), “Três cigarros & a última lasanha” (2015) “O outro lado das coisas” (2016), “Uma mulher impossível” (2017). Além do mais, vivenciamos com os voadores aprendizados, aprofundamentos e experiências incríveis durante a ocupação do Cinema do Museu com o Projeto "Mínimos Óbvios – o cinema, a cena – criação, (in)formação, discussão e carnavalização", em 2016, a nossa participação nas “Quartas Voadoras: Encontro de pensamentos críticos contemporâneos”, ocasião onde apresentamos parte desta pesquisa e coletamos as contribuições direta dos voadores. Ainda vale destaque nossa participação no minicurso “Dramaturgia Rizomática” e nas “Leituras voadoras do ATeliê voadOR”. Por fim, o nosso monitoramento virtual da atuação do Djalma Thürler como Secretário de Cultura da Cidade de Madre de Deus (BA) e suas ações em torno da promoção das políticas culturais.

O objetivo era o de primeiro conhecer o universo do artefazer da ATeliê e evitar ir a campo com idéias fixadas e pré-estabelecidas, mas na observação da sua práxis singular “escutar o campo de pesquisa” e perceber no fluxo dos acontecimentos os modos de pensar as práticas e o pensamento teatral a seu próprio respeito.

Para a realização do processo de imersão nos territórios teatrais do Coletivo Artístico As Travestidas, os percursos e roteiros foram bem distintos. A principal fonte de aproximação e coleta foram as publicações jornalísticas, o acompanhamento pelas mídias sociais da companhia e de Silvero Pereira, especialmente pelo facebook, home page e Instagram. E, pelos vídeos:

QUADRO DESCRITIVO DO ACERVO DE VÍDEOS – “BR-TRANS”	
TÍTULO DO VIDEO	DESCRIÇÃO E FONTE
Espectáculo BR-Trans.	 Espectáculo teatral. Publicado em: 09/07/2013. Silvero Pereira. Duração: 64'21". Disponível em: http://youtube.com/watch?v=QEGKIAaAlul >. Acesso em:

	29/09/2016;
Metrópolis – BR-Trans.	 Metrópolis – BR-Trans. o ator e dramaturgo Silvero Pereira apresenta a peça BR-Trans, no Sesc Pompéia. Publicado em 02/10/2015. TV Aberta Metrópolis. Duração: 4'55". Disponível em: Disponível em: < http://youtube.com/watch?v=gLrJ469Uja4 >. Acesso em: 29/09/206;
Ator Silvero Pereira e a arte do BR-Trans.	 Ator Silvero Pereira e a Arte do BR-Trans. Aderbal e Silvero debatem assuntos-chave para as mudanças comportamentais no Brasil, as questões do universo trans, como os crimes contra travestis. Publicado em: 09/03/2016. TV Brasil. Duração: 26'14". Disponível em: < http://youtube.com/watch?v=u2cr314rV70 >. Acesso em: 29/09/2016;
BR-Trans Fit São José Do Rio Preto 2014.	 BR-Trans FIT São José do Rio Preto2014. Espetáculo teatral. Publicado em: 08/12/2015. Silvero Pereira. Duração: 66'21". Disponível em: < http://youtube.com/watch?v=0z902cy4Jpc >. Acesso em: 29/09/206;
Singulares - Silvero Pereira.	 Singulares - Silvero Pereira. Programa Singulares aborda as histórias de vida de pessoas, de certo modo, comuns, mas que são singulares em suas histórias pessoais com o Silvero Pereira.Publicado em:25/05/2016. TVE RS. Duração:13'44". Disponível em: < http://youtube.com/watch?v=xWrlog4aq_E >. Acesso em: 29/09/2016;
Ciência & Letras – BR-Trans.	 Ciência & Letras – BR-Trans. O apresentador Renato Farias conversa sobre o assunto com o autor do livro, o ator e dramaturgo Silvero Pereira.Publicado em: 21/09/2016. Editora Fiocruz e Canal Saúde. Duração: 27'01". Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=cg8bC5g5qPM >. Acesso em: 29/09/2016.

Tabela 03: Galeria de vídeos que compõe o Corpus de pesquisa

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de dados provenientes da pesquisa.

Assim, também utilizamos a obra do Silvero Pereira, intitulada “BR-Trans”, lançada pela Editora Cobogó, em 2016. Contudo, não estávamos satisfeitos com a composição do *corpus* de pesquisa para As Travestidas. Sentimos que havia certa frieza e distanciamento, sendo observado apenas pelo papel e meios virtuais, que não traduzia o artefazer da companhia. Faltava um contato humano, uma vivência mínima que fosse capaz de dar vida e manifestar a potência artística na qual o campo empírico estava nos dizendo. Então, em janeiro de 2018 por ocasião da apresentação do espetáculo “BR-Trans”, em Salvador (BA), resolvemos fazer uma

entrevista com Silvero Pereira com base num roteiro prévio, que foi elaborado a partir dos primeiros indícios verificados na pesquisa com o objetivo de confrontar, ampliar e humanizar os processos analíticos.

Realizada essa breve contextualização, retomamos as idéias de Jorge Dubatti ao subscrever que “nossa proposta metodológica para a poética consiste em estudar a *poiesis* como uma entidade complexa de trabalho-estrutura-concepção de teatro” (DUBATTI, 2016, p.60), à medida que nossas observações e análises foram produzindo as poéticas teatrais estranhas do artefazer destas companhias.

Vale ressaltar que nossa investigação não se trata de um estudo comparativo entre as duas companhias e peças, tampouco, queremos retratá-las de formas isoladas. Nossa pretensão é utilizá-las como complementaridade, estabelecendo, portanto, empréstimos, aglutinações e expressões artísticas possíveis que são capazes de qualificar uma (tecno)cena.

3.1 O TEATRO COMO MÁQUINA DE GUERRA NÔMADE

“O Diário de Genet”, peça do Djalma Thürler estrelada pelos voadores Duda Woyda e Rafael Medrado, e “BR-Trans”, de autoria de Silvero Pereira, que é também o ator da peça, constituem-se em proveitosos exemplos para a discussão do teatro contemporâneo como o teatro de devires-minoritários, principalmente pela relação que suas ações artísticas tecem com o universo do teatro atual frente aos desafios de se constituir enquanto um espaço privilegiado de produções de outras manifestações artísticas do modo de ser no mundo.

O espetáculo “O Diário de Genet” propõe vazar as invenções ficcionais e normativas que se manifestam enquanto obra de arte, mas, atuam como uma espécie de máquina de sobrecodificação cultural. Neste quadro, é assertivo afirmar que enquanto ação artística o teatro da ATeliê voadOR se identifica com o conceito de teatro contemporâneo que “rompe com alguns paradigmas e cânones e subverte algumas engrenagens e possibilita novos investimentos”. (THÜRLER, 2013, p.46).

Como relatam Woyda e Thürler (2015),

nossas peças têm promovido o devir estético avessos a qualquer tipo de classificações, se revelando espaços (auto)poéticos micropolíticos que promovem heterogeneidade, tensão, debate, cruzamento, hibridismo e diferentes materiais e procedimentos artísticos que desafiam e contradizem os modelos lógicos de práxis artística e dão conta dos dissensos relativo ao corpo, à sexualidade, ao comportamento social divergente das normas, do “gênero como ensaio”, como território de onde o corpo se revele um processo [...] (WOYDA; THÜRLER, 2015, p.4).

O caso de “BR-Trans” não é muito diferente, “enquanto dramaturgia é uma colagem de vivências pessoais, referências musicais e fragmentos de texto do próprio autor e de outros autores”. (PEREIRA, 2016, p.13). Sua escritura cênica foi concebida a partir das próprias necessidades do processo de criação cujo texto serviu apenas como um fio condutor, como um roteiro para descobertas em cena. Como relata Silvero Pereira: “ao longo do processo, eu me sentia como um canal aberto às experiências a fim de absorver o máximo possível do que estava no meu entorno e do que estivesse relacionado à temática do projeto” (Ibid., p.13).

Interessante notar que José da Costa Filho (2009) define este modo de produção teatral contemporâneo de *escritura cênico-dramático conjugada*. E, dessa noção resulta um modelo teatral que ele concebe por teatro narrativo-performático. A escritura cênico-dramático conjugada é uma composição de idéias de processualidade, de interatividade e de simultaneidade de criações. Em outros termos, ela envolve “as questões da narração e das concepções de sujeitos, do sentido e da referência, em conexão com os procedimentos” (COSTA, 2009, p.27).

A essa ideia do fazer teatral, Costa (2009) diz que,

o trabalho conjugado (da dramaturgia, da realização cênica e da atividade dos atores) na criação teatral participativa, compartilhada e processual gera, freqüentemente, uma cena fortemente ambígua e incerta (quanto a referência ao mundo e a história), muitas vezes priorizando o trabalho físico do ato, a imagem cênica, a sonorização do espetáculo e sua dinâmica espacial. O produto textual é quase sempre uma dramaturgia desdramatizada (porque construída fora dos padrões dramático da progressão da tensão, da priorização dos diálogos como canal de veiculação de informações dos personagens bem definidos e diferenciados entre si, etc.) e problematicamente narrativizada, porque, entre outras razões, a posição do narrador ou foco narrativo não se constitui como um lugar e uma atualidade

temporal mais ou menos seguros de onde se olha e comenta o mundo. (Ibid., p. 29-30)

Ainda de acordo com o autor, o teatro narrativo-performativo se constitui em um teatro ambíguo e internamente paradoxal, que remete “à cena temporalmente multidirecionada (sempre incerta e dividida entre segmentos temporais díspares ou unidades espaciais contraditórias), cenas que vejo como características de boa parte da produção teatral contemporânea”. (Ibid., p. 31).

Josette Féral (2008) chama este modelo de teatro de teatro performativo. Ele também é conhecido como teatro pós-dramático a partir da obra de Hans-Thies Lehmann publicado em 2005 ou ainda como teatro pós-moderno ou pós-teatro. A colocação de Féral é bastante interessante. A autora, ao falar de um teatro da performatividade descreve que o teatro contemporâneo se beneficiou das aquisições da performance ao adotar alguns de seus elementos fundadores. Elementos estes que se inscrevem na performatividade cênica, como a

transformação do ato em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia (FÉRAL, 2008, p.198)

Carolina Barcelos (2016) acrescenta a esta discussão que

os teóricos concebem o teatro contemporâneo como um híbrido de linguagens artísticas, principalmente no que se refere à diluição do texto e dos diversos gêneros teatrais, a experiência cênica como um *work in progress*, e as influências tecnológicas e das artes visuais. Para eles, o teatro é um acontecimento em si, e não unicamente a encenação de algo. Esse teatro é, portanto, não-representacional. [...] (BARCELOS, 2016, p. 33).

Nesse sentido, o “fazer” cênico ganha sua centralidade na ação em si, mais que em seu valor mimético. Assim, as cenas contemporâneas, particularmente as cenas em “O diário de Genet” e “BR-Trans” estão preocupadas em associar as práticas do real no teatro e definem suas condições de expressão artística como uma máquina de guerra nômade teatral, por subverter a utilização de códigos rígidos e preestabelecidos, como a determinação precisa de personagens e a interpretação de textos dramaturgicamente convencionais. Em outros termos, optam pela busca do fazer teatral que expressam a potência do devir. O devir-mundo da cena, do modelo

de teatro que se vincula à invenção de novas possibilidades existenciais, outras produções de desejo e subjetividades.

Um aspecto relevante do “BR-Trans” é a compreensão do teatro como espaço de possibilidades, o que constitui um dos principais objetivos do Coletivo Artístico As Travestidas, que é dar visibilidade, expressão e espaço na cena teatral à arte transformista. Uma defesa por uma arte menor.

Ainda de acordo com Silvero Pereira (2018),

em determinado momento entre 1999 e 2000, muitos artistas que gostavam de se travestir no teatro, seriam expulsos do teatro porque a classe artística dizia que ali não era o lugar deles, que o lugar deles era em boates, era o movimento LGBT, era uma arte pra gay, então tinham que estar nos guetos, tinham que estar nesses lugares que eram lugar de transformista, não num teatro. (PEREIRA, 2018, p.01 – *Entrevista concedida ao pesquisador*).

Assim em 2004, Silvero Pereira concretiza, como ator e diretor de teatro, uma pesquisa sobre o universo transformista e as travestis, cujos objetivos eram promover a utilização do teatro como instrumento de transformação social e o fortalecimento da visão da arte transformista como arte cênica, que culminou na criação do Coletivo.

O artefazer teatral destas companhias revitaliza a potência política que há na ação artística indo ao encontro da idéia de teatro como máquina de guerra nômade que opera por linhas de fuga, fissuras e subversão, como uma forma de exterioridade ao regime político-cultural e artístico dominante.

Segundo Deleuze e Guattari (1997b), a máquina de guerra se projeta num saber formalmente diferente daqueles que duplicam e reproduzem as culturas majoritárias. Ela é a invenção dos nômades, pois decorre do seu modo de exterioridade aos modos de existência modelizados e normatizados. Em seu caráter nômade a ação artística distribui os indivíduos num espaço aberto, espaço de possibilidades e possíveis. Um espaço artístico nômade.

O espaço nômade é liso, pois o nômade não tem pontos, trajetões nem terra. O nômade habita os espaços lisos e inventa o nomadismo como resposta aos seus próprios desafios. O espaço cênico liso ou nômade é aquele que não invoca um

código, mas caminhos que são vias de novas maneiras de sentir (*afectos*), de pensar (*conceptos*), de ver e ouvir (*perceptos*). Um constante aprender a desaprender (THÜRLER, 2018), aprender a desfazer, e a desfazer-se (DELEUZE; GUATARRI, 1997b, 2007).

O teatro pensado como uma máquina de guerra nômade tem sua ação artística voltada para o devir-sensível, isto é, para o regime do *afecto* e o

afecto não é a passagem de um estado vivido a um outro, mas um devir não humano do homem. [...] não é uma imitação, uma simpatia vivida, nem mesmo uma identificação imaginária. Não é a semelhança, embora haja semelhança. Mas, justamente, é apenas uma semelhança produzida. É antes uma extrema contigüidade, num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança [...] (DELEUZE; GUATARRI, 2007, p.224-225).

O artefazer teatral de Thürler e Pereira esboça uma ação artística nômade quando optam pelas vias desviantes e dissidentes, recolocando em cena sujeitos abjetos e na contramão das normatividades sociais e artísticas, quando desmancham as marcas e borram os limites impostos pelas realidades cênicas burguesas ao permitir outros espaços lisos (heterotopias) no palco e na cena para a explosão de diferentes afetos e novos modos de viver.

As encenações da ATeliê VoadOR Companhia de Teatro e do Coletivo Artístico As Travestidas possuem um compromisso artístico político e social com todas as formas de vida minoritária, um flerte contínuo com as vidas precárias, subalternas, marginalizadas e abjetas, “um desejo pulsante de revide artístico intenso, caloroso e, de certa forma, erótico com essas pessoas, suas paixões, seus afetos, seus registros, suas poesias, seus espaços-tempos, seus nós, seus movimentos imperceptíveis, suas crises e reviravoltas”. (THÜRLER; ROCHA, 2016, p. 87)

Dessa forma, Paulo César García (2016) vai elucidar esse modo de produção teatral do abjeto e explica que “um teatro abjeto (...) as encenações de[sses] sujeitos (...) fogem da previsibilidade e encontram na noção de abjeto um modo de subverter ordens e normas que afrontam o poder-dizer, o poder-ser sujeitos de sexualidades livres das amarras e das sociabilidades tacanhas”. (GARCÍA, 2016, p.113). Nesse caso, ainda de acordo com o autor, um teatro de estilização de vidas, da

dramaturgia em estado-devir, de fruição artística “como bem cultural que produz, enuncia sua potencia libertadora e tem alcances significativos diante de atos de reconhecimento da liberdade pessoal” (Ibid., p.119).

Gilles Deleuze (2010) acrescenta que “minoría não designa mais um estado de fato, mas um devir no qual a pessoa se engaja. Devir-minoritário é um objetivo, e um objetivo que diz respeito a todo mundo, visto que todo mundo entra nesse objetivo e nesse devir. (...) Minoría designa aqui a potência de um devir”. (DELEUZE, 2010, p.63). Consoante, minoría no sentido de minoritário se consolida nessas análises com a profunda relação do teatro contemporâneo e seu artefazer que subverte e estranha os modos operantes do fazer teatral que estão normalizados, codificados e institucionalizados sob a égide do modelo representativo do padrão majoritário, próximo ao modelo clássico burguês, textocêntrico, representativo e fundado na narrativa tradicional.

A multiplicidade do artefazer de cada companhia, bem como o teatro de grupo realizado por eles como vetor dos processos de criação, a escrita cênica desconstruída e caótica, o investimento no ator como único lugar onde as coisas acontecem, o ator rapsodo, são características que nos levam ao encontro das respostas das questões que nos inquietaram até aqui: Como o modelo teatral da ATeliê voadOR e de As Travestidas se constitui em uma (tecno)cena? Quais os elementos que nos permite afirmar que o artefazer destas companhias é uma (tecno)cena?

3.2 AGENCIAMENTOS CÊNICOS MINORITÁRIOS

No espetáculo de “O Diário de Genet” vemos um conjunto de elementos que dão visualidade a desejos, sexualidades, gênero, corpos e vidas fora de lugar. São masculinidades desviantes, *permeáveis* (THÜRLER, 2011), corpos abjetos e subalternos em processos de singularidades. O cárcere, as prisões e as normatividades tornavam-se desertos, rotas nômades e linhas de fuga. Verdadeiras

exterioridades aos modelos de inteligibilidade cultural, à norma padrão e às estéticas de existência.

Neste quadro, parece, então, que poderíamos recorrer às afirmações de Paulo César García ao dizer que o espetáculo “O Diário de Genet” “pontua uma série de posições dos sujeitos abjetos, dos desejos maltratados, dos desejos retardados, inibidos sujeitos, maldito sujeitos, todos eles retratados pela ótica de uma sociedade multicultural e transgressora [...]” (GARCÍA, 2015, p.3).

O Espetáculo “BR-Trans”, no mesmo diapasão que “O Diário de Genet”, mostra sujeitos dissidentes, corpos abjetos, revelam estéticas do absurdo, contam histórias proibidas e que deveriam ser esquecidas, apresentam pessoas estranhas. O espaço de vidas nômades no espetáculo surge como epifanias de existências não programadas. O controle, a vigilância e toda forma de policiamentos que garantem a ordem na interioridade estilística do modo de viver são absurdamente questionados e perturbados.

Segundo Jean Wyllys (2016),

BR-Trans está ancorado nos delicados e, ao mesmo tempo, polissêmicos temas da transexualidade e da identidade de gênero – polissêmicos, sobretudo por conta dos preconceitos da maioria das pessoas em relação a eles e por que são associados às campanhas criminosas empreendidas por oportunistas políticos e religiosos, que tendem a impedir a visibilidade e luta histórica das pessoas transgênero pelo reconhecimento e o respeito à sua existência. (WYLLYS, 2016, p.8)

Estes espetáculos conferem às suas companhias um artefazer teatral de ruptura e contestação ao teatro das representações culturais dominantes, de modo particular, àqueles que estão interessados em agenciar os códigos de inteligibilidade culturais da sexualidade, de gênero e das masculinidades modelizadas, aceitas socialmente. Igualmente, a esses espetáculos são atribuídos a condição de máquina de guerra nômade por promoverem exterioridades frente a matriz cultural dominante e suas operações nos campos artísticos culturais, que funcionam como política cultural artística menor em prol da produção de outros territórios teatrais implicados em novas formas do desejo.

Podemos destacar, à guisa de exemplo, duas passagens das peças, a última fala da Cena 4, em “O diário de Genet”,

as flores das quais eu falo o tempo todo, são as flores que não foram depositadas no meu enterro. Ninguém entendeu nada! Me enterraram num buraco no meio do deserto e fizeram uma cruz de madeira, eu nem tive lápide! Dessas flores que eu falo! Essas flores que eu sinto falta! Flores murchas. Que cheiro bom! Ai que cheiro bom! (THURLER, 2013, p.55)

E outra, no prólogo de “BR-Trans”, quando Gisele Almodóvar diz: “Como eu estava dizendo, me gusta muito ser autêntica, porque uma mulher é mais autêntica quando mais se parece com o sonhado de si mesma!” (PEREIRA, 2016, p.23).

Nesses espetáculos observamos que suas forças motrizes estão ancoradas na implicação do artefazer teatral que aponta para a potência do devir-minoritário e, assim como pensou Michel Foucault (2013), espaços absolutamente outros, que são absolutamente diferentes “lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-lo. São como que *contraespaços*” (FOUCAULT, 2013, p.20).

Para Foucault (2009), esses outros espaços são as heterotopias, pois em qualquer cultura há espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. São espaços diferentes, outros lugares que assumem formas que são muito variadas. São espaços de desvio em relação à norma exigida. São espaços que justapõem uma série de lugares que são estranhos uns aos outros.

Heterotopias são “espaços singulares que encontramos em alguns espaços sociais cujas funções são diferentes das dos outros, ou terminantemente opostas”. (FOUCAULT, 2013, p.52). De modo que heterotopias são espaços categoricamente outros e “podem assumir, e assumem sempre, formas extraordinariamente variadas, e talvez não haja, em toda a superfície do globo ou em toda a história do mundo, uma única forma de heterotopia que tenha permanecido constante” (Ibid., p.21).

Ainda sobre as heterotopias, segundo Foucault (2009),

há igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies

de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e os quais eles falam, eu o chamarei, em oposição à utopias, de heterotopias. (FOUCAULT, 2009, p. 415).

Pensar esses espetáculos como heterotopias é compreendê-los como uma forma de produzir condições de vida. Nesse sentido, enquanto (tecno)cena, não devem ser, assim, um veículo de algo a ser representado, imitado e passivamente assimilado, eles se constituem, primeiramente, em outros territórios teatrais onde se manifestam novas possibilidades de vidas, novas maneiras de viver e sentir estas vidas.

A perspectiva desses espetáculos como territórios de produção de outros desejos (enquanto processos de singularidades) e políticas culturais tem implicações importantes que reafirmam a condição do teatro contemporâneo como campo ativo, contestado e um modo de expressão e criação de “possíveis” (ROLNIK, 2008), já que “a especificidade da arte (**teatro**) enquanto modo de expressão e, portanto, de produção de linguagem e de pensamento é a invenção de *possíveis* – estes ganham corpo e se apresentam ao vivo na obra” (ROLNIK, 2008, p.26, *grifo nosso*).

Na Cena 8 – *As criadas*, do texto “O diário de Genet”, encontramos um trecho que endossa nossa ideia sobre a especificidade do teatro quando um dos personagens afirma que,

[...] se de algum modo à sociedade nos aprisionou, nos castrou, o palco liberta, transgride. O teatro amplia nossas possibilidades, muda nossos nomes, embaralhando, se perdendo, se confundindo. Em cena, “elas-eles” ou “eles-elas” parecem não pretender ser qualquer coisa, apenas escapar, liberta-se da sociedade-casa-prisão. (THÜRLER, 2013, p. 55).

Assim, na esteira de “O diário de Genet” e “BR-Trans” notamos uma estreita relação do artefazer do ator com o espaço cênico. Estas peças falam de um espaço cênico que não é neutro, um espaço aberto que aspira aos devires-artísticos, onde outras formas de vidas se manifestam em forma de artes, de criação cênica e, especialmente, de transgressão, contestação e provocando fissuras nos limites

culturais e normativos. Posto que na encenação das duas peças, verificamos presentificação do ator em cena.

Duda Woyda e Rafael Medrado não escondem seus rostos, suas identidades, sua maneira de pensar, sua posição política por meio da personagem. Pelo contrário, eles sugerem suas presenças, citam-na e envolvem a todos num jogo de não-interpretação, mas de penetração. Um jogo de corpos vibráteis. Logo, enquanto atores não são nem um instrumento nem um intérprete, mas o único lugar onde as coisas acontecem e pronto. Eles não executam, mas se executam, não interpretam, mas se adentram, não racionam, mas faz todo seu corpo ressoar. Não tratam de composição de personagem, mas de decomposição de pessoas (NOVARINA, 2005).

Nessa direção, ressaltamos ainda, que o fazer teatral praticado pela companhia dirigida por Thürler tem sua ênfase na reivindicação da atuação cênica centrada na ação e não mais no texto, na qualidade do ator de teatro enquanto um *performer*, na noção mesma de um ator anfíbio, rapsodo, monstro sob a inspiração dos postulados de Valère Novarina. Ao passo que, seu texto teatral “é uma experiência dramaturgica em que não há interpretação, aquela tara realista pela ilusão de quem quer parecer ser quem fala não composição de personagens ou linearidade na trama (THÜRLER, 2013, p.46).

Patrice Pavis (2011) contribui com nossas argumentações acrescentando que o *performer* “quer cante, dance ou recite, realiza essas ações como ele mesmo, [...] e não como personagem fingindo ser outro ao se fazer passar como tal. [...] O *performer* é antes e tudo aquele que está presente de modo físico psíquico diante do espectador”. (PAVIS, 2011, p.51-52).

Em “BR-Trans” fica quase impossível, por exemplo, separar as vivências e memórias do ator Silvero Pereira das construções ficcionais do espetáculo. Há um embaralhamento dos acontecimentos, que ora é experiência da Gisele Almodóvar (personagem?) ora são memórias do próprio Silvero. Na *Cena VIII – A Carta*, para exemplificar, se dá a leitura da carta da mãe do Silvero, uma carta escrita em agosto de 1996. Neste momento o ator se presentifica e estabelece um estranhamento nos modos de escrita cênica centrada no texto. Igualmente, Silvero (2016) no prelúdio do

seu livro, intitulado “BR-Trans”, ao relatar a história e a intrínseca relação entre ele e Gisele escreve que,

Gisele nasceu como personagem, mas com o passar do tempo ela vai se apropriando da minha vida de uma forma que hoje vão além do palco [...]. Eu não sei dizer exatamente onde, hoje, termina o Silvero e onde começa a Gisele. [...] Nem sei [...] que parte do corpo é o Silvero e que parte do corpo é a Gisele. (PEREIRA, 2016, p.22)

Nestes termos torna-se bastante pertinente o que relata Valère Novarina (2005) aos nossos estudos,

o ator que entra, vem do nada? O ator vem de onde ele sai. Todas as noites, diante de todos, o que ele sempre volta para refazer sempre é recair em palavras pelos buracos. Em seu nascimento cômico. E não para ilustrar de novo pela eterna e centésima nonagésima milésima vez a palhaçada repetida do homem. No teatro [...] é simplesmente para tentar a cada dia mais uma vez renascer de outra maneira. (NOVARINA, 2005, p.28)

Sobre esse traço, Novarina (2005) reforça que é o ator o único lugar onde a coisa acontece, ele não é nem instrumento e tampouco intérprete. É nele que tudo se resolve. Nesse sentido, o espaço cênico¹⁵ possui uma relação de reciprocidade com o ator, cuja força do fazer cênico está concentrada nele, o qual reúne em torno de si as condições de produção do discurso cênico. Ou ainda como indica relata Pavis (2011) ao escrever uma “análise do espetáculo deveria começar pela descrição do ator, pois este está no centro da encenação e tende a chamar o resto da representação para si”. (Ibid. p.49).

Neste aspecto, entendemos que o discurso cênico é a “organização de materiais textuais e cênicos segundo um ritmo e uma interdependência própria do espetáculo encenado”. (PAVIS, 2017, p.102). O que queremos defender, desde então, é que o discurso é produtor de realidades, “entendido como o conjunto dos dispositivos linguísticos pelos quais a ‘a realidade’ é definida”. (SILVA, 1996, p. 238). Em termos foucaultiano o discurso indica,

um conjunto de enunciados que podem pertencer a campos diferentes, mas que obedecem, apesar de tudo, a regras de funcionamento comuns. São regras **não são somente linguísticas**

¹⁵ “É quase aquilo que entendemos por ‘a cena’ de teatro. O espaço cênico nos é dado aqui e agora pelo espetáculo, graças aos atores cujas evoluções gestuais circunscrevem este espaço cênico”. (PAVIS, 2017, p.133)

ou formais, mas reproduzem certo número de condições historicamente determinadas [...]: a “ordem do discurso” própria a um período particular possui, portanto, uma função normativa e reguladora e coloca em funcionamento mecanismos de organização do real por meio da produção e saber, de estratégias e de práticas. (REVEL, 2005, p.37, grifos nosso)

Pavis (2017) descreve que o discurso teatral (textual e cênico) é um tomado de posse dos sistemas cênicos, uma utilização individual de potencialidades cênicas, cujo sujeito do discurso ou seus mecanismos discursivos estão em constante devires e podem ser apreendidos nas marcas e rastros da enunciação teatral (discurso central e discurso da personagem) e em seus pressupostos. “Com efeito, o discurso teatral se distingue do discurso literário ou ‘cotidiano’ por sua força performática, seu poder de, simbolicamente, levar a caso uma ação. No teatro, por uma convenção implícita, ‘dizer é fazer’ [...]” (PAVIS, 2017, p.103).

Nesse movimento, uma penetração no universo cênico do “O Diário de Genet” e de “BR-Trans” não apenas nos coloca diante do desafio de assimilar a cena contemporânea na qualidade de discurso teatral, mas também, especialmente, enquanto agenciamentos cênicos.

Mas uma vez, isso atinge o âmago das dimensões poéticas e estéticas da cena contemporânea. Em que outra coisa consiste o investimento do teatro contemporâneo senão em instituir a performatividade como um dos componentes constitutivos na criação de seu enunciado cênico, de modo particular, na sua forma de expressão e nos seus modos operantes da arte teatral na contemporaneidade. Vale dizer que não estamos falando de “performatividade de gênero”, sem dúvida a idéia pela qual Butler é conhecida. No teatro, a mesma palavra remonta a outro conceito e, por essa razão, merece ser examinada mais detidamente.

O performativo é marca de muitas produções experimentais contemporâneas, principalmente aquela que opera no que se poderia nomear como campo antidramático, essa estética que explora novos modos inventivos do espetacular, para além dos parâmetros da ficção dramática. Em vários espetáculos contemporâneos, incluindo “O diário de Genet” e “BR Trans”, é comum perceber uma tensão entre o fio da narrativa dramática e a própria textura do espetáculo. Esse traço de performatividade também pode ser observado em relação aos atores ou atadores que estiverem envolvidos nesta encenação, em ações paralelas à

trama e estranhas ao que se poderia considerar como o padrão dramático de uma ação.

Nessa característica contemporânea, o que ressalta é exatamente o caráter performativo das ações dos criadores – atores, encenadores, técnicos – evidenciando o próprio desempenho diante do público. Se o teatro realista buscou com todas as forças a ilusão do público quanto às circunstâncias em que se encontra diante de um espetáculo, o teatro contemporâneo e algumas manifestações contemporâneas das Artes Cênicas têm como característica principal esse jogar luz sobre o ato performativo em curso, o que muitas vezes desestabiliza qualquer leitura dramática e, na maioria dos casos, destrói a possibilidade de que ela venha a ocorrer. É como se o tema central na teatralidade desses artistas fosse essa ênfase no que se está fazendo imediatamente diante do público, porque o traço principal desse tipo de teatro diz respeito a essa situação presencial, contrapondo-se, rivalizando ou até eliminando completamente qualquer sombra de narrativa dramática. O que se narra é, pois, essa presença, contaminada eventualmente de traços fragmentários de referências externas, dramáticas, literárias ou puramente visuais e iconográficas. Todos esses elementos, segundo Josete Ferral, inscrevem uma performatividade cênica e, nesse sentido último, o aspecto performativo estará presente nesses fenômenos espetaculares ligado a uma gradação entre índices mínimos e máximos de performatividade.

E aqui, aproximamos a noção de performatividade da tese de Austin, que usa o termo performativo (ou ato performativo) para designar as palavras que não apenas dizem algo, mas constroem alguma coisa. Deste modo, a performatividade é compreendida como a prática reiterada e citacional pela qual a linguagem produz os efeitos que nomeia, não como um ato singular pelo qual o sujeito efetua a existência daquilo que ele ou ela nomeia. Compreende-se performatividade como “uma reiteração de uma norma ou um conjunto de normas. E na medida em que ela adquire o status de ato no presente, ela oculta ou dissimula as convenções das quais ela é uma repetição” (BUTLER, 2001, p.167).

Por outro lado, Judith Butler (2001) prossegue dizendo que, “um ato performativo é aquela prática discursiva que efetua ou produz aquilo que ela nomeia” (BUTLER, 2001, p.167). Por isso, vem à tona uma ampliação crítica da noção de performatividade pensada por Austin (formulada no contexto da

lingüística), que reside na ênfase do aspecto performativo se realizar em qualquer tipo de linguagem, como processo de feitura, de materialidades, de inteligibilidades, processo de iterabilidade ou efeito de atos reiterados.

Para tanto, é no teatro (enquanto linguagem) que os discursos teatrais (compreendidos como práticas discursivas performativas) efetuam os efeitos de operações discursivas artística de sujeito e subjetividades. De tal modo que, o espaço cênico passa a funcionar como espécie de agência cênica de processos de subjetivação, singularidades e desejo. Enquanto o discurso como um modo de fazer. Ou seja, o discurso teatral é sempre maneira de agir, local e presença e de uma ação (PAVIS, 2017)

Dito isso, é possível considerar, que o conceito de encenação se torna muito valioso para os nossos estudos, visto que as qualidades atribuídas ao fazer teatral contemporâneo estão cada vez mais heterogêneas, fluídas, híbridas, não cessando de estabelecer relações com as diferentes linguagens artísticas, aos diversos modos de criação, numa multiplicidade de formas de materialidades que compõem o fazer teatral como um modo de agenciamento cênico.

Conseqüentemente, o conceito de encenação desde o seu surgimento na metade do século XIX, com a fundação do Théâtre-Livre, por André Antoine em Paris (1887), representa uma crítica à representação estereotipada, ilusória em detrimento ao espelhamento da vida e o real na cena. “Falar em encenação é sustentar um discurso que tem pelo menos tanto a ver com aspectos econômicos e políticos quanto com a estética”. (ROUBINE, 1998, p.17). No entanto, não pretendemos aprofundar de maneira exaustiva sua trajetória, mas sinalizar apenas como ela é compreendida e quais as suas contribuições à nossa análise.

Para Jean-Jacques Roubine (1998), a “encenação dá um sentido global não apenas à peça representada, mas a prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem: o espaço (palco e platéia), o texto, o espectador, o ator”. (ROUBINE, 1998, p.24).

Ligar a questão do conceito de encenação aos agenciamentos cênicos e às questões da performatividade e do discurso teatral significa ressaltar que o “conceito de encenação produz linguagem, pois agencia diversos elementos em prol de uma

comunicação, ainda que esta venha a ser polifônica, plural e multifacetada”(ARAÚJO, 2016, p.11) e, mais,

o conceito de encenação pode ser pensado como uma forma de compreendermos a linguagem que o teatro produz ao amalgamar as diversas vozes presentes nas materialidades cênicas, e que, portanto, o termo enunciado cênico nos parece apropriado, pois ao utilizarmos sugerimos transbordar a dimensão linguística e da palavra, como forma de organizar discurso, em prol de se compreender os acontecimentos cênicos e efêmeros da cena como linguagem (ARAÚJO, 2016, p.11).

Ainda conforme o autor, podemos considerar a encenação teatral, com bases na tradição teatral, como território no qual são efetuados diferentes agenciamentos em vias de atos performativos enquanto um componente desterritorializador, ou ainda nas postulações de Deleuze e Guattari, como linhas de fuga na encenação contemporânea (ARAÚJO, 2016).

Para Guattari e Rolnik (2013), agenciamento é “a noção mais ampla do que as de estrutura, sistema, forma, processo, montagem etc. Um agenciamento comporta componentes heterogêneos, tanto de ordem biológica, quanto social, maquínica, gnosiológica, imaginária” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p.381). Para Deleuze e Guattari (1997b), agenciamento é

todo conjunto de singularidades e de traços extraídos do fluxo — selecionados, organizados, estratificados — de maneira a convergir (consistência) artificialmente e naturalmente: um agenciamento, nesse sentido, é uma verdadeira invenção. Os agenciamentos podem agrupar-se em conjuntos muito vastos que constituem “culturas”, ou até “idades”[...] (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.88)

Enfatizamos ainda que

em cada agenciamento é preciso encontrar o conteúdo e a expressão, avaliar sua distinção real, sua pressuposição recíproca, suas inserções fragmento por fragmento. [...] Nele a expressão torna-se um sistema semiótica, um regime de signos, e o conteúdo, um sistema pragmático, ações e paixões. (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 218-219).

Por isso, a encenação teatral contemporânea como agenciamento de heterotopias nos faz recordar a *Cena 8 – As criadas*, de “O diário de Genet” que efetua uma fissura na normativa teatral e nos abre outros espaços para pensar o fazer teatral em outros termos: “eu me inclino muito ao teatro, pra mim o teatro deveria ser encenado nos cemitérios. Assim a morte seria mais suave e o teatro

mais grave... Criar palavras para o teatro é preparar a pista para onde vai dançar, colocar obstáculo e cercas [...]”. (THÜRLER, 2013, p.55).

Outro bom exemplo, podemos verificar em “BR-Trans” na encenação do “BR-Trans”, quando relata na *Cena X – A história de Davi*, sua visita ao presídio Central de Porto Alegre (segundo presídio no país que tem uma ala somente para travestis e seus companheiros):

Eu fui dar uma oficina de teatro nesse presídio por mais ou menos três meses. Aí a Milena, uma das travestis detentas, se aproximou e disse que dos cinco anos em que vivia ali, aquela era a primeira vez em que se sentia livre, como se estivesse pulado o muro e voltado ao tempo de criança, o tempo de escolar. (PEREIRA, 2016, p. 37).

Em conclusão, podemos dizer que os agenciamentos cênicos realizados por essas companhias e seus respectivos espetáculos, ancorados no artefazer teatral performativo, estão implicados na criação de outros espaços capazes de efetuar novas possibilidades humanas em vias de fissuras, desvios e lutas e não como elementos que recebemos como dados, na forma de essência e destino.

É esse o projeto estruturante dessas companhias, encenações politicamente engajadas na realidade das vidas minoritárias, na problematização dos processos de subjetivação, de produção do modo de viver normalizado, modelizado e de correspondência direta com as interioridades do cânone cultural majoritário.

As práticas discursivas cênicas dessas companhias se realizam enquanto ações artísticas nômades, pois no seu modo de fazer teatral operam nas criações de mundos, novas formas de sentir, pensar, ouvir e ver, com aspiração aos devires-da cena menor, (tecno)cenas que estranham a coerência, a regulação e os dispositivos de dominação, vigilância e controle que engessam o fazer artístico em convenções burguesas e excludentes.

CAPÍTULO IV – POLÍTICA CULTURAL MENOR



Figura 14: Peça BR-Trans.

Fonte: Coleção pessoal do pesquisador.

Política cultural menor como sinônimo de (tecno)cena. Um modo de política cultural em vias de fuga, fissuras e desvios frente às tecnologias artístico-culturais discursivas majoritárias. Uma expressão artística teatral minoritária. Tendo por perspectiva os devires-menores, às atuações cênicas em atos performativos de processos de singularidades, dos agenciamentos cênicos de desterritorialidade (engajamento político cultural em linhas de fuga) na produção de novas possibilidades culturais. Diz respeito, portanto, do teatro contemporâneo como modo de produção cultural e o artefazer como artefato cultural de economia do desejo. Tem por perspectiva os devires-menores, às atuações cênicas em atos performativos de processos de singularidades, dos agenciamentos cênicos de desterritorialidade (engajamento político cultural em linhas de fuga) na produção de novas possibilidades culturais. Diz respeito, portanto, do teatro contemporâneo como modo de produção cultural e o artefazer como artefato cultural de economia do desejo.

É imperativo considerar, a partir das análises estabelecidas anteriormente, que este capítulo é um *insight* sobre teatro, política e cultura no contexto das heterotopias e dos devires minoritários. É a noção de (tecno)cena, que nos leva a priorizar um teatro efetivamente implicado nas formas contemporâneas de produzir práticas culturais enquanto modo de política cultural em vias de fuga frente às tecnologias artístico-culturais discursivas majoritárias.

Nossa atenção se concentrará, neste capítulo, sobre como os agenciamentos cênicos refletidos em “O Diário de Genet” e “BR-Trans” nos inspiram a pensar o conceito de “política cultural menor”. Neste sentido, estas ações artísticas em que me detenho não se confundem com a noção de trabalho artístico convencional ou tecnologias de dominação (encodificação), antes, se inscrevem enquanto expressão artística teatral minoritária, tendo por perspectiva os devires-menores, as atuações cênicas em atos performativos de processos de singularidades, os agenciamentos cênicos de desterritorialidade (engajamento político cultural em linhas de fuga) na produção de novas possibilidades culturais. Diz respeito, portanto, ao teatro contemporâneo enquanto ação, modos e práticas culturais de produção de mundos *soutros*, ou seja, um artefato cultural artístico de economia do desejo.

Mas antes de iniciar aquilo ao que nos propomos nas próximas laudas, gostaria de recorrer às postulações de Gilles Deleuze e Félix Guattari em “Mil Platôs” (1996), para fazer algumas ponderações preliminares sobre como percebemos a dimensão política, estética e cultural no teatro. Deleuze e Guattari afirmam que, somos segmentarizados por todos os lados e em todas as direções, que o vivido é segmentarizado espacial e socialmente, a vida moderna é segmentarizada. Toda sociedade e também todo indivíduo são atravessados por duas segmentariedades ao mesmo tempo: molar e outra molecular. Elas são distintas, mas são inseparáveis, coexistem.

A segmentariedade existe em qualquer sociedade, sendo sempre de três tipos, que operam simultaneamente:

- 1) “dura” (a segmentariedade tal como se produz no plano molar, que funciona segundo a “máquina abstrata de sobrecodificação”);
- 2) “relativamente flexível” (a segmentariedade tal como se produz no plano molecular, que funciona segundo máquina abstrata de mutação);

3) inexistente (no fluxo puro, no qual as partículas estão soltas em puro movimento de velocidade e lentidão, constituindo uma “máquina de guerra”).

O que vai caracterizar um momento da vida de um indivíduo, de um grupo ou de uma sociedade, ou o que vai diferenciar uma sociedade de outra, ou ainda um período histórico de outro, é a economia geral da máquina vigente, ou seja, a relação entre as três máquinas que predominam na economia libidinal e política do indivíduo, grupo, sociedade ou período considerado. (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 427)

Para os autores, “em suma tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo macropolítica e micropolítica”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 83). Assim, poderíamos dizer que todas as macropolíticas são políticas molares e equivalem às segmentações duras que posicionam objetos, sujeitos, representações e seus sistemas de referência. Tem caráter estático, possuem uma organização forte, operam em linhas e segmentos. Efetuem agenciamentos de código (encodificação) em “processos maquínicos concretos” (máquinas técnicas, máquinas econômicas etc.) e em “processos maquínicos abstrato” (ou *phylum* maquínicos). Compõem o nível das diferenças sociais mais amplas e são determinados, predeterminados socialmente e sobrecodificados pelo Estado. Funciona como sistema homogêneo e constante – política majoritária. (DELEUZE; GUATTARI, 1996; GUATTARI; ROLNIK, 2013)

Com tal característica, a micropolítica está na ordem das políticas moleculares, políticas dos fluxos, dos devires, das transições de fases, das intensidades, operada por diferentes tipos de agenciamentos, chamada de transversalidade. Composta de segmentariedade flexível, de caráter processual. Efetua-se nos processos de singularidades (devires). A micropolítica está imbricada na questão analítica do desejo no campo social, numa economia do desejo em processo de singularidades. Ao passo que se efetua como devir-minoritário do mundo. Como subsistema. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, 1997b; GUATTARI; ROLNIK, 2013).

Para Deleuze e Guattari (1996), “do ponto e vista da micropolítica, uma sociedade se define por suas linhas de fuga, que são moleculares. Sempre vaza ou foge alguma coisa, que escapa às organizações binárias, ao aparelho de ressonância, à máquina de sobrecodificação [...]”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.86). Uma vez que por linhas de fuga entende-se que “estas não consistem em

fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir, como se estoura um certo cano, e não há sistema social que não fuja/escape por todas as extremidades, mesmo seus segmentos não param de endurecer para vedar as linhas de fuga”. (Ibid., p.72)

Além disso, de acordo com os autores,

a política opera por macrodecisões e escolhas binárias, interesses binarizados; mas o domínio do decidível permanece estreito. E a decisão política mergulha necessariamente num mundo de microdeterminações, atrações e desejos [...]. A política e seus julgamentos são sempre molares, mas é molecular, com suas apreciações, que a “faz”. (Ibid., p.93-94).

Assim, a macropolítica (molar) e a micropolítica (molecular) são coextensivo a todo campo social, embora sejam dois processos diferentes. Assim, os mesmos elementos efetivos nos fluxos, nos estratos, nos agenciamentos, podem estruturar-se conforme um modo molar ou de acordo um modo molecular. Uma enquanto agenciamentos maquínicos de modelização/ encodificação ou linhas de montagem da subjetividade e a outra como agenciamentos dos fluxos de desejos (micropolítica do desejo) via devires-minoritário, em processos desterritorializantes. (DELEUZE; GUATTARI, 1996; GUATTARI; ROLNIK, 2013).

Podemos dizer, a partir de então, que o artefazer em Djalma Thürler e Silvero Pereira, enquanto teatro de micropolítica do desejo está alicerçado no princípio cênico da produção teatral da criação de territórios singulares. Trata-se, deste modo, de uma ação artística nômade de invenção de estratégias para constituição de novos territórios existenciais, outros espaços de vida possíveis, uma política de heterotopias através da arte teatral. Assim, suas encenações,

implicam à promoção permanente de outros agenciamentos enunciativos, outros recursos semióticos, uma alteridade apreendida em sua posição de emergência – não xenófoba, não racista, não falocrática -, devires intensivos e processuais, um novo amor pelo desconhecimento... Enfim, uma política de uma ética da singularidade, em ruptura com os consensos, os “lenitivos” infantis destilados pela subjetividade dominante. (GUATTARI, 2012, p.132)

Podemos dizer que no teatro de Thürler e Pereira, com fundamento nas encenações de “O diário de Genet” e “BR-Trans”, há um agenciamento cênico de fissuras, subversão e desvios frente às tecnologias discursivas cênicas de representações dominantes de masculinidades e gênero. Essas ações cênicas

nômades remetem a percursos metodológicos imbricados na problematização da produção do desejo e dos processos de subjetivação que, do ponto de vista foucaultiano, problematiza-se o “conjunto das práticas discursivas ou não discursivas que faz qualquer coisa entrar no jogo do verdadeiro e do falso e a constitui como objeto para o pensamento (seja sob a forma da reflexão moral, do conhecimento científico, da análise política, etc.)”. (REVEL, 2005, p.70).

Em outras palavras, a problematização do desejo e da produção de subjetividade nas encenações de Thürler e Pereira põe em evidência que o desejo “é sempre o modo de produção de algo, o desejo é sempre o modos de construção de algo” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p.261). O desejo, portanto, nada tem haver com a falta (Freud), ou com determinação essencialista (da natureza). Desejo como potência do devir. Como todas as formas de impulso de viver, de criar, de sentir, de ver, de inventar outros mundos, outros espaços. O desejo é processo de produção, agenciado, maquinado. (DELEUZE; GUATTARI, 1997b).

Deleuze e Guattari (1996) acrescentam que “o desejo é sempre agenciado, ele é o que o agenciamento determina que ele seja” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.103). Por isso, os autores afirmam que o desejo é uma montagem elaborada inseparável dos agenciamentos complexos em níveis moleculares, que moldam de antemão as posturas, as atitudes, as percepções. A partir daí, vale considerar que todo agenciamento é de desejo. A questão é saber se esses agenciamentos são efeitos de operações de máquina abstrata de sobrecodificação (aparelho do Estado/segmentariedade dura) ou máquina de guerra nômade (opera por descodificação e desterritorialização. Traça linhas de fuga). (DELEUZE; GUATTARI, 1997b).

Igualmente podemos falar da produção de subjetividades, já que “a idéia de subjetividade [também é] de natureza industrial, maquinica, ou seja, essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida”. (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p.33). Neste sentido, vamos de encontro à noção de subjetividade que corresponde a tudo aquilo que é interno e particular de uma pessoa, que compõe suas experiências, seus valores e percepções particulares, assim, “ao invés de sujeito, de sujeito de enunciação ou das instâncias psíquicas de Freud, [...] ‘agenciamentos coletivo de enunciação’. O agenciamento coletivo não corresponde nem a uma entidade individuada, nem a uma entidade social predeterminada”. (Ibid., p.39).

Desse modo, o indivíduo torna-se um consumidor de subjetividade, isto é, “ele consome sistemas de representação, de sensibilidade etc., os quais não têm nada a ver com categorias naturais universais. [...] A subjetividade [...] é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares”. (Ibid., p.41-42).

Nessa direção Guattari (2012) soma às nossas discussões quando diz que “subjetividade é o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como *território existencial* autorreferencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva”. (GUATTARI, 2012, p.19).

De forma similar, as ações artísticas em “O diário de Genet” e “BR-Trans” nos colocam de frente às questões da problematização acerca da cultura e do modo cultural enquanto tecnologias de produção cultural do desejo, subjetividades e heterotopias. Em outros termos, estão nos sinalizando que suas encenações produzem, enquanto agenciamentos de desejo estético, outras maneiras culturais, outras ações e práticas culturais.

Para Félix Guattari e Suely Rolnik o conceito de cultura é profundamente reacionário, pois em nível da produção, da criação e do consumo real, ela está submetida aos modos de produção capitalísticos e capitalizada para o modo de codificação dominante. Assim, a cultura opera por meio de um modo de controle de subjetivação ou cultura de equivalência (o capital se ocupa da sujeição econômica, e a cultura, da sujeição subjetiva). (GUATTARI; ROLNIK, 2013). Com efeito, a noção de cultura está sempre conectada a política e compõe um processo de subjetivação. Ou ainda, que cultura só existe enquanto prática cultural (algo que se faz), que é a ação. Isto é, o modo cultural como espaço múltiplo, plural e diverso de realização. O modo cultural, enquanto ação política, prática de política cultural – formas de compreender a sociedade e fazê-la inteligível. “A cultura é, sobretudo, atividade, ação, experiência. Como tal, ela é sempre trabalho sobre alguma coisa, sobre materiais existentes. Vê-la como produção não significa dizer que ela opera sobre o vazio, que a criação se dá a partir de nada”. (SILVA, 2010, p.19).

Os autores seguem argumentando que a palavra cultura teve vários sentidos ao longo da história. O primeiro sentido que eles indicam é a cultura-valor, pois corresponde ao juízo de valor que determina quem tem ou não cultura. O segundo é a cultura-alma como sinônimo de civilização (todo mundo tem cultura). Por fim, o terceiro que corresponde a cultura de massa ou de mercadoria. Cultura aqui não é fazer teoria, mas produzir e difundir mercadorias culturais, em princípio sem levar em consideração os sistemas de valor distintivos do primeiro e segundo sentido. Trata-se de uma cultura que se produz, se reproduz e se modifica constantemente. A cultura é uma transmissão de sistemas de modelização e também uma maneira de as elites capitalísticas exporem um mercado geral de poder. Em suma, conclui os autores que se trata de uma cultura capitalística que permeia todos os campos e expressão de significados, sentidos, representações e posições sociais. (GUATTARI; ROLNIK, 2013)

Deste modo, a cultura compreende uma prática de significação, uma prática produtiva das relações sociais imbricada na rede de relações de poder, uma prática agenciadora de subjetividades e desejos. A cultura é, portanto,

terreno em que se enfrentam diferentes e conflitantes concepções de vida social, é aquilo pelo qual se luta e não aquilo que recebemos. Assim, nessa perspectiva, a idéia de cultura é inseparável da de grupos e classes sociais. [...] A cultura é o terreno por excelência onde se dá a luta pela manutenção ou superação das divisões sociais. [...] Aquilo que na visão tradicional é visto como o processo de continuidade cultural da sociedade como um todo, é visto aqui como processo de reprodução cultural e social das divisões dessa sociedade (MOREIRA; SILVA, 2011, p. 35-36).

Nessa direção, a idéia de cultura formulada pelos Estudos Culturais a enfatiza como um campo contestado de significação, um campo de luta e de produção semiótica, um jogo de poder, como campos sujeitos à disputa e à interpretação, em que se define a forma como as pessoas e os grupos devem ser, assim como a forma como a sociedade deve ser. (SILVA, 2011).

É partir das contribuições de Raymond William que, ao ampliar o conceito de cultura como um sistema de significação constantemente atribuída, rompendo com o “cânon” dicotômico da chamada “alta cultura” em oposição à chamada “baixa cultura”, em que as subculturas, as culturas populares, as culturas de massa, entre

outras, foram incorporadas as análises e as intervenções políticas de dominação e exploração existentes nas fronteiras culturais. (SILVA, 2011).

Como reforça Tomaz Tadeu da Silva (2011),

para Williams, em contraste com a tradição literária britânica, a cultura deveria ser entendida como o modo de vida global de uma sociedade, como a experiência vivida de qualquer agrupamento humano. Nessa visão, não há nenhuma diferença qualitativa entre, de um lado, as 'grandes obras' da literatura e, de outro, as variadas formas pelas quais qualquer grupo humano desenvolve suas necessidades de sobrevivência (SILVA, 2011, p.131).

Deste ponto, o conceito de cultura a partir dos Estudos Culturais conectados às dinâmicas políticas imbricadas nas relações de poder nos permite a compreensão dos trabalhos em tela voltados para o respeito à diversidade, os modos de existência minúsculos e às diferenças, problematizando as “reivindicações de universalidade das manifestações culturais européias, bem como contestar as narrativas e demais produções intelectuais eurocêntricas dominantes” (PILETTI e PRAXEDES, 2010, p.115-116), como um fazer cultural menor. O ponto central nesta questão, e de importância crucial para o entendimento da noção de política cultural menor, é a vinculação do artefazer teatral com a política molecular em linhas de fuga na produção do desejo (potência dos devires minoritário) e do estranhamento das normatividades e dispositivos da cultura majoritária (dominante, hegemônica, macrocultura ou oficial).

Os Estudos Culturais contribuem com nossos objetivos, pois se apresentam como “um afastamento enorme em relação às narrativas mestras eurocêntricas, ao conhecimento disciplinar, à alta cultura, ao cientificismo e a outros legados inspirados pela diversificada herança do modernismo” (GIROUX, 1995, p. 89).

Nelson, Treichler e Grossberg (1995) colaboram com nossa argumentação quando dizem que “os Estudos Culturais têm uma longa história de compromisso com populações sem poder” (NELSON; TREICHLER; GROSSBERG, 1995, p.28) e acrescentam descrevendo as principais categorias da pesquisa atual em Estudos Culturais,

gênero e sexualidade, nacionalidade e identidade nacional, colonialismo e pós-colonialismo, raça e etnia, cultura popular e seus públicos, ciência e ecologia, política de identidade, pedagogia,

política da estética, instituições culturais, política da disciplinaridade, discurso e textualidade, história e cultura global numa era pós-moderna (NELSON, TREICHLER; GROSSBERG, 1995, p. 8).

Piletti e Praxedes (2010, p.120), ao citarem Giroux (1999), acrescentam que “respeitar as diferenças é expandir o potencial da vida. [...] É realizar uma contestação das estruturas de poder, pensamento e ação, como o capitalismo, o racismo e o patriarcalismo, que oprimem inúmeras outras maneiras de expressão e de vida”. Assim, em um mundo social e cultural cada vez mais complexo, os Estudos Culturais podem ser um campo importante para travar as diversas análises entre arte, política e cultura, além de promover práticas artísticas culturais voltadas para o respeito à diversidade e às diferenças em busca de outros possíveis.

Outro aspecto importante a respeito dos Estudos Culturais reside na compreensão de que a diferença não se reduz às determinações econômicas das classes sociais, como propõe a “famosa metáfora marxista da divisão entre infraestrutura e superestrutura” (GIROUX e SIMON, 2011, p.133), mas na diferença cultural, isto é, “vivemos em relação de intercâmbio econômicos e cultural e não estamos apenas separados por uma diversidade neutra e bela, que pode ser contemplada desde que cada um saiba ocupar o seu lugar específico no espaço social” (PILLETI e PRAXEDES, 2010, p. 124).

Como relata Homi Bhabha (2007),

a representação da diferença não deve ser lida apressadamente como reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença da minoria é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica (BHABHA, 2007, p. 21).

Os Estudos Culturais são particularmente sensíveis à compreensão da diferença sem estabelecer hierarquias e/ou binarismos, a fim de não resvalar em uma concepção de “diferença autorizada”, estável, fixa e fora da alteridade, das relações de poder.

Nelson Piletti e Walter Praxedes (2010) acrescentam que,

um dos pressupostos do pensamento europeu é sua realização por meio das oposições binárias que legitimam as relações de opressão, dominação e exclusão do outro. O pensamento bipolar se define por

uma hierarquia entre dois polos, ou seja, não concebe a diferença sem hierarquização, estabelecendo como polo normativo e dominante as religiões cristãs e sua concepção de divino e bem, complementadas por valores que mitificam a luz, a brancura, o lado direito, o masculino, como definidores de uma ordem que de ser imposta [...] as pessoas sem poder nem propriedade (PILETTI e PRAXEDES, 2010, p.117).

É nessa perspectiva que entendemos a produção teatral enquanto campo cultural (um terreno de criação, produção de significações, sentidos, representações e política cultural), tal como a cultura, compreendida como uma prática de significação, uma prática produtiva, uma relação social, uma relação de poder e uma prática que produz agenciamentos sociais. (MOREIRA e SILVA, 2011).

O teatro como campo cultural, torna-se um terreno privilegiado para produção de desejos e subjetividades, efetivando-se como um território capaz de criar outros espaços, outras formas de existir heterotópicas. O fazer artístico compreendido como um modo de política cultural, portanto, deve considerar as maneiras pelos quais os indivíduos mediatizam as formas culturais e nelas se situam, de tal modo que, o teatro (enquanto atos performativos cênicos) passa a se tornar aquilo que fazemos e aquilo que ele faz de nós, posto que, ele é tanto cultural quanto político. O que reforça nossa idéia de que ele se constitui em um modo de política cultural.

Vale ressaltar também, que a transversalização entre cultura, política e teatro para numa ideia de política cultural menor (do desejo ou devires minoritário), é reiterada pela fala de Teixeira Coelho (2012) quando diz que a política cultural contemporânea deve contemplar o desejo e, ao invés de apresentar soluções, ela deve construir problemas. Assim, a política cultural “assume sua expressão máxima na figura da ação cultural, entendida como a criação das condições para que os indivíduos e grupos criem seus próprios fins” (COELHO, 2012, p.25).

Deleuze e Guattari (1996) afirmam que “antes do ser, há a política”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 72), o que nos leva a afirmar que na ação artística (compreendido como ato político) “a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que ser vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer”. (RANCIÈRE, 2009, p. 59).

Rancière (2009) adiciona a reflexão que a ficção é uma ordenação literária de signos, que se desdobra entre a potência de significação e valores de verdade e a

potencialização dos discursos e dos níveis de significação. De maneira que, podemos dizer que as práticas discursivas cênicas (enquanto agenciamentos cênicos), tais como “os enunciados políticos e literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, [...], regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modo do ser, modos do fazer modos do dizer”. (RANCIÈRE, 2009, p. 59).

Ainda conforme autor,

as estratégias dos artistas que se propõem mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. Esse é o trabalho da ficção. Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza *dissensos*, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relação novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. (Ibid., p. 64)

De modo que, a ampliação do foco dos processos de significação nos ajuda a evidenciar as definições filosóficas de “verdade” e despertar a atenção para o processo pelo qual algo é considerado verdade: “A questão não é, pois, a de saber se algo é verdadeiro, mas, sim, de saber por que esse algo se tornou verdadeiro” (SILVA, 2011, p. 124).

Neste caso, o território existencial é um efeito de mundo produzido pelos agenciamentos do desejo. O que nos leva a constatar que é através dos agenciamentos dos desejos estéticos que o teatro contemporâneo vai efetuando os territórios teatrais (ou simplesmente, os modos de ser, sentir e viver no mundo pelas/com/ nas artes). E através dos seus discursos específicos (práticas discursivas de produção, criação e significação) realiza os efeitos de sentido, como feito de poder, de subjetividade e desejo.

Sob o enfoque dos Estudos Culturais, podemos perceber o fazer teatral como artefatos culturais, isto é, sistemas de significação no contexto de relações de poder. Sendo assim, “na medida em que em que se constitui um sistema de significação, é cultural” (SILVA, 2011, p. 139) e também política, porque enfatiza a importância de

tornar o social, o cultural, o político e o econômico os principais aspectos de problematização da produção artística contemporânea.

A compreensão da ação artística a partir dos Estudos Culturais representa um desafio frente às concepções de teatro burguês normalizantes e normativos. Um ponto central, talvez, para se pensar os novos rumos do teatro enquanto agência contemporânea de outros devires esteja no deslocamento do lócus de enunciação, uma relocação da origem do olhar, que seja capaz de provocar um intercâmbio e uma reorganização de idéias e teorias que até agora só era marginal ou precariamente correlacionadas e reconhecidas, assim como no impulso de um movimento intelectual interessado na produção e representação de significados no âmbito de formações culturais contemporâneas. Essas reflexões devem considerar a arte teatral como uma forma de política cultural menor.

O fazer artístico compreendido como um modo de política cultural menor deve considerar as maneiras pelos quais os indivíduos mediatizam as formas culturais e nelas se situam, destacando, portanto, suas implicações na produção de significados, sentidos, representações e posições sociais como agenciamentos de devires-minoritários.

Ao longo das próximas páginas discutiremos como a ATeliê voadOR e As Travestidas vem subvertendo as tecnologias discursivas que operam sob o comando da ordem majoritária de inelegibilidade de gênero e produção das masculinidades. E como suas preferências pelos sujeitos precários e dissidentes insurgem no cenário teatral como um modo de política cultural menor.

4.1 AS TECNOLOGIAS DISCURSIVAS DE PRODUÇÃO FICCIONAL DE GÊNERO E A SUBJETIVAÇÃO ESTÉTICA DA MASCULINIDADE EM “O DIÁRIO DE GENET” E “BR-TRANS”: APRISIONAMENTOS, CONTESTAÇÕES E DESVIOS.

Iniciamos esta seção reportando-nos às produções da ATeliê voadOR. Ao longo da sua história a companhia vem construindo seus espetáculos em torno de temáticas vinculadas às minorias sociais, aos desejos desviantes, aos afetos e

sexualidades dissidentes, e de modo especial em O diário de Genet, as formas de ser e viver as masculinidades.

Em “O diário de Genet”, com suporte na voz do autor Jean Genet, constrói-se “um plano do ethos, espaço onde as subjetivações são constantemente deslocadas para as fronteiras, cuja alteridade e metamorfose recai num devir desejos. As subjetivações com as quais o dramaturgo visa resistem e reforçam a revolução do corpo” (GARCÍA, 2015, p.6). Por isso, em Genet encontramos um contexto favorável para pensar a produção das masculinidades enquanto efeitos de práticas discursivas das políticas do desejo no corpo social. Para tanto, o cárcere é a grande metáfora para pensarmos os aprisionamentos às normas culturais e as operações de seus dispositivos modelizadores.

A idéia de prisão expõe a precariedade das masculinidades e as violências que compõe a regulação da conduta, o governo de si e dos outros, as operações do poder na materialidade dos corpos masculinizados e “a angustia eterna dos que vivem nas trevas e no limite da vida, a angústia dos delinquentes por falta de amor” (THÜRLER, 2013, p.57). O diário de Genet é um louvor à vida precária. Não há nele lugar para exaltação à norma, mas motivos e sentidos outros para exaltação dos corpos trágicos. Neste aspecto, os corpos de Duda Woyda e Rafael Medrado em cena desvelam no palco a produção de masculinidades não referenciadas pela matriz cultural majoritária, mas borram seu cânone.

As masculinidades são criações culturais narradas e recontadas em diversos contextos implicados nas relações de poder. Por conseguinte, analisar as masculinidades consolidadas “em um conjunto discursivo nos permite acessar coletivamente essas diferenças. Esse conjunto está inserido em um palco maior, envolvendo não apenas problemas biológicos, mas também políticos, biográficos, institucionais, éticos, jurídicos e outros” (ARAGÃO, 2012, p.46).

Podemos compreender as masculinidades como produções não apenas de aparatos institucionais sociais, mas também, como discurso, narrativas imaginadas, atos performativos que se constituem em um processo cultural controlado, autovigiado, disputado e carregado de poder. Para exemplificar, trazemos um trecho da *Cena 3: A traição é bela e nos faz cantar*.

Viado nojento foi a primeira vez que alguém disse essa palavra na minha direção. E quando entendi que o 'viado' era eu, o mundo brutalmente se revelou, com essa simples palavra que brotava como uma explosão fora da frase, algo que eu não deveria ter feito, algo que eu não deveria ter sido. O 'viado' vindo da boca daquele não-viado me fez saber que sou alguém que não é como os outros, alguém que não está na norma. [...] Sinal da própria abjeção e me traria uma sentença quase definitiva, uma condenação perpétua e com a qual vai ser preciso viver. Daí eu descubro então, que sou alguém de quem se pode dizer isto ou aquilo, alguém a quem se pode dizer isto ou aquilo, alguém que é objeto dos olhares, dos discursos, alguém que é estigmatizado. Viado nojento, viado nojento, viado nojento... (THURLER, 2013, p.52)

Deste modo, em “O diário de Genet”, a reflexão acerca das fronteiras e normatividades que produzem as subjetividades, de modo particular as masculinidades no interior dos modos da política cultural, nos introduz nas questões acerca da compreensão da subjetividade concebida não como essência ou traço dos aspectos psicológicos, mas como sinônimo de indivíduo masculinizado, como os atributos que caracterizam, normalizam e normatizam o modo de ser homem na sociedade. Este fato nos insere na problemática das políticas da masculinidade sob a ótica das lutas travadas nos campos culturais e políticos em torno dos agenciamentos culturais normalizadores, reguladores, disciplinadores e naturalizadores, que produzem as subjetividades masculinas padronizadas.

Nessa perspectiva, somos desafiados a pensar novos agenciamentos de masculinidades, novas formas, práticas e modos de produção cultural em relações de poder que atuem na contra produção de masculinidades como atos performativos, ou seja, performances masculinas que não estejam vinculadas às normas regulatória do sexo sob a ótica da matriz cultural de inteligibilidade. Thürler, a partir do teatro que realiza, pensa na criação de uma política cultural menor a partir da criação de novos territórios existenciais, pois é no interior de modos particulares dos processos e subjetivação, que as masculinidades são produzidas, organizadas, posicionadas socialmente, precarizadas, subalternizadas e marcadas sob os regimes discursivos majoritários que definem os efeitos de normalidade, naturalidade, verdade e abjeção.

Em “BR-Trans”, destacamos a *Cena 4: As baratas do vizinho*, que ilustra bem como os efeitos dessas operações são aprisionadoras e geradoras de angústias, dores, invisibilidades, violências e mortes:

Para os homens daqui, ainda sou exótica, estranha, bizarra, ameaçadora... A perigosa. Talvez, se pudesse voltar atrás e escolher, eu nem seria isso que sou. Não que eu não goste, mas seria menos sofrido. [...] Acho que o lugar onde eu moro nem no mapa existe. [...] Eu vivo no mundo imaginário, um lugar onde as aparências enganam, onde a verdade e o falso são muito mais uma questão de vontade do que de realidade. (PEREIRA, 2016, p.32)

Michel Foucault contribui com nossas colocações ao dizer que cada sociedade tem seu regime de verdade, sua política geral de verdade, que adota certos tipos de discurso que funcionarão como verdadeiros ou falsos, de modo a criar um conjunto de regras segundo as quais se assinala o verdadeiro do falso, conferindo ao *verdadeiro* efeito específico de poder, assim como a circulação e o funcionamento dos enunciados que determinam quem é responsável pelo que é verdadeiro. (FOUCAULT, 1999)

Ele modifica a noção de poder ao concebê-lo como uma situação estratégica, relacional, histórico e culturalmente mutável. Modifica o arcabouço das reflexões sobre o poder como algo localizável, que opera pela opressão, cujos embates em busca da liberdade ocorrem contra o próprio poder, que é associado a uma instituição ou posse de alguém (MISKOLCI, 2012).

Neste sentido, o poder está inscrito no interior dos modos culturais de produção de subjetividades e desejo. Ele está inscrito no fazer teatral através de suas práticas discursivas, pois, autoriza ou desautoriza, legitima ou deslegitima, inclui ou exclui, normaliza ou patologiza. É nesse processo de iterabilidade da norma, das narrativas, das representações, das práticas de significação, entendidos como práticas produtivas, que somos construídos e posicionados socialmente.

Guacira Lopes Louro (2000) soma às discussões expondo que “os corpos são significados pela cultura e continuamente por ela alterados. Talvez devêssemos perguntar, [...] quais os significados que, nesse momento e nessa cultura, estão a ser atribuídos a tal marca ou a tal aparência”(LOURO, 2000, p. 65). Tanto que são as práticas e linguagens que produzem as marcas das masculinidades e feminilidades. Além disso, há um investimento significativo na produção cultural de uma tecnologia discursiva pela qual se efetivam essas marcas. Uma produção que se dá em todos os espaços da sociedade. (Ibid., 2000).

Assim, é preciso problematizar essas práticas culturais e estranhar o discurso em torno das masculinidades e “minar, escavar, perturbar e subverter os termos que afirma e sobre os quais o próprio discurso se afirma.” (LOURO, 2008, p.42). As masculinidades não são produções exclusivamente da biologia, ou da psicologia, ou da religião. Elas são produções culturais representadas e narradas na e através da linguagem, no interior das relações sociais de poder. Assim, as masculinidades são categorias discursivas dos modos culturais e não apenas, um fenômeno biológico (natural) isolado, apenas funcionalista, ou construtivista, ou psicológico.

Dessa maneira, as masculinidades não podem ser concebidas fora da dinâmica social e cultural implicada nas relações de poder. Elas são, por conseguinte, processos culturais inseridos nos diversos sistemas de significação e representação, das instituições culturais e separadas da linguagem. Uma vez que, “todas essas práticas e linguagem constituíam e constituem sujeitos femininos e masculinos; foram – e são – produtoras de ‘marcas’. [...] A produção dos sujeitos é um processo plural e também permanente” (LOURO, 2001, p. 25).

Nesse sentido, explicar a construção das masculinidades significa focá-la como uma produção cultural que se torna inteligível no interior dos processos semióticos e de poder, como ficções e narrativas reveladas como atos performativos. Como reforça Anthony Furlong (2011), ao relatar a Judith Butler que nossas identidades de gênero e sexualidades não são fixas, mas constantemente transformadas, produzindo o devir por meio de atos, palavras, gestos e desejos, como performances de gênero e sexualidade.

Em outras palavras, o gênero é compreendido como elemento cultural, de modo que o masculino e o feminino estariam em homens e mulheres, nos dois: “cada um de nós – homem ou mulher – tem gestuais, formas de fazer e pensar que a sociedade pode qualificar como masculinos ou femininos independentemente do nosso sexo biológico” (MISKOLCI, 2012, p.31). Logo, “o gênero não é substantivo [...]. Seu efeito substantivo é performativamente produzido e imposto pelas práticas regulatórias da coerência de gênero. [...] O gênero mostra ser performativo no interior do discurso herdado” (BUTLER, 2010, p. 48). Assim, as masculinidades são produzidas no interior da linguagem e atuam nos campos discursivos como atos performativos de gênero.

Destarte, o gênero não existe em si, mas um efeito do poder por meio de atos performativos, constantemente construídos, mas também desconstruído por atos repetidos cotidianamente. Segundo Butler (*Apud* THÜLER, 2011, p.4), “o gênero masculino ou feminino é um construto performático, ou seja, a execução de atos repetidos e aceitos como típicos de um gênero social em particular fazem da pessoa que os *performam* a representação daquela identidade emblemática”.

Nesses retratos, as masculinidades compreendidas a partir das contribuições da nova política de gênero, como atos performativos produzidos no interior da linguagem, nos permitem afirmar que elas sejam produções culturais, isto é, as masculinidades não caem do céu, mas nascem no interior da cultura em contextos plurais e diversos implicados nas relações de poder. Por isso, a nova política de gênero, a qual, de acordo com Richard Miskolci (2012), desloca o foco dos sujeitos para a cultura. A ênfase da luta política está na problematização da cultura e da imposição social de normas e convenções culturais de gênero que nos assujeitam, isto é, nos formam como sujeitos generificados – masculinos ou femininos.

Outro aspecto relevante às nossas considerações está na crítica *queer*, pois enfatiza a possibilidade do trânsito livre entre as fronteiras da identidade, a possibilidade de cruzamentos dessas fronteiras. Ela quer ir além da hipótese da construção social da identidade, isto é, quer ressaltar o fato de que a significação da identidade de gênero e sexual não ficam contidas pelos processos discursivos que buscam fixá-las, apontando para a concepção da identidade como performatividade. Em outras palavras, identidade como atos performativos, que ainda de modo provisório e precário tornam-se menos dependentes de um núcleo discursivo de significação (SILVA, 2011).

Dessa forma, a teoria *queer* representa uma virada epistemológica radical que enseja problematizar, contestar, subverter, estranhar todas as formas “bem-comportadas” de conhecimento e de identidade. A epistemologia *queer* tem seu foco na cultura, nos processos de significação, na representação, nas estruturas discursivas e nas instâncias culturais que produzem os sujeitos. Trata-se, portanto, de outro ponto de vista epistemológico, nesse sentido, perverso, subversivo, impertinente, irreverente, profano e desrespeitoso (LOURO, 2008; SILVA, 2011).

A teoria *queer*, também chamada de uma teoria e uma política pós-identitária ou ainda de nova política de gênero, tece suas críticas, principalmente, no campo da

normalização, cujas estruturas hegemônicas formam sujeitos fixos, naturais e normais, excluindo os outros sujeitos que são marcados pela diferença e fora dos padrões da heterossexualidade, vítimas de um processo social de subalternização e estigmas (LOURO, 2008; MISKOLCI, 2009, 2012).

Desse modo, o *queer* traduz uma política que deseja provocar o estranhamento, a perturbação, a transgressão, remetendo-se ao excêntrico. Em outras palavras, como diz Louro (2008), “*queer* significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. [...] *Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada” (LOURO, 2008, p. 38). Ainda nos termos da autora,

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

É preciso estranhar toda forma de produção das masculinidades de caráter unicamente biológico (ou essencialista, ou funcionalista, ou construtivista, ou filosófico ou jurídico) e estabelecer outras problematizações complexas no âmbito cultural. É imprescindível, buscar novas possibilidades artísticas como política cultural em prol das produções das performatividade de masculinidades minoritárias. Tal como, identificados nesta pesquisa, as alianças estabelecidas entre as encenações da ATeliê voadOR e As Travestias com as perspectivas da nova política de gênero que abre mão das narrativas convencionais em torno da noção de política, mudando o foco dos sujeitos para a cultura, passando a conceber a luta política contra o poder disciplinar, isto é, “a luta é por desconstruir as normas e as convenções culturais que nos constituem como sujeitos” (MISKOLCI, 2012, p. 29).

Dando seguimento, Raewin Connell (1995) colabora conosco dizendo que,

diferentes masculinidades são produzidas no mesmo contexto social; as relações de gênero incluem relações entre homens, relações de dominação, marginalização e cumplicidade. Uma determinada masculinidade tem outras masculinidades agrupadas em torno dela. (CONNELL, 1995, p.189).

De acordo com Connell (1995) existe um modelo de masculinidade hegemônico (dominante), o qual ocupa a posição de hegemonia em um dado modelo de relações de gênero e é produzida em relação com outras masculinidades. De sorte que, a masculinidade hegemônica é contestada pelas outras formas de masculinidades.

Segundo Silva e Ornat (2011), a masculinidade hegemônica “se consolida pela idéia de superioridade que é simbolicamente reconhecida e aceita nas práticas culturais cotidianas, e ela é construída em oposição à feminilidade e a outros tipos de masculinidades que não correspondem ao tipo ideal”. (SILVA; ORNAT, 2011, p.32).

Miriam Pillar Grossi (1995) contribui afirmando que “para a constituição do modelo de masculinidade hegemônica em nossa cultura, atividade não diz respeito apenas à sexualidade; ela é também percebida positivamente como agressividade” (GROSSI, 1995, p.6). Esse efeito está intimamente ligado ao que Connell (1995) chama de narrativa convencional, que define a conduta e os sentimentos apropriados para os homens.

Essa narrativa adota uma das formas de masculinidades para definir as masculinidades em geral. Por conseguinte, homens e crianças são constantemente vigiados e controlados, a fim de que produzam nos sujeitos os efeitos de masculinidade hegemônica, que legitime o modelo tradicional do sistema patriarcal e garanta a posição de dominação dos homens em detrimento à subordinação das mulheres:

a vigilância para garantir a masculinidade dos meninos é então exercida mais intensamente desde os primeiros anos de vida, pela família e pela escola. Diante de qualquer comportamento ou sinal que possa representar um atravessamento das fronteiras sexuais ou das fronteiras de gênero (construídas dentro dos moldes hegemônicos) providenciam-se ‘encaminhamentos’ de ordem médica ou psicológica (LOURO, 2000, p. 54).

Ainda a partir das contribuições de Connell (1995), acentua-se que a masculinidade hegemônica está implicada em relações de poder com outras formas de masculinidades, a saber: masculinidade cúmplice, masculinidade subordinada e masculinidade marginal.

A masculinidade cúmplice é aquela que possui uma cumplicidade com o projeto hegemônico. Como afirma Silva e Ornat (2011), “é aquela vivida pela maioria dos homens que dificilmente vivem o ideal de masculinidade, mas que, em geral, tiram proveito do fato de serem homens em uma sociedade patriarcal”. (SILVA; ORNAT, 2011, p.33).

A masculinidade subordinada é aquela que está mais associada à feminilidade. Este modelo de masculinidade possui como seus principais atributos a fragilidade e a inferioridade sendo, pois, vítima da homofobia. Assim, as masculinidades subordinadas “são aquelas experienciadas pela via da orientação sexual, em que a orientação homoafetiva é oprimida pela violência legal e física daqueles que estão posicionados no grupo hegemônico de homens” (SILVA e ORNAT, 2011, p.33).

A masculinidade marginal, de acordo com Silva e Ornat (2011), “é aquela que se baseia na combinação do gênero e os elementos de classe e raça/etnia, constituindo hierarquias entre diferentes grupos de homens, associados ao poder aquisitivo e à cor da pele” (SILVA e ORNAT, 2011, p.33). Em outros termos, são as masculinidades associadas às relações acerca de raça e classe social, cujo contexto reverbera nas questões que estão implicadas no status social.

Além disso, outra forma de masculinidade pode estar associada à noção de masculinidade concebida no plural, masculinidades definidas por meio de diferenças e contradições de todos os tipos, cuja masculinidade dominante branca é atravessada por outras masculinidades: gays, bissexuais, negras, asiáticas e latinas etc. Neste sentido, emerge a noção de masculinidade feminina que está associada à supressão das categorias convencionais de subjetividades de gênero, isto é, a masculinidade feminina como uma posição de sujeito estranho, que possa desafiar com sucesso os modelos hegemônicos que determinam como deveria *ser* o gênero (HALBERSTAM, 2008).

Masculinidade feminina é aqui pensada como uma masculinidade sem homem, “destacando suas múltiplas formas, mas também o desejo de reivindicar

novas e autoconscientes produções de várias taxonomias de gênero¹⁶ (HALBERSTAM, 2008, p.31, tradução nossa).

A masculinidade feminina nos permite pensar novas possibilidades de gênero que não reforçam as idéias de masculinidade heróica, baseadas na marginalização das masculinidades alternativas, assim como as idéias de masculinidade épica, baseada na noção de masculinidade como sinônimo de homem branco, heterossexual, associada com valores de poder, legitimidade e privilégio social (HALBERSTAM, 2008).

Neste ponto, Aragão (2012) reforça nosso argumento quando aborda uma análise de como as mulheres produzem diferentes formas de masculinidade a partir das idéias de Halberstam:

não apenas Halberstam fala de uma masculinidade produzida por mulheres, como afirma que a masculinidade se torna inteligível no momento em que deixa o domínio hegemônico, denunciando formas que estão aquém e além do recorte branco-classe-média, recorte responsável pelo apagamento das demais masculinidades. Em outras palavras, uma “masculinidade épica” depende da precariedade das “masculinidades minoritárias”, experiências alternativas que oferecem pistas sobre como se constitui o ideal. Assim, “a masculinidade feminina é considerada as sobras desaparecidas de masculinidade dominante, como o objetivo de que a masculinidade dos homens possa aparecer como verdadeiro”. (ARAGÃO, 2012, p.41)

Segundo Judith Halberstam (2008), a masculinidade feminina é agenciada no contexto de modelos alternativos de gênero, cuja compreensão não está vinculada com a ideia de masculinidade feminina como oposto de feminilidade feminina e/ou como uma versão de masculinidade dos homens representada por mulheres. Contudo, essa masculinidade é pensada sobre a ótica da união da masculinidade e da mulher, como uma alternativa que produz resultados completamente imprevisíveis.

Outras colaborações diretas, além das já mencionadas, foram as de BR-Trans, no que diz respeito às questões das produções das transexualidades. Desta forma, as narrativas acerca das vidas Trans (transexuais, travestis e transformistas)

¹⁶ “Que destaque sus múltiples formas, pero también deseo reivindicar nuevas y auto-conscientes producciones de diversas taxonomías sobre el género”. (HALBERSTAM, 2008, p.31)

apresentadas na encenação de Silvero Pereira evidenciam o teatro como um verdadeiro território contestado, marcado pelo estranhamento dos códigos dominantes no fazer artístico.

Tornar as vozes excêntricas centro de comando do espaço e do discurso cênico coloca em crise as estruturas molares das subjetividades e rompe com os modos de produção de corpos generificados orientados por uma ordem compulsória de sexo-gênero-desejo-prática sexual e socialmente inscrito numa linha coerente entre “sexo biológico” e o gênero, por efeito da heteronormatividade.

Deste ponto, Guacira Lopes Louro (1997) amplia o foco da discussão ao dizer que o corpo é uma construção cultural, imerso nas relações sociais e de poder que buscam fixar sobre ele identidades. O corpo é um conjunto de marcas, discursos e representações, isto é, o corpo é uma produção cultural da linguagem. À medida que, para Judith Butler (2010),

‘corpo’ é em si mesmo uma construção, assim, como é a miríade de ‘corpos’ que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de gênero. Não se pode dizer que os corpos tenham uma existência significável anterior à marca do seu gênero”. Então, não a biologia, mas a cultura se torna o destino (BUTLER, 2001, p.27).

Louro (2008) acrescenta ainda que, “a coerência e a continuidade supostas entre sexo-gênero-sexualidade servem para sustentar a normatização da vida dos indivíduos e das sociedades.” (LOURO, 2008, p. 88). Por isso, “as normas regulatórias do ‘sexo’ trabalham de uma forma performativa para construir a materialidade dos corpos e, mais especificadamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual”. (BUTLER, 2001, p. 164). Em outros termos, passa a incidir sobre esse corpo uma norma hegemônica sob os efeitos da matriz de inteligibilidade, que instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo - gênero - desejo - prática sexual, de forma a produzir e demarcar as formas de como o masculino e feminino devem ser, isto é, com os gêneros dever se tornar inteligíveis.

Lauren Berlant e Michael Warner acrescentam que heteronormatividade são aquelas instituições, estruturas de compreensão e orientações práticas que não apenas fazem com que a heterossexualidade pareça coerente, mas também que

goze de privilégios e se constitua como um estado natural. (BERLANT; WARNER, apud MISKOLCI, 2007).

Nessa direção, Richard Miskolci (2007) adiciona que,

a heteronormatividade expressa às expectativas, as demandas e as obrigações sociais que derivam do pressuposto da heterossexualidade como natural e, portanto, fundamento da sociedade. [...] A heteronormatividade é mais do que o aperçu de que a heterossexualidade é compulsória. Como um conjunto de prescrições que fundamenta processos sociais de regulação e controle, a heteronormatividade marca até mesmo aqueles que não se relacionam com pessoas do sexo oposto. As formas de definir a si mesmo de várias culturas sexuais não hegemônicas seguem a heteronormatividade, o que é patente na díade ativo/passivo dos gays, a qual toma como referência a visão hegemônica sobre uma relação sexual reprodutiva para definir papéis/posições sexuais. Assim, a heteronormatividade não se refere apenas aos sujeitos legítimos e normalizados, mas é uma denominação contemporânea para o dispositivo histórico da sexualidade que evidencia seu objetivo: formar a todos para serem heterossexuais ou organizarem suas vidas a partir do modelo supostamente coerente, superior e “natural” da heterossexualidade. (MISKOLCI, 2007, p.5)

Trata-se, então, no caso de BR-Trans, de colocar desconfianças e estranhamentos nos modos culturais de agenciamentos cênicos transexualizadores que seguem os critérios estabelecidos por este padrão de normalidade, cujas políticas estejam na direção da patologização e abjeção das pessoas Trans. De tal maneira que, “definir a pessoa transexual como doente é aprisioná-lo, fixá-lo em uma posição existencial que encontra no próprio indivíduo a fonte explicativa para seus conflitos, perspectiva divergente daqueles que a interpretam como uma experiência indentitária”. (BENTO, 2008, p. 18-19).

Em “BR-Trans” os corpos apresentados subvertem os sentidos, as representações e as narrativas sobre a população trans e os circunscrevem no universo de possibilidades que borra a lógica referencial do masculino/feminino bagunçando a norma imperativa que impõe os códigos de inteligibilidade cultural. Nele o espaço cênico é construído como um espaço de corpos transgressores, corpos desviantes, corpos vibráteis. Desse modo, a transexualidade torna-se mola propulsora de produção de heterotopias, e “seria, portanto, a materialização do impossível, o inominável, aquilo que transcende a capacidade de compreensão”. (BENTO, 2008, p. 41).

Segundo Berenice Bento, a experiência transexual (termo melhor que transexualidade) “não deveria englobar ou limitar o sujeito que a vive, como se fosse uma prisão que condena a todos a serem marcados, carimbados como ‘transexuais’”. O que está em funcionamento em BR-Trans é exatamente a problematização e a fratura destas questões, que resultam na criação de “uma paisagem inédita do visível, formas novas de individualidades e conexões, ritmos diferentes de apreensão do que é dado, escalas novas”. (RANCIÈRE, 2012, p. 65).

Portanto, o deslocamento da compreensão das produções de subjetividades para a cultura, como ficções discursivas e atos performativos de gênero nos possibilita ir além da compreensão convencional da dinâmica das masculinidades e transexualidade no interior das relações de gênero e de poder. Denota-se, portanto, que “a linguagem institui e demarca os lugares dos gêneros não apenas pelo ocultamento do feminino, e sim, também pelas diferenciadas adjetivações que são atribuídas aos sujeitos, [...] pelas associações e pelas analogias feitas entre determinadas qualidades, atributos” (LOURO, 1997, P. 67).

A encenação de “O diário de Genet” nos faz penetrar num território contestado e de narrativas minoritária com “histórias que podem ser invertidas, subvertidas, parodiadas, para contar histórias diferentes e plurais, múltiplas, histórias que se abram para a produção de identidade e subjetividades contra-hegemônicas, de oposição.” (SILVA, 1996, p.177). Além de nos fazer pensar as masculinidades no contexto plural e diverso sob os agenciamentos de novas possibilidades culturais de atos performativos de gênero fora das fronteiras da matriz de inteligibilidade de gênero.

Ao tempo que, também, em “BR-Trans”, vemos o estabelecimento de um território fecundo de questionamentos, desvios e devires-minoritários a partir do mergulho intenso no universo das vidas Trans. O universo de “BR-Trans” é em si mesmo uma devir, pois não remete a nada e nem a ninguém. Ela mesma é manifestação do devir-trans na cena, pois num universo dominante da cisgeneridade e heteronormatividade, esta se efetua como potência artística do universo trans (transgêneros, transexuais, ‘transformistas’ e travestis). São os corpos trágicos, abjetos e precários que insurgem como corpos vibráteis e possíveis na cena contemporânea.

Enfim, resta-nos saber se o que nos desafia está no campo das respostas ou das perguntas. A questão é que não sabemos ao certo, mas que seguiremos buscando interações, articulações e outros olhares que deverão ser cogentes, contraditórios, abusados, subversivos, análogos e diferentes, pois as perguntas que nos norteiam não nos deixam parados aqui, elas nos impulsionam como uma experiência do *devir*.

Eis as questões que não buscamos respostas, mas imersão: O que aprendemos com essas companhias? Como elas nos ajudam a compreender os agenciamentos cênicos como um modo de política cultural menor? No fim, queremos saber mesmo: Como este artefazer se confirma como uma (tecno)cena de devires-minoritário?

CONTESTAÇÕES FINAIS



Figura 14: Peça “O diário de Genet”.

Fonte: Coleção pessoal do pesquisador.

“A revolução estética é antes de tudo a glória do qualquer um”
(Jacques Rancière, 2009 - A Partilha do Sensível: estética e política)

O artefazer das Companhias teatrais analisadas neste trabalho, respectivamente pelo viés da micropolítica e dos modos de produção se revelaram como exemplares do que chamamos de (tecno)cena como um modo de políticas culturais minoritárias.

O que deve ser enfatizado a respeito da (tecno)cena produzida por essas companhias, de modo particular a partir das encenações de “O diário de Genet” e “BR-Trans”, se fundamenta pela implicação que este artefazer tem com as vidas precárias, as vidas menores, em oposição aos agenciamentos maquínicos de codificação que as colocam em cárceres, e na solidão por meio de seus modos culturais.

O que subjaz às análises das encenações de Djalma Thürler e Silvero Pereira é o agenciamento de desejos em processos de singularidades, implicados com o absurdo e o caos. É na visibilidade dos corpos trágicos (THÜRLER, 2016) que essas companhias efetivam a potência política do teatro que fazem, ou seja, tem a ver com uma estÉtica de fissura das normas, que nada mais é do que a produção de novas formas de vida, de mundos, de existência. É nessa perspectiva que a idéia de (tecno)cena ganha contorno e operacionalidade, funcionando no interior do fazer artístico da ATeliê voadOR e As Travestidas como modos culturais da ética e estética minoritárias.

A relação desse modelo de teatro exposto, tanto em Thürler, quanto em Pereira, afasta das práticas culturais artísticas a noção de arte como mercadoria e operacionaliza suas feitura como em linha de produção e padronização de subjetividade, previamente estabelecida, posicionada e valorizada como efeito cultural do poder. Numa perspectiva burguesa de cultura (enquanto políticas culturais de transmissão/reprodução dos códigos estéticos culturais e patrimonialistas) o fazer artístico se torna um meio privilegiado de produzir as nossas vidas como efeito fabril de sujeitos rotulados, classificados e criteriosamente distribuídos na teia social.

Nessa perspectiva, os espetáculos artísticos culturais burgueses são concebidos como uma relação social entre sujeitos mediados por criações que

derivam de um regime estético de verdade, que corresponde aos agenciamentos maquínicos estéticos capitalísticos. Por isso, os espetáculos por tendência (de mercado e da indústria cultural/teatro burguês) agenciam os fundamentos do capitalismo avançado e efetuam os mundos-imagem que este regime produz e os tornam realidade concreta nos territórios existências do desejo (ROLNIK, 2008).

É na contramão desta perspectiva que identificamos a ATêlie voadOR e As Travestidas, enquanto espaço de produção artística e modo cultural de resistência. O que isso sugere, certamente, é que “onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder. [...] Pontos de resistência estão presentes em toda a rede de poder” (FOUCAULT, 2001, p. 91). Trata-se, portanto, de diferentes formas de resistência da micropolítica. E nesses termos, a micropolítica tem a ver com a possibilidade de agenciamentos sociais que levam em consideração as produções de subjetividade no capitalismo e estranham as noções de desejo que não sejam um modo de produção de territórios existências, como todas as formas de vontade de viver, de criar, de amar, de inventar outra sociedade, outra visão de mundo, outros sistemas de valores (GUATTARI e ROLNIK, 2013).

Felix Guattari (1985) pontua que a forma mais eficiente de resistência e enfrentamento a esta sociedade capitalística¹⁷ que sobrecodifica toda produção da subjetividade e desejo deve-se dar por um movimento que se transforma em coeficiente de desterritorialização, de devir-minoritário, que faz do pensamento uma potência nômade; por navegantes da linha de fuga (tribo da incerteza), por máquinas de guerra, isto é, por uma revolução molecular (revolução micropolítica), considerando, para tanto, que compete a cada um em certa medida (por menor que seja) “contribuir para a criação de máquinas revolucionárias políticas, teóricas, libidinais, estéticas, capazes de acelerar a cristalização de um modo de organização social menos absurdo do que a atual”(GUATTARI, 1985, p.225).

A estética *libidinal* nesses espetáculos se revela enquanto movimento existencial de vidas rebeldes, modos subversivos de ser e manifestar-se, enquanto expressão estética de devires-menor. É deste ponto, portanto, que retomamos os

¹⁷ “A sociedade que modela tudo que a cerca construiu uma técnica especial para agir sobre o que dá sustentação a essas tarefas: o próprio território” (DEBORD, 1997, p. 112).

questionamentos que nos ajudaram a chegar até aqui. Que nos fizeram compreender como esses espetáculos se efetuam como uma política de desejo e processos de subjetivação. Como os seus modos operantes se configuram em um agenciamento cênico nômade? De que maneira podemos compreender este fazer artístico como uma política cultural menor? Como o artefazer destas companhias se configura como uma (tecno)cena?

As rotas traçadas por essas (tecno)cenas são inspirações de um movimento micropolítico que toma o desejo como potencialidade de outros possíveis. Não existe neste modo de produção cultural uma cena estática da vida ou a reprodução/representação de suas precariedades. Embora, muitas vezes as cenas são fortes e perpassam pelas tragédias da vida humana. Então, não há lugar em “O diário de Genet” e, tampouco, em “BR-Trans” para os coitadinhos, as vitimizações ou as reclamações penosas.

Este trabalho nos ensinou um caminho cujo ponto de partida se deu na compreensão de que nos agenciamentos cênicos desses artistas, intimamente ligados ao seu artefazer, estava à noção de insurgência, afinal, esses espetáculos são insurgências em cena de vidas que querem ser vividas, de vidas que não foram colonizadas, de vidas selvagens, de vidas que não se dobram, não se rendem e não se cansam de (re)existir e se manifestar enquanto fenômenos estéticos minoritários.

Os processos de criação e as encenações por nós analisadas traçam uma *etno(cena)grafia*¹⁸, isto é, desorganizam os corpos dóceis, provocam fissuras nas portas dos armários, estranham as grandes narrativas universais, desestabilizam as identidade coletivas, e evidenciam os modos como as políticas culturais e os regimes estéticos, imersas numa trama das redes de poder, tecem os sujeitos. E ainda, aposta na produção de cenários vazios metaforicamente, como uma política da cena que faculta um devir-menor.

Como reforça Peter Brook (2015),

¹⁸ “E nós da ATeliê voadOR sonhamos com um teatro capaz de representar o mundo e de o pensar; que o questione, que demonstre que poderia ser diferente. Um teatro que conte histórias de pessoas como nós num mundo que poderia ser o nosso, mas que não faça de conta que o que mostra é a realidade, mas uma ficção, uma realidade pensada”. (WOYDA, 2015, p. 63)

para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, por que tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas, nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la. (BROOK, 2015, p.01)

Outro aprendizado que esta pesquisa nos deixa é a idéia de ação artística nômade. Não se trata de imitar a vida ou recriá-la como ilusão ou fantasia, mas de lhe dar voz, visibilidade e expressão. É um artefazer que tem sua implicação política na economia do desejo, porque sabe que fazer existir só é possível em processos de singularidades, em vias de fraturas, à medida que, suas críticas dialogam com a atualidade e fazem ver os mecanismos que operam efeitos de realidade na cena contemporânea, que reafirmam as noções verdadeiras de gênero, sexo, subjetividade e sujeição e posicionamentos dos sujeitos na sociedade.

Conseqüentemente, reiteram nossas convicções de que a (tecno)cena funciona como um território poético de heterogeneidade, de estranhamentos e subversões. Em outros termos, como uma máquina autopoietica de guerra que opera sob linha de fuga e promove uma cartografia da criação cênica abjeta (trans)estética, que não almeja o cento como condição dos modos de produção de desejo ou como referências subjetivas estéticas, que aponta para uma cena contemporânea anfíbia como potência de um devir-minoritário.

Nessa direção, é em seu caráter de devir-minoritário, que a abjeção aparece no artefazer dessas companhias, como um ponto de partida da invenção ficcional, que borra as fronteiras demarcadoras dos processos artísticos. Ademais, “a abjeção é uma ressurreição que passa pela morte (do eu[moi]). É uma alquimia que transforma a pulsão de morte em despertar de vida, de nova significância” (KRISTEVA, 1980, p.14). E por isso, dizemos que O diário de Genet e BR-Trans é uma criação criativa pela estética abjeta e a glória de qualquer um.

Portanto, enquanto práticas artísticas implicadas na revolução micropolítica a ATeliê voadOR e As Travestidas passam a se constituir uma máquina de guerra na cena contemporânea, que persegue sua condição nômade, rejeitando toda forma de operação de agenciamentos maquínicos capitalísticos de sobrecodificação à luz da cultura dominante.

Em outros termos, na qualidade de (tenco)cena, as peças teatrais “O diário de Genet” e “BR-Trans” estão imbricadas na criação de territórios cênicos do desejo que remetem a potência do devir-minoritário e de processos de singularização frente aos processos da cultura capitalística que se efetuam sob um sistema cultural dominante e operam através da tendência de igualar tudo através de grandes categorias unificadoras e redutoras.

Enfim, este trabalho revela como o artefazer dessas companhias, por meios de suas peças analisadas, promovem a arte contemporânea como um modo político de subverter a ordem dos regimes estéticos e estranhar a neutralidade das ficcionalidades.

Igualmente, pela sua posição política em predileção das vidas que a cultura dominante produziu abjetas, subalternas, anormais e dissidentes, por meio de um cenário insurgente da prática discursiva teatral em linhas de fraturas e aposta na assunção e glória do qualquer um, do devir-menor promovendo uma revolução estética a contrapelo.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 4ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AGAMBEN, Giorgio. **Arte, inoperatividade, política**. In: AGAMBEN; MARRAMAIO; RANCIÈRE E SLOTERDIJK. Política. Crítica do contemporâneo: Conferências internacionais Serralves, 2007.

ALMEIDA, Lucas. **Entrevista com o artista Silvero Pereira**. Blog Papos da Raposa. Jul. 2013. Disponível em: <<http://papodaraposa.blogspot.com.br/2013/07/entrevista-com-o-artista-silvero-pereira.html>>. Acesso em: 05/10/2016.

AMARAL, Adriana; NATAL, Geórgia e VIANA, Lucina. **Netnografia como aporte metodológico da pesquisa em comunicação digital**. Revistas Eletrônicas da PUCRS - Comunicação Cibernética. Porto Alegre, dezembro 2008. Famecos/PUCRS. Disponível em:<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/4829/3687>>. Acesso em: 01/10/2016.

ARAGÃO, Rafael Victor de Jesus. **Cartas de Príapo: A construção da masculinidade via corpo na revista playboy**. 2012. 144 f. Dissertação (Mestrado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, artes e ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA.

ARAÚJO. Paulo Ricardo Maffei de. **A performatividade como elemento desterritorializador na encenação contemporânea**. 2016. 150 fls. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto; Instituto de Filosofia, Artes e Cultura; Departamento de Artes Cênicas; Programa de pós-graduação em Artes Cênicas. Ouro Preto.

BARCELOS, Carolina Montebelo. **O lugar das companhias teatrais cariocas no contexto do contemporâneo**. 2016. 201 fls. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras. Rio de Janeiro.

BARCELOS, Mariana. **O teatro político e a teatralidade** – Crítica do espetáculo BR-Trans, com Silvero Pereira. *Questões de Crítica – Revista Eletrônica de Críticas e Estudos Teatrais*. Vol VIII, nº 66, Dez. 2015. Disponível em: < <http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/br-trans/#more5595>>. Acesso em: 13/09/2016.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua produtividade técnica**. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017.

_____. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas Volume 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BENTO, Berenice A. M. **O que é transexualidade**. 2ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BLANCA, Rosa Maria. **Arte a partir de uma perspectiva queer Arte desde o queer**. [Tese]. Orientadora: Miriam Pillar Grossi. – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC, 2011.

BRANDÃO, CARLOS R. **Viver de criar cultura, cultura popular, arte e educação**. In: SILVA, René Marc C. S. (orgs.). *Cultura Popular e Educação. Salto para o futuro*. Brasília: SEED/ MEC, 2008, p. 25 – 45.

BRECHET, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BUTLER, Judith P. **Corpos que pesam**: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). Trad. dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 151-172.

_____. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?**. Trad. Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Políticas Culturais na América Latina**. Trad. Wanda Caldeira Brant. Novos Estudos Cebrap, São Paulo V. 2, 2, p. 39-51, jul. 1983

_____. **Definiciones em transición**. In: MATO, Daniel (Orgs.). Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales em tiempos de globalización. Buenos Aires, Clacso, 2001, p. 57-67.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural** cultura e imaginário. 2ª Edição. São Paulo: iluminuras, 2012.

COLLING, Leandro. **Que os outros sejam o normal: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer**. Salvador: EDUFBA, 2015.

CONNELL, Raewin. **Políticas da Masculinidade**. Educação e Realidade. Porto Alegre, v.20 (2), p.185-206, jul./dez., 1995.

COSTA FILHO, José da. **Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

COSTA, Marisa Cristina Vorraber. **Currículo e política cultural**. In: COSTA, Maria Vorraber (Org.). O currículo nos limites do contemporâneo. 4 ed. Rio de Janeiro, DP&A, 2005, p. 37-68.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **KAFKA**. Por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1977.

_____. **O que é a filosofia?**. Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 2ª. Ed. São Paulo: Editora 34, 2007. Disponível em: http://www.famescbji.edu.br/famescbji/biblioteca/livros_filosofia/O_que_e_Fosofia.pdf. Acesso: 06/11/2016.

DELEUZE, Gilles. **¿Que és un dispositivo?** In: Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-161. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento.

Disponível em: < <http://escolanomade.org/2016/02/24/deleuze-o-que-e-um-dispositivo/>>. Acesso em: 30/09/2016.

_____. **Foucault**. Tradução Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. **Kafka**: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. **Sobre teatro**: Um manifesto de menos; O esgotado. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2010.

_____. **O ato de criação**". Trad. José Marcos Macedo. Em: Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 27 de junho de 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – Capitalismo e esquizofrenia. Vol.5. Trad. de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997b.

_____. **Mil platôs** – Capitalismo e esquizofrenia. Vol.3. Trad. de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **Mil platôs** – Capitalismo e esquizofrenia. Vol.4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997a.

_____. **Mil platôs** – Capitalismo e esquizofrenia. Vol.2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lucia Claudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995.

DEWEY, John. **Experiência e educação**. 3ª Ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche, a vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos**: Introdução a uma filosofia do teatro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

_____. **Teatro y poética Comparada**: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas. In: PELLETIERI, Osvaldo. Territórios teatrales. 1ª Ed. Buenos Aires: Galerna, 2012, p. 25 – 40.

FERÁL, Josette. (2008). **Por uma poética da performatividade**: o teatro performativo. Sala Preta, 8, p.197-210. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0>> . Acesso em: 01/12/2017.

FERNANDES, Fábio. Um diário escrito com corpo, sangue e desejo. **Portal Ibahia.com - Blog Cultura e Sexualidade**, Salvador, mai. 2013. Disponível em: <<http://www.ibahia.com/a/blogs/sexualidade/2013/05/10/um-diario-escrito-com-corpo-sangue-e-desejo/>> . Acesso em: 20/09/2016.

FERREIRA, Acylene Maria Cabral. **O Destino como Serenidade**. Síntese - Revista de Filosofia. Belo Horizonte: v. 30, n. 97, 2003, p. 249-262

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **A vida dos homens infames**. In: _____. Ditos e escritos. 2. ed. Organização, seleção de textos e revisão técnica de Manoel Barros da Motta; tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2004.

_____. **Em defesa da sociedade**: Curso no collège de France (1975 – 1976). Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999a.

_____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Organização e seleção de textos: Manoel P. da Motta. Trad. Inês A. D. Barbosa. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 2009.

_____. **Estratégias de Poder**. Obras esenciales. Vol. II. Trad. Fernando Álvarez Uría y Julia Varela. Barcelona: EdicionesPaidós Ibérica, 1999b.

_____. **História da sexualidade 1**: o uso dos prazeres. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

_____. **História da sexualidade 2**: o uso dos prazeres. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

_____. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições graal, 1979.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

_____. **Tecnologias delyo**. 1a ed. Buenos Aires: Paidós, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

FURLONG, Anthony. **Tolerância das performances de raça e classe na zona sul entre homens queers do Rio de Janeiro**. In: SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio Jose; CHIMIN, Alides Baptista Jrº (orgs.). Espaço, gênero e masculinidades plurais. Ponta Grossa - Paraná: Editora Toda palavra, 2011, p. 225 -259.

GARCIA, Paulo César. **Corpos Abjetos – O que pode o diário de Genet**. Revista Convergência Lusíada, n.36. Julho-Dezembro de 2016. Disponível em:<<http://rgplrc.libware.net/ojs/index.php/rcl/article/view/44/43>>. Acesso em: 01/01/2017.

_____. **Homocultura e subjetividades: Os dramas do abjeto em cena**. 2015. 25 fls. Proposta de Projeto de Pesquisa de Pós-Doutorado. Universidade Federal da Bahia, Departamento de Educação DEDCII, Núcleo de Estudos Literários, Salvador.

GIROUX, Henry A. **Praticando estudos culturais nas faculdades de educação**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Alienígenas na sala de aula – Uma introdução aos estudos culturais em educação. (Coleção estudos culturais em educação). Petrópolis - RJ: Vozes, 1995, p.85-103.

_____. **Memória e pedagogia do maravilhoso munda da Disney**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Alienígenas na sala de aula. Coleção Estudos Culturais em Educação. 6ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995, p. 132 -158.

GIROUX, Henry A; SIMON, Roger I. **Cultura popular e pedagogia crítica: a vida cotidiana como base para o conhecimento curricular**. In: MOREIRA, Antonio Flávio; SILVA, Tomaz Tadeu da. Currículo, Cultura e Sociedade. 12ª edição. São Paulo: Cortez. 2011, p.107-140.

GROSSI, Miriam Pillar. **Masculinidades**: uma revisão teórica. Revista Antropologia em primeira mão. v. 75, p. 1 – 37, 1995. Disponível em: <<http://www.antropologia.ufsc.br/75.%20grossi.pdf>>. Acesso em: 25/04/2011.

GUATARRI, Felix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. 2ª Ed. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. Coleção TRAS. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Revolução Molecular**: Pulsões políticas do desejo. Trad. Suely Rolnik. 2ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 12 ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2013.

GUINSBURG, J. **Da cena em cena**: ensaio de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HALBERSTAM, Judith. **Uma introducción a lamasculinidadfemenina**. Masculinidad sin hombres. In: HALBERSTAM, Judith. Masculinidad Femenina. Trad. Javier Sáez, Barcelona-Madrid: E. Egales, 2008, p.p. 23-66.

HEIDEGGER, Martin. Ser e Tempo. Sein und Zeit. Tübingen, Max Niemeyer, 1986. Trad. Márcia Cavalcante. Volume I. 15ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2005

KINCHELOE, Joe. **O poder da bricolagem**: ampliando os métodos de pesquisa. In: KINCHELOE, Joe; BERRY, Kathleen. Pesquisa em Educação: conceituando a bricolagem. Porto Alegre: Artmed, 2007.

KRISTEVA, Julia. **Pouvoir de l'horreur**. Essaisurl'abjection. Paris: ÉditionsduSeuil, 1980.

LÍRIO, Gabriela. **BR Trans e a potência do corpo performativo** – Conversa com Silvero Pereira. Questões de Crítica – Revista Eletrônica de Críticas e Estudos Teatrais. Vol VIII, nº 66, Dez. 2015. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/silvero-pereira#more-5681>>. Acesso em: 13/09/2016.

LOURO, Guacira Lopes (org). **O corpo educado**: pedagogia da sexualidade. Tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. **Currículo, Género e Sexualidade**. Porto-Portugal: Porto Editora, 2000.

_____. **Gênero, sexualidade e educação**: Uma perspectiva pós-estruturalista. 5ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

_____. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 1ª ed. Belo Horizonte - MG: Autêntica, 2008.

LÖWY, Michael. **“A contrapelo”**. A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). *Lutas Sociais*, São Paulo, n. 25/ 26, p. 20-28, 2º sem. de 2010 e 1º sem. De 2011.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert. **Manual de estilo acadêmico**: monografias, dissertações e teses. 4ª Ed. Ver. Ampl. Salvador: EDUFBA, 2008.

MCROBBIE, Angela. **Pós-marxismo e Estudos Culturais**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Alienígenas na sala de aula*. Coleção Estudos Culturais em Educação. 6ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995, p. 39-60.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas**: Arte Ativista e ação Coletiva (1990-2000). 2008. 420 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.

MICHON, Pierre. **Vidas minúsculas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social**: teoria, método e criatividade. 21ª edição. Petrópolis: Vozes, 1994.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. São Paulo: Hucitec, 2004.

MISKOLCI, Richard. **A Teoria Queer e a questão das diferenças**: por uma analítica da normalização. In: CONGRESSO DE LEITURA NO BRASIL, (COLE) 16, 2007. Campinas: ALB Associação de Leitura do Brasil, v. 1. p. 1-19. 2007. Disponível em <http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/prog_pdf/prog03_01.pdf>. Acessado em: 06/05/2012.

_____. **A Teoria Queer e a Sociologia**: o desafio de uma analítica da normalização. Revista Sociologias. n.º 11, ano 11. Jan/Jun. 2009, p. 150 -182. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/soc/n21/08.pdf>>. Acesso em: 31/06/2011.

_____. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. Série Cadernos da Diversidade 6. UFOP - Universidade Federal de Ouro Preto. Belo Horizonte: /autêntica Editora, 2012.

MOREIRA, Antonio Flávio; SILVA, Tomaz Tadeu da. **Currículo, Cultura e Sociedade**. 12ª edição. São Paulo: Cortez. 2011.

_____. **Sociologia e teoria do currículo**: uma introdução. *In*: MOREIRA, Antonio Flávio; SILVA, Tomaz Tadeu da. Currículo, Cultura e Sociedade. 12ª edição. São Paulo: Cortez. 2011, p. 13-48.

NEGRINI, Airton. **Instrumentos de coleta de informações na pesquisa qualitativa**. *In*: TRIVIÑOS, Augusto N. S.; MOLINA NETO, Vicente. A pesquisa qualitativa na educação física: alternativas metodológicas. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Sulina, 2004.

NELSON, Cary; TREICHLER, Paula A. & GROSSBERG, Lawrence. **Estudos Culturais**: uma introdução. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Alienígenas na sala de aula – Uma introdução aos estudos culturais em educação. (Coleção estudos culturais em educação). Petrópolis - RJ: Vozes, 1995, p. 7-38.

_____. **Estudos Culturais**: uma introdução. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Alienígenas na sala de aula – Uma introdução aos estudos culturais em educação. (Coleção estudos culturais em educação). Petrópolis - RJ: Vozes, 1995, p. 7-38.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Editora Escala, 2008a.

_____. **Humano, demasiado Humano**. Um livro para espírito livres. **Vol.II**. Trad. Paulo ésar de Souza. São Paulo: Companhia as Letras, 2008b.

_____. **Humano, demasiado Humano**. Um livro para espírito livres. **Vol.I**. Trad. Paulo ésar de Souza. São Paulo: Companhia as Letras, 2000.

_____. **Obras incompletas**. Seleção de textos Gérald Lebrun. Trad. Rubens Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

NOVARINA, Valère. **Carta aos atores e para Loius de Funès**. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

ORTIZ, Renato. **Cultura e desenvolvimento**. Políticas Culturais em Revista. Salvador, v.1, n.1, 2008. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/index>>. Acesso em: 12/08/2008.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. Sérgio Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Dicionário de teatro**. 3ª Edição – 2ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEREIRA, Silvero. **BR-Trans**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

PILETTI, Nelson; PRAXEDES, Walter. Sociologia da educação: Do positivismo aos estudos culturais. 1ª ed. São Paulo: Ática, 2010.

PRECIADO, Preciado. **Manifesto contrassexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Riveiro. São Paulo: n-1 edições, 2014

PROJETO BR TRANS. **Quem somos nós**. Disponível em: <<http://www.projetobrtrans.com/travestidas>>. Acesso em: 30/09/2016.

PULTZ, John; DE MONDENARD, Anne. **Le corps photographié**. Paris: Flammarion, 2009.

QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT, Luc Van. **Manual de Investigação em Ciências Sociais**. Trad. João Minhoto Marques, Maria Amália Mendes e Maria Carvalho. Revisão Rui Santos. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Grasdiva, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: Estética e política. Ed. 34. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org., 2009.

_____. **Dossiê Ética, Estética e Política**. Textos de Jacques Rancière. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas. UESC – Programa de Pós-

Graduação em Teatro. Trad. Mônica Costa Netto. Florianópolis. v. 1, n. 15 (Out 2010). Semestral. Florianópolis: UDESC/ CEART.

_____. **O Espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **A comunidade Estética**. Territórios de Filosofia. 12 de junho de 2014. Disponível em: <<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/06/12/a-comunidade-estetica-jacques-ranciere/>>. Acesso em 26/11/2015.

REVEL, Judith. **Foucault: conceitos essenciais**. Trad. Maria do Rosário Regolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**. IN: Fazendo Rizoma: pensamentos contemporâneos. São Paulo: hedra, 2008, p.25 – 44.

_____. **Cartografia sentimental: transformação contemporânea do desejo**. 2ª Ed. Porto Alegre: Sulina; Editora de UFRGS, 2014.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às teorias do teatro**. Trad., André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação, Yan Michalski. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SAEZ, Javier. **Pelo cu: políticas anais**. Trad. Rafael Leopoldo. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

SANTIAGO, Silvano. **Uma literatura anfíbia**. ALCEU. V. 3. N. 5. Jul/ dez. 2002, p. 13 a 21.

SANTOS, Antônio Raimundo dos. **Metodologia científica: a construção do conhecimento**. 5ª. Ed. Revisada. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) **Epistemologias do Sul**. São Paulo; Editora Cortez. 2009.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Um discurso sobre ciências**. 5ª Edição. São Paulo, 2008.

SANTOS, Milton. **Por uma globalização**: do pensamento único à consciência universal. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SIBILIA, Paula. **Os diários íntimos na internet e a crise da interioridade psicológica**. XII COMPÓS. Recife/PE, 2003. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1049.PDF> Acesso em: 12.jul.2010.

SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio Jose; CHIMIN, Alides Baptista Jrº (orgs.). **Espaço, gênero e masculinidades plurais**. Ponta Grossa - Paraná: Editora Toda palavra, 2011.

SILVA, René Marc C. S. (orgs.). **Cultura Popular e Educação**. Salto para o futuro. Brasília: SEED/ MEC, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Alienígenas na sala de aula**: uma introdução aos estudos culturais em educação. (Coleção estudos culturais em educação). Petrópolis - RJ: Vozes, 1995.

_____. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. 3ª ed. 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. **Identidade Terminais**: as transformações na política da pedagogia e na pedagogia política. Petrópolis – RJ: Vozes, 1996.

_____. **O currículo como fetiche**: a poética e a política do texto curricular. 1ª Ed. 4ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

SIMON, Roger I. **A pedagogia como uma tecnologia cultural**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). **Alienígenas na sala de aula – Uma introdução aos estudos culturais em educação**. Petropolis, RJ: Vozes, 1995.

SZYMANSKI, Heloisa (org.) **A entrevista na pesquisa em Educação: a prática reflexiva**. 2ª Ed. Brasília: Liber Livro Editora, 2004.

THURLER, Djalma; WOYDA, Duda. **A ATeliê voador e o Espaço da heterotopias**. Boca de Cena - Revista de Artes Cênica. Oco Teatro Laboratório. Nº 2. Salvador, 2014, p. 43 – 48.

THURLER, Djalma. **Por um teatro anfíbio**. In: José Fábio Melo de Araújo; Cristina de Melo Valente. (Org.). Ator-rede e além, no Brasil... As teorias que aqui gorjeiam, não gorjeiam como lá. 1ed.Campina Grande: UEPB, 2014, v. 1, p. 26-31.

_____. **A dramaturgia bicha e o pensamento político de Jean Genet em O diário de Genet**. In: COLLING, Leandro e THURLER, Djalma. Estudos e política do CUS – Grupo de Pesquisa Cultura e Sexualidade. Coleção Cult. Nº 15. Salvador: Edufba, 2013, p. 45 – 59.

_____. **Masculinidade Precária**. Dossiê Minorias e suas representações. Revista de Artes e Humanidades, n.º 8, Maio-Outubro. São Paulo: UFABC, 2011.

_____. **O corpo trágico na cena contemporânea: thisbodymatters**. Bolsa FUNARTE para Formação em Artes Cênicas, Salvador, 2016.

_____. Shortbus: um diálogo entre o corpo e a cidade – aspectos da (sub)cultura homoerótica ou um pau duro não acredita em Deus. In: Crítica cultural e educação básica: diagnósticos, proposições e novos agenciamentos. Org. SANTOS, Cosme Batista dos; GARCÍA, Paulo César Souza; SEIDEL, Roberto Henrique. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

THURLER, Djalma; ROCHA, Fabio Di. **O que pode um corpo de rua?** Experimentações vadias e potencias nomadizantes. Revista ambivalências. V.04. Nº09. p. 81-100. Jil-Dez/2016. Disponível em:< <https://seer.ufs.br/index.php/Ambivalencias/article/view/6000/5027>>. Acesso em: 06/09/2017.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia a atualidade**. Ed. Revisada e ampliada. 5ª edição. Rio de Janeiro, Record: 2002.

WOYDA, Carlos Eduardo de Oliveira. **Corpos que não importam e a cena teatral baiana contemporânea**. 2015. 99 f. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2015.

WOYDA, Duda; THURLER, Djalma. **Corpos sem órgãos e novas viadagens: Poética e Política na cena da ATeliê voadOR companhia de Teatro**. Revista Vox da Cena/ Grupo Vilavox de Teatro. N. 03. Abril de 2015. Salvador, 2015, p. 3 – 9.

_____. **Po-ética e Política na cena da ATeliê voadOR companhia de Teatro**. Revista Vox da Cena/ Grupo Vilavox de Teatro. N. 03. Abril de 2015. Salvador, 2015, p. 3 – 9.

WYLLYS, Jean. **Todos nós em transe**. In: PEREIRA, Silvero. BR-trans. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016, p. 7 –10.

APÊNDICE A – Roteiro da entrevista com Silvero Pereira



Pesquisa de doutorado intitulada “**(tecno)cena - Arte como política de subjetivação**”, por Josué Leite, sob orientação do Prof. Dr. Djalma Thürler, junto ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências – IHAC/ UFBA, financiada pela FAPESB.

ROTEIRO DE ENTREVISTA COM SILVERO PEREIRA

Dia: **05 de janeiro de 2018**

Horário: **17h 30min**

Local: **Caixa Cultural de Salvador**

1) Em seu processo de criação e como texto cênico sua obra traz as experiências vividas, as realidades contestadas e as lutas das pessoas trans, além de suas próprias intervenções durante a cena. Como você concebe esta maneira de fazer teatro e o que levou você a produzi-lo desta forma?

2) Segundo Deleuze e Guatarri “antes do ser, há a política”. Isto é, tudo que fazemos, nossas decisões têm a ver com nossos posicionamentos políticos e nossa maneira de ser no mundo. Como você descreveria sua atuação como ator nesta perspectiva? Você acredita que sua prática artística seja capaz de mobilizar outros modos de operação das políticas culturais e de agenciamentos cênicos de subjetividades?

3) O Walter Benjamin fala de uma arte a contrapelo. O Deleuze e Guattari, a partir da analítica sobre Kafka, aponta para uma arte menor. Ambos remetem a arte que não almeja o centro. A arte não majoritária, não dominante. Mas, de uma arte que não trata e reforça os ideais e políticas oficiais da matriz cultural da sociedade atual. Você considera BR Trans como um teatro menor, um teatro que aposta na função política do teatro, no estranhamento dos modelos estéticos estabelecidos, no fazer artístico implicado na criação de outros territórios existências e teatrais?

4) O que você acha da ideia do BR Trans como uma espécie de agência cênica contemporânea capaz de produzir e criar desejos, devires e possíveis?

5) Eu venho acompanhando suas postagens, suas entrevistas e algumas atuações. Ao longo desse tempo, eu pude perceber que você cartografava uma espécie de arranjo político artístico e cultural que remete a potência de um devir, o que eu defino na minha pesquisa como uma (tecno)cena. Em outros termos, você consegue, no âmbito da ideia e micropolítica produzir um novo modelo de política cultural que parte do desejo e das implicações do sujeito com sua existência no mundo. Uma prática artística que vive como máquina de guerra, que opera nas linhas de fissura, na resistência, no ativismo artístico, na dissidência, na defesa da vida como um direito humano primordial. Me fale um pouco como você articula e mobiliza tantos elementos, códigos, técnicas em constante interação com a vida cotidiana, a arte e a política.

6) Para finalizar, o que você me diria enquanto artista, cidadão e sujeito dissidente que ao falar de sua arte não poderia esquecer?

APÊNDICE B – Transcrição da entrevista com Silvero Pereira



Pesquisa de doutorado intitulada “**(tecno)cena - Arte como política de subjetivação**”, por Josué Leite, sob orientação do Prof. Dr. Djalma Thürler, junto ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências – IHAC/ UFBA, financiada pela FAPESB.

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM SILVERO PEREIRA

PERGUNTA: E seus processos de criação como texto cênico, a sua obra traz as experiências de vida, as vidas cotidianas das pessoas, as realidades contestadas, realidades de pessoas trans, realidades da noite, das pessoas que se prostituem profissionalmente ou não, a luta das pessoas trans, além de suas próprias intervenções durante a cena, pois ali tem um grito da sua luta, da sua história, historia, das suas emoções em cena. Como você concebe esta maneira de fazer o teatro e o que levou você a produzi-lo desta forma?

RESPOSTA: Na verdade não sei se é diferente assim, eu sou um estudioso do teatro no sentido bem inteirado da palavra. Eu estudo o teatro como foi me passado academicamente, e discursos bem básicos que aprendi sobre o teatro é texto, atuação, direção, isso eu aprendi com o teatro e carrego comigo sempre. Acontece que em determinado momento da minha vida, a minha experiência com o teatro se tornou uma experiência muito social porque eu não consegui em determinado momento distinguir o meu trabalho profissional da minha vida pessoal compreendendo que o trabalho de alguma maneira ele tem que contribuir para uma provocação, um questionamento social, diferente de uma transformação. Durante um tempo eu pensei que a arte transformava as pessoas, depois eu cheguei a conclusão que a arte não tem função nenhuma de transformar ninguém, ela tem a

função de questionar e de provocar. A transformação não depende da obra nem do artista que executa, depende do espectador que tem acesso e ele toma a decisão se aquelas informações vão ou não transformar a sua vida. Isso tem muito mais a ver com sua questão pessoal do que com o seu contato com a obra. Mas aí, em determinado momento entre 1999 e 2000, muitos artistas que gostavam de se travestir no teatro, seriam expulsos do teatro porque a classe artística dizia que ali não era o lugar deles, que o lugar deles era em boates, era o movimento LGBT, era uma arte pra gay, então tinham que estar nos guetos, tinham que estar nesses lugares que eram lugar de transformistas, não num teatro. Isso me incomodou profundamente porque eu vi muitos atores muito bons e atrizes muito boas saírem do teatro, abandonarem o teatro pra seguirem carreira apenas como transformista.

Então pensando nisso, eu comecei a investigar sobre esse universo. Eu queria discutir um pouco sobre porque que a classe artística estava sendo tão preconceituosa se a própria sociedade já era preconceituosa, e se eu considerava o teatro um espaço permissivo, porque que o teatro já estava também sendo um espaço opressor, ao invés de ser um espaço libertário. E aí eu comecei a pesquisar, em cima do conto do Caio Fernando Abreu, “Dama da Noite”, juntamente com histórias de transformistas que eu conhecia na época, essas histórias eu fui ouvindo e fui injetando no meu primeiro texto que era essa obra literária do Caio F. Abreu. E aí foi o meu primeiro substrato de dramaturgia, foi quando eu fiz essa relação do ficcional, que é o ficcional do Caio Fernando na literatura, com a minha experiência em contato com esse universo das travestis transformistas, com a experiência de vida delas. Eu tinha três camadas aí de histórias, que era a história do Caio, a minha história e a história delas que passava por mim. Então dessas histórias eu fiz uma mistura e aí dessa mistura saiu o meu primeiro texto que foi “Uma flor de dama”, que estreou como um espetáculo sem pretensão nenhuma de militância nem de resistência, mas era uma questão minha sobre como fazer com que esse tema ficasse mais discutido na classe artística, de Fortaleza, especificamente, porque era a classe artística em que eu vivia.

Levei isso pra dentro da universidade, na minha graduação em Artes Cênicas o “Uma flor de dama” foi o meu objeto de estudo e aí no finalzinho da minha graduação em 2008, eu comecei a agregar muitas pessoas que se interessaram

pelo projeto e aí é quando em 2008 surge o coletivo “As travestidas” e a gente começa a pensar numa dramaturgia que fala só sobre isso, em 2008.

PERGUNTA: Segundo Deleuze e Guattari “antes do ser, há a política”. Isto é, tudo que fazemos, nossas decisões, têm a ver com nossos posicionamentos políticos e nossa maneira de ser no mundo. Como você descreveria sua atuação como ator nesta perspectiva? Você acredita que sua prática artística seja capaz de mobilizar outros modos de operação das políticas culturais e de agenciamentos cênicos de subjetividades, de desejos?

RESPOSTA: Na verdade assim, eu acreditava nesse ponto político de talvez mobilizar, e como eu falei, isso não era um projeto de militância nem de resistência, acontece que entre 2002 que foi quando estreou o meu trabalho, e 2008, as ONG'sLGBT's no Ceará começaram a enxergar o trabalho como um trabalho que podia falar deles. Então eu fui amparado, inserido e meio que jogado nessa militância sem nem ter conhecimento disso. Mas eu fui muito convidado pelas ONG's pra participar de eventos LGBT's onde o espetáculo ilustrava de alguma maneira mais criativa, mais cultural, o que eles estavam querendo discutir nos eventos. Então de alguma maneira eu fui entrando e compreendendo um pouco mais dessa necessidade da arte estar relacionada com as questões de gênero e diversidade. Aí foi quando eu comecei a acreditar que poderia mobilizar através do meu trabalho as políticas públicas para que mudassem a cabeça não só do poder público pra incentivar a criação de projetos que pudessem facilitar a vida da comunidade LGBT, como também das pessoas da própria comunidade LGBT que se identificarem e aprofundarem mais sobre o assunto, sair da superficialidade, sair da caricaturização, saírem do estereótipo e terem mais verticais no assunto. Falarem mais sobre a falta de afeto, a falta de educação, o problema com a família, a questão do assassinato de travestis e transexuais no Brasil. Então, durante um período eu acreditei que podia fazer isso. Até 2010, eu paro de acreditar nisso, e vejo isso de uma maneira muito real. Quando eu digo que paro de acreditar, é porque se tornou uma realidade, não precisava mais acreditar nisso. Então a cidade de Fortaleza e o estado do Ceará, começaram a receber o meu trabalho, e isso fez uma mudança significativa no estado: vários outros atores decidiram que o que eu tinha visto em 2000, em 2010 já não existia mais, ou seja, os atores que queriam se travestir não estavam

mais se obrigando estar dentro de boates. Eles fariam boates se quisessem fazer, mas permaneceriam dentro do teatro.

Em 2011 para 2012, algumas transexuais, travestis ou transformistas começaram a fazer faculdade de Artes Cênicas, prestar vestibular e entrar nas universidades e hoje Fortaleza é uma cidade que se você quiser sair montada, travestida para um bar, uma festa, um teatro ou qualquer outro lugar que seja, não existe mais esse pudor, você pode sair. Então passou de ser uma crença pra mim, para ser uma realidade de fato. Então o que foi plantado em 2000, hoje é uma experiência muito grande, 17 anos depois, ver que a cidade mudou, inclusive no ano passado teve o primeiro edital LGBT exclusivo para projetos culturais LGBT, dados pelo governo do estado. Então eu acredito que sim, que hoje nós tivemos um avanço gigantesco e eu faço parte dessa história lá do Ceará.

PERGUNTA: O Walter Benjamin fala de uma arte a contrapelo. O Deleuze e Guattari, a partir da analítica sobre Kafka, apontam para uma arte menor. Ambos remetem a arte que não almeja o centro. A arte não majoritária, não dominante. Mas, de uma arte que não trata e reforça os ideais e políticas oficiais da matriz cultural que é misógina, machista, egocêntrica, cristã, toda essa carga branca, de padrões estabelecidos. Você considera BR Trans como um teatro menor, um teatro que aposta na função política do teatro, no estranhamento dos modelos estéticos estabelecidos, no fazer artístico implicado na criação de novos territórios existenciais? E quando eu falo ‘territórios existenciais’ é um pouco do conceito de desejo que o Deleuze e o Guattari trazem, que é bem diferente de Lacan e Freud, que eles definem desejo como a nossa capacidade, uma capacidade de criar os nossos novos territórios de existência, ou seja, se esse mundo, esses modos que aqui tem, eles não satisfazem o meu anseio, eu começo a criar outros arranjos, outros territórios, outros meios de dialogar com a vida e me mostrar pra vida.

RESPOSTA: Bom, eu sou graduado em artes cênicas, fiz o período acadêmico de 4 a 5 anos, prestei monografia e tudo, mas eu não sou uma pessoa que quando constrói um trabalho fica preocupado com as teorias teatrais. Eu sou um ator que emocionalmente, na composição de um personagem extremamente “stanislavskiano”, mas esteticamente eu sou um ator, um diretor e um produtor que

se considera extremamente “bretchniano”. Então teoricamente seriam duas coisas aparentemente distintas, mas na verdade em nenhum momento os dois (refere-se a Stanislavsk e Bretch) eram opostos mas complementares em uma série de argumentos, mas ao mesmo tempo o discurso do Bittencourt me interessa muito, o do Barba da antropologia teatral me interessa muito... então na verdade eu fui construindo o meu teatro, a partir das poucas coisas que eu fui ouvindo e lendo de determinados teóricos, e criando o meu teatro, a minha construção do que eu acredito ser teatro.

Talvez hoje o meu trabalho seja a minha estética, por conta da opção de teatro que eu escolhi para acreditar. Se eu estivesse fazendo um teatro estritamente bretchniano, com todas as regras bretchnianas, talvez eu não estava acreditando no que estava fazendo, então essas regras não me interessam ao ponto da finalização do produto, elas me interessam para que tenha acesso e desse acesso eu pinço coisas que dizem diretamente com a pessoa que eu sou e que eu acredito, quais são as minhas crenças com relação a minha pessoa enquanto indivíduo em sociedade e minha pessoa enquanto artista dentro de uma determinada opção em arte, área teatral, ou pintura, fotografia, dança, qualquer tipo de arte. Essas definições foram muito importantes para isso, para que eu compreendesse de cada um deles, no que é que eu acredito no que cada um deles dizem.

E aí eu fui pegando de cada um deles a minha maneira de acreditar no teatro. Talvez o meu trabalho hoje tenha uma certa diferença porque é um trabalho que não se enquadra em nenhuma estética. Não adianta querer olhar o meu trabalho e dizer assim “ah, mas isso é bretchniano” porque não vai ser totalmente bretchniano, ou como todos esses outros que eu já falei. Não vai se enquadrar em nenhuma estética por completo, ele vai sempre se misturar porque é a minha maneira de fazer.

Em nenhuma maneira eu considero o meu teatro maior ou menor, muito pelo contrário, eu considero um teatro verdadeiro pelo fato de ser um teatro muito orgânico, ele é um processo de criação onde eu estou presente, desde a ideia do projeto à criação do texto, à estética de encenação, às opções de cenografia, de iluminação, então todos esses processos teatrais da finalização, eu estou presente em todos eles. Então, tudo o que eu digo e o que eu faço em cena se torna muito

real pra mim porque eu tenho controle de absolutamente todas as coisas que estão ali. Essa talvez seja uma diferença do meu trabalho hoje, por isso que ouvindo ontem umas pessoas que assistiram o trabalho, ou até mesmo o Fernando Guerreiro hoje como ele falou numa entrevista que dei na rádio “ah fazia tempo que eu não via essa teatralidade tão pulsante, no teatro é bem difícil de encontrar isso”. Talvez essa teatralidade venha exatamente de eu ter aprendido, por exemplo, de quando Barba fala do que ele encontrou quando viu o Teatro Kabuki pela primeira vez, que é a verdade daquele povo, como aquele povo acredita que a arte dele sai de dentro e se projeta. Então, o meu espetáculo tem disso, os meus trabalhos tem disso. É como aquilo que eu acredito que vem de dentro consegue se projetar a partir das ideias que eu tenho pra conseguir configurar isso e ser um espetáculo.

PERGUNTA: O que você acha da ideia do BR Trans como uma espécie de agência cênica contemporânea capaz de produzir e criar desejos, devires e possíveis? Ou seja, como é que você pensa que a possibilidade de suas apresentações, do seu trabalho, de poder fazer isso que você está fazendo, você tem essa possibilidade de pensar, etc. Quando você pensa em quando você começou a fazer esse “modo de fazer” o teatro, na verdade você dá a possibilidade à outras pessoas começarem a pensar no porquê das suas histórias, construir esse outros teatros. E aí você vai construindo as suas próprias referências teóricas, realizando o seus desejos. O que é que você pensa sobre isso?

RESPOSTA: Bom, eu não sei se para outras pessoas que estão fora do nosso processo das travestidas, esse trabalho possa construir uma nova estética, um novo trabalho. O que eu posso garantir é que entre 2000 e 2012, que foi quando iniciei o projeto BR Trans, as travestidas trabalhavam de uma maneira. O BR Trans é o primeiro projeto das travestidas que eu decido que não dá mais para trabalhar de uma maneira empírica, não dá mais para trabalhar como uma maneira intuitiva. Até então, as travestidas entre 2000 e 2012 foram projetos de espetáculos sempre muito intuitivos, “vamos fazer desse jeito, desse outro jeito...” e assim chegávamos no resultado final de espetáculo. O BR Trans é o primeiro projeto consciente das travestidas, é o primeiro projeto que disse “Vou sair de Fortaleza para ir para o Rio Grande do Sul, mas eu quero pensar no que fiz durante 10 anos nas travestidas, o que é de certo e errado de interpretação, dramaturgia, de encenação.” E aí depois

que eu tiver consciência disso eu quero saber quais métodos e metodologias eu usei que deram certo em outros espetáculos, e pegar isso e colocar em outro trabalho, ou seja, a partir do que eu acho que deu certo. Então o BR Trans é a primeira resposta ao meu questionamento de o que é que deu certo das travestidas em 10 anos. E aí eu peguei essas ideias, sobre como eu construí a dramaturgia, repeti esse processo de 2000 que saí às ruas para conversar com as travestis, transexuais, transformistas, para ouvir as histórias delas, para pegar literatura, para ver qual era o meu sentimento em relação a tudo isso que falei da pesquisa da “Uma flor de dama”, eu repeti no BR Trans. Eu fui para Porto Alegre para conversar, para conhecer histórias, para ler literaturas e processos acadêmicos sobre isso, pesquisar nas redes sociais o que está se falando sobre esse assunto, para ouvir músicas que estão se criando sobre esse assunto, e aí eu fui criando a dramaturgia. Depois dessa dramaturgia eu fui pensando na encenação, sobre como eu vinha costurando minhas encenações, e que a partir de agora essa nova encenação estaria mais consciente na minha cabeça.

Aí então o BR Trans tem a estreia como sendo o primeiro trabalho das travestidas metodologicamente consciente. E a partir do BR Trans que a gente faz um segundo trabalho, que é o “Quem tem medo de travesti?”, que já foi um processo a partir da resposta do BR Trans. Então, o que deu certo e o que deu errado no BR Trans, a gente aplicou no “Quem tem medo de travesti?” num novo processo. E assim a gente vem trabalhando, tentando se qualificar e melhorar ainda mais, o que pra gente nas travestidas, é hoje a concepção estética teatral das travestidas. Não sei se isso é para algum outro grupo, mas dentro das travestidas hoje a gente tem consciência de que tipo de teatro a gente faz.

PERGUNTA: Eu venho acompanhando suas postagens, suas entrevistas e algumas atuações. Ao longo desse tempo, eu pude perceber que você cartografava uma espécie de arranjo político artístico e cultural que remete a potência de um devir, o que eu defino na minha pesquisa como uma *(tecno)cena*, ou seja, essa capacidade que você tá chamando aí de consciência, intencionalidade de construir esse teatro, chamo isso de *(tecno)cena*, que é a sua capacidade de gerar isso, de perceber, de fazer as articulações ou arranjos. Em outros termos, você consegue, no âmbito da ideia e micropolítica, produzir um novo modelo de política cultural que parte do

desejo e das implicações do sujeito com sua existência no mundo. Uma prática artística que vive como máquina de guerra, que opera nas linhas de fissura, por exemplo, ao defender uma bandeira trans, organizar as pessoas e trazer os artistas, e talvez sem uma intencionalidade da bandeira, mas você extrapola porque pra quem vê o BR Trans, seja ele qualquer sujeito, você dá uma aula, você inaugura uma escola diferente para discutir gênero, de direitos humanos, de discutir ética. Você dá uma aula de educação contemporânea, porque o nosso modelo de ensino está ultrapassado não é? E você opera nessas linhas de fissura, na resistência, no ativismo artístico, na dissidência, na defesa da vida como um direito humano primordial. Me fale um pouco como você articula e mobiliza tantos elementos, códigos, técnicas em constante interação com a vida cotidiana, a arte – e quando falo a arte como um termo mais rigoroso, não uma arte que vê a perspectiva de uma arte trans, transformista, uma arte dissidente que tem que ser uma arte menor, não menor como inferior as outras, pois é tão qualificada quanto – e a política. Como você consegue fazer isso?

RESPOSTA: Na minha formação básica de teatro eu sempre tive a informação de que o artista tem que ser o captador daquilo que está a sua volta. Então, ele tem que estar sempre atento, ele é uma pessoa incapaz de ser passiva no mundo, porque ao tomar a decisão de ser artista, você tem que passar a olhar o mundo de uma maneira diferente. Essa maneira diferente faz com que você absorva determinadas coisas e te impede de alguma maneira da felicidade da ignorância, como a felicidade de andar na rua e simplesmente contemplar, a felicidade de simplesmente não enxergar tudo isso. Então eu aprendi na minha formação básica que o artista não tem esse privilégio de passar despercebido pelas coisas. Ele precisa sempre, constantemente estar em alerta para as questões.

Diante disso, todos os meus processos artísticos são processos longos. O meu primeiro projeto de 2000, só estreou em 2002, levei dois anos absorvendo uma quantidade de coisas, dessas coisas obviamente noventa por cento não entraram no trabalho, mas elas ficaram registradas na minha pessoa. O BR Trans foi um projeto de seis meses executando uma ideia, mas na verdade ele é resposta de dez anos de um processo anterior, a ideia de fazer o BR Trans em seis meses só acontece por conta de uma inquietação que eu estava vivendo. Então, qual é o momento em

que eu vou começar a fazer essa *(tecno)cena* – que lá em Fortaleza a gente chama de artesanaria – qual é essa artesanaria desse processo artístico, que a transformista, por exemplo, a gente fala transformista não de um termo técnico, mas de uma artesanaria. Qual é a artesanaria da transformista entre pensar o figurino, escolher a canção, ver a voz, interpretar essa voz e não ser aquela artista, porque ela não é uma imitadora daquela artista, ela é uma nova artista que pega aquela voz. É o mesmo processo de um ator, você é um personagem que pega uma voz de um texto escrito e reproduz. Então, a transformista faz exatamente o mesmo processo, só que ela faz isso para um público diferente. Um ator não vai se sentir confortável em uma boate fazendo um trabalho, porque aquele público de boate não é o público que está num teatro. O público também tem uma técnica de receber as obras. Então se você vai para o teatro, você recebe de uma maneira, se você vai para uma boate, também vai para receber de uma maneira diferente. Então a transformista se sente desconfortável quando vai para o teatro, assim como o ator também se sente desconfortável numa boate, porque são linguagens diferentes, uma não é maior e nem menor do que a outra, elas são simplesmente diferentes. E aí nisso tudo, o meu projeto, ele é um projeto realmente muito longo, porque eu fui tomando consciência disso e em todas as coisas o tempo inteiro na minha vida eu estou atento ao que está acontecendo, e não necessariamente eles entram em cena naquele exato momento. Existem muitas coisas no meu dia-a-dia, na minha vida pessoal que eu tenho contato hoje e diante da minha maturação, da minha idade, do meu estudo, da minha evolução enquanto pessoa, eu vou me abrindo para determinadas coisas: uma música por exemplo, do Raul Seixas, “eu nasci há 10 mil anos atrás”, se há 10 anos atrás ela dizia uma coisa pra mim, hoje, eu com 35 anos, ela diz outra coisa. Então é uma música que fica guardada em mim e que possivelmente eu possa usar num trabalho, eu não sei onde usá-la, mas fica guardada em mim enquanto artista, em um determinado momento pode ser que eu precise executá-la. Então, eu, enquanto artista, me considero um banco de dados, o tempo inteiro toda e qualquer informação que eu vejo, seja na internet esse texto que eu acho interessante eu recorto ele e guardo. Seja no meu computador, seja na minha cabeça, seja num papel eu vou guardando essas coisas.

Quando eu inicio um projeto novo, eu resgato todas essas coisas e vejo com quais dessas dialogam, e a partir desse diálogo eu construo um novo trabalho. As

que dialogam eu sigo em frente e as que não dialogam eu deixo guardada para um possível projeto futuramente e assim que eu vou construindo.

PERGUNTA: Para finalizar, o que você me diria enquanto artista, cidadão, nordestino e sujeito dissidente que está nessa política de promover o desejo às pessoas, diria à mim, enquanto pesquisador que estou falando do seu trabalho, estou falando de você, que ao falar de sua arte não poderia esquecer?

RESPOSTA: Hoje em dia eu acho que meu trabalho pode correr o risco de ser muito mal compreendido, porque meu trabalho não é um trabalho de porta-voz de um universo. Eu não sou porta-voz de travestis, não sou porta-voz de transexuais e nem de transformistas. O meu trabalho, o tempo inteiro, é porta-voz de mim mesmo. Ele é um projeto que fala sobre a minha relação com esse universo. Então o meu projeto artístico é: aquilo que me incomoda eu tento reproduzir para talvez incomodar outras pessoas, e talvez isso faça uma possível mudança. Então, na hora que eu falo sobre espetáculos desse tipo, eu não estou fazendo um espetáculo sobre trans, eu não estou fazendo um espetáculo sobre transformistas ou travestis, e o BR Trans é muito consciente para mim, neste sentido, que eu estou fazendo um espetáculo sobre a relação do Silvero com esse universo, quais foram as pessoas que eu tive contato, que atravessaram a minha vida, na alma e cotidianamente e que de alguma maneira me modificaram enquanto pessoa. Essas pessoas mudaram alguma coisa no Silvero? Mudaram. É por isso que elas estão tatuadas no meu corpo, é por isso que eu risco elas no corpo inteiro, pois de alguma maneira elas fazem parte da minha vida hoje. Então, o que eu conto no BR Trans na verdade, é a minha experiencialização sobre esse universo, o que eu enxerguei desse universo, e não sou voz desse universo. É essa a minha grande consciência hoje sobre o meu trabalho.