



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

**IAN GUIMARÃES HABIB (LILIAN, ANALI, SEBASTIAN, IAN
GEIKE...)**

**CORPOS TRANSFORMACIONAIS:
A TRANSFORMAÇÃO CORPORAL NAS ARTES DA CENA**

**Salvador
2021**

**IAN GUIMARÃES HABIB (LILIAN, ANALI, SEBASTIAN, IAN
GEIKE...)**

**CORPOS TRANSFORMACIONAIS:
A TRANSFORMAÇÃO CORPORAL NAS ARTES DA CENA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia,
como parte dos requisitos necessários à obtenção do
título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Marques Ferraz

**Salvador
2021**

Habib, Ian Guimarães.

Corpos transformacionais: a transformação corporal nas artes da cena / Ian Guimarães Habib. 2021.

345 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2021.

1. Artes cênicas. 2. Dança. 3. Performance (Arte.). 4. Butô. 5. Diferença (Filosofia). 6. Corpo (Filosofia). 7. Pessoas transgênero. I. Ferraz, Fernando Marques Camargo. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3

CDU - 793.3

CORPOS TRANSFORMACIONAIS: a transformação corporal nas artes da cena

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Dança, Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 09 de julho de 2021

Banca Examinadora

Fernando Marques Camargo Ferraz – Orientador _____
Doutor em Artes e pelo Instituto de Artes da Unesp de São Paulo.
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Lucas Valentim Rocha _____
Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA/BA).
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Dodi Tavares Borges Leal _____
Doutora em Psicologia Social pelo Instituto de Psicologia da
Universidade de São Paulo (IP-USP). Universidade Federal do Sul da Bahia
(UFSB)

O presente trabalho foi realizado com apoio de 18 meses, de 01 de novembro de 2019 a 28 de fevereiro de 2021, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Número do Processo 88882.453037/2019-01.

À transformação.
À minha mãe e meu pai.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe e pai, sem os quais a vida não seria possível – amo vocês mais que tudo.

Agradeço a Ali Cat, por todo amor e pelos processos de cura que me possibilitou nesses longos meses de catástrofe.

Agradeço a André Vaillant, pelo melhor amigo e por ser parte da minha família.

Agradeço a Telminhe, pela pessoa melhor amiga e por ser parte da minha família. Morro, morro e morro de saudades.

Agradeço a todas as minhas amigas de infância, sobretudo Jully.

Agradeço a Jan Freitas por toda bibliografia apresentada, por todas as formas diretas e indiretas com que contribuiu a este trabalho e por ter sido uma pessoa parceira de vida tão importante.

A Sinei Rezende, por minha saúde mental.

Agradeço a Saulo Almeida por estar junto de mim desde 2015 produzindo tantos MUNDOS – nem acredito em tanta coisa que fizemos, amigo... desejo tudo de mais grandioso a você. Que venha muito mais!

Agradeço a João Paulo Petronílio e a Lui Evragio, sem os quais eu possivelmente eu não estaria vivo. E também a Lui, Erika, Dudu, Dan, Zuzu, Lu, Izza, Gui, Gilmar, Naia, Iara, Ligia, Pedro, Marcela, Gaé, Sofia, Renan. Amo muito, muito, muito vocês!

Agradeço a Fernando Marques Ferraz pelo extenso trabalho de orientação – eu disse que não daria trabalho e acabei dando demais –, por ter me acolhido e feito tanto por esta pesquisa quando eu não achei ninguém, pelos meses de áudios longos, trocas de bibliografia, risadas, auxílios com burocracias e parceria imensas e importantíssimas.

Agradeço a Lucas Valentim Rocha pela grande amizade, pelo coração imenso, por ter me aberto suas portas, por ter me possibilitado construir junto de tantas pessoas todas as belezas do DESMONTE (e além) e por ser um grande parceiro de trabalho – quanta coisa importante fizemos... Posso dizer que você é uma das pessoas mais importantes para a comunidade trans que já conheci.

Agradeço a Dodi Leal pela grande amizade e amor, sobretudo. Também por ter me aberto suas portas e por ter me possibilitado estar presente em tantos espaços, sem os quais minha trajetória não teria sido a mesma. Você foi essencial em muitos dos percursos aqui traçados. Não tenho nem palavras para agradecer e se eu fosse listar

todas teríamos muitas páginas mais e muita fofoca igualmente. Agradeço a Maria Leal também, por todo amor e apoio.

Agradeço a Lino Arruda por todas as contribuições nesta pesquisa, por todo apoio em todos os meus projetos, por ser uma grande inspiração e por me fazer acreditar cada dia mais na potência da transformação corporal como ferramenta criativa e como processo de cura nas artes. Desejo seu sucesso e felicidade. Que nossas parcerias estejam só começando!

Agradeço a minha perfeita revisora Nathalia Muller Comozzato pelo trabalho linguístico de excelência.

Agradeço a Chico Machado por ser parte primordial da minha trajetória de graduação, por ser parte do meu pensamento hoje, por estar presente sempre que precisei e por todas as parcerias e transinfluências nesta pesquisa. Tenho saudades e espero poder criar novamente junto de você.

Agradeço a Leandro Colling por ter me aberto as portas do NUCUS, um dos coletivos mais importante de minha trajetória; por ter me auxiliado em trocas teóricas e processos burocráticos sempre que precisei, e por todas as influências diretas e indiretas neste trabalho.

Agradeço a toda a Coletiva DESMONTE: Rasbeca Freire, William Gomes, Murillo Medeiros, Thiago Assis, Vero Navarro, Alisson George, Nabi Brandão, Ana Paula Zanandréa, Andriana Medeiros e Peu Rocha e todas as pessoas funcionárias técnicas da UFBA por terem possibilitado todos os eventos. A todas as pessoas artistas que acreditam na iniciativa e colaboram com ela. A Pérola Preta! Vocês são incríveis.

Agradeço a Eric Seger, Yuna Vitória, Theo Brandon, Murillo Medeiros, Kleber Simões e Brume Dezembro pelas amizades e trocas de vida e pesquisa. Vocês são pessoas GIGANTES.

Agradeço a toda a equipe que está constuindo, junto de mim, o Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA), sobretudo Débora Paixão, minhe parceire. Agradeço também a Caio Tedesco, Caio Maia, Fabi Ferro, Jean Baptista, Juno Nedel, Morgan Lemes, Paulo Bevilacqua, Tony Boita, Xyk e Zil.be. A todas as pessoas artistas que acreditam na iniciativa e colaboram com ela em todas as suas atividades. A todas as pessoas doaram materiais históricos ou pretendem doar. A todas as pessoas jornalistas e grupos que auxiliam a divulgar o projeto. Ao Memorial Minas Vale, SESC ETA SP, SESC BAHIA e FUNCEB pelo apoio financeiro. Que seja só nosso início!

Agradeço a Linha de Estudos Trans, Travestis e Intersexo – Lira, Nandi, Yuna, Theo,

Claud, Xan e Vivi, pelas trocas imensas, políticas institucionais e pelo lugar de resistência. Desejo força.

A Viviane Vergueiro, Yuna Vitória e Theo Brandon pelas imagens do documentário que ainda sairão belíssimas.

A Vulcanica Pokaropa, Bruna Kury e Lyz Parayzo pelas entrevistas – ainda estou tentando publicar toda a beleza dos trabalhos de vocês.

A Vicente Negrão, Caetano Vasconcelos e Cristina Judar pela visibilidade trans jornalística.

A Leo Moreira Sá e Daniel Veiga por serem companheiros de luta!

A todas as pessoas e editoras que já publicaram meus trabalhos.

Ao FESTURIO, pela vida pós-censura.

Ao grupo Danças em Transições, sobretudo Pol Pi por possibilitar nossa existência – tem dança na pandemia e vocês são uma delícia, que bom me sentir em casa na nossa casa. Ao Festival Panorama e todos os nossos coprodutores internacionais, por possibilitar nossa continuidade.

A Alan Athayde, pelo apoio à memória trans.

Agradeço a todos os grupos de ativismo que já integrei e integro e a todas as pessoas que deles fazem parte – este trabalho é sobre a transformação e vocês são partes dela: HTA Porto Alegre, Desfazendo delas, HT Salvador, TRANSFORMAÇÃO ONU, Boysacademicus, CATS.

Agradeço a Carmen Paternostro, Daniela Guimarães, Márcia Mignac, Adriana Bittencourt, Lenira Rengel, Rita Aquino e Daniela Amoroso por terem me acolhido em todos os processos institucionais necessários para que eu pudesse estar vivo e produzindo este trabalho.

Agradeço à Ouvidoria UFBA, pela disponibilidade de diálogos com a população trans.

Agradeço à Organização das Nações Unidas (ONU) e a todas as pessoas profissionais envolvidas no TRANS-FORMAÇÃO pela oportunidade de trabalho e aprendizado, e pela transformação em minha vida e na vida de tantas pessoas trans do Brasil.

A Renata Carvalho, Sara Wagner York, Igor Leal e Quarta Kuir, FreddAmorim, Djalma Thürler, David Souza, Marcelo de Trói, Erick Naldimar, Marco Aurélio Prado Máximo, Fabrício Trindade, Blas Radi, Eric Seger novamente, Di Gatti e Alessandra, Joice Aglae, Tamira Mantovani, Robson Haderchpek, Luciana Éboli, Ana Cecília de Carvalho Reckziegel, Danilo Silveira, Daiane Dordete, Lui Rodrigues, Vera Collaço,

Meneses Educação, Bruna Irineu, Ativa Atelier (Lanussi Pasquali e Fábio Gatti), Lino Gabriel, Rafaela Vasconcelos, Lúcia Glicério, Júlio Sanches (Julinho), Rosa Caldeira, Agatha Pauer, Revista O'cyano, Revista Ícone, Ed. O sexo da palavra e Festival Lacração por terem acreditado em meu trabalho.

A Luiza Silveira pelas correções cuidadosas de artigos.

Agradeço à Editora Hucitec, por todo trabalho de publicação de excelência, fino trato, agilidade e delicadeza.

Agradeço à CAPES/CNPQ por ainda existir em uma das maiores crises educacionais do nosso país.

Agradeço à PROAE/UFBA – e a Izaura Cruz – por me acolherem em um momento de crise e acolher outras pessoas trans em vulnerabilidade social e econômica.

A transformação corporal é uma prece para a sobrevivência.

RESUMO

A presente pesquisa tem como propósitos: 1) criar, caracterizar e explorar a noção de Corpos Transformacionais, bem como os inúmeros conceitos transontocosmoepistemológicos dela advindos e os mundos por ela engendrados, propondo-a como reflexão artística, política e social fundamental para produções sobre variância corporal e de gênero nas Artes da Cena, assim como 2) articular experimentações filosóficas a respeito das poéticas de corporificação, alteração e potencialização da transformação corporal neste campo, considerando o trabalho metodológico, performativo, criativo e de atuação de artistas do movimento e performers, 3) traçando as implicações políticas, históricas e culturais dos dispositivos de poder cisheteronormativos que exercem e atualizam mecanismos coloniais sobre essas existências. Para tal, produzirei, através da Transquimerografia, movimentos conceituais que promoverão suportes para a minha proposição teórica e experiencial, como os de mudanças de estados corporais, transformação corporal e alteração dos estados da matéria. Faço-o a partir de referenciais do Butô, dos Estudos da Performance, da Filosofia da Diferença, do Feminismo Neomaterialista e Pós-Humanista, dos Estudos Trans, dos Estudos Antropológicos e dos Estudos Anticoloniais. A caracterização de Corpo Transformacional revela novas perspectivas metodológicas e maneiras de resistir a processos cisnormativos de captura da transformação corporal através de sistemas. Contra esses processos, tentei elaborar novas possibilidades transontocosmoepistemológicas cênicas com caminhos anticoloniais que possam promover paisagens radicais para a criação de outros seres e mundos.

Palavras-chave: Corpos Transformacionais. Transformação Corporal. Estados Corporais. Butô. Anti-Colonialidade. Transgênero. Dança e Performance.

ABSTRACT

This research aims to: 1) create, characterize and explore the notion of Transformational Bodies, as well as the numerous transontocosmoepistemological concepts arising from it and the worlds it engenders, proposing it as a fundamental artistic, political and social reflection for reflections on body and gender variance in the performing arts, as well as weaving philosophical experiments about 2) the poetics of embodiment, alteration and potentiation of body transformation in this field, considering the methodological, performative, creative and acting work of movement artists and performers, outlining 3) the political, historical and cultural implications of cisheteronormative power devices that exercise and update colonial mechanisms on these existences. To this end, I will produce, through Transchymography, conceptual movements that will support my theoretical and experiential proposition, such as changes in physical states, body transformation and alteration of the states of matter, based on references from Butoh, Performance Studies, Philosophy of Difference, Neomaterialist and Posthumanist Feminism, Trans Studies, Anthropological Studies and Anticolonial Studies. The characterization of Transformational Bodies reveals new methodological perspectives and ways to resist cisnormative processes of capturing body transformation through cistems. Against these processes, I tried to elaborate new scenic transontocosmoepistemological possibilities with anti-colonial paths that could promote radical landscapes for the creation of other beings and worlds.

Keywords: Transformational Bodies. Body Transformation. Physical States. Butoh. Anti-Coloniality. Transgender. Dance and Performance.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: SER OUTROS CORPOS	17
2	A CRIAÇÃO DA NOÇÃO DE CORPOS TRANSFORMACIONAIS	29
2.1	SER OUTROS CORPOS: NOTAS METODOLÓGICAS	31
2.1.1	<i>Trans</i>	36
2.1.2	<i>Filosofia Experimental Transformacional</i>	40
2.2	PORTAL I: TRANSQUIMEROLOGIA	49
2.3	PORTAL II: QUIMERA LINGUÍSTICA: LINGUAGEM TRANSFORMACIONAL	52
3	CORPOS TRANSFORMACIONAIS	58
3.1	PORTAL III: ESTADOS CORPORAIS.....	58
3.1.1	<i>Estados corporais na Filosofia da Diferença</i>	60
3.2	PORTAL IV: CORPOS TRANSFORMACIONAIS.....	76
3.3	PORTAL V: TRANSFORMAÇÃO CORPORAL	77
3.3.1	<i>Físico-químicas</i>	77
3.3.2	<i>Configurações corporais</i>	83
3.3.3	<i>Operações corporais</i>	83
3.3.4	<i>Acoplamentos e reacoplamentos em redes de materialidades</i>	90
3.3.5	<i>Simbólicas</i>	92
3.3.6	<i>Neurocosmopolíticas</i>	95
3.3.7	<i>Imagéticas</i>	115
3.3.8	<i>Ambientais</i>	118
3.4	O BUTÔ E AS POÉTICAS E POLÍTICAS DAS TRANSFORMAÇÕES CORPORAIS	120
3.4.1	<i>Poéticas e políticas das alterações de estados corporais da dança Butô: A transformação corporal de princípios xamânicos</i>	120
3.4.2	<i>Transformação corporal em contexto filosófico não-ocidental</i>	122
3.4.3	<i>Ontocosmoepistemologias transformacionais do Butô</i>	130
3.4.4	<i>Os princípios xamanistas das transformações corporais no Butô</i>	141
3.5	PORTAL VI: <i>BRUTÔ</i>	153
4	ONTOCOSMOEPISTEMOLOGIAS TRANSFORMACIONAIS	156
4.1	PORTAL VII: INSTÂNCIAS TRANSFORMACIONAIS.....	156
4.1.1	<i>Potências</i>	156
4.1.2	<i>Qualidades transontológicas</i>	158
4.1.3	<i>Matérias transformacionais</i>	166
4.2	PORTAL VIII: RITUAIS TRANSFORMACIONAIS	166
4.3	PORTAL IX: TRANSPINIQUIM	174
4.4	PORTAL X: TRANSTROPICALISMO.....	176
4.5	PORTAL XI: TRANSANIMISMO.....	177

4.6	PORTAL XII: TRANSPERSPECTIVISMO	178
4.7	PORTAL XIII: TRANSFAGIA	181
4.8	PORTAL XIV: TRANSXAMANISMO	185
4.9	PORTAL XV: TRANSESPÉCIE	189
4.10	PORTAL XVI: TRANSCIBORGOLOGIA	193
4.11	PORTAL XVII: TRANSFANTASMAGORIA	200
4.11.1	<i>Transplay</i>	201
4.11.2	<i>Corporificações fantasmas</i>	206
4.11.3	<i>Memórias fantasmas</i>	215
4.11.4	<i>Arquivos sobre homens trans, pessoas transmasculinas e/ou gênero inconformes</i>	217
4.12	PORTAL XVIII: TRANSMONSTRUOSIDADE	221
4.13	PORTAL XIX: TRANSJARDINAGEM	224
4.14	PORTAL XX: TRANSAPOCALIPSE	227
4.15	PORTAL XXI: TRANSTORNO	232
4.16	PORTAL XXII: TRANSRADICALIDADE	236
4.17	PORTAL XXIII: TRANSFUTURISMO	239
5	PROPOSIÇÕES ANTI-COLONIAIS PARA CORPOS TRANSFORMACIONAIS NAS ARTES DA CENA	242
5.1	CISTEMAS DE CONTROLE TRANSFORMACIONAL	242
5.2	CAPTURE DAS INSTÂNCIAS TRANSFORMACIONAIS	245
5.3	PORTAL XXIV: MECANISMOS DE DUPLO VÍNCULO	247
5.4	PORTAL XXV: CENSURA	261
5.4.1	<i>Primeiro movimento: breve análise histórica da transformabilidade da censura</i>	266
5.4.2	<i>Segundo movimento: análise da censura de corpos transformacionais através da Transjardinagem</i>	269
5.4.3	<i>Censura do Corpo Transformacional na contemporaneidade</i>	279
5.5	PORTAL XXVI: FACETRANS	285
5.5.1	<i>Tensões em torno da facetrans</i>	288
6	O QUE SIGNIFICA SE TORNAR OUTRA COISA?	327
7	REFERÊNCIAS	328

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>ser outros corpos</i>	28
Figura 2 - Sebastian (2017) e poéticas da transformação corporal	29
Figura 3 - <i>Crepidula cf. marginalis</i>	36
Figura 4 - Transquimerologia: Cactus	49
Figura 5 - Transquimerografia: Cactus.....	51
Figura 6 - <i>Codex Seraphinianus</i> , de Luigi Seraphini	52
Figura 7 - <i>Nós organizaríamos festas em formigueiros (2016)</i>	155
Figura 8 - Instâncias Transformacionais - Potências	157
Figura 9 - Transespécie: MUTHA Avatar.....	189
Figura 10 - Transjardinagem	227
Figura 11 - Transespécie	241
Figura 12 - Transquimerografia x Transfuturismo (Galeria)	241
Figura 13 - Courthouse, Clinton, Louisiana	252
Figura 14 - <i>Segregated public rest rooms</i>	253
Figura 15 - <i>Door: 11 rue Larrey, three dimensional pun; a door which permanently opens and shuts at the same time</i>	253
Figura 16 - Placa de Banheiro Atual.....	254
Figura 17 - Parecer nº1598.....	271
Figura 18 - Processo nº03369.....	272
Figura 19 - Processo nº03369.....	272
Figura 20 - Parecer nº985	275
Figura 21 - Parecer nº984	276
Figura 22 - Parecer nº983.....	277
Figura 23 - Parecer nº 982.....	278
Figura 24 - Notícia	280
Figura 25 - Notícia	281
Figura 26 - Comentário em rede social	282
Figura 27 - Censura	283
Figura 28 - Censura 2	283

1 INTRODUÇÃO: SER OUTROS CORPOS

Em todos os cantos da floresta há lugares especiais, que são os Portais. Eles têm esta exuberante propriedade: quaisquer seres que os cruzem se transformam imediatamente em outros seres. Contudo, os Portais não parecem em nada excepcionais ou distintos de quaisquer outras partes da floresta. Conseqüentemente, nenhum ser jamais os alcançará pela procura. A forma singular de saber onde eles estão é perceber que as onças que os transpassam se tornam peixes. Que os peixes os cruzam se tornam humanos. Que os humanos que os atravessam se tornam dragões. Que os dragões que os penetram se tornam fogo. Contudo, quando um ser percorre algum dos Portais e se torna outro ser, não se parece em nada distinto. Simplesmente aparenta ser a mesma onça de outrora. Portanto, nunca será possível que se identifique onde estão os Portais observando atentamente para encontrar precisamente onde as mudanças ocorrem. Ademais, quando a água-viva nada no decurso de um Portal e se torna ave, não vivencia nada diferente, na verdade não entende que se transformou em ave. É ave dali em diante, simplesmente¹.

Este trabalho apresenta vários Portais. Portais são passagens. Passagens são caminhos, e não destinos finais. Você entra em um Portal da Transformação e você não sabe ao certo o que acontecerá depois. Você *entra* no Portal. Você *está* nele, simplesmente. Portais podem ser janelas, portas, precipícios, buracos, sonhos, corredores, escadas, estradas, teias, fabulações, máquinas, fantasias, tentáculos, feitiços, labirintos. Este trabalho é um movimento panorâmico por Portais da transformação corporal. Alguns Portais são entre si imbricados mais explicitamente, outros não tão explicitamente assim – não obstante, a transformação corporal, em suas diversas formas, é um movimento de translação entre todos. Os Portais interceptam capítulos e indicam percursos de criação teórica, compreendendo criação teórica como criação de movimentos, criação corporal. Quem entra em um portal passa pelos movimentos de fazer com que um Portal transforme-se *em outros*.

Através dos Portais, este trabalho apresenta três movimentos entre si imbricados e/ou simultâneos. O primeiro diz respeito à criação, caracterização e

¹ Baseado em conto *zen-budista* que ouvi de um monge em um templo, durante uma visita de meditação.

exploração da noção de Corpos Transformacionais, bem como de inúmeros conceitos ontocosmoepistemológicos dela advindos, propondo-os como reflexões artísticas, políticas e sociais fundamentais para reflexões sobre diversidade corporal e variância de gênero nas Artes da Cena. O segundo movimento direciona-se à produção de experimentações filosóficas acerca das poéticas de corporificação, alteração e potencialização da transformação corporal e da alteração de estados da matéria, sob a promessa de fundamentar um certo campo cênico que pode oferecer à área novas possibilidades de criação, proposições metodológicas e vias epistêmicas. Dessa maneira, a pesquisa aqui produzida se destina a fornecer inúmeras ferramentas para o trabalho teórico-metodológico, performativo, criativo e de atuação de artistas do movimento, performers e demais profissionais do campo de Artes Cênicas que desejam explorar o Corpo Transformacional. O terceiro movimento traçará as implicações dos dispositivos cisheteronormativos que exercem e atualizam mecanismos coloniais sobre existências corpo e gênero variantes nesse campo, oferecendo perspectivas de resistência a esses processos. Contra eles, tentei elaborar novas ontocosmoepistemologias cênicas com caminhos anticoloniais que possam promover paisagens radicais para a criação de outros seres e mundos através das danças, cenas, performances e teorias de Corpos Transformacionais.

Algumas questões podem ser postas, considerando este preâmbulo: como se dão as poéticas e políticas presentes na potencialização, alteração, amplificação ou distorção da transformação corporal nas Artes da Cena, isto é, como são produzidos Corpos Transformacionais e suas ontocosmoepistemologias cênicas? Os mundos engendrados pelas transformações corporais atêm-se a experienciar as ontocosmoepistemologias do *ser outros corpos*². Pensar *os seus outros, os próprios seres, os outros dos próprios e os outros seres* é especular limites de produção, essência e substância corporal. Especular os próprios limites dos corpos não é produzir em suas bordas mobilidades transpassantes, e, sim, pensar o próprio limite. Ora, para alguns seres todo o mundo é o centro. E para todos os centros, todo o mundo é o resto. Se o limite é o próprio, *ser outros corpos* é não ter limites próprios.

²Essa expressão, ou parte dela, é utilizada em itálico em todo o trabalho, pois configura uma proposição teórico-metodológica desta pesquisa, que caminha junto das perspectivas do butô de *tornar-se uma imagem*.

Desse modo, a investigação em Corpos Transformacionais é a perda incessante do corpo em um desfazer do mundo, um *corpo-sem-corpo* (CsC)³, a figura da transparência, a imagem da permeabilidade. Nota-se que, à revelia de uma inerência transformacional própria do ser e da matéria, nem todos os seres *são outros seres*. O que define Corpos Transformacionais são, então, as ontocosmoepistemologias de *ser outros corpos*, isto é, de potencializar, alterar, amplificar ou distorcer a experiência da transformação corporal nas Artes da Cena.

Examinarei, nas próximas páginas, o modo pelo qual boa parte desses problemas reverbera no campo de Artes Cênicas atual, principalmente no que diz respeito às investigações corporais e de dança. Outrossim, a escrita está menos preocupada em obter respostas, formular explicações ou fixar conceitos do que em arriscar reflexões filosófico-experienciais sobre a transformação corporal – quicá implicando você, quem me lê. Ainda que a dinâmica transformacional seja uma máxima trans⁴, algumas das ferramentas transontocosmoepistemológicas podem ser exploradas por quaisquer seres. Minha proposição teórico experiencial visa exatamente demonstrar como essas ferramentas conceituais podem apresentar novos vislumbres às práticas e metodologias correntes no campo de Artes Cênicas no geral.

A criação conceitual – “[...] a filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 3), sendo os conceitos, para os autores, concomitantemente categorias vivas, absolutas e relativas – enreda três instâncias da instauração filosófica, artística e científica: “[...] plano de imanência da filosofia, plano de composição da arte, plano de referência ou de coordenação da ciência; forma do conceito, força da sensação, função de conhecimento; conceitos e personagens conceituais, sensações e figuras estéticas, funções e observadores parciais”. (BENTO JR. apud DELEUZE, 2014, p. 2). Presente nas três está a experiência corporificada, já que o conceito, como a transformação, “[...] é um incorporal, embora se encarne ou se efetue nos corpos.” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 9) e já que “[...] uma filosofia que não utiliza seu corpo como plataforma ativa de transformação tecnovital está pisando em falso. Ideias não bastam (Preciado, 2018, p. 376). A função da pesquisa

³ Explico o conceito posteriormente.

⁴ Uma explicação do termo virá em breve.

como campo de formulação conceitual aponta para a ontologia transformacional da própria Filosofia, que está muito próxima da figura *amiga*, que “[...] designaria uma certa intimidade competente, uma espécie de gosto material e uma potencialidade, como aquela do marceneiro com a madeira: o bom marceneiro é, em potência, madeira, ele é o amigo da madeira?” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 3). Ora, a fundamentação da noção de Corpo Transformacional não seria em nada diferente, e se aproximaria da própria idéia filosófica de conceituar: conceituar é transformar-se em *outros corpos*, *ser outros corpos* é diferencialmente conceituar. Ademais, “[...] os conceitos não nos esperam inteiramente feitos, como corpos celestes. Não há céu para os conceitos. Eles devem ser inventados, fabricados ou antes criados, e não seriam nada sem a assinatura daqueles que os criam” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 3). O processo de feitura conceitual é parte intrínseca da produção da transformação corporal. Mudam-se corpos, criam-se mundos.

Além dessa sorte de criação, promoverei análises sobre alguns dos conceitos que sustentam a minha proposição teórica e experiencial, partindo de referenciais dos Estudos da Performance, dos Estudos Feministas Neomaterialistas e Pós-Humanistas, dos Estudos Antropológicos Ameríndios e do Antropoceno, dos Estudos Trans, dos Estudos Anticoloniais e da Filosofia da Diferença.

As transformações corporais são performativas. A abordagem de performatividade deste trabalho é transconceitual entre performatividade (SCHECHNER, 2013), performatividade de gênero (BUTLER, 2008) e performatividade da matéria (BARAD, 2017). Leandro Colling (2001, p. 5) aponta a “[...] dificuldade em separar performance de gênero da performatividade de gênero do/a artista” em algumas obras artísticas. Considerando que os Estudos da Performance abarcam um amplo domínio de conhecimento, passando tanto pela Performance Art quanto pelo Teatro e por Performances Culturais variadas, essas duas perspectivas analíticas são apenas duas das possíveis. Adicionalmente, a relacionabilidade das perspectivas pode se dar diferencialmente de acordo com o contexto de análise. Em Corpos Transformacionais, as relações são tomadas como parciais, sendo a parcialidade particularidade, contextualidade, exponencialidade e probabilidade – a indeterminação seria uma das peças-chave deste jogo repleto de movimentos que é a transformação. Isso significa que a quebra ou separação pode ser vista como uma das infinitas possibilidades de relação e que ela pode ser

igualmente inconstante e/ou simultânea a outros processos, como quebrar e não quebrar concomitantemente. Concluo que relação e quebra não são mutuamente excludentes e variam segundo as lentes conceituais e os fenômenos em consideração, de forma a indagar sempre o que conta como arte ou estética.

Nos Estudos da Performance, a performatividade em Schechner (2013, p.123, tradução minha⁵) indica algo que é “como uma performance” sem que o seja necessariamente na formalidade. Como substantivo, explicita uma ação posta a cabo por sentença ou palavra, e, como adjetivo, aponta para o modo pelo qual algo pode ser imbuído de qualidades dos tipos da performance, como “escrita performativa” (SCHECHNER, 2013). Esse campo se desenvolve, segundo Schechner, com o suporte de estudos do comportamento restaurado em performances, de compreensões de gênero e raça como constructos e de investigações em práticas artísticas. A própria definição de Schechner de “performar”⁶ mira a transformação corporal. Já a expressão Arte da Cena⁷, que intitula parcialmente esta pesquisa, será investigada com o suporte do grande espectro da Performance (SCHECHNER, 2013) e engloba a Dança Butô (e o meu *brutô*) como parte desse escopo. Ademais, minha escrita de *Corpos Transformacionais* é também performativa, já que é próxima do ensaio autobiográfico, da crítica pessoal e “[...] encena a força afetiva do evento de

⁵ Sobre as traduções, importante mencionar que, no gesto de traduzir textos que não explicitavam um esforço de linguagem disruptiva ou não-binária, optei por manter o genérico masculino. Ademais, Todos os textos escritos em língua estrangeira não publicados ainda em português ou cujas traduções não acessei e que possuem excertos traduzidos e apresentados em citações neste trabalho foram traduzidos por mim. Então, com o objetivo de facilitar a leitura da pesquisa, não mais apontarei na referência autor-data que se trata de “tradução minha”.

⁶ “Ser” é a própria existência. “Fazer” é a atividade de tudo o que existe, de quarks e seres sencientes a cordas supergalácticas. “Mostrar o fazer” é performar: apontar para, sublinhar e exhibir o fazer. “Explicar o ‘mostrar o fazer’” são os estudos da performance. É muito importante distinguir essas categorias umas das outras. O ‘ser’ pode ser ativo ou estático, linear ou circular, em expansão ou contração, material ou espiritual. Ser é uma categoria filosófica que aponta para qualquer coisa que as pessoas teorizam como a ‘realidade suprema’. ‘Fazer’ e ‘mostrar fazer’ são ações. Fazer e mostrar o fazer estão sempre em fluxo, sempre mudando – a realidade, como o filósofo grego pré-socrático Heráclito a experimentou. Heráclito aforou esse fluxo perpétuo: ‘Ninguém pode pisar duas vezes dentro do mesmo rio, nem tocar a substância mortal duas vezes na mesma condição’” (fragmento 41). (SCHECHNER, 2013, p. 28).

⁷ Optei por trabalhar com tal ampla denominação como tentativa anticolonial de pensar radicalmente os limites da produção cultural operada por *Corpos Transformacionais*, de forma que a categoria de análise possa realmente considerar diversas cenas e corpos. Essa expansão pode ampliar o conhecimento sobre a produção de pessoas gênero variantes para além dos cânones epistemológicos cisgêneros, brancos e europeus do que significa “artístico”, e, mais especificamente, do que define “teatro”, “dança” etc. Em parte, essa abordagem surge de minha própria prática criativa e das experiências como pessoa criadora e curadora do Museu Transgênero de História e Arte, que inclui manifestações corporais extremamente múltiplas.

performance novamente, enquanto se joga em uma temporalidade contínua tornada vívida pelo processo psíquico de distorção (repressão, fantasia e a confusão geral do inconsciente individual e coletivo), e tornada estreita pela força muscular da repressão política” (PHELAN, 1997)⁸. Grafar a transformação corporal só é possível simultaneamente à experiência das próprias alterações de estados corporais.

Nos Estudos Trans e no feminismo neomaterialista, a performatividade da matéria (BARAD, 2017) refere-se à produção da matéria corporal, “[...] do que importa/de como a matéria chega à matéria”⁹ (BARAD, 2017, p. 7), em suas relações dispositivas. A performatividade da matéria e a intra-ação no pensamento de Barad (2017) são igualmente importantes no traçado de um Corpo Transformacional por evocarem possibilidades (trans)mutáveis de ações e mundos, reconfigurações agenciadas da produção corpórea e a quebra de fronteiras entre natureza e cultura.

Entretanto, ao considerar, por exemplo, corpos e gêneros variantes como locais potenciais de inscrição da dimensão transformacional, devo afirmar que há variadas formas de transformações corporais, como as analisadas pela performatividade de gênero (BUTLER, 2008), nos campos dos Estudos Trans e do feminismo neomaterialista. O performativo em Butler (BUTLER, 2008) descreve atos, gestos e atuações que pretendem expressar fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos, de essências e identidades. O corpo marcado pelo performativo, de acordo com a pessoa filósofa (BUTLER, 2008), sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos de sua realidade fabricada. O gênero seria como um “[...] um ‘ato’, por assim dizer, que tanto é intencional como performativo, onde ‘performativo’ sugere uma construção dramática e contingente do sentido” (BUTLER, 1993, p. 199). Esses vários atos de gênero têm dimensões temporais, coletivas, públicas, e possuem consequências. São eles que criam a própria ideia de gênero e sem eles o gênero não existiria, já que não possui essência expressa. As noções de sexo masculino e feminino essenciais, verdadeiros ou permanentes são elas mesmas construídas, visto que a realidade de gênero é

⁸ Abordarei questões relativas às relações entre autoria, reatividade e violência no terceiro capítulo deste trabalho, nas seções Transradicalidade e Transfagia

⁹ Compreensão advinda do título original *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter* (2003), trabalho de Barad (2017) traduzido por Thereza Rocha. “Matter” é simultaneamente o que “importa” e “como a matéria chega à matéria”.

criada através de performances sociais e contínuas. Essa afirmação assume igualmente que os atos de produção corporal são performativos. Extensamente a essa proposição, eu afirmo aqui que todos os atos de produção corporal alteram estados e a alteração de estados também é performativa. Quando há alterações potenciais, como ocorre em cada um dos novos atos de transformação corporal performados por diferentes corpos, há a fabricação de outros estados físicos de presença e de realidades diversas, operando escolhas politicamente orientadas e diferentes configurações de transformação de sistemas de saberes e poderes.

Adicionalmente, a proposta deste trabalho também considera perspectivas transfeministas. O Transfeminismo é um movimento que tem como base a busca de direitos para todas as pessoas constituídas como Outro¹⁰ por estruturas cisheteronormativas e falocêntricas em esferas jurídicas, biomédicas, educacionais, das lutas por empregabilidade, dentre outras. O Transfeminismo Interseccional abriga todas as pessoas trans em tópicos como gestação, transparentalidade, saúde pública, saúde reprodutiva e violências – sexual, doméstica, epistêmica, carcerária e policial – , considerando aspectos étnico-raciais, deficiência, classe, diversidades corporais e de gênero.

Já dos Estudos Pós-Humanistas e Estudos Antropológicos do Antropoceno emergem inúmeras indagações a respeito do “humano”. Com a aceleração do desenvolvimento das tecnologias digitais que se deu a partir do século XX, ampliaram-se as possibilidades de armazenamento, análise, manipulação, veiculação e recuperação das informações, através das interfaces do humano com as máquinas. A influência das tecnologias digitais pode ser percebida na extensão, atenuação, expansão, transmutação, miniaturização e na interdependência cruzada das redes que implicam em transformações corporais. Os processos e dispositivos que estão transformando radicalmente os corpos permitem questionar concepções dominantes da realidade, da subjetividade e da ontologia do humano, sendo que é no “[...] confronto com clones, ciborgues e outros híbridos tecnonaturais que a ‘humanidade’ de nossa subjetividade se vê colocada em questão” (TADEU apud HARAWAY et al., 2009, p. 10).

¹⁰ Outro, masculino genérico e escrito com letra capitalizada, segue, nesta pesquisa, a mesma utilização conceitual de Kilomba (2019).

Foi justamente nos campos suscitados por essas inquietações que a expressão “Pós-Humanismo” gradativamente surgiu, possibilitando a concepção de um corpo pós-humano. A potencialização da transformação corporal pode se dar, dentre outros, através de implantes, cirurgias plásticas, enxertos, transplantes, próteses e alteração genética ou farmacológica. Esses processos implicam igualmente na modificação dos estados corporais, por alterar a experiência, a existência e a forma do corpo.

O corpo pós-humano, segundo Hayles (1999), inclui componentes humanos e não-humanos, em circuitos de informação e matéria e pode também ser definido como “[...] uma tecnologia, uma tela, uma imagem projetada; é um corpo sob o signo da Aids, um corpo contaminado, um corpo morto, um tecno-corpo” (HALBERSTAM; LIVINGSTON, 1995, p. 3). O feminismo, quando se debruça sobre as tecnologias políticas da transformação corporal, avalia como o corpo é construído e desempenha papéis nos modos pelos quais a cultura é processada e orientada.

Ultrapassando essa proposta, Haraway afirma que o indo-europeu se amarra aos ingleses reprodutivos noivo, lavrador e homem, exterminando as paisagens multiespécie em solos terráqueos humanos – esses são os projetos do Homem: “[...] *homo* em grego significa ‘um e o mesmo’, não ‘terrestre’. Essas memórias gregas não são promissoras para o florescimento humano de várias espécies na terra. [...] ‘Humano’ é um oxímoro repleto de sua escolha entre a imagem sagrada do mesmo e *guman* celebrando as estações.” (HARAWAY, 2012, p. 21-22, grifos meus). A solução de Haraway para a vida aponta para a paixão como reconhecimento da dor e da ação em um pensamento de alteridade, em que todas as espécies importam, já que “[...] todas as criaturas sofrem em muitos sentidos” (HARAWAY, 2012, p. 24) e apenas “[...] com esse tipo de paixão, criaturas terrenas podem resistir” (HARAWAY, 2012). A Humanidade é uma fantasia do excepcionalismo humano e

É uma figura modernista; e essa humanidade tem uma face genérica, uma forma universal. A face da humanidade tem sido a do homem. A humanidade feminista precisa ter outra forma, outros gestos; mas, creio, precisamos ter figuras feministas de humanidade. Não podem ser homem ou mulher; tampouco o ser humano como a narrativa histórica apresentou esse universal genérico. As figuras feministas, finalmente, não podem ter nome; não podem ser nativas. A humanidade feminista deve, de algum modo, resistir à representação, à figuração literal, e também explodir em poderosos novos tropos, novas figuras de discurso, novas viradas de possibilidade histórica. Para esse processo, no ponto crítico de inflexão em que todos os

tropos dão outra virada, precisamos de oradores extáticos. (HARAWAY, 1993, p. 277).

A humanidade feminista está em uma aplicabilidade crítica da diferença e da autodiferenciação, como possibilidade de entrelaçamento. A autora leva em conta, igualmente, que “[...] o ‘gênero’ foi desenvolvido como categoria para explorar o que conta como ‘mulher’, para problematizar o que antes se tomava por certo, para reconstituir o que conta como ‘humano’” (HARAWAY, 1993, p. 289). Mas o que conta como “humano”, ou seja, em “[...] quem ‘nós’ nos transformaremos quando as espécies se encontrarem?” (HARAWAY, 2008, p. 5). Estão tão bem demarcadas assim as linhas entre orgânico e tecnológico, moderno e tradicional, humano e não-humano? Dessa pergunta, dobra-se a carne e surge o ciborgue. Essas divisões estritas entre binários são chamadas por Latour como “Grandes Divisões”¹¹, e nos auxiliam a compreender os Outros ao Homem, que aqui seriam deuses, monstros, máquinas e pessoas negras, indígenas e trans. Não obstante, Haraway prefere “devir com” (HARAWAY, 2008, p. 16) a todas as exhibições Pós-Humanistas, formulação que considera mais adequada para pluralizar e problematizar as categorias de mulher e humano: “[...] Eu sou quem me tornei com as espécies companheiras, quem e que bagunçam as categorias na formação de parentesco e espécie.” (HARAWAY, 2008, p. 19). O “devir com” considera a história em devires corporais compartilhados:

Mas penso que a relevância de nomear de Antropoceno, Plantationoceno ou Capitaloceno tem a ver com a escala, a relação taxa/velocidade, a sincronicidade e a complexidade. A questão constante, quando se considera fenômenos sistêmicos, tem de ser: quando as mudanças de grau se tornam mudanças de espécie? E quais são os efeitos das pessoas (não o Humano) situadas bioculturalmente, biotecnologicamente, biopoliticamente e historicamente em relação aos, e combinado com, efeitos de outros arranjos de espécies e outras forças bióticas/abióticas? Nenhuma espécie, nem mesmo a nossa própria – essa espécie arrogante que finge ser constituída de bons indivíduos nos chamados roteiros Ocidentais modernos – age sozinha; arranjos de espécies orgânicas e de atores abióticos fazem história, tanto evolucionária como de outros tipos também. [...] “Meu” Chthuluceno, mesmo sobrecarregado com seus problemáticos tentáculos gregos, emaranha-se com uma miríade de temporalidades e espacialidades e uma miríade de entidades em arranjos intra-ativos, incluindo mais-que-humanos, outros-que-não-

¹¹ Ver: Latour e Weibel (2005, p. 1072)

humanos, desumanos e humano-comohúmus (*human-ashumus*). (HARAWAY, 2016, p. 139-140)

Pode-se dizer que essas indagações a respeito do Humano se potencializam nos trabalhos artísticos trans. Ao sugerir o questionamento ontológico, posto pelo reconhecimento da nossa própria não-humanidade, Arruda (2020) evoca não a visibilidade, a inteligibilidade e a integração, mas a antagonia identitária, isto é, a impossibilidade de ser algo ou alguém. Estudando a autorrepresentação trans* monstruosa, que vislumbra economias representativas pós-identitárias, o autor afirma que:

O investimento autorrepresentativo não/humano travesti/trans*, além de explicitar a colonialidade de gênero [...], aponta para a possibilidade de coalizões inusitadas e para encontros/parcerias que desafiam os binômios sustentadores da identidade. A partir de alinhamentos entre diferentes subjetividades expulsas do Humano, podem ser imaginadas forças que vislumbram um nível intenso de contaminação das categorias ontológicas como, por exemplo, a potência “tranimal” teorizada por Eva Hayward e Lindsay Kelley. (ARRUDA, 2020, p. 24)

Por fim, nos Estudos Antropológicos perspectivistas ameríndios, o perspectivismo aponta para um corpo ontologicamente transformacional, em um “mundo [...] habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 115). Viveiros de Castro e Philippe Descola apontam para noções potentes de transformação corporal ameríndia, a qual, como qualidade intrínseca a todos os corpos, não é restrita a instâncias específicas, já que “[...] os animais são ex-humanos e não os humanos ex-animais. O referencial comum a todos os seres da natureza não é o homem enquanto espécie, mas a humanidade enquanto condição” (DESCOLA apud VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 119).

Em estudos ameríndios, o corpo, por obter alma, é visto como possuidor de “[...] capacidade de mudar afecção e adotar outros hábitos, e assim permitindo que a pessoa seja percebida como um similar por outro tipo de entidades” (VILAÇA, 2005, p. 452). Ademais, xamãs e líderes indígenas têm igualmente apontado os limites da Humanidade: “Esta é a sub-humanidade: caiçaras, índios/as, quilombolas, aborígenes. Existe, então, uma humanidade que integra um clube seletivo que não

aceita novos sócios” (KRENAK, 2020, p. 8)¹².

Como metodologia para a pesquisa, crio a Transquimerologia, método experimental que pretende grafar a alteração de estados corporais ao longo do processo criativo. As grafias da Transquimerologia são inscrições poéticas da transformação corporal e fornecem instrumentos para criar, expandir e detalhar imagens de *ser outros corpos* e organizar essas qualidades, práticas, instruções e princípios de movimento. Essa perspectiva teóricometodológica tem como mote a extrapolação da cartografia deleuziana ao último grau e também as grafias do Butô-fu¹³, a notação da qualidade de movimento do Butô inventada por Hijikata, dançarino e poeta. Sobre o Butô-fu, uma de suas configurações apresenta a nomeação e escolha de imagens em papel, com indicações de percursos entre esses nomes e imagens, criando não narrativas lineares de histórias ou estórias em desenvolvimento, mas ambientes multidimensionais onde poéticas se (des)materializam. O Butô-fu pode se dar através de colagens ou da própria noção de colagem como disposição espacial de imagens. A Transquimerologia tem, ainda, mais operações: implantes, transplantes, criação de novas partes, quimerizações, agrupamentos, desmembramentos, decomposições, alteração de estrutura, mudanças químico-físicas, perfurações e desintegrações.

Por meio da Transquimerologia alguns movimentos eclodirão, não necessariamente nessa ordem: no primeiro capítulo apresentarei as indagações que me levaram à necessidade da produção conceitual relativa a Corpos Transformacionais por meio de investidas em uma Filosofia Experimental Transformacional. Algumas noções filosóficas da “potência” são revisitadas para que contribuam na compreensão do que significa potencializar transformações corporais nas artes. Outras feitura filosóficas, como a de “essência” e “substância” são revisitadas, para que sejam utilizadas na minha formulação teórica posterior de Transsubstanciação, que virá em Instâncias Transformacionais. Por fim, será revisitada a cartografia de Deleuze e Guattari, cujos percursos darão suporte à criação da definição de estados corporais e da definição de Transquimerologia, bem como à sua

¹² Agradeço a Dodi Leal por me apresentar esta obra.

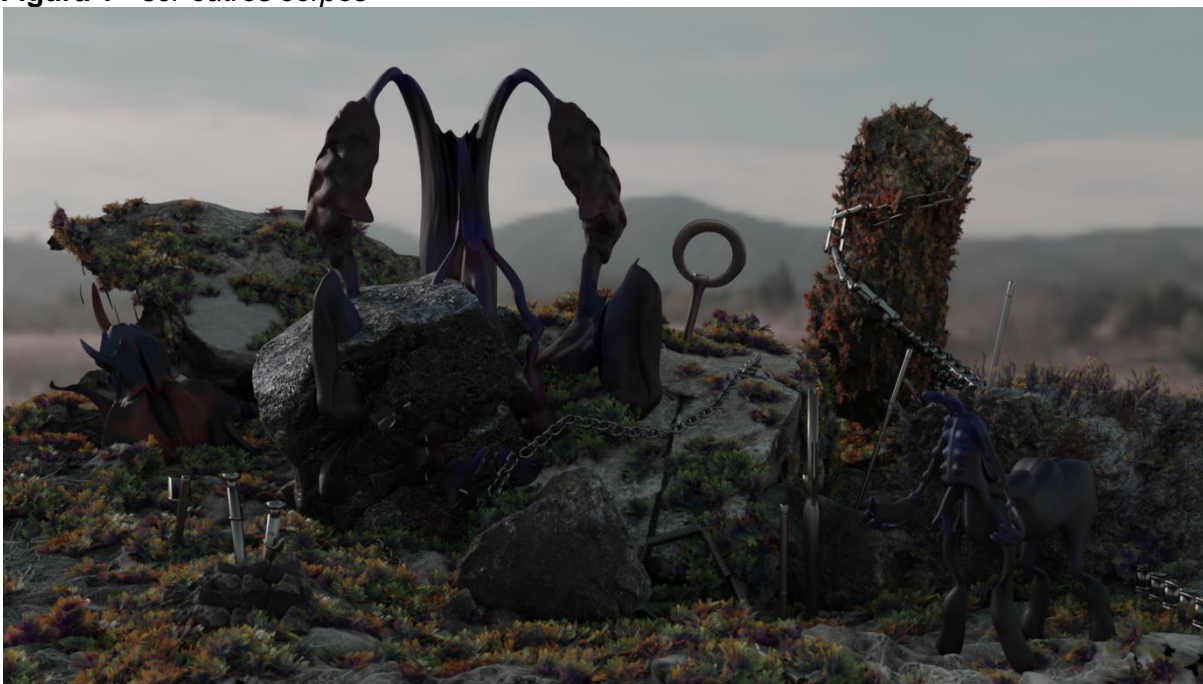
¹³ Waguri Yukio, *Butoh Kaden*, CD-ROM and booklet (Tokushima, Japan: Just System, 1998). Disponível em: <https://butoh-kaden.com/en/about/butoh-fu/>. Acesso em 21 dez. 2020.

experimentação como uma série de procedimentos investigativos e à sua aplicação na prática linguística.

No segundo capítulo, conceituarei a transformação corporal e os Corpos Transformacionais. Depois, demonstrarei a presença das transformações corporais no Butô, dança presente em toda minha trajetória artística. Em seguida, e nessa ordem, buscarei as transformações corporais nos Estudos Trans, no Feminismo Neomaterialista e Pós-Humanista e nos Estudos Antropológicos Ameríndios e do Antropoceno. Por fim, apontarei algumas práticas corporais em um rascunho para o desenvolvimento do meu *brutô* como uma forma de dança cujas configurações começaram em *Corpo-Catástrofe* (2008), delinearão-se com mais profundidade neste trabalho e continuarão em trabalhos futuros.

No terceiro capítulo, conceituarei inúmeras Instâncias Transformacionais e uma série de Ontocosmoepistemologias transformacionais. Finalmente, no quarto capítulo, produzirei proposições anti-coloniais para Corpos Transformacionais nas Artes da Cena, explorando a Captura das Instâncias Transformacionais por meio de Sistemas de Controle da transformação corporal. Elaborarei os Mecanismos de Duplo Vínculo como sistemas de Captura das Instâncias Transformacionais, apresentando estudos em perspectivas anticoloniais sobre alguns deles, como a censura e a facetrans.

Figura 1 - *ser outros corpos*



Fonte: Débora Paixão e Ian Habib - Acervo Museu Transgênero de História e Arte.

2 A CRIAÇÃO DA NOÇÃO DE CORPOS TRANSFORMACIONAIS

Figura 2 - Sebastian (2017) e poéticas da transformação corporal



Fonte: Acervo próprio. Fotografia por Sofia Pulgatti.

Minha dança nasceu da transformação. Nunca me conformei em ser um só corpo. Transformei essa inquietude em uma investigação corporal: descobri que posso ser outros corpos. Minhas infâncias me corroem as vísceras. A infância é descoberta do corpo. Quando criança, partes do meu corpo eram objetos e outros seres. Quando ficamos no abandono e nos apontam como monstros, ou causamos abjeção, vivemos experiências singulares. De repente, minhas partes se transformam. Minha orelha é um labirinto dentro do outro. Eu sou um joelho sangrando. Uma árvore que tomba na tempestade. A transgressão de um levantamento de névoa em um começo de dia no ártico¹⁴. Fui papel de bala. Já tentei inverter meus pés, distorcer a própria língua, alimentar orifícios. Mostrei a paisagem para a testa, levava objetos abandonados para passear. Ser objeto deplorável. As coisas estão todas vivas. Narro

¹⁴ Trecho adaptado de meu texto *Follow you bliss*, que compôs a dramaturgia de meu solo *Sebastian* (2017) (HABIB, 2018, p. 108-110), dirigido por Saulo Almeida.

acontecimentos corporais infantis ancorados nas minhas realidades corporificadas passadas e presentes. Minhas fotografias de infância foram recortadas e não possuem rosto. Uma pessoa cobriu minha face com imagens de abóboras e cérebros em fotografias. Na boca já me inseriram a ponta de uma grande bota na escola. Na coxa, a de um lápis. Minha mãe perdeu meus nomes nas esquinas. Perdi trabalhos e duas graduações. Sofri censura e humilhação de prefeito de cidade nas grandes mídias após apresentar meu solo de dança. Não se pode visualizar a infinita capacidade do corpo de auto-mutar-se, mas sempre a explorei através de imagens, e me transfigurava em milhões delas, em prazer de autotransformação e refúgio. Transformei-me, então, em bota, abóbora e lápis. E aí surge uma relação: um corpo que se transforma invariavelmente transforma outros corpos. Como várias outras pessoas trans* em meu país, vivi a cruel experiência da desumanização através da violência de sexo/gênero. Vivi a realidade de perder quase tudo após a potencialização de transformações corporais. Ser corpo trans* significa aproximar-se mais da mortevida. Significa vivenciar tempo corporal catastrófico. Nos primeiros anos de vida, tentativa de envenenamento. Na escola, exclusão e violências físicas variadas. Na adolescência, violência sexual, médica e jurídica. No âmbito familiar, negação, violências diversas e espancamento. Na Universidade, violências cisnormativas de diferentes tipos. Na carreira artística, censura, invisibilidade e violência epistêmica.

Hoje me reconheço sendo qualquer coisa diferente de humano¹⁵. E desumanizando, acabei nomeando e conceituando as experiências corporais que vivo por meio desta pesquisa. Perseguindo esse grande desejo pela transmutação – que me acompanha desde meus primeiros anos de vida, quando minha principal atividade corporal perpassava a possibilidade de *ser outros corpos* – compreendi que *ser outros corpos* é a perspectiva ontocosmoepistemológica da transformação corporal. A corporificação, alteração e potencialização da transformação corporal são viradas ontocosmoepistêmicas anti-coloniais que produzem uma paisagem radical para criações corpo e gênero diversas. Desarticular narrativas objetificadoras advindas de

¹⁵ Esse trecho é uma experiência individual, mas aí também referencio *Nós nunca fomos humanos*, o título da primeira parte de *When Species Meet*, em que Haraway (2008) expõe relações multiespécie por meio do que conceitua como *devir-com*.

imagens metamórficas, resignificando-as em novas políticas de (des)identificação e afirmar as poéticas da transformação corporal como ferramentas criativas – que se aproveitem de afetos como raiva, revolta e deboche – são partes da produção de novas investigações corporais e ações de resistência à cisheteronorma, ou seja, são engendramentos que valorizam a potência de criação de novos corposmundos.

2.1 SER OUTROS CORPOS: NOTAS METODOLÓGICAS

Respondo aqui à pergunta de Deleuze e Guattari “Por que preservamos nossos nomes?” (1995, p. 10): o Sujeito Ocidental (SPIVAK, 2010) preserva seu nome para que muitos nomes Outros possam morrer. O favorecimento da própria humanidade às custas da humanidade do outro manifesta uma semelhança essencial com esse outro desprezado: “como o outro do Mesmo (do europeu) se mostra ser o mesmo que o outro do Outro (do indígena), o Mesmo termina se mostrando, sem se dar conta, o mesmo que o Outro” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 35). Contudo, como Viveiros de Castro aponta, “[...] a despeito de uma igual ignorância a respeito do outro, o outro do Outro não era exatamente o mesmo que o outro do Mesmo. Talvez coubesse mesmo dizer que era seu exato oposto, não fosse o fato de que, nos mundos indígenas, a relação entre esses dois outros da humanidade, a animalidade e a divindade, é completamente outra que aquela que herdamos do cristianismo.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 36).

Chegou a hora de tomar de volta a potência de transformação que nos foi capturada desde o período colonial. Somos tantos nomes quantas vidas nos tiraram. Somos tantos corpos quantos nomes nos tiraram. Se a filosofia em Deleuze e Guattari são gritos “[...] em torno dos quais os conceitos desenvolvem verdadeiros cantos” (1995, p. 9), que tratemos os próprios gritos como cantos. No campo dos estudos de gênero, são construídas diariamente oposições a certas configurações ou interpretações de propostas pós-identitárias e pós-estruturalistas, como as que apontam utilizações das produções de pessoas autoras desses campos em mecanismos de violências múltiplas contra grupos que desafiam o biopoder (BOURCIER, 2020). Como exemplo, temos as problematizações de Preciado (2014) à diferenciação feita por Deleuze e Guattari entre a homossexualidade molecular, a que possibilita que se escreva sobre determinados fenômenos sem que se tenha que

os experimentar na realidade, e a global, que define identidade ou essência. Preciado afirma que não se sabe ao certo os objetivos dessa distinção, lembrando que, para os próprios Deleuze e Guattari, conceitos produzem operações físicas: “quais são os mecanismos de transversalidade, as passagens de conversão através das quais é possível para Deleuze ‘ser homossexual’ evitando a feccalidade e a toxicidade do gueto?” (PRECIADO, 2014, p. 179). Pode-se igualmente citar a crítica feita por Bourcier a Deleuze quando este último assume que “[...] o bom homossexual é o molecular, não o molar, porque o molar é identitário. Ou mesmo Guattari, que se colocava contra práticas que ele julgava identitárias.” (BOURCIER apud FERREIRA; GROSSI, 2014, p. 923). Por isso, é preciso que nos atentemos para o papel do pensamento de identidade na tradução política do *queer* – e em sua ausência, principalmente na compreensão de determinados contextos brasileiros, em que os corpos são atravessados por múltiplas vivências étnico-raciais.

Pensamentos sobre identidades culturais se fazem importantes, sobretudo, em um território invadido e saqueado pelo colonialismo europeu branco, onde diferentes grupos étnicos lutam diariamente para preservar suas vidas, linguagens e memórias de atualizações de mecanismos de violências, que operam justamente por meio da efetuação de diferentes definições identitárias – ser ou não ser indígena, ter ou não ter direitos territoriais. Um pensamento de identidade em um território em que, no dia 28 de outubro de 2018, (dia que venceu o segundo turno das eleições presidenciais brasileiras), um *esquerdomacho*¹⁶ branco, desconhecido, de classe média, de aproximadamente 50 anos e que acompanhava o mesmo televisor que eu em espaço público, teve a audácia de se dirigir a mim e pronunciar a palavra “falsificada” – em referência à falsificação corporal pressuposta na crença, obviamente tão falsa quanto minha falsidade, de que eu desejaria forjar um sexo falso, escondendo um verdadeiro, original. Um pensamento de identidade em um contexto neoliberal e em um país que, exatamente ao contrário da suposição do *esquerdomacho* acerca do meu desejo e existência corporal, *me obrigou* a trocar meu nome e sexo assignados ao nascer no cartório de registro civil, não por desejo, mas por todas as vezes em que minha cédula de identidade foi recusada institucionalmente

¹⁶ Esse termo aqui visa ampliar o conceito de Homo Incorporated (BOURCIER, 2020) para as políticas neoliberais de gênero praticadas pelos partidos de “esquerda” no Brasil – somos todas falsas.

pela presunção de fraude e em que me impediram de acessar espaços, como a minha própria conta bancária. Aqui quem vos grita é a falsificadora. A que tem muitos nomes.

Considerando a recusa de Deleuze – e também as posturas de Judith Butler e Eve Sedwick – a uma racionalidade pautada pela identidade, mas atentando ao próprio reconhecimento da existência da identidade na obra do autor, e não só da identidade, mas de uma ontologia, chegamos à Dialética Negativa de Adorno. A Dialética da Negatividade, apesar de assumir a insuficiência da identidade, assume também paradoxos entre identidade e não-identidade, tendo-se que, sem identificação, é impossível pensar: “A consciência ainda consegue visualizar o princípio de identidade, mas não pode ser pensada sem identificação: toda determinação é identificação” (ADORNO, 2009, p. 130). Salvos esses impasses, tem-se, ainda, a desidentificação (MUÑOZ, 1999), que pretende entrelaçar componentes identitários, embaralhando perspectivas normativas e agenciando-as a partir das miradas de grupos não-conformes, perspectiva cuja consequência é pluralizar¹⁷ a palavra gênero(s) (BOURCIER apud FERREIRA; GROSSI, 2014) e que está presente, por exemplo, na cultura lésbica – desidentificação com a mulher (BOURCIER apud FERREIRA; GROSSI, 2014, p. 923) – e na produção de inúmeros repertórios de masculinidades – como os/es¹⁸ trans butch.

Sobre a desidentificação, Muñoz aponta:

A desidentificação é o terceiro modo de lidar com a ideologia dominante, que não opta por se assimilar a tal estrutura nem se opõe estritamente a ela; em vez disso, a desidentificação é uma estratégia que funciona a favor e contra a ideologia dominante. Em vez de ceder às pressões da ideologia dominante (identificação, assimilação) ou tentar se libertar de sua esfera inescapável (contraidentificação, utopismo), este “trabalhar a favor e contra” é uma estratégia que tenta transformar uma lógica cultural de dentro, sempre trabalhando para promover mudanças culturais permanentes e, ao mesmo tempo, valorizar a importância das lutas de resistência locais ou cotidianas. [...] Como prática, a desidentificação não dissipa esses elementos ideológicos contraditórios; em vez disso, como um sujeito melancólico agarrado a um objeto perdido, um sujeito desidentificado trabalha para

¹⁷ “Não há dois sexos e sim uma multiplicidade de configurações genéticas, hormonais, cromossômicas, genitais, sexuais e sensuais. Não há verdade empírica do gênero, do masculino e do feminino, fora de um conjunto de ficções culturais normativas” (PRECIADO, 2018, p. 279).

¹⁸ Este trabalho produz a Quimera Linguística, uma abordagem gênero-variante da linguagem proposta por mim, e que será posteriormente explicitada. Uma de suas características é apresentar à pessoa que a experiencia uma nova possibilidade de criação de palavras e corposmundos.

se agarrar a esse objeto e investi-lo de nova vida.¹⁹ (MUÑOZ, 1999, p. 11-12)

Na desidentificação, há uma negociação ou gerenciamento de identidades, violências sistêmicas e traumas históricos por parte de grupos constituídos como outros por regimes dominantes (MUÑOZ, 1999). A desidentificação é “[...] uma hermenêutica, um processo de produção e um modo de performance” (MUÑOZ, 1999, p. 25) que embaralha recepção e produção, escancarando a própria ficção da identidade:

A ficção da identidade é aquela que é acessada com relativa facilidade pela maioria dos sujeitos majoritários. Os sujeitos minoritários precisam interagir com diferentes campos subculturais para ativar seus próprios sentidos. Isso não quer dizer que os sujeitos majoritários não tenham relatado a desidentificação ou que sua própria formação como sujeitos não esteja estruturada através de múltiplos e, às vezes, conflitantes locais de identificação.²⁰ (MUÑOZ, 1999, p. 5)

Ainda sobre desidentificação, Preciado escreve:

Não me reconheço. Nem quando estou em T., nem quando não estou em T. Não sou nem mais nem menos eu. Contrariamente à teoria do estádio do espelho lacaniano, segundo a qual a subjetividade da criança se forma quando esta se reconhece pela primeira vez em sua imagem especular, afirmo que a subjetividade política emerge exatamente quando o sujeito não se reconhece em sua representação. É fundamental não se reconhecer. O desreconhecimento, a desidentificação é uma condição de emergência do político como possibilidade de transformação da realidade. [...] Não se trata aqui de opor política da representação e política da experimentação, e sim de tomar consciência de que as técnicas de representação política implicam sempre programas de

¹⁹ “Disidentification is the third mode of dealing with dominant ideology, one that neither opts to assimilate within such a structure nor strictly opposes it; rather, disidentification is a strategy that works on and against dominant ideology. Instead of buckling under the pressures of dominant ideology (identification, assimilation) or attempting to break free of its inescapable sphere (counteridentification, utopianism), this ‘working on and against’ is a strategy that tries to transform a cultural logic from within, always laboring to enact permanent cultural change while at the same time valuing the importance of local or everyday struggles of resistance. [...] As a practice, disidentification does not dispel those ideological contradictory elements; rather, like a melancholic subject holding on to a lost object, a disidentifying subject works to hold on to this object and invest it with new life”.

²⁰ “The fiction of identity is one that is accessed with relative ease by most majoritarian subjects. Minoritarian subjects need to interface with different subcultural fields to activate their own senses of self. This is not to say that majoritarian subjects have no recourse to disidentification or that their own formation as subjects is not structured through multiple and sometimes conflicting sites of identification”.

produção somática de subjetividade. Não estou optando pela ação direta frente à representação, e sim por uma micropolítica da desidentificação, um tipo de experimentação que não confia na representação como uma exterioridade que possa oferecer verdade ou felicidade. (PRECIADO, 2018, p. 414)

Este trabalho pretende, quando possível, fazer coexistir identidade, não-identidade e desidentificação e, quando impossível, pretende levar a não-identidade da Filosofia da Diferença ao último grau, através da radicalidade da experimentação corporal e do imaginário, do impossível ou mais-que-possível ao irracional. A radicalidade que proponho passa por *ser outros corpos*. Essa poética de transformação corporal em muito extrapola e destitui o regular Sujeito Ocidental (SPIVAK, 2010) universal contido em “[...] como cada um de nós era vários, já era muita gente” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 10). Aqui a estrutura Sujeito Ocidental será sempre o cisgênero, branco, bípede e heterossexual, bem como outros grupos que passam hoje pelos processos de assimilação neoliberal que Bourcier descreve como Homo Incorporated (2020). *Ser outros corpos* é impulsionado por minha vivência de transformação corporal e por meus conhecimentos situados (HARAWAY, 1988), advindos de minha experiência trans gênero variante e de meus trânsitos étnicos não-ocidentais – atravessados por ancestralidades médio-orientais transcontinentais em processos migratórios transatlânticos de guerras e suas práticas corporais; pelos estudos de práticas corporais orientais, como butô, meditação *zen*, rituais médio-orientais, dentre outras; e por estudos das cosmologias indígenas brasileiras de inúmeros povos que já eram outros antes mesmo das conceituações do *devir*. Por via dessas experiências, esboço uma teoria que extrapola uma “ficção autopolítica ou uma autoteoria” (PRECIADO, 2018, p. 13, grifos meus) rumo a uma teoria do *sair de si*. A respeito de suas experiências de criação teórica atravessados por estados corporais alterados, Preciado também considerou o que *não é seu em si* – uma das possibilidades do *sair de si*.

Micromutações fisiológicas e políticas provocadas pela testosterona no corpo de B.P. quanto as modificações teóricas suscitadas nesse corpo pela perda, pelo desejo, pela exaltação, pelo fracasso ou pela renúncia. Meus sentimentos, pelo fato de serem exclusivamente meus, não me interessam: pertencem a mim e a mais ninguém. Não me interessa sua dimensão individual, mas sim como são atravessados pelo que não é meu. Ou seja, por aquilo que emana da

história de nosso planeta, da evolução das espécies, dos fluxos econômicos, dos resíduos das inovações tecnológicas, de preparação para as guerras, do tráfico de escravos e de mercadorias, da criação de hierarquias, das instituições penitenciárias e de repressão, das redes de comunicação e vigilância, da sobreposição aleatória de técnicas e de grupos de pesquisa de mercado e de blocos de opinião, da transformação bioquímica da sensibilidade, da produção e distribuição de imagens pornográficas. (PRECIADO, 2018, p. 13-14).

Como pesquisar, então, corpos que já não são mais corpos, são *outros corpos*?

2.1.1 Trans

Figura 3 - *Crepidula cf. marginalis*



Fonte: Wikimedia commons

É necessário também conhecer o que é a perfeição. Uma coisa que certamente pode ser afirmada sobre ela é que as formas ou as naturezas que não são suscetíveis a certo grau de transgenerização não são perfeições. (PRECIADO, 2018, p. 336).

Começo os estudos deste subcapítulo reconhecendo a transgenerização da

vida²¹. Faço isso parcialmente através da imagem de *Crepidula cf. marginalis* – Tranimal, espécie corpo e gênero variante. No Latim, trans funciona como preposição e preverbo, evem do Latim “trāns” (FARIA, 1962, p. 1012). Como preposição, significa “além de”, “para o outro lado de”, “do outro lado de” e “por sobre”. Como preverbo, além de ter o sentido de “além de”, aponta para o de “de um lado para o outro, inteiramente”. No português, “trans” é um prefixo que pode indicar “de um lado para o outro”, “por entre”, “através de”, “ao longo de”, “no decorrer de”, “durante”, dentre outros. O prefixo trans, com seus movimentos, trama passagens por identidades trans* e por analíticas trans simultaneamente.

Trans* é o acoplamento de “*” em “trans”, e além de indicar toda a variabilidade de identidades não-cisgêneras, explicita também o movimento de transporte. Nesse caso particular, o asterisco invisibiliza o “sexual” de “transexual”, e transporta a pessoa leitora para possibilidades não medicalizadas da palavra trans, já que o * não tem função autônoma ou pré-definida, transforma-se por trânsito. O asterisco instaura a natureza transitória, explosiva, tentacular, quimérica e curinga do prefixo Trans.

O asterisco tem um aspecto prático e bonito, parece uma estrela. Eu até visualizo uma lanterna, certamente solitária, mas uma lanterna mesmo assim. E se fosse possível, ela teria todas as cores neste texto, de modo que, no final, cintilaria e brilharia. Eu uso esse signo queer camp e kitsch estranho para concordâncias de gênero em variadas zonas de enunciação queer e transfeminista, como em fabulos*, estudant*, militant*, unicórni* e assim por diante. Vejo aí uma extensão do * usado em “trans*”, que permite ocultar o “sexual” do “transexual” e deixar aberto o repertório de identidades e subjetividades trans*. (BOURCIER, 2020, p. 9)

Por sua vez, as analíticas trans são todos os estudos de operações conceituais

²¹ Note que minha proposição é mais no sentido de reafirmar a produção de diferença pela vida. Disso advêm algumas perspectivas, uma que *atribui queerness* ou transgenerização à vida e outra que *reconhece* a produção de diferença em vida. A transgenerização da vida tem aqui o sentido de analítica trans-, por transformações a-cartográficas da matéria. Em oposição, o *queer* é cartográfico – e localizado no norte global. E, ainda, há uma terceira proposição, diferente dessas duas: o que a vida pode ensinar sobre o trans* (e o *queer* etc.)? A produção de diferença pela natureza foi também analisada por Barad (2011). Sua proposição assume uma performatividade *queer* na natureza: “[...] o mundo é composto de objetos individuais com propriedades e limites determinados, o espaço é um dado volume no qual os eventos ocorrem, o tempo é um parâmetro que avança linearmente por conta própria e os efeitos seguem suas causas. Todas essas suposições têm sido questionadas pela performance *queer* da natureza: relâmpagos, células receptoras neuronais em arraiais, uma forma de vida planta-animal dinoflagelada encontrada em estuários Norte Americanos, átomos e humanos estão entre as criaturas da natureza cujas práticas, identidades e espécies que não podem ser explicadas dentro de uma ontologia clássica” (BARAD, 2011, p. 1).

permitidas ao prefixo trans, indicadas aqui pelo acoplamento de “-“ em “trans”. Trans- é utilizado para extrapolar a delimitação contida em “trans-gênero”²²:

Um pequeno hífen talvez seja uma coisa muito frágil para carregar tanto peso conceitual quanto pretendemos que ele carregue, mas achamos que o hífen importa muito, precisamente porque ele marca a diferença entre o nominalismo implícito de “trans” e a relacionalidade explícita de “trans-”, que permanece em aberto e resiste ao encerramento prematuro por anexação a qualquer sufixo único. [...] “Trans: -gênero, -nacional, -racial, -geracional, -gênio, -espécie”. A lista poderia (e continua) [...] explora[r] cruzamentos categóricos, vazamentos e deslizos de todos os tipos, em torno e através do conceito 'trans-'. " Embora o gênero certamente – talvez inevitavelmente – continue a ser uma categoria analítica primária [...], nosso objetivo [...] não foi identificar, consolidar ou estabilizar uma categoria ou classe de pessoas, coisas ou fenômenos que poderiam ser denominados “trans”, como se certas coisas concretas pudessem ser caracterizadas como “cruzadores”, enquanto tudo o mais pudesse ser caracterizado pela limitação e fixidez. Pareceu especialmente importante insistir neste ponto ao abordar o fenômeno transgênero.²³ (STRYKER; CURRAH; MOORE, 2008, p. 11).

O motivo da proposição acima se instala em questões críticas e políticas vitais e, geralmente, mais relevantes, que são “[...] compactadas dentro das articulações teóricas e realidades sociais vividas de encarnações, subjetividades e comunidades ‘transgêneras’” (STRYKER; CURRAH; MOORE, 2008, p. 12). Quando o “trans-gênero” se rompe, temos uma exponenciação de possibilidades para trans-, um campo não restrito ao gênero e “[...] amplamente aberto e vinculando às questões de espaço e movimento que esse termo implica para outros cruzamentos críticos de territórios categóricos” (STRYKER; CURRAH; MOORE, 2008, p. 12). Dessa forma,

²² Agradeço a Lino Arruda por contribuições relacionadas à analítica trans.

²³ “A little hyphen is perhaps too flimsy a thing to carry as much conceptual freight as we intend for it bear, but we think the hyphen matters a great deal, precisely because it marks the difference between the implied nominalism of “trans” and the explicit relationality of “trans-,” which remains open-ended and resists premature foreclosure by attachment to any single suffix. Our call for papers read: “Trans: -gender, -national, -racial, -generational, -genie, -species. The list could (and does) go on. This special issue of WSQ invites feminist work that explores categorical crossings, leakages, and slips of all sorts, around and through the concept ‘trans-’.” While gender certainly – perhaps inevitably – remains a primary analytical category for the work we sought to publish in this feminist scholarly journal, our aim in curating this special issue specifically was not to identify, consolidate, or stabilize a category or class of people, things, or phenomena that could be denominated “trans,” as if certain concrete somethings could be characterized as “crossers,” while everything else could be characterized by boundedness and fixity. It seemed especially important to insist upon this point when addressing transgender phenomena”.

pode-se articular “a inter-relação e inextricabilidade mútua de vários fenômenos ‘trans-’”. Se o fenômeno transgênero nos ensina muitas coisas, partindo-se do *movimento*, o que o fenômeno trans- nos ensina?

"trans-" são alvos móveis, compostos simultaneamente de vários determinantes. "Transicionando", em suma, é uma prática que ocorre dentro, bem como através ou entre, espaços de gênero. É uma prática que reúne o gênero em estruturas contingentes de associação com outros atributos do ser corporal e que permite sua remontagem. Transicionando pode funcionar como uma ferramenta disciplinar quando o estigma associado à falta ou perda do status de gênero ameaça a ininteligibilidade social, a normalização coercitiva ou mesmo o extermínio corporal. Ele também pode funcionar como um vetor de fuga, linha de fuga ou caminho para a liberação. Uma questão fundamental que gostaríamos de fazer é: que tipo de trabalho intelectual podemos começar a realizar por meio do desdobramento crítico de operações e movimentos "trans-"? [...] O movimento entre territorializar e desterritorializar "trans-" e seus sufixos, queremos sugerir, assim como os movimentos entre temporalizá-los e espacializá-los, é uma prática improvisadora, criativa e essencialmente poética por meio da qual possibilidades radicalmente novas de estar no mundo pode começar a surgir.²⁴ (STRYKER; CURRAH; MOORE, 2008, p. 14).

Por fim, Trans é aqui o conjunto de trans* e trans-, uma cognição sobre ontologias em um projeto de transgenerização da vida e transição do mundo. É a transgenerização da vida que extrapola as identidades por afinidades em modos de cognição, afecção e agência. Entradas, saídas e invasões corporais são contágios Transmetamórficos, Transsubstanciais e Transmutativos²⁵, mas também expressam afinidades estéticas, abstratas, ontológicas e estruturais.

²⁴ “‘trans-’ are moving targets, simultaneously composed of multiple determinants. ‘Transing’, in short, is a practice that takes place within, as well as across or between, gendered spaces. It is a practice that assembles gender into contingent structures of association with other attributes of bodily being, and that allows for their reassembly. Transing can function as a disciplinary tool when the stigma associated with the lack or loss of gender status threatens social unintelligibility, coercive normalization, or even bodily extermination. It can also function as an escape vector, line of flight, or pathway toward liberation. A fundamental question we would like to pose is: What kinds of intellectual labor can we begin to perform through the critical deployment of ‘trans-’ operations and movements? [...] The movement between territorializing and deterritorializing ‘trans-’ and its suffixes, we want to suggest, as well as the movements between temporalizing and spatializing them, is an improvisational, creative, and essentially poetic practice through which radically new possibilities for being in the world can start to emerge”.

²⁵ Explicações desses termos virão posteriormente.

2.1.2 Filosofia Experimental Transformacional

A ontologia transformacional de Deleuze e Guattari concebe o ser por meio de transformações de estados da matéria, em uma geologia experimental que não opõe natureza e cultura, consciente e inconsciente. Experimental, aqui, tem o sentido de busca incessante e exploração múltipla de vivências corporais. Explorar as realidades (*mutipheidades*) que não supõem unidade, totalidade e sujeito – esses processos nelas se produzem (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Explorar as singularidades, que são elementos das multipheidades. Explorar as relações, que são devires das multipheidades. Explorar os acontecimentos, que são suas individuações ausentes de sujeito (*hecceidades*). Explorar seus planos de composição, que são zonas de contínua intensidade (platôs). Explorar seus territórios e desterritorializações, constituídos por vetores que as atravessam. Explorar seus modelos de realização em espaçotempo livres: rizomas (DELEUZE; GUATTARI, 1995). E levar a exploração do rizoma ao último grau: a Transquimerologia²⁶.

Guardadas as proporções em que toda matéria é em si mesma transformacional, ou seja, sujeita aos processos de intempérie, degradação, metamorfose, crescimento, retração, envelhecimento, enverdescimento, dentre tantos outros que permitem a todos os seres – aqui não há fronteira entre vivo e não-vivo – estarem em perpétuo movimento tempoespacial – essa é a minha compreensão da Dança –, os processos de transformação corporal são performativos, ou seja, podem não só ser modulados e operados diferencialmente e politicamente, como também ser capturados.

Um dos grandes pactos coloniais consiste em mecanismos de captura da transformabilidade do Outro, os quais aprofundarei posteriormente. Esse pacto permite, com exclusividade, ao Sujeito universal ocidental “Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 10).

²⁶ Minha proposta aqui é elaborar uma metodologia e algumas ferramentas metodológicas visando transformações na ideia da cartografia deleuziana – passando por ela, mas a extrapolando – para que seja mais atenta ao processo de grafar a alteração corporal por conhecimentos dançantes e transformacionais. Nesse sentido, por exemplo, Transquimerologia passa pelo rizoma, mas não para nele, já que corporeidades transquiméricas são híbridas, geneticamente em alteração, *corpos que são outros corpos*.

A não importância do EU ao Sujeito universal transformacional dá-se justa e paradoxalmente pela diferenciação da universalização, que ocorre através da captura da potência transformacional do Outro, de maneira a tornar o EU do Outro não importante, mas não importante diferencialmente, visto que, aos Corpos Transformacionais, das existências tomadas como o Outro, restaram as hipermarcações, bestializações, animalizações, falsificações, objetificações, hipersexualizações, desumanização e outros tantos processos diferenciais de *ser outro*. Como ser diferencial sendo Sujeito Universal, senão pela captura da diferenciação do Outro?

Se já não somos humanos, resta compreendermos que o mundo antropocêntrico – formulado por este Sujeito Humano como política hierarquizante de extermínio e domínio imperial – trata como inferiores não só os Corpos Transformacionais, mas também todos os seres que dele se diferenciam corporal e étnico-racialmente²⁷, além de todos os seres não-humanos, através do especismo e da destruição ambiental. O especismo consiste na hierarquização de uma espécie em detrimento da outra e se dá simultaneamente à destruição ambiental, visto que as duas práticas privilegiam o antropocêntrico. Delas, segue-se que a violência por animalização é um processo especista operado por meio da hierarquização do humano em detrimento ao não-humano, que consiste em tomar como inferiores não-humanos e tornar humanos não-humanos para que seja possível executar sobre esses grupos dominação, extração, subjugação e explorações diversas.

Que sejamos, então, não-humanos, e que o reconhecimento da nossa não-humanidade, além de valorizar paisagens multiespécie e redes que levem em conta todos os outros seres vivos e não-vivos, também afirme a potencialização da nossa transformação corporal Transespécie e Transperspectiva em instâncias que se baseiem em *ser outros corpos* a partir de aparatos criativos capazes de produzir novos seres e mundos e impedir a captura da transformação posta a cabo por mecanismos cisheteronormativos. Se somos nós os Outros corpos, somos nós que não somos mais os mesmos.

²⁷ Esse termo pode apresentar inúmeros significados possíveis, inclusive em apropriações feitas pela branquitude. Todos os termos são, portanto, localizados politicamente e diferencialmente operados segundo agências.

Para pesquisar os Corpos Transformacionais por meio do *ser outros corpos* é necessária, então, uma filosofia de experimentação da transformação corporal, ou seja, uma escrita transformacional, uma escrita das mudanças dos estados corporais, já que “Não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 11). É por esse motivo que não há sujeitos nem objetos, duais e complementares, e sim agenciamentos múltiplos que podem ser experimentados como transformações da matéria, ou seja:

Linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura. [...] Um agenciamento maquínico é direcionado para os estratos que fazem dele, sem dúvida, uma espécie de organismo, ou bem uma totalidade significativa, ou bem uma determinação atribuível a um sujeito, mas ele não é menos direcionado para *um corpo sem órgãos*, que não pára de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas a-significantes, intensidades puras, e não pára de atribuir-se os sujeitos aos quais não deixa senão um nome como rastro de uma intensidade. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 10-11).

Se um *corpo sem órgãos* (CsO) não para de desfazer o organismo, *corpos sem corpos* (CsC) – ou seja, *ser outros corpos* – não só não param de desfazer o organismo e a própria ideia de *um* e *do* organismo, como também desfazem superorganismos²⁸ e mundos. Exponenciar mundos, exponenciar corpos. O agenciamento maquínico levado ao último grau é direcionado aos CsC, produz redes de transformações Transespecíficas e Transperspectivas e não é só uma determinação atribuível a um sujeito ou ao CsO, mas é direcionado a corpos que são *outros corpos*, não deixando um nome, mas nomes exponenciais que fazem coexistir presente, passado e futuro. Os CsC são eles mesmos *outros corpos*. *Tornar-se outros corpos* é potencializar não apenas redes conectivas – “[...] perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que

²⁸ Um superorganismo é uma comunidade em sinergia. Ou: “‘a máquina do mundo’ é um ser vivo composto de incontáveis seres vivos, um superorganismo constantemente renovado pela atividade vigilante de seus guardiões invisíveis, os *xapiri*, imagens 'espirituais' do mundo que são a razão suficiente e a causa eficiente daquilo que chamamos Natureza – em yanomami, *hutukara* –, na qual os humanos estamos imersos por natureza (o pleonasma se autojustifica)”. (VIVEIROS DE CASTRO apud KOPENAWA; ALBERT, 2019, p. 11).

multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 11) – mas considerar *redes que se transformam incessantemente umas nas outras*, já que não nos tornamos animal ou vegetal apenas *por literatura*, ou primeiro pela voz, porque somos o próprio corpo das palavras e não há sequer primeiro. Se houvesse primeiro, haveria uma genealogia da transformação. Mas, ao contrário, ninguém consegue apontar onde começa ou termina uma transformação.

Para Deleuze e Guattari, “Os Estratômetros, os deleômetros, as unidades CsO * de densidade, as unidades CsO de convergência não formam somente uma quantificação da escrita, mas a definem como sendo sempre a medida de outra coisa” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 11). CsCs não poderiam nunca ser a medida de outra coisa, mas as próprias coisas se medindo enquanto se produzem. E, ainda que se possa pensar em “multiplicidade, linhas, estratos e segmentaridades, linhas de fuga e intensidades, agenciamentos maquínicos e seus diferentes tipos, [...] o plano de consistência, as unidades de medida em cada caso” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 11), um pensamento cartográfico seria impossível para CsC. Produzamos outras possibilidades, caminhando por algumas imagens.

A primeira imagem é a raiz, que “[...] nunca compreendeu a multiplicidade: el[a] necessita de uma forte unidade principal, unidade que é suposta para chegar a duas, segundo um método espiritual” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12), sempre “[...] com a condição de dispor de uma forte unidade principal, a do pivô, que suporta as raízes secundárias” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12). Porém, nesse escopo, “[...] as relações biunívocas entre círculos sucessivos apenas substituíram a lógica binária da dicotomia. A raiz pivotante não compreende a multiplicidade mais do que o conseguido pela raiz dicotômica. Uma opera no objeto, enquanto a outra opera no sujeito” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12). Na raiz, há centros de comando: “Os sistemas arborescentes são sistemas hierárquicos que comportam centros de significância e de subjetivação, autômatos centrais como memórias organizadas.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 25). Já a segunda imagem é a sistema-radícula, ou raiz fasciculada, em que “[...] a raiz principal abortou, ou se destruiu em sua extremidade: vem se enxertar nela uma multiplicidade imediata e qualquer de raízes secundárias que deflagram um grande desenvolvimento.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12-13), um verdadeiro “[...] aborto da raiz principal, mas sua unidade subsiste ainda como

passada ou por vir, como possível.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13). Esse sistema é ainda dual, apresentando a “[...] complementaridade de um sujeito e de um objeto, de uma realidade natural e de uma realidade espiritual: a unidade não pára de ser contrariada e impedida no objeto, enquanto que um novo tipo de unidade triunfa no sujeito” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13). Por fim, a terceira imagem é o rizoma:

É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre $n-1$ (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a $n-1$. [...] Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. Plantas com raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomórfica. Até animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas o são, com todas suas funções de hábitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.13-14)

A primeira e segunda características do rizoma, segundo Deleuze e Guattari, são os princípios de conexão e de heterogeneidade, segundo os quais “[...] qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (1995, p. 14). Num rizoma, cadeias semióticas, organizações de poder e ocorrências de toda natureza são “[...] conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.14). A terceira característica é o princípio de multiplicidade, que ocorre quando o múltiplo é substantivo, multiplicidade, em uma ruptura de “[...] relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15), já que “[...] uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade)” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15).

Os agenciamentos são aumentos nas conexões das multiplicidades em seu crescimento. Não existem pontos, mas linhas abstratas, de fuga ou de

desterritorialização, que mudam de natureza em conexão umas com as outras. Como os números, são multiplicidades variáveis, não há unidades de medida, mas multiplicidades de medida. Ao contrário da sobrecodificação da lógica binária da unidade, “[...] todas as multiplicidades são planas, uma vez que elas preenchem, ocupam todas as suas dimensões: falar-se-á então de um plano de consistência das multiplicidades” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16) que crescerá conforme suas conexões. Finalmente, “*as multiplicidades planas a n dimensões são a-significantes e a-subjetivas. Elas são designadas por artigos indefinidos, ou antes partitivos*” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 17, grifos no original). A quarta característica é o princípio de ruptura a-significante, que contrapõe os cortes significantes que atravessam e separam as estruturas, já que um rizoma pode ser rompido e retomado em qualquer lugar qualquer. Sua composição compreende:

Linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter umas às outras. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 17).

Uma imagem das conexões de linhas é fornecida pelos autores:

A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, tornando-se ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 17)

Esse movimento não se dá no nível da lógica binária, ou seja, da imagem reproduzida por paralelismo, por mimese ou fingimento, mas por desenvolvimento a-paralelo “[...] de dois seres que não têm absolutamente nada a ver um com o outro” (RÉMY CHARVIN apud DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18):

Mas captura de código, mais-valia de código, aumento de valência, verdadeiro devir, devir-vespa da orquídea, devir-orquídea da vespa, cada um destes devires assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, os dois devires se encadeando

e se revezando segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe. Não há imitação nem semelhança, mas explosão de duas séries heterogêneas na linha de fuga composta de um rizoma comum que não pode mais ser atribuído, nem submetido ao que quer que seja de significativo. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18)

Isso revela não uma descendência arborescente, do menos diferenciado ao mais diferenciado, mas um desenvolvimento rizomático heterogêneo formado por várias linhas diferenciadas – uma comunicação transversal entre linhas, uma polimorfia. Por esse motivo, o rizoma é uma antigenealogia:

Em certas condições, um vírus pode conectar-se a células germinais e transmitir-se como gene celular de uma espécie complexa; além disso, ele poderia fugir, passar em células de uma outra espécie, não sem carregar "informações genéticas" vindas do primeiro anfitrião [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18)

Outra passagem de transformação corporal a-paralela, que mostra ampliações por territorializações e desterritorializações, está contida em:

O crocodilo não reproduz um tronco de árvore assim como o camaleão não reproduz as cores de sua vizinhança. A Pantera Cor-de-rosa nada imita, nada reproduz; ela pinta o mundo com sua cor, rosa sobre rosa, é o seu devir-mundo, de forma a tornar-se ela mesma imperceptível, ela mesma a-significante, fazendo sua ruptura, sua linha de fuga [...]. Sabedoria das plantas: inclusive quando elas são de raízes, há sempre um fora onde elas fazem rizoma com algo [...] Seguir sempre o rizoma por ruptura, alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar, até produzir a linha mais abstrata e a mais tortuosa, com n dimensões, com direções rompidas. Conjuguar os fluxos desterritorializados. Seguir as plantas: começando por fixar os limites de uma primeira linha segundo círculos de convergência ao redor de singularidades sucessivas; depois, observando-se, no interior desta linha, novos círculos de convergência se estabelecem com novos pontos situados fora dos limites e em outras direções. Escrever, fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização, estender a linha de fuga até o ponto em que ela cubra todo o plano de consistência em uma máquina abstrata. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 19-20)

A quinta e sexta características de um rizoma são os princípios de cartografia, por meio dos quais “[...] um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 20), nem por eixos genéticos ou estruturas profundas – estes dois últimos são princípios da lógica-árvore, ou seja,

princípios de reprodutibilidade e de propagação de redundâncias da decalcomania. O rizoma não é decalque, e sim mapa, por estar “[...] inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21) e aberto:

Conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas [...]. Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida "competência". (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21)

Os mapas mostram “[...] até que ponto do rizoma se formam fenômenos de massificação, de burocracia, de leadership, de fascistização etc., que linhas subsistem, no entanto, mesmo subterrâneas, continuando a fazer obscuramente rizoma” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 23). Para quebrar o dualismo, o mapa pode ser, no entanto, decalcado, da mesma forma que o decalque é projetado sobre o mapa – há rizoma-raiz, mapa-decalque.

Por sua vez, um rizoma é oposto a sistemas centrados, ele é a-centrado. Nele, a comunicação se faz por redes vizinho-vizinho não-preexistentes, nas quais há intercambiação de indivíduos que se definem por estados instantâneos, “[...] de tal maneira que as operações locais se coordenam e o resultado final global se sincroniza independente de uma instância central. Uma transdução de estados intensivos substitui a topologia” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 26) em um grafismo não hierárquico, à maneira das estepes dos nômades, desertos, imanência, oásis e jardins do Oriente. Eis a consequência de uma experiência rizomática no sexo:

Não é a mesma sexualidade: as plantas de grão, mesmo reunindo os dois sexos, submetem a sexualidade ao modelo da reprodução; o rizoma, ao contrário, é uma liberação da sexualidade, não somente em relação à reprodução, mas também em relação à genitalidade. No Ocidente a árvore plantou-se nos corpos, ela endureceu e estratificou até os sexos. Nós perdemos o rizoma ou a erva. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 28).

Um rizoma é constituído por platôs, uma designação de Gregory Bateson que

preza pelo plano de imanência, no qual ações possam ter seus valores em si mesmas e não no externo: “Uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32). Não há pontos de culminância ou conclusão, há multiplicidades conectáveis. Como escrever um rizoma senão pela experiência rizomática? Assim,

Cada manhã levantávamos e cada um de nós se perguntava que platôs ele ia pegar, escrevendo cinco linhas aqui, dez linhas alhures. Tivemos experiências alucinatórias, vimos linhas, como fileiras de formiguinhas, abandonar um platô para ir a um outro. Fizemos círculos de convergência. Cada platô pode ser lido em qualquer posição e posto em relação com qualquer outro. Para o múltiplo, é necessário um método que o faça efetivamente; nenhuma astúcia tipográfica, nenhuma habilidade lexical, mistura ou criação de palavras, nenhuma audácia sintática podem substituí-lo. (DELEUZE; GUATTARI, p. 32-33).

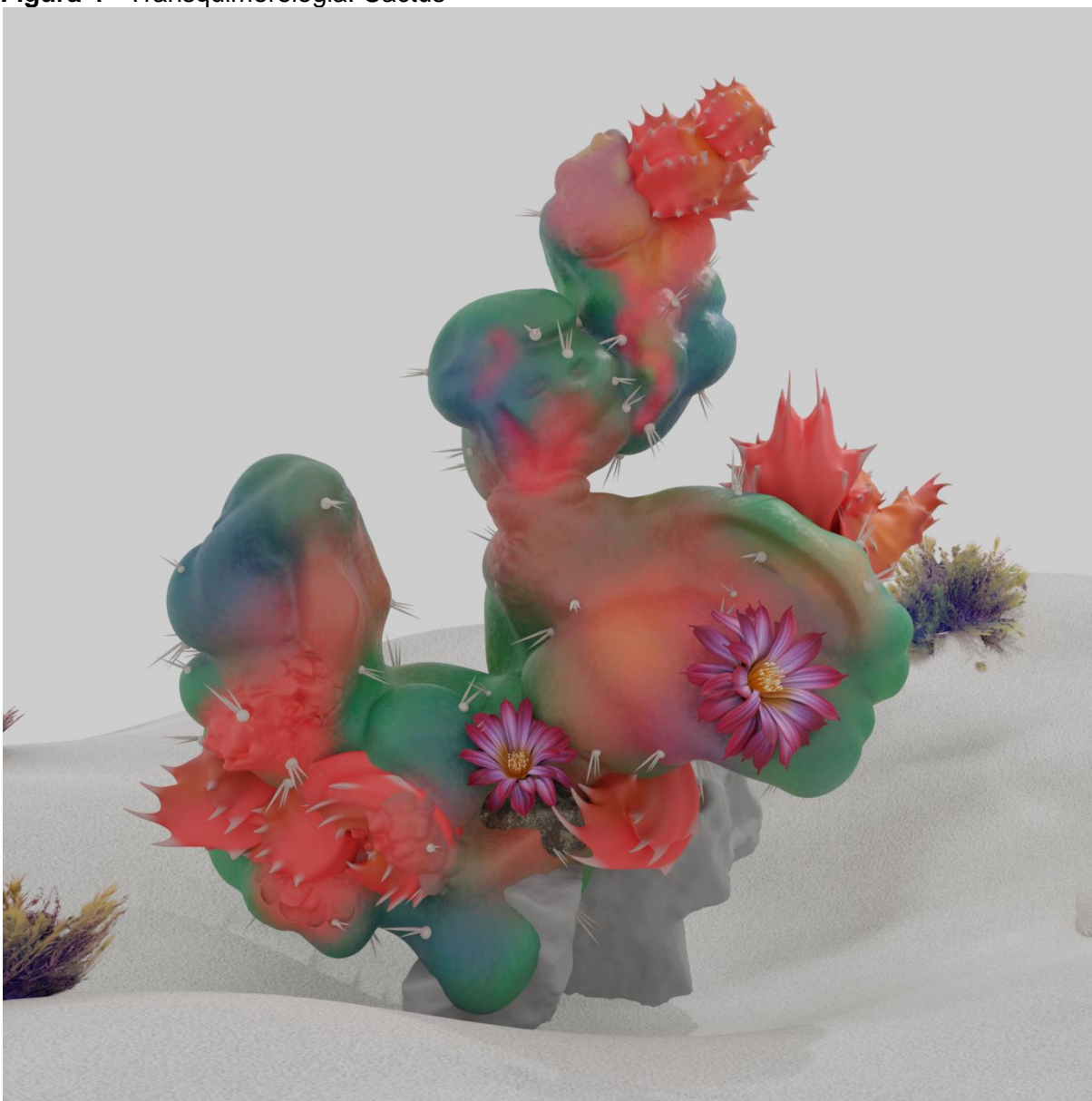
Nessa criação, os conceitos são agenciamentos, “[...] linhas, quer dizer, sistemas de números ligados a esta ou àquela dimensão das multiplicidades (estratos, cadeias moleculares, linhas de fuga ou de ruptura, círculos de convergência, etc)” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 33). Seus trabalhos são conexões de multiplicidades “[...] sobre fluxos semióticos, fluxos materiais e fluxos sociais (independentemente da retomada que pode ser feita dele num corpus teórico ou científico)” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 33). Pontos, linhas quaisquer. Deleuze e Guattari denominam essas movimentações de fluxos como Nomadologia – mesmo que criada por esboços precários, será contra “o logos, o filósofo-rei, a transcendência da Idéia, a interioridade do conceito, a república dos espíritos, o tribunal da razão, os funcionários do pensamento, o homem legislador e sujeito.” (1995, p. 35). Esses fluxos não têm início nem fim, nem fundamento, são sempre meio:

A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. [...] *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 36, grifos no original).

Agora que já exploramos as imagens da raiz, da raiz-fasciculada e do rizoma na Filosofia da Diferença, podemos levar a exploração ao último grau: a Transquimerologia.

2.2 PORTAL I: TRANSQUIMEROLOGIA

Figura 4 - Transquimerologia: Cactus



Fonte: Débora Paixão e Ian Habib (Acervo Museu Transgênero de História e Arte)

A Transquimerologia começa com a pergunta: e se um rizoma sofresse mutação? O cactus acima foi proposto como uma resposta possível. A

Transquimerologia é o estudo dos estados quiméricos. A Transquimerografia é a forma da Transquimerologia de grafar os processos de *ser outros corpos*. Se um rizoma conecta pontos quaisquer e seus traços não remetem necessariamente a traços de igual natureza, o quimérico faz com que um ponto *seja* outros, de forma que cada *locus* escolhido seja ao menos mais de um ponto, e, da mesma maneira, seus traços nunca remetem a traços de igual natureza. O rizoma abarca regimes de diferentes signos e estados de não-signos, o quimérico não só o faz, como também torna por vezes indistinguível um signo do outro. O quimérico não se basta no Uno ou no múltiplo que dele deriva ou que a ele se acrescenta, mas tampouco estanca no múltiplo. Ele não é feito nem de unidades, nem de direções movediças – que presumem no mínimo dois pontos –, mas de desorientações em que pontos que são *outros pontos* movem-se por grafias infinitamente mutáveis. Ele não tem começo, nem fim, nem meio: seu centro são todos os lugares. Ele não cresce em proporção aritmética, mas em progressões geométricas. Ou a-geométricas. Ele constitui expoentes a n dimensões, sem sujeito e sem objeto, em plano de inconsistência (n^n) em sistema complexo. A potencialidade, ao variar a-dimensionamente, não muda de natureza *nela mesma* porque não há sequer *ela mesma* e porque a potênciação em *ser outros corpos* implica contágio transformacional.

Diferente de uma estrutura composta por posições localizáveis e comunicações binárias entre estas, mas extrapolando também as linhas rizomáticas e suas dimensões, o quimérico é feito de linhas de *pontos que são outros pontos*, exponenciação de linhas, *linhas que são outras linhas* – linhas de translação, hibridação, fagocitose, recombinação, transfusão, transplante, transgenia – todas elas linhas de fuga em que a potencialidade se metamorfoseia. O quimérico não é arborescente, já que não procede por reprodução externa ou interna, mas não é apenas rizomático. O quimérico é uma antigenealogia, mas também uma antitransgenealogia. Sua memória são tempos coexistentes. O quimérico procede pelo acaso, pela transmissão, pela variação e pelo contágio. Contrário ao decalque, mas também aos mapas – como cartografar por produção, conexão e modificação um corpo mutante, com tantas entradas e saídas? O quimérico são epistemes de estados corporais em transformação e, por isso, é oposto à produção de localização. A-centrado, a-significante e a-hierárquico em potência. O que está em questão no quimérico é o que significa ser humano, em um mundo Transespécie – euoutro,

animalvegetal, humanonãohumano. Devires exponenciais. O espaço está em todo lugar, sem início nem fim, mas também sem meio. Uma quimera é feita de espaço. Há movimento: intensidade, vibração, desorientação, contágio. Há imanência transcendente.

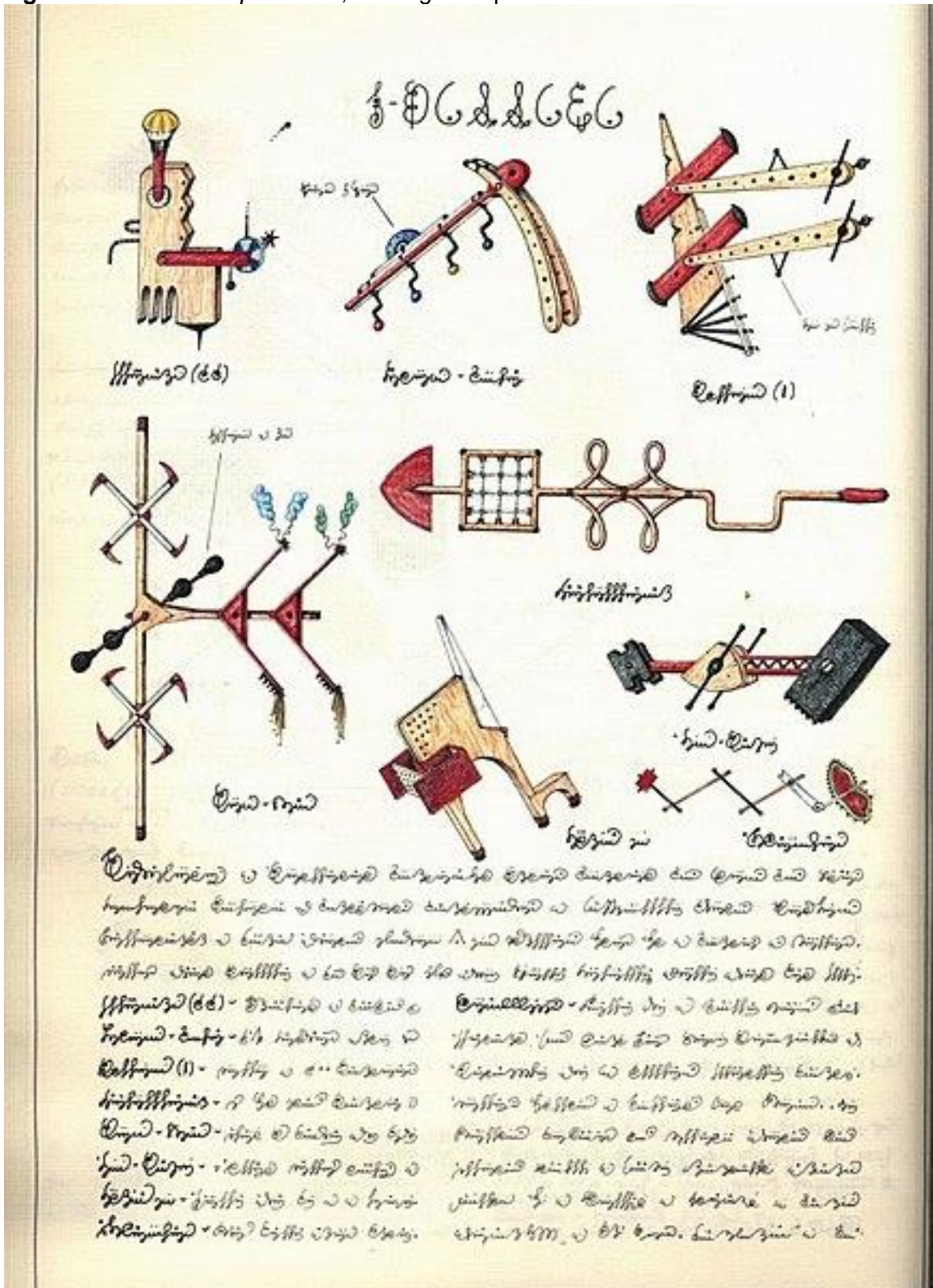
Figura 5 - Transquimerografia: Cactus



Fonte: Débora Paixão e Ian Habib (Acervo Museu Transgênero de História e Arte)

2.3 PORTAL II: QUIMERA LINGÜÍSTICA: LINGUAGEM TRANSFORMACIONAL

Figura 6 - Codex Seraphinianus, de Luigi Seraphini



Fonte: Wikimedia Commons. Domínio Público.

Este Portal parte de uma imagem de criação de ferramentas e de invenção linguística proposta por Seraphini para sustentar tanto as invenções de linguagens, seres e mundos quanto a transformabilidade linguística. Sobre a Quimera Linguística apontarei alguns aspectos: 1) sua não neutralidade; 2) sua convenção relacional; 3) seu aspecto experimental; e 4) sua instância transformacional. Sobre a neutralidade e a relacionalidade, Bourcier afirma:

Não me sinto confortável com a ideologia do neutro no geral, a mesma que permitiu que um Barthes se equivocasse ao longo de seminários sobre a questão da comunidade... A solução que consistia em neutralizar tudo relativo aos gêneros e da concordância não me convinha. Demorei muito tempo para encontrar uma solução. Finalmente, pareceu-me que podemos muito bem fazer a concordância em função da posição de enunciação política dentro de um contexto. (BOURCIER, 2020, p. 7-8)

Bourcier optou por manter as grafias binárias que se referem a pessoas alinhadas com a diferença sexual, já que não é ele “[...] quem deve invisibilizar as marcas da hegemonia da diferença social à qual ainda nos submetemos diariamente ou ressignificar o.as que praticam, a reivindicam ou a reificam explicitamente ou não, conscientemente ou não.” (BOURCIER, 2020, p. 8). Sua opção linguística dá-se pela autodesignação, que configura sua atitude de “[...] desafiar erros de designação quando eles são produzidos dentro do contexto das interações” (BOURCIER, 2020, p.8). Nas demais ocasiões, Bourcier escolhe efetuar a representação pronominal e as concordâncias “[...] baseadas em afinidades políticas e afetivas, às vezes afetuosas. Sem constância ou sistematicidade, então. Ao inferno com a correção e o estruturalismo da gramática e da orto-grafia de boa reputação” (BOURCIER, 2020, p.8). Ao inferno com a obrigatoriedade de apenas uma opção, a binária. Por certo, “[...] a lógica binária e as relações biunívocas dominam ainda a psicanálise (a árvore do delírio na interpretação freudiana de Schreber), a linguística e o estruturalismo, e até a informática” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12) ocidentais. Pensando na comunicação,

Uma cadeia semiótica é um tubérculo que aglomera atos muito diversos, lingüísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem,

mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. Não existe locutor-auditor ideal, como também não existe comunidade lingüística homogênea. A língua é, segundo uma fórmula de Weinreich, "uma realidade essencialmente heterogênea". Não existe uma língua-mãe, mas tomada de poder por uma língua dominante dentro de uma multiplicidade política. A língua se estabiliza em torno de uma paróquia, de um bispado, de uma capital. Ela faz bulbo. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15).

Ou melhor: a língua faz quimera. É ato de criação. Meu ato de criação parte do Brasil, país onde a tomada de poder colonizadora de Portugal impôs a inúmeros grupos étnico-raciais suas lógicas binárias, dentre elas uma língua dominante chamada Português, imposta sobre 274 outras línguas²⁹ que aqui são faladas. A língua, então, também é reorganizada em torno das ferramentas coercitivas das catequizações, apagamentos de arquivos étnico-raciais e gênero diversos e extermínio em massa. O Brasil nasceu de estupros de mulheres cisgêneras negras e indígenas e de pessoas corpo e gênero diversas. Estraçalhar O Português – estrutura não só linguística, mas de dominação cultural, que serve hoje ainda a manutenção de interesses restritos por pretensões de uma língua fixa, em pensamentos que desconsideram interseccionalidades (CREENSHAW, 2017) étnico-raciais, classe, deficiência, dentre outros – é uma política anti-colonial reversa de não-consentimento, e, como tal, não demanda permissão para fazê-la. Praticar a experimentação é:

Praticar uma gramática e ortografia de geometria variável. A linguagem straight, pertinente, motivada, essa sabemos de cor. Por isso, é perfeitamente possível praticar outras regras sem afetar a legibilidade [...] Por trás de cada concordância e cada escolha pronominal, há uma história que é fácil de reconstruir. (BOURCIER, 2020, p. 9).

Como exemplo de experimentação, no Brasil temos o Pajubá como código linguístico generificado trans: “[...] pajubá ou bajubá que, no candomblé ou fora dele, significa: fofoca, novidade ou notícia” (LEAL, 2018).

Mas, enquanto linguagem e potencialidade, o pajubá parece ter sido re/tomado e re/descoberto nos últimos anos, surgindo em novos espaços, para além das pistas [zonas de prostituição] e das periferias

²⁹ Disponível em: <https://indigenas.ibge.gov.br/estudos-especiais-3/o-brasil-indigena/lingua-falada>. Acesso em: 28 ago 2021.

em grandes cidades, o que inclusive atravessa circulações outras que pessoas trans* tem exercido socialmente. (IAZZETTI, 2021, p. 31)

Como se percebe no trecho acima, é “impossível separar ‘realidade textual’ e ‘realidade social’ [...]. Isso é impossível se levarmos em conta a dimensão biopolítica da linguagem” (BOURCIER, 2020, p. 10), ou seja, realidade social e textual estão interpenetradas quando se deseja destruir a violência hierarquizante do Estado, Direito e demais regimes disciplinares. Algumas ações linguísticas de combate à obrigatoriedade da lógica binária têm se espalhado³⁰ e visam oferecer outras opções à genealogia, reprodução e decalque – o já dado e o hierarquizado:

Tanto na Lingüística quanto na Psicanálise, ela tem como objeto um inconsciente ele mesmo representante, cristalizado em complexos codificados, repartido sobre um eixo genético ou distribuído numa estrutura sintagmática. Ela tem como finalidade a descrição de um estado de fato, o reequilíbrio de correlações intersubjetivas, ou a exploração de um inconsciente já dado camuflado, nos recantos obscuros da memória e da linguagem. Ela consiste em decalcar algo que se dá já feito, a partir de uma estrutura que sobrecodifica ou de um eixo que suporta. A árvore articula e hierarquiza os decalques, os decalques são como folhas da árvore. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 20)

Corpos Transformacionais recusa a obrigatoriedade lógica binária – mesmo as camufladas, já que “[...] podem-se sempre efetuar, na língua, decomposições estruturais internas: isto não é fundamentalmente diferente de uma busca das raízes. Há sempre algo de genealógico numa árvore, não é um método popular.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15) –, e passa pela imagem do rizoma – em que “[...] ao contrário, um método de tipo rizoma é obrigado a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros. Uma língua não se fecha sobre si mesma senão em uma função de impotência.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15) –, e a extrapola quimERICAMENTE.

Ainda sobre o aspecto transformacional da linguagem, podemos considerar sua dimensão interespecífica (e transespecífica, eu acrescentaria) através da imagem do

³⁰ Como exemplo, a ONU tem desenvolvido séries de ações em busca de uma “linguagem gênero-inclusiva”, como pode ser visto em: <https://www.un.org/en/gender-inclusive-language/guidelines.shtml>; em <https://www.unwomen.org/en/digital-library/genderterm>; e em https://en.unesco.org/system/files/ge_guidelines_for_publications_-_annex_4.pdf. Acesso em: 14 dez. 2020.

perdigoto:

[...] pensar a voz tanto como um acontecimento produzido pelo discurso (i.e, os enunciados que fazem falar a voz) e pela linguagem (i.e sua articulação linguística) quanto como um acontecimento material – materialidade dos órgãos que vocalizam, topologia da vibração ondulatória emitida, interpenetração do circuito da voz pela saliva como um caldo interespécie (água, minerais, secreções digestivas, bactérias e, evidentemente, vírus).

[...] enunciados da voz (aglomerados material-semiótico-discursivos) deflagraram uma nova assemblage, integrada também pela materialidade da saliva expelida na fala e pelas diferentes espécies com que essas unidades chamadas corpos são compartilhadas.

[...] predicar o perdigoto como microespaço de contaminação, inter e intra-ações, ou seja, uma gotícula/território de lutas/encontros multiespécies, compartilhada por água, sais minerais e células humanas e não/mais-que-humanas. (CAMOZZATO, 2021, no prelo)

A Quimera Linguística é ferramenta filosófica experimental e transformacional. Alguns de seus procedimentos são: 1) exponenciação generificada, potencializando-se a variação de gênero para além dos binômios linguísticos sexo-gênero, masculino e feminino. Por convenção, e apenas por convenção – eu poderia ter escolhido $n - 1$ outras convenções, sendo não informar a convenção pronominal e linguística apenas uma das convenções possíveis –, apenas palavras que se refiram a pessoas variarão, e da seguinte forma: as palavras generificadas antes como masculinas (finalizadas, por exemplo, com *o*) e femininas (finalizadas, por exemplo, com *a*), serão finalizadas em *e*. Em alguns momentos *o* e será acrescido de um acento circunflexo, como em *ê*, para que não seja confundido com *e* (conjunção): “o dançarino” torna-se “ê dançarine”. Ainda, nas palavras em que *o* e designa o masculino, como em “aqueles” e “historiadores”, *o* e será substituído por *u*: “aqueles” torna-se “aquelus”, “historiadores” torna-se “historiadorus”, “deles” torna-se “delus”. O *e*, *ê* e *u*, por convenção, são n^n . O n é o número de elementos da sequência e é sempre criado como potência. Dessa forma, n é *a* e/ou *o* e/ou *e* e/ou n outros artigos – ou mesmo nenhum ou não informado. Os vocábulos *e*, *ê* e *u* (n^n) implicam que cada pessoa criará a partir deles, configurando não uma invisibilização, mas uma exponenciação não hierárquica de possibilidades e relações visíveis. Se cada pessoa criará a partir da linguagem, ela não é *neutra*. Ademais, essa sequência destrói a presumibilidade, o já dado.

Passo aos outros procedimentos: 2) personificação, com a utilização da palavra *pessoa*, quando seus pronomes são desconhecidos ou inconformes às binaridades

de gênero, como em “a pessoa filósofa”; 3) seleção generificada, por meio da qual a exponenciação generificada, *linhas que são outras linhas*, pode produzir estados de diferenciação política e afetiva que abriguem também raízes, raízes-fasciculadas, rizomas ou outras imagens quaisquer: quimeras-raízes, quimeras-rizomas. Será o caso de passagens no trabalho onde optei por manter a autodeterminação pronominal, quando conhecida, e as próprias escolhas linguísticas e teóricas das pessoas citadas ou traduzidas por mim³¹; Nos casos das traduções, optei pelo masculino genérico, principalmente em casos em que havia formulações envolvendo 4) transoperatividades³² linguísticas, que permitirão transposições de operações de quebras de fronteiras para a própria construção das palavras, como corpoespaço, espaçotempo, corpopaisagem; 5) contextualidade, já que *corpo* aqui permanece o corpo, parte de um conjunto linguístico específico em que cada parte corporal é generificada gramaticalmente de uma forma (a mão, a barriga, o nariz, dentre outras) e *corpo* é o próprio dispositivo artístico, isto é, obra artística dotada de personificação – este trabalho tem como campo principal a Performance e a Dança; ao passo que *carne* toma o caráter de exploração de determinados corpos como capital; 6) agrupamento, sendo o gênero o mesmo da palavra que remete ao grupo total; o humano e o não-humano são aqui compreendidos como grupos e não indivíduos, portanto toda vez que forem mencionados, compreenda-se “o grupo humano” e o “grupo não-humano”; 7) escrita performativa, isto é, escrita em transformação corporal, escrita-estado, por meio da qual as seis convenções anteriores estarão em fluxo de modificação para a experimentação poética, visto que, mais que criar ou reafirmar regras, a Quimera Linguística pretende criar ferramentas para invenção e variabilidade linguística.

³¹ “[...] A melhor maneira de enfrentar o binarismo da vida cotidiana e, portanto, a ficção da diferença sexual é constantemente me autodesignar e desafiar verbalmente os erros de designação [dos binômios sexo/gênero] quando eles são produzidos dentro do contexto das interações linguísticas. (BOURCIER, 2020, p. 8).

³² O conceito transoperatividade foi desenvolvido no Grupo Insubordinados, coordenado por Dr. João Carlos Machado, e explicado em minha iniciação científica. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/154974/Poster_48350.pdf?sequence=2. Acesso em: 23 de outubro de 2021.

3 CORPOS TRANSFORMACIONAIS

Transformar-se é *sair de si*. Isso implica *ser outros corpos* humanos e mais-que-humanos, o que significa necessariamente estar inesgotável e infindavelmente em estado de alteração corporal. Essa dinâmica transformacional pode ser tomada como um axioma *trans**, quanto mais exploramos instâncias³³ exuberantes entre boa parte dessas existências corpo e gênero variantes, como nossas Transtemporalidades, Transmetamorfoses, Transmutações, Transsubstanciações e Matérias Transformacionais, por meios de Rituais Transformacionais, Transpiniquins, Transtropicalismos, Transanimismos, Transperspectivismos, Transfagias, Transxamanismos, Transespécies, Transciborgologias, Transfantasmagorias, Transmonstruosidades, Transjardinagens, Transtornos, Transradicalidades, Transapocalipses, Transfuturismos, Sessões Transmissionárias, Transparaísos, Transcosmologias, Transdivindades, Transdiaspóras, Transterritórios, Transmigrações, Transcestralidades, Translogias, Transpréhistórias, Transtriarcados, e os mundos subjacentes por elas engendrados. Qualquer ato transformacional implica teia de mudança à qual cumpre atingir níveis ontocosmoepistemológicos. Corpos Transformacionais operam energias em exponencialidades transformadoras, potencialmente transformando materialidades e sendo simultaneamente transformados por elas.

3.1 PORTAL III: ESTADOS CORPORAIS

Estados corporais são causas de acontecimentos. Eles são produzidos por modos dos corpos de ser ou estar, por devir. Estados dos corpos indicam situações em que se encontram e qualidades de movimento. A etimologia da palavra *estado* aponta para o latim *statum*, termo que configura em sentido próprio “uma maneira de estar em pé, postura, atitude, posição” e em sentido figurado “uma posição, situação” (FARIA, 1962, p. 942). Sua derivação pode também ser associada ao latim *sto*, que, na língua poética, expressa “estar, ser” (FARIA, 1962, p. 945), ou seja, *sum*. De natureza paradoxal, *statum* abarca em si tanto os aspectos temporalmente variáveis

³³ Estas são algumas das instâncias e dos conceitos transcosmoepistemológicos que criei. A maioria deles está caracterizada e explorada no quarto capítulo deste trabalho.

caracterizados pelo ser e estar em devir, e pela situação, quanto a estabilidade circunscrita em “posição, bom estado, estabilidade” (FARIA, 1962, p. 942). Na língua portuguesa, *estado*³⁴ define “forma de ser ou estar”, “condição em que as coisas se encontram”, “disposição física de uma pessoa ou animal”, “condição emocional, psicológica ou moral de uma pessoa em determinado momento”. Dessas concepções, pode-se inferir que estado corporal é, etimologicamente, uma forma corporal de ser ou estar, uma condição, situação ou disposição física, emocional, psicológica ou moral em que se encontra um corpo.

Diferenciadas pela letra maiúscula/minúscula, proponho análises sobre as políticas dos imbricamentos da palavra *estado* com a palavra *Estado*, que delinea o “conjunto das estruturas institucionais que asseguram a ordem e o controle de uma nação”³⁵. Corpos que potencialmente performam alterações em seus estados corporais em fazer artístico expõem modificações profundas não só em seus modos de ser e estar, como também em outros seres e matérias, já que a transformação acontece continuamente em redes. A produção de estudos relacionados aos estados corporais em cena propõe tanto uma mudança radical em forças imperativas vigentes nos modos de produção corporal de ideários fixos e binários instaurados nas artes, quanto derrocadas nos comandos e nos controles integrados nas lógicas da governabilidade neoliberal, que Michel Foucault elenca como a tríade soberania, disciplina e governo, mantida por segurança e implementada, nas palavras do filósofo, pela “conduta dos outros” (FOUCAULT, 1982, p. 794).

Foucault (2004) traça as operações intersubjetivas do poder fundado pela governabilidade liberal e neoliberal dos estados corporais quando auxilia na compreensão do controle dos corpos, assegurando que certos graus ainda remanescentes de liberdade impedem a conduta de ser absoluta e permanentemente prescrita pelo poder, de maneira a aumentar ainda mais o desejo de controle e determinação da conduta do outro. Pensando nessas sustentações, pode-se dizer que os corpos, quando potencialmente produzem e são produzidos por alterações de estados corporais, rompem com sistemas de comando e estruturação que prezam

³⁴ Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/estado/>. Acesso em: 23 dez. 2020. utubro 2018.

³⁵ id.

pela formatação, disciplina e dependência, ideais para reproduzir biotecnológica e subjetivamente padrões e normas de ser, estar e mover.

Se o poder do *Estado* opera justamente nos *estados* corporais, os corpos podem ser investigados em termos de agência. E, como sugestão etimológica, o *estado*, um termo que define posição e estabilidade, é em seu próprio significado simultaneamente ser e estar no tempo, ou seja, quadros perpétuos de alterações das posições e estabilidades do ser. Há em “estado” um convite à adoção de políticas radicais de alteração potencial de estados corporais como formulação de novos modos de existência. Um corpo que potencialmente altera seus estados corporais em cena é um Corpo Transformacional.

3.1.1 Estados corporais na Filosofia da Diferença

“Aquele que tem um corpo capaz de muitas coisas, tem uma mente que, considerada em si mesma, possui uma grande consciência de si, de Deus e das coisas. Assim, esforçamo-nos, nesta vida, sobretudo, para que o corpo de nossa infância se transforme, tanto quanto o permite a sua natureza e tanto quanto lhe seja conveniente, em um outro corpo, que seja capaz de muitas coisas e que esteja referido a uma mente que tenha extrema consciência de si mesma, de Deus e das coisas”
(Espinosa, *Ética V*, Prop. 39, Esc.).

“É que não pensamos sem nos tornarmos outra coisa, algo que não pensa, um bicho, um vegetal, uma molécula, uma partícula, que retornam sobre o pensamento e o re lançam”
Deleuze e Guattari (1992, p. 59)

“Posso quebrar a caixa de ferrugem, porém não a quebrarei. Farei a caixa um pouco mais enferrujada e isso só, – porque essa caixa sou eu [...] Pregos vindos de baixo no sentido da insurreição perpétua /como nos calçamos de baixo para cima até o fim. / E nos pregamos pela frente na epiderme / para que todos os vazios sejam ocupados / as folhas da última primavera. / Os espíritos nunca foram nada além de estados passageiros do trabalho perpétuo sobre o ser e do ser, estados que não são os seres e que devem absolutamente partir e nunca mais voltar. [...]”
Artaud (1985, p. 46, 47, 105, 132, 455)

“Mesmo o espírito precisa rastejar o chão para se relacionar com o mundo [...]. Farejar é o ato de rastejar respirando. Posição ancestral por excelência, rastejar no chão é pisar a terra (humildade). O chão é a regra. É universal. É singular. O corpo é o chão da gente. Do barro do corpo ao corpo de carne. A carne é o barro do corpo [...] O corpo é o território da beleza, condição da ética e solo da ontologia. [...] O corpo é ser. [...] O corpo é a mediação entre mistério e revelação. O corpo, visível, é o sinal do invisível no corpo. [...] O corpo, aliás, é simbólico. [...] O corpo é o revestimento do sagrado.”
Oliveira (2005, p. 124-128)

“A cor e o pó são os restos do corpo. Cor-pixel e pó-pixel são interveniências

biotecnológicas da cena nas quais o corpo se inscreve na teatralidade atual. [...] O que interrogamos é: a serviço de quais pressupostos e discursos corporais e cênicos a Inteligência Artificial desafia suas engenharias a computacionar-se em neurônios estéticos? O ideário de esfacelamento do corpo e da cena é o parâmetro para a pixelização do corpo e da cena. Trata-se das resultantes destrutivas do projeto ocidental de corporalidade e de teatralidade que nos requer, mais do que pensar em modelos pós-corporais ou pós-teatrais, em constatações dos pós corporais e dos pós teatrais. Ou seja, o pó, o resto do corpo e o resto da cena. A pós-modernidade é o pó da modernidade. A pós-colonialidade é o pó da colonialidade. Sinal de sua destrutividade e indicação de que a ruína é sua herança.”
Leal (2020, p. 14-15).

Se há diversas concepções ontocosmoepistêmicas de corpo e alma, além de inúmeras perspectivas relacionais entre essas noções nas mais variadas manifestações de Dança e Performance, pode-se compreender que esses não são conceitos dados ou universais (ALMEIDA, 2021). Antes de destrinchar o campo das alteridades com a finalidade de conceituar a transformação corporal, bem como suas instâncias e suas inúmeras transontocosmoepistemologias, revisarei e expandirei alguns conceitos como de diferença, substância, essência e potência através da Filosofia da Diferença, já que esse campo opera a transformação corporal como devir.

Diferir é do Latim *differre* e comporta:

A ação de remeter para mais tarde, de ter em conta o tempo e as forças numa operação que implica um cálculo econômico, um desvio, uma demora, um retardamento, uma reserva, uma representação, todos os conceitos que resumirei aqui numa palavra de que nunca me servi mas poderíamos inscrever nessa cadeia: a temporização. Diferir, nesse sentido, é temporizar, é recorrer, consciente ou inconscientemente, à mediação temporal e temporizada de um desvio que suspende a consumação e a satisfação do "desejo" ou da "vontade", realizando-o de fato de um modo que lhe anula ou modera o efeito. [...] [E]ssa temporização é também temporalização e espaçamento, devir-tempo do espaço e devir-espaço do tempo [...]. O outro sentido de diferir é o mais comum e o mais facilmente identificável: não ser idêntico, ser outro, discernível etc. Tratando-se de diferen(te)/(do)s, palavra que, portanto, poderemos escrever como quisermos, com um t ou com um d*, quer esteja em questão a alteridade de dissemelhança, quer a alteridade de alergia e de polêmica, é sem dúvida necessário que entre os elementos outros se produzam, ativamente, dinamicamente, e com uma certa perseverança na repetição, intervalo, distância, espaçamento. (DERRIDA, 1991, p. 38-39)

Pensar a temporização e a alteridade de dissemelhança é, então, essencial para pensar o movimento de *tornar-se outro* da transformação corporal. Para tal, é necessário que se compreenda as diferenças entre *estado* e *transformação de estado*

corporal. Essa distinção é feita em Derrida a partir do estabelecimento da *diferença* como “[...] o movimento pelo qual a língua, ou qualquer código, qualquer esquema de reenvios em geral se constitui ‘historicamente’ como tecido de diferenças” (DERRIDA, 1991, p. 43), e sendo as diferenças, portanto, “‘produzidas’ – diferidas – pela diferença.” (DERRIDA, 1991, p. 47). Os estados corporais são diferenças diferidas pelo movimento de transformação corporal. Esse mesmo movimento produz a identidade infinita ou a variância corporal infinita.

3.1.1.1 *Dos estados corporais à transformação corporal: identidade infinita e perda do nome próprio*

Os estados de coisas não são menos corpos que a substância, já que “[...] os corpos, com seus estados, qualidades e quantidades, assumem todos os caracteres da substância e da causa” (DELEUZE, 1974, p. 8), e isso resulta em uma operação de transmutação que faz emergir à superfície o devir-ilimitado como efeito em manifestação. O tempo do estado corporal é o presente. Para a filosofia Estóica há dois planos de ser, uma distinção entre o ser profundo, a força, e os fatos, que se produzem em sua superfície:

1) Os corpos, com suas tensões, suas qualidades físicas, suas relações, suas ações e paixões e os "estados de coisas" correspondentes. Estes estados de coisas, ações e paixões, são determinados pelas misturas entre corpos. No limite, há uma unidade de todos os corpos em função de um Fogo primordial em que eles são absorvidos e a partir do qual se desenvolvem segundo sua tensão respectiva. O único tempo dos corpos e estados de coisas é o presente. [...] 2) Todos os corpos são causas uns para os outros, uns com relação aos outros, mas de que? São causas de certas coisas de uma natureza completamente diferente. Estes efeitos não são corpos, mas, propriamente falando, "incorporais". Não são qualidades e propriedades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos. Não são coisas ou estados de coisas, mas acontecimentos. Não se pode dizer que existam, mas, antes, que subsistem ou insistem, tendo este mínimo de ser que convém ao que não é uma coisa, entidade não existente. (DELEUZE, 1974, p. 5).

A transformação é o que subsiste ou insiste. No saber estóico, os acontecimentos, como seres incorporais, são efeitos instituídos em multiplicidade infinita (DELEUZE, 1974). Os estados corporais, como qualidades e propriedades

físicas de corpos, são causas desses efeitos, atributos, modos de ser:

Quando o escalpelo corta a carne, o primeiro corpo produz sobre o segundo não uma propriedade nova, mas um atributo novo, o de ser cortado. O atributo não designa nenhuma qualidade real..., é sempre ao contrário expresso por um verbo, o que quer dizer que é não um ser, mas uma maneira de ser... Esta maneira de ser se encontra de alguma forma no limite, na superfície de ser e não pode mudar sua natureza: ela não é a bem dizer nem ativa nem passiva, pois a passividade suporia uma natureza corporal que sofre uma ação. Ela é pura e simplesmente um resultado, um efeito não classificável entre os seres... (BRÉHIER apud DELEUZE, 1974, p. 6)

Também cindindo a causalidade, o pensamento Epicurista opõem os *eventa*, guerra-concórdia, por exemplo, aos *conjunta*, qualidades reais inseparáveis dos corpos (DELEUZE, 1974). Os acontecimentos não existem por si mesmos, são resultados dos movimentos da matéria e da ação dos corpos, ou seja, são produzidos por estados corporais. Para especificar o que essas teorias pretendem com essa nova dualidade entre corpo e estado corporal e acontecimentos incorporais, Deleuze elucida a oposição entre profundidade e superfície:

O que há nos corpos, na profundidade dos corpos, são misturas: um corpo penetra outro e coexiste com ele em todas as suas partes, como a gota de vinho no mar ou o fogo no ferro. Um corpo se retira de outro, como o líquido de um vaso. As misturas em geral determinam estados de coisas quantitativos e qualitativos: as dimensões de um conjunto ou o vermelho do ferro, o verde de uma árvore. Mas o que queremos dizer por "crescer", "diminuir", "avermelhar", "verdejar", "cortar", "ser cortado". etc., é de uma outra natureza: não mais estados de coisas ou misturas no fundo dos corpos, mas acontecimentos incorporais na superfície, que resultam destas misturas. (DELEUZE, 1974, p. 6-7)

“O gelo derrete” é um acontecimento incorporal, um devir-ilimitado, “[...] o futuro e o passado, o mais e o menos, o muito e o pouco, o demasiado e o insuficiente *ainda*, o já e o *não*: pois o acontecimento, infinitamente divisível, é sempre *os dois ao mesmo tempo*” (DELEUZE, 1974, p. 9, grifos no original). O que se *passa* é o estado corporal. O que acaba de se passar e que *ainda* vai se passar é o devir, a causa e o efeito, “[...] nem um nem outro, mas seu resultado comum (cortar-ser cortado) [...] sempre reversível” (DELEUZE, 1974, p. 9). O físico Boltzmann, em sua explicação para o tempo, invalidou a flecha que ia do passado ao futuro, sistema válido apenas em mundos individuais e presentes neles determinados, já que, no Universo, as duas

direções do tempo são indistinguíveis, não havendo nem acima, nem abaixo no espaço (DELEUZE, 1974). Esse paradoxo também está presente nesse seguinte trecho de Platão: “[...] mas finalizar este devir é o de que eles não são capazes, pois se o finalizassem não mais *viriam a ser*, mas seriam...”. (PARMÊNIDES, 154-155 filebo 24d). Na obra fantástica de Lewis Carroll, Deleuze analisa a simultaneidade do devir que se furta ao presente:

Quando digo “Alice cresce”, quero dizer que ela se torna maior do que era. Mas por isso mesmo ela também se torna menor do que é agora. Sem dúvida, não é ao mesmo tempo que ela é maior e menor. Mas é ao mesmo tempo que ela se *torna* um e outro. Ela é maior agora e era menor antes. (DELEUZE, 1974, p. 1, grifos no original)

Os acontecimentos se transformam “pelas bordas, nas bordas” (DELEUZE, 1974, p. 10). A ascensão à superfície é a descoberta de que tudo ocorre em fronteira, inclusive a identidade. Esse paradoxo funda a identidade infinita – “O acontecimento é tudo ao mesmo tempo” (DELEUZE, 1974, p. 37) – que contesta a identidade pessoal, causando a perda do nome próprio, ou seja, a destruição da designação de identidades fixas:

A árvore verdeja, o escalpelo corta, a batalha será ou não travada...? É diante das árvores que Alice perde seu nome, é para uma árvore que Humpty Dumpty fala sem olhar Alice. E as falas anunciam batalhas. E por toda parte ferimentos, cortes. Mas serão mesmo exemplos? Ou então será que todo acontecimento não é deste tipo, floresta, batalha e ferimento, sendo tudo tanto mais profundo quanto mais isso se passe na superfície, incorporal de tanto margear os corpos? (DELEUZE, 1974, p. 11)

A designação associa palavras com imagens específicas que “representam” o estado (DELEUZE, 1974). Porém, a identidade do *Eu* não é garantida, nem primeira ou suficiente da ordem de fala, a não ser por outros significado e conceitos – e, na ausência destes, a identidade pessoal se perde como na experiência de Alice, em Carroll. Por esse motivo é o sentido é identificado com significação (DELEUZE, 1974), sendo o sentido atributo da coisa ou do estado:

O atributo da coisa é o verbo verdejar, por exemplo, ou antes, o acontecimento expresso por este verbo; [...] Este atributo lógico, por

sua vez, não se confunde de forma alguma com o estado de coisas físico, nem com uma qualidade ou relação deste estado. O atributo não é um ser e não qualifica um ser; é um extra-ser. Verde designa uma qualidade, uma mistura de coisas, uma mistura de árvore e de ar em que uma clorofila coexiste com todas as partes da folha. Verdejar, ao contrário, não é uma qualidade na coisa, mas um atributo que se diz da coisa e que não existe fora da proposição que o exprime designando a coisa. (DELEUZE, 1974, p. 22)

Compreendemos, então, a diferença entre estado corporal, uma qualidade como verde, e o devir, o extra-ser como verdejar. Dizer que o atributo é o sentido é dizer que “[...] o acontecimento é o próprio sentido” (DELEUZE, 1974, p. 23). Dessa forma, o sentido não é ser, ele “[...] convém ao não-ser” (DELEUZE, 1974, p. 34). Essa instância paradoxal do acontecimento corresponde à pergunta, à casa vazia, à fuga da identidade:

De outro lado, as palavras em branco, ou antes, as palavras que designam a palavra em branco, são inseparáveis de uma pergunta que se envolve e se desloca através das séries; a este elemento que nunca se encontra em seu próprio lugar, foge à sua própria semelhança, à sua própria identidade [...]. Refrão de uma canção, cujas estrofes formariam séries através das quais ele circula, palavra mágica tal que todos os nomes pelos quais ela é "chamada" não preenchem o seu branco, a instância paradoxal tem precisamente este ser singular, esta "objetidade" que corresponde à pergunta como tal e lhe corresponde sem jamais a ela responder. (DELEUZE, 1974, p. 60)

Os paradoxos são também interiores ao sentido (DELEUZE, 1974): o paradoxo da regressão ou da proliferação indefinida, segundo o qual nunca se diz o sentido daquilo que se diz, ou seja, um nome que designa coisa remete infinitamente a outro que designa seu sentido; o paradoxo do desdobramento estéril ou da reiteração seca, ou seja, o sentido independente da proposição, como o riso sem gato de Carroll; o paradoxo da neutralidade ou do terceiro estado da essência, em que o sentido é sempre duplo sentido, ou seja, o sentido é inafetado independente da proposição, como em “os gatos comem os morcegos” e “os morcegos comem os gatos”; e, por fim, o paradoxo do absurdo ou dos objetos impossíveis, em que mesmo que proposições sejam absurdas, ou seja, sejam sem significação, elas têm sentido:

As duas noções de absurdo e de não-senso não devem ser confundidas. É que os objetos impossíveis – quadrado redondo, matéria inextensa, *perpetuum mobile*, montanha sem vale etc. – são

objetos "sem pátria", no exterior do ser, mas que têm uma posição precisa e distinta no exterior: eles são "extra-ser", puros acontecimentos ideais inefetuáveis em um estado de coisas. Devemos chamar este paradoxo de paradoxo de Meinong [...]. (DELEUZE, 1974, p. 38)

O paradoxo de Meinong (DELEUZE, 1974), junto de todos os outros paradoxos do sentido do devir, auxilia-nos na compreensão da definição de um múltiplo comum ao real, espécie de ser que é matéria das designações, ao possível, espécie de ser que é forma das designações, e, ao *impossível*, extra-ser. Esses são justamente os paradoxos da transformação corporal. Por ora, é importante seguir na compreensão do estado corporal e dos modos de ser. A *Ética de Espinosa*, segundo Deleuze (2002, p. 29), é uma “tipologia dos modos de existência imanentes” e, por esse motivo, opto por iniciar um projeto sobre a transformação corporal destrinchando alguns dos principais conceitos desse filósofo, e de filósofos que a ele se alinham, como Deleuze e Guattari. Faço, porém, sempre oferecendo coexistências entre identidade, não-identidade e desidentificação em uma proposta anti-colonial que visa criar minha própria concepção do que seja a transformação. Passo ao exame de conceitos caros ao estudo do corpo nessas propostas, tais quais substância, essência e potência.

3.1.1.2 *Substância*

Corpos Transformacionais é a construção de novas maneiras de viver e novos modos de vida imanentes. Em Espinosa (2015), esse plano de imanência é partilhado por todos os corpos, almas, indivíduos:

Vê-se que o plano de imanência, o plano de Natureza que distribui os afetos, não separa absolutamente coisas que seriam ditas naturais e coisas que seriam ditas artificiais. O artifício faz parte completamente da Natureza, já que toda coisa, no plano imanente da Natureza, define-se pelos agenciamentos de movimentos e de afetos nos quais ela entra, quer esses agenciamentos sejam artificiais ou naturais. Por exemplo, J. von Uexküll o fará para o carrapato, animal que suga o sangue dos mamíferos. Ele definirá esse animal a partir de três afetos: o primeiro, de luz (subir no alto de um galho); o segundo, olfativo (se deixar cair sobre o mamífero que passa sob o galho); o terceiro, calorífico (procurar a região sem pelo e mais quente). (DELEUZE, 2002, p. 129)

No pensamento espinosista há uma única substância para todos os atributos, uma única Natureza variando infinitamente para todos os corpos e para todos os indivíduos: “Por substância entendo aquilo que é em si e é concebido por si, isto é, aquilo cujo conceito não precisa do conceito de outra coisa a partir do qual deva ser formado” (ESPINOSA, *Ética I*, Def. 3).

O que é concebido por si, ou seja, aquilo que é causa de si, é “[...] aquilo cuja essência envolve existência, ou seja, aquilo cuja natureza não pode ser concebida senão existente” (ESPINOSA, *Ética I*, Def. 3). Com essa definição, Espinosa confere a cada substância a unicidade, a infinidade, a auto-causalidade, a indivisibilidade e a existência, ou, nos termos de Deleuze (2002, p. 114), uma “[...] multiplicidade de substâncias de atributos diferentes”. Os atributos “[...] realmente (formalmente) distintos dizem-se pois de uma substância absolutamente una, que os possui a todos” (DELEUZE, 2002, p. 114), sendo a distinção real-formal dos atributos constituída pela “unidade ontológica absoluta da substância” (DELEUZE, 2002, p. 114). A introdução à multiplicidade de substâncias em variação infinita, partilhando um mesmo plano de imanência, é fundamental para o estudo da essência e da potência.

3.1.1.3 *Essência*

Em Espinosa, “Constitui necessariamente a essência de uma coisa aquilo que, dado, a coisa é posta e, tirado, a coisa é suprimida; ou aquilo sem o que a coisa não pode ser nem ser concebida e, vice-versa, que sem a coisa não pode ser nem ser concebido” (ESPINOSA, *Ética II*, Prop. 10, esc.). A essência é eterna e singular (DELEUZE, 2002). Há entre essência e coisa uma relação recíproca, e disso advém que:

1) Não há várias substâncias com o mesmo atributo [...]; 2) [...] Há uma distinção radical de essência entre as substâncias e os modos (pois, se os modos não podem ser concebidos sem a substância, inversamente a substância pode muito bem sê-lo sem eles; assim, a univocidade dos atributos, que se dizem sob a mesma forma da substância e dos modos, não implica nenhuma confusão de essência, visto que os atributos constituem a essência da substância, mas não constituem a dos modos, que se contentam em envolvê-los; [...] 3) [...] Os modos não existentes não são possíveis no entendimento de Deus (pois as ideias de modos não existentes estão incluídas na ideia de Deus da mesma maneira que as essências desses modos estão contidas nos atributos de Deus (II, 8); ora, toda essência sendo

essência de alguma coisa, os modos não existentes são eles próprios seres reais e atuais, cuja idéia é, nesse contexto, necessariamente dada no entendimento infinito). (DELEUZE, 2002, p. 78)

A essência “[...] é potência absolutamente infinita de existir e de agir” (DELEUZE, 2002, p. 78) e os atributos são “[...] forças para existir e agir” (DELEUZE, 2002, p. 78). Mas o que é a essência de modos não-existentes? As essências são parte da potência de Deus:

As essências não são nem possibilidades lógicas nem estruturas geométricas; são partes de potência, isto é, graus de intensidade físicos. Elas não têm partes, mas são elas mesmas partes, partes de potência, à maneira de quantidades intensivas que não se compõem de quantidades menores. Convém todas umas com as outras até o infinito, porque todas estão comprometidas na produção de cada uma, mas cada uma corresponde a um grau determinado de potência distinto de todos os demais. (DELEUZE, 2002, p. 79)

No modo existente, a essência e a potência de agir são uma só coisa, e a potência de agir e o poder de ser afetado são igualmente uma só coisa (DELEUZE, 2002). Compreendendo as essências, e entendendo que, em Espinosa, as essências são partes de potência, podemos agora analisar a potência, para compreender a afirmação de que um corpo que potencialmente altera seus estados corporais em cena é um corpo em criação de novas formas de existência.

3.1.1.4 *Potência*

O corpo é definido por Espinosa (2015) pela cinética, ou seja, por meio de uma infinidade de partículas em relações de movimento e repouso, velocidades e lentidões, e pela dinâmica, através da qual esse corpo afeta outros corpos e é afetado por eles – poder que confere aos corpos individualidade. A proposição cinética considera que o corpo não se define por funções orgânicas, nem por formas globais e específicas, pois estas dependerão das relações de lentidão e velocidade. O desenvolvimento das formas corporais e os seus fluxos de desenvolvimento, para o filósofo, depende dessas relações. Dessa maneira, a forma corporal nunca é fixa, e, sim um conjunto de relações que implica em modos de viver. É pela velocidade e lentidão que a gente se transforma em outras coisas.

O importante é conceber a vida, cada individualidade de vida, não como uma forma, ou um desenvolvimento de forma, mas como uma relação complexa entre velocidades diferenciais, entre abrandamento e aceleração de partículas. Uma composição de velocidades e de lentidões num plano de imanência. [...] É pela velocidade e lentidão que a gente desliza entre as coisas, que a gente conjuga com outra coisa: a gente desliza por entre, se introduz no meio, abraça-se ou se impõe ritmos. (DELEUZE, 2002, p. 128)

Não se define um corpo como substâncias ou sujeitos. Tampouco se define um corpo por seus órgãos ou funções. Para Espinosa, corpos são modos, são poderes de afetar e ser afetado. Como definir, então, os corpos?

Nós o definiremos por *longitude e latitude*. Um corpo pode ser qualquer coisa, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma idéia, pode ser um *corpus* linguístico, pode ser um corpo social, uma coletividade. Entendemos por longitude de um corpo qualquer conjunto das relações de velocidade e de lentidão, de repouso e de movimento, entre partículas que o compõem desse ponto de vista, isto é, entre *elementos não formados*. Entendemos por latitude o conjunto de afetos que preenchem um corpo a cada momento, isto é, os estados intensivos de uma *força anônima* (força de existir, poder de ser afetado). Estabelecemos assim a cartografia de um corpo. O conjunto das longitudes e latitudes constitui a Natureza, o plano de imanência ou de consistência, sempre variável, e que não cessa de ser remanejado, composto, recomposto, pelos indivíduos e pelas coletividades. (DELEUZE, 2002, p. 132-133, grifos no original)

Os estados ou as afecções envolvem variações da potência de agir e, enquanto exprimem quantidade absoluta e incomparável de realidade ou de perfeição, pertencem à essência (DELEUZE, 2002). As variações não pertencem à essência, mas à existência ou à duração, e concernem apenas à gênese do estado na existência (DELEUZE, 2002), sendo a existência “[...] o conjunto das partes extensivas que nos pertencem sob esta relação na duração” (DELEUZE, 2002, p. 47). Os estados se diferenciam em sua produção na existência por aumentos e diminuições da potência de agir, de maneira que “[...] quando um estado exterior envolve um aumento de nossa potência de agir, ele *se desdobra em outro estado que depende dessa mesma potência*” (DELEUZE, 2002, p. 46, grifos no original), conduzindo, em Espinosa, a formação de estados de ideias de nós mesmos e de Deus. Esse encadeamento de variações na existência é “[...] uma prova física e química, uma experimentação”

(DELEUZE, 2002, p. 47), de forma que somos julgados por nossos estados apenas por nós mesmos. Segundo Deleuze, essa prova, oposta ao juízo moral, constitui a Ética de Espinosa.

Na Ética, somos compostos de: 1) nossa essência; 2) nossas relações de movimento e repouso ou nossas potências de sermos afetados; 3) partes extensivas que definem nossa existência em duração, enquanto efetuam nossas relações (DELEUZE, 2002). De acordo com Deleuze (2005, p. 195), potência e essência são inseparáveis, já que “[...] a potência é o próprio inseparável da essência, e é o que exprime como a essência, ao mesmo tempo, é causa da existência da substância e causa das outras coisas que dela decorrem”. Para que seja compreendida a potência de ser afetado, é preciso que, antes, compreenda-se as afecções (*affectio*), ou seja, os modos: “As coisas particulares nada são senão afecções dos atributos de Deus, ou seja, modos, pelos quais os atributos de Deus se exprimem de maneira certa e determinada” (ESPINOSA, ÉTICA I, Prop. 25, Cor.). Os modos, sendo afecções da substância, são designados por ela, assim como as modificações desses modos e os efeitos de outros modos sobre estes. Os modos existentes são definidos pelo poder de ser afetado (ESPINOSA, ÉTICA III, Post. 1 e 2). Os modos são conjuntos de relações:

Constitui o segundo termo da alternativa daquilo que é: ser em si (substância), ser em outra coisa (ESPINOSA, Ética I, Ax. 1). Um dos pontos essenciais do espinosismo reside na identificação da relação ontológica substância-modos com a relação epistemológica essência-propriedades e a relação física causa-efeito. É que a relação causa-efeito não é separável de uma imanência pela qual a causa permanece em si para produzir. Inversamente, a relação essência-propriedades não é separável de um dinamismo mediante o qual as propriedades chegam à infinidade, não são deduzidas pelo entendimento que *explica* a substância, sem serem produzidas pela substância que *se explica* ou exprime no entendimento e, enfim, gozam de uma essência própria [...]. Os modos diferem da substância em existência e essência, sendo entretanto produzidos nesses mesmos atributos que constituem a essência da substância. (DELEUZE, 2002, 92-93)

Disso se conclui a univocidade do Ser em atributos, e, contudo, aquilo que é, se diz, é diferencial em substância ou modos. Se afecções resultam da interação de modos, elas são imagens, marcas corporais: “[...] chamaremos de imagens das coisas as afecções do Corpo humano, cujas ideias representam os Corpos externos como

que presentes a nós, ainda que não reproduzam as figuras das coisas” (ESPINOSA, *Ética II*, Prop. 17, Esc.). Essa relação corporal é imaginação, e “[...] essas afecções-imagens formam certo estado (*constitutio*) do corpo e do espírito afetados” (DELEUZE, 2002, p. 55). O afeto, por sua vez, é a variação das afecções:

De um estado a outro, de uma imagem ou idéia a outra, há, portanto, transições, passagens vivenciadas, durações mediante as quais passamos para uma perfeição maior ou menor. Ainda mais, esses estados, essas afecções, imagens ou ideias, não são separáveis da duração que as relaciona ao estado precedente e as introduzem ao estado seguinte. Essas durações ou variações contínuas de perfeição são chamadas “afetos”, ou sentimentos (*affectus*). (DELEUZE, 2002, p. 55)

Em outras palavras “[...] a *affectio* remete a um estado do corpo afetado e implica a presença do corpo afetante, ao passo que o *affectus* remete à transição de um estado a outro, tendo em conta variação correlativa dos corpos afetantes” (DELEUZE, 2002, p. 56). Afecções-imagens e afetos-sentimentos são de naturezas diferentes, contudo afetos supõem imagens e delas derivam (ESPINOSA, *Ética II*, Ax. 3), sem que a elas se reduzam, pois são transitivos puros e experimentados em duração diferencial entre estados. A diferenciação da força de existir está, pois, afirmada em corpos, e não em comparações de ideias.

Para o pensamento espinosista, Deus não tem poder (*potestas*), tem uma potência (*potentia*) idêntica à sua essência, potência dupla de existir e produzir todas as coisas, “[...] totalidade incondicionada que possui *a priori* todos os atributos como condições formais” (DELEUZE, 2002, p. 103) – sendo os atributos idênticos à potência de existir. À *potentia* corresponde uma *potestas* de ser afetado, preenchida por afecções: “Toda potência é ato, ativa, e em ato. A identidade da potência e do ato explica-se pelo seguinte: toda potência é inseparável de um poder de ser afetado, e esse poder ser afetado encontra-se constante e necessariamente preenchido por afecções que o efetuam” (DELEUZE, 2002, p. 103).

Já a essência do modo é o grau de potência, “[...] uma realidade física que não carece de nada” (DELEUZE, 2002, p. 104). E quando o modo passa à existência, uma infinidade de partes entram em relação que corresponde à essência ou a seu grau de potência, sendo, então, esta essência determinada como *conatus* ou apetite (ESPINOSA, *Ética III*, Prop. 7), perseverando, ou seja, durando indefinidamente

(ESPINOSA, *Ética III*, Prop. 8), na existência. *Conatus* é tendência a manter ao máximo a aptidão (*aptus*) para ser afetado (ESPINOSA, *Ética IV*, Prop. 38): “Tal como um poder de ser afetado (*potestas*) corresponde à essência de Deus como potência (*potentia*), uma aptidão para ser afetado (*aptus*) corresponde à essência do modo existente como grau de potência (*conatus*)” (DELEUZE, 2002, p. 104). O poder de ser afetado é preenchido por afecções ou modos na substância, pela substância produzidas; A aptidão do modo existente a ser afetado é preenchida por afecções e afetos produzidas por outros modos existentes (DELEUZE, 2002) – imaginações e paixões.

Em outras palavras, afecções determinam às ações o *conatus*, que assume afetos-sentimentos, e este, tornado consciente de si, chama-se desejo (ESPINOSA, *Ética III*, def. do desejo). *Conatus*, então, seria esforço ou tendência para afirmar a existência; “[...] esforço para aumentar a potência de agir ou experimentar paixões alegres” (ESPINOSA, TERCEIRA DETERMINAÇÃO III 28) – “luta de potências”, como observa Deleuze (2002), de forma que, nas relações entre modos existentes e em suas aberturas ao exterior “nenhuma coisa singular se dá na Natureza sem que surja ao mesmo tempo outra mais potente e mais forte” (ESPINOSA, *Ética IV*, axioma) capaz de lesar suas relações vitais. E pensar em luta de potências é pensar em agenciamentos políticos.

O pensamento de uma política da experiência da potência é traçado por Agamben (2006), que remonta a uma longa história na filosofia ocidental partindo da oposição entre potência (*dynamis*) e ato (*energeia*) em Aristóteles e chegando até a pergunta: o que é poder?

Na breve introdução à coletânea *Requiem*, Anna Achmatova conta como aquelas poesias nasceram. Eram os anos da Ezovschina e havia meses a poetisa fazia fila em frente à prisão de Leningrado com a esperança de ter notícias do seu filho, preso por delitos políticos. Junto dela, estavam na fila dezenas de outras mulheres que se reencontravam todos os dias no mesmo lugar. Numa manhã, uma dessas mulheres a reconheceu e lhe fez esta única pergunta: "a senhora pode dizer isto"? Achmatova ficou muda por um instante e depois, sem saber por que, deparou-se com a resposta nos lábios: "sim, eu posso". (AGAMBEN, 2006, p. 12-13)

A experiência da potência, para Agamben (2006), é a mais exigente do medir-se. Em Aristóteles, o estudo da potência se dá através da faculdade (*exis*), que não é

em ato, mas apenas em potência: “[...] assim como o combustível não queima por si só, sem um princípio de combustão; do contrário consumiria a si mesmo e não precisaria de fogo existente em ato” (AGAMBEN, 2006, p. 13). Nesse caso, a faculdade de sentir, por exemplo, exprime um modo do ser vivo de ter práxis vital, sendo diferente do sentir em ato, referido ao ser, o que indica que “[...] a doutrina aristotélica da potência contém uma arqueologia da subjetividade” (AGAMBEN, 2006, p. 15).

Para Agamben (2006), o termo potência detém o significado de potência e possibilidade, ambos indissociáveis. “Ter uma potência, ter uma faculdade significa: ter uma privação. Por isso a sensação não sente a si mesma, como o combustível não queima a si mesmo” (AGAMBEN, 2006, p. 15). Em outras palavras:

A potência é definida essencialmente pela possibilidade do seu não-exercício, assim como *exis* significa: disponibilidade de uma privação. Ou seja, o arquiteto é potente enquanto pode não-construir, e o tocador de cítara é tal porque, diferentemente daquele que se diz potente apenas em sentido genérico e que simplesmente não pode tocar a cítara, ele pode não-tocar a cítara. (AGAMBEN, 2006, p. 16)

Dessa forma, o modo de ser da potência se dá na forma da *exis*, da soberania perante privações. No pensamento aristotélico, a *exis* tem potência tanto para o ser-em-ato quando para o não ser-em-ato, ou seja, “[...] toda potência é impotência” (AGAMBEN, 2006, p. 20), não como “[...] ausência de toda potência, mas potência de não (-passar ao ato)” (AGAMBEN, 2006, p. 21). Se toda potência é sempre potência de não passar ao ato, mas a potência pode passar ao ato, é porque os dois ocorrem simultaneamente:

Se uma potência de não ser pertence originalmente a toda potência, será verdadeiramente potente apenas quem, no momento da passagem ao ato, não anulará simplesmente a própria potência de não, nem a deixará para trás em relação ao ato, mas fará com que ela passe integralmente nele como tal, isto é, poderá não-não passar ao ato. (AGAMBEN, 2006, p. 26, grifos do autor)

Para Agamben, essa configuração pode ser reconhecida como o lugar do fundamento do problema da liberdade: “*Autenticamente livre, nesse sentido, seria não quem pode simplesmente realizar esse ou aquele ato, nem simplesmente quem pode não realizá-lo, mas aquele que, mantendo-se relacionado com a privação, pode a*

própria impotência.” (AGAMBEN, 2006, p. 22, grifos do autor).

Baseando-se no pensamento espinosista, em que o corpo é o porto da potência, Preciado cria a *potentia gaudendi*:

Para compreender como e por que a sexualidade e o corpo, o corpo excitável, irrompem no coração da ação política e se tornam objetos de uma minuciosa gestão estatal e industrial no final do século XIX, precisamos elaborar inicialmente um novo conceito filosófico no domínio farmacopornográfico que seja equivalente ao conceito de força de trabalho no domínio da economia clássica. Defino a noção de *potentia gaudendi*, ou “força orgásmica”, como a potência (presencial ou virtual) de excitação (total) de um corpo. Esta potência é uma capacidade indeterminada; não tem gênero. Não é nem feminina nem masculina, nem humana nem animal, nem viva nem inanimada. (PRECIADO, 2018, p. 44)

A *potentia gaudendi* (PRECIADO, 2018) é um fundamento energético impossível de ser possuído ou armazenado, existindo como evento, processo, relação ou prática impermanentemente maleável. Por esse fundamento, o corpo torna-se uma “[...] entidade tecnoviva multiconectada que incorpora tecnologia” (PRECIADO, 2018, p. 46). Esse fundamento:

[...] não sabe a diferença entre ser excitado, excitar ou excitar-se com. Esta potência não privilegia um órgão sobre outro, de modo que o pênis não possui mais força orgásmica do que a vagina, do que o olho ou dedo do pé. A força orgásmica é a soma da potencialidade de excitação inerente a cada molécula material. A força orgásmica não busca nenhuma resolução imediata, aspira apenas à própria extensão no espaço e no tempo, a tudo e a todos, em todo lugar e a todo momento. É uma força de transformação do mundo em prazer – “prazer com”. A *potentia gaudendi* reúne ao mesmo tempo todas as forças somáticas e psíquicas, e reivindica todos os recursos bioquímicos e estruturas da mente. No capitalismo farmacopornográfico, a força de trabalho revelou seu verdadeiro substrato: a força orgásmica, ou *potentia gaudendi*. O que o capitalismo atual tenta colocar para trabalhar é a *potentia gaudendi* [...] seja na forma farmacológica [...], na forma da representação pornográfica [...] ou na forma de serviço sexual (uma entidade farmacopornográfica viva, com sua força orgásmica e seu volume afetivo colocados a serviço de um consumidor por determinado tempo, de acordo com um contrato mais ou menos formal de venda de serviços sexuais). (PRECIADO, 2018, p. 45)

3.1.1.5 Potência transformacional

Em Nietzsche, a potência adquire movimento, podendo ser pensada como uma potência de metamorfose: “Em última instância, nada há, salvo a vontade de potência, que é potência de metamorfose, potência de modelar as máscaras, potência de interpretar e de avaliar” (DELEUZE, 2006, p. 77). A vontade de potência é a profundidade-altura que se diferencia do querer-viver, do desejo de dominar e da vontade que deseja a potência, já que ela não é objeto de desejo: “A vontade de potência, em seu mais elevado grau, sob sua forma intensa ou intensiva, não consiste em cobiçar e nem mesmo em tomar, mas em dar e em criar” (DELEUZE, 2006, p. 78). A diferença de intensidade no/do ser é um problema fundamental em Nietzsche, que o levou aos estudos das ciências da Física, como estudos de quantidades intensivas que mirava à própria vontade de potência “[...] como princípio ‘intensivo’, como princípio de intensidade pura” (DELEUZE, 2006, p. 80), em que a forma de intensidade é a forma superior de tudo o que é. Daí vem a potência transformacional, pois que, na vontade de potência, querer a si existe em uma transformação diferencial em “outros”:

É nesse sentido que o senhor Klossowski nos mostrava na Vontade de potência um mundo de flutuações intensas, no qual as intensidades se perdem e no qual cada um não pode querer a si sem querer também todas as outras possibilidades, devindo inumeráveis “outros” e apreendendo a si como um momento fortuito, cuja própria fortuitude implica a necessidade da série inteira. Mundo de signos e de sentidos, segundo o senhor Klossowski, pois os signos se estabelecem numa diferença de intensidade e devêm “sentido” na medida em que visam outras diferenças compreendidas na primeira e retornam a si através dessas outras. O forte do senhor Klossowski está em revelar o liame que existe em Nietzsche entre a morte de Deus e a dissolução do eu, a perda da identidade pessoal. (DELEUZE, 2006, p. 80)

Como princípio dessas flutuações e intensidades que retornam em modificações decorre a vontade a potência. Nietzsche nomeia esse movimento como eterno retorno, um “[...] mundo em intensidade, um mundo de diferenças que não supõe nem o Uno nem o Mesmo” (DELEUZE, 2005, p. 80), “[...] a única identidade de um mundo que só tem a repetição como ‘mesmo’” (DELEUZE, 2005, p. 80). A diferença é sua verdadeira razão de devir, do múltiplo, em um mundo sem identidade, ser e unidade – “ele constitui a única unidade do múltiplo enquanto tal, a única identidade do que difere: retornar é o único ‘ser’ do devir.” (DELEUZE, 2005, p. 81). O eterno retorno é criar o eternamente novo, o que se dirige de fato a forças de outra

natureza, “[...] criações no limite do que é vivível.” (DELEUZE, 2005, p. 82). Deleuze (2005) afirma que Nietzsche o concebe para a cena. Um corpo que potencialmente altera seus estados corporais em cena é um Corpo Transformacional, que cria o novo *transformando-se em outros*.

3.2 PORTAL IV: CORPOS TRANSFORMACIONAIS

Corpos Transformacionais são aqueles que, partindo da modificação dos seus estados corporais, têm, dentre outros aspectos, suas formas, suas existências e suas qualidades de movimento alteradas. A mudança de um estado corporal para outros, isto é, a transformação corporal, pode se dar, por exemplo, pelo trabalho corporal imagético, por indicações de movimento, por estratégias de movimentação baseadas em tarefas físicas e por acoplamentos e reacoplamentos em teias de materialidades que incluem corpos humanos e mais-que-humanos, como organismos vivos e mais-que-vivos, campos invisíveis, dispositivos tecnológicos, coisas, forças, espaço-tempo, conceitos abstratos e epifenômenos — as produções de efeitos materiais podem se dar também a partir da imaginação, memória e pensamento.

Essas teias de (re)associações/dissociações são apenas alguns dos movimentos de transformação corporal que atuam na potencialização, alteração, amplificação ou distorção da experiência física, em quebras de fronteiras entre natureza e cultura, corpo e alma, corpo e espaço, corpo e tempo, organismo e máquina, físico e não-físico, humano e mais-que-humano³⁶. As quebras de fronteiras se dão por incontáveis movimentos transontocosmoepistemológicos por meio dos quais incontáveis relações³⁷ entre binômios são desestabilizadas.

As transformações corporais também incluem vivências xamânicas, práticas alquímicas, estados de êxtase e transe, fenômenos místicos e alterações nos estados da matéria, como decomposições, mudanças químico-físicas (solidificação, condensação, sublimação, coagulação, gelificação, cristalização, petrificação), hackeamento, perfurações, hibridização, miniaturização, replicação, contágio,

³⁶ Seres mais-que-humanos e não-humanos são aqui “uma miríade de temporalidades e espacialidades e uma miríade de entidades em arranjos intra-ativos, incluindo mais-que-humanos, outrosque-não-humanos, desumanos e humano-comohúmus (*human-ashumus*)” (HARAWAY, 2016, p. 140).

³⁷ Aqui as relações são também tomadas como parciais.

implantes, transplantes, criação de novas partes, desmembramentos, agrupamentos, quimerizações e variação de estrutura, intensidade, vibração, desorientação, integração, dentre inúmeras outras possibilidades. Corpos Transformacionais são aqueles nos quais as transformações corporais são potencializadas, amplificadas e modificadas nas Artes.

3.3 PORTAL V: TRANSFORMAÇÃO CORPORAL

A transformação corporal é a mudança de um estado corporal para o outro, conforme performance em aspectos, fatores e instâncias entre si imbricadas, tais quais: I) físico-químicas, como energias, forças, espaço-tempo, matérias e agências; II) configurações corporais, como cadeias ósseo-musculares, órgãos; tecidos; III) operações corporais, como ritmos, fluxos, pesos ou estratégias e indicações de movimentação baseadas em tarefas físicas; IV) acoplamentos e reacoplamentos em redes de materialidades que incluem corpos humanos e não humanos, organismos, dispositivos tecnológicos, coisas, conceitos abstratos e epifenômenos – as produções de efeitos materiais podem se dar também a partir deles; V) simbólicas, como subjetivações e desejos; VI) neurocosmopolíticas, como pensamentos, memórias, imaginações, sensações, sentimentos, intuições, percepções; VII) imagéticas; VIII) ambientais, como redes político-sociais, bioculturais, dentre outras, fazendo coexistir presente, passado e futuro e indicando infinidades de relacionais em redes, que incluem (re)associações/dissociações, ou quebras de fronteiras entre humano e não-humano, material e imaterial, visível e invisível, consciente e inconsciente, corpo e alma, pensamento e sentimento, corpo e mente, objetivo e subjetivo, organismo e máquina, corpo e ambiente.

3.3.1 Físico-químicas

3.3.1.1 Energia

Cargas elétricas de um magneto, ímãs de grandes extensões, calor liberado nas mudanças de estados das matérias, impulso de movimento de um corpo, aura, *ki* ou *qi*, शक्ति (*shákti*), prana. Do grego antigo *ἐνεργός* (*energés*), a palavra “energia” tem sua etimologia na junção do sufixo *ἐν* – preposição dativa “em”, “a” (SEVTNAM,

2004), “dentro” –, com *ἔργον* (*érgon*) – substantivo acusativo neutro singular “obra”, “tarefa”, “trabalho”, (SANTOS, 2008; SEVTNAM, 2004), podendo ser compreendido também como “ação” (SEVTNAM, 2004) –, e *ος* (sufixo presente em alguns substantivos). Em português, o verbete “energia” indica o “modo como se exerce uma força; ação, eficácia, eficiência”³⁸; aponta para a Física, indicando “capacidade que um corpo, um sistema de corpos ou uma substância têm de realizar trabalho, entendendo-se por trabalho a deslocação do ponto de aplicação de uma força”³⁹, ou para o sentido figurado de “qualidade do que é enérgico; resolução nos atos; dinamismo, fibra, firmeza”⁴⁰, “força física; potência, vigor”⁴¹ ou “arrojo, destemor e ousadia de concepção e realização”⁴². Daí pode-se inferir que energia é um dos componentes qualitativos dos estados corporais, configurando a capacidade de performatividade de forças em diferentes intensidades e qualidades de execução de ação, trabalho ou atividade. Os corpos são simultaneamente produtores, receptáculos, meios, veículos, instrumentos ou canais energéticos.

A capacidade de ação se faz em movimento intermitente e inconclusivo, sendo sua realização sempre diferencial, visto que se, sua conclusão estivesse já alcançada em si mesma – ou seja, se a transformação energética consumisse a si mesma – seriam impossíveis quaisquer contramovimentos, como refluxos, retroalimentações, recycles, desvios. A instância corporal transformacional é a capacidade perpétua do corpo de produzir e ser produzido por fluxos de energia, em que *ser outros corpos* se torna possível através da extinção de bordas, da perda do corpo e do gerenciamento de fluxos, alguns dos processos que permitem a criação de outros modos de existência que não apenas os fundados em um *Eu* com seus movimentos próprios, ou mesmo até no “ser movido” em seu próprio ato de movimento. Disposições de agência abrem concessões de responsabilidade de movimento maiores ou menores em campos energéticos estrangeiros. Corpos invadidos, tomados, infectados, explodidos, cindidos, chocados.

Discussões sobre o conceito de energia estão presentes em todos os campos

³⁸ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/energia/>. Acesso em: 16 dezembro 2020.

³⁹ id., ibid.

⁴⁰ id., ibid.

⁴¹ id., ibid.

⁴² id., ibid.

das Artes Cênicas, orientando práticas de transformação de estados corporais através das mudanças de qualidade de movimento, presentes em verbos de mobilização energética do/no corpo ou em sistemas de corpos, como utilizar, transmitir, chamar, iniciar, finalizar, suspender, ativar, absorver, direcionar, guiar, restringir, exaurir, permitir, bloquear, evocar, circular, potencializar, dispersar, reunir, localizar fontes. Para Ferracini (2003), a energia pode ser definida ela mesma como um estado muscular orgânico. Manipular a musculatura é manipular energia e estados de presença em cena:

Dessa forma, a musculatura, enquanto objeto palpável e manipulável, tanto nas variações de sua tensão, como em sua movimentação no tempo/espaço, pode ser o ponto de partida para esse estudo corpóreo sobre a manipulação de energia. [...] Essa energia, como um "fantasma" ou como a água que ecoa no rio depois da pedra atirada [...] causa, então, um refluxo que se expande para além do corpo, gerando uma dilatação corpórea e em consequência, uma presença cênica. (FERRACINI, 2003, p. 98)

Igualmente, Barba e Savarese (1995) relacionam a energia à potência muscular, que pode ser moldada. A modulação energética põe a cabo, por sua vez, alterações nos estados musculares:

A energia do ator é uma qualidade facilmente identificável: é sua potência nervosa e muscular. O fato dessa potência existir não é particularmente interessante, já que ela existe, por definição, em qualquer corpo vivo. O que é interessante é a maneira pelo qual essa potência é moldada num contexto muito especial: o teatro. [...] Estudar a energia do ator significa examinar os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potência muscular e nervosa de acordo com situações não cotidianas. (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 74)

Em Charmatz e Lautney (2011), a relação com a expansão de energia é uma disciplina de esforço, um aspecto fundamental para o movimento, por ser uma dimensão quase metafísica, que não se conta ou calcula. A coreógrafa Meg Stuart também tenta materializar o campo de força em formas, ou seja, torna-lo visível como estética, para tornar reações corporais involuntárias em uma linguagem artística:

A peça anterior, "Disfigure Study" foi uma longa pesquisa sobre distorção e fragmentação do corpo e trabalho com fisicalidade e luz. Mas desta vez foi uma preocupação completamente nova com a questão: Aqui estou, e agora? Foi a primeira vez que explorei os estados do corpo físico e emocional. A peça começa com o dançarino,

Benoît Lachambre, balançando a cabeça vigorosamente por cerca de 4 minutos e meio e gesticulando febrilmente. Então ele começa a tremer de novo e faz tudo ao contrário. Está completamente fora de controle, embaça como em uma espécie de vídeo de Bruce Nauman, extrapola seus limites, mas se articula nessa loucura. Quando começamos a ensaiar essa cena, ele vomitou no estúdio. Foi só depois de muitos ensaios que ele finalmente conseguiu realizá-lo. Foi a primeira vez que me interessei por febre ou suor – poderia ser uma "linguagem"? Como usamos esse tipo de reação corporal involuntária como material de dança? Então comecei a trabalhar coreograficamente com estados físicos e emocionais⁴³.

A performer associa seu método de alteração de estados corporais à sua posterior pesquisa sobre a rastreabilidade de fluxos ou vibrações energéticas:

Meu método é: faça um movimento, deixe-se ser movida e, então, imagine-se rendendo-se a esse movimento. E então dê a volta por cima e seja agente de seu movimento, possua-o, dirija-o. A maneira como você muda sua percepção ou consciência entre os dois é o que cria a dança: a maneira como você permite que as coisas aconteçam e a maneira como as molda. A dança está na mudança de consciência, mas o que o faz mover? Sentimentos, certamente. No entanto, “sentimento” é uma palavra muito plana. E não diz nada sobre como nos movemos. Estou mais interessada quando o movimento perde seu significado. [...] Se um movimento perde seu significado conhecido, ele cria espaço para outra coisa. [...] Houve uma grande mudança em meu trabalho nos últimos anos. Eu me tornei menos focada em estados e comecei a falar sobre energia. Alguma coisa tem em si mesma energia, ou não? Como você pode rastrear fluxos ou vibrações energéticas e como você coloca isso em uma forma? O corpo não é um piano!⁴⁴

Já em *Violet* (2011) – espetáculo coreográfico criado na época da Primavera Árabe e do tsunami no Japão – Stuart trata dos padrões de energia da natureza a partir de cinco dançarinos que interagem com cinco corpos platônicos, e pretende responder “O que está causando a mudança? Quando há um repensar radical e como lidamos com isso? Na verdade foi a reação a um estado de exaustão: não tenho forças para tudo isso...”⁴⁵. Meg Stuart, ao pensar o ritual na *Performance*, aponta a influência do campo eletromagnético e do sistema nervoso na forma como somos afetados, e

⁴³ Entrevista disponível em: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/magazin/magazin_30/erschaffung_als_strategie.html. Acesso em: 12 dez 2020.

⁴⁴ Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/id/en/kul/mag/21306602.html>. Acesso em: 12 dez 2020.

⁴⁵ Disponível em: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/magazin/magazin_30/erschaffung_als_strategie.html. Acesso em: 12 dez 2020.

se declara receptiva a energias ou correntes de energia que não são apenas dela. Posteriormente, em *Celestial Sorrow* (2018) Stuart se inspira na música muito repetitiva de um ritual Jathilan que mencionou ter visto próximo a Yogyakarta, Indonésia, onde dançarinos performavam simples movimentos de braço ritualizados até um momento de transe. Em seu espetáculo, os dançarinos também passam por experiências de transe:

Queremos ter a sensação de que estamos nos fundindo com outra coisa... que os limites entre nós e os outros estão sendo superados... Podemos usar drogas ou nos embriagar com música e repetição, ou nos trancar em uma sala e nos concentrar inteiramente em nossa respiração. Eu acredito que todos nós queremos nos mover para esferas mais altas [...].⁴⁶

Margrét Sara Guðjónsdóttir também trabalha esse esfacelamento de limites, explorando estados energizantes que, emergindo da exaustão corporal, permitem uma reconfiguração esquelético-muscular em novos estados e desencadeiam a ação de outras forças. Para Guðjónsdóttir, descondicionar a memória corporal é parte de uma política de intimidade cujo objetivo é criar um ambiente onde tanto o performer quanto o espectador possam questionar fronteiras entre realidades internas e externas. A pesquisa da performer e dançarina, denominada *Full Drop into the Body*, associa submundos fisiológicos, psicológicos e emocionais com liberação de tecidos corporais profundos a partir de um desejo de cura por meio do domínio sobre o corpo. Essa prática se baseia em meditações, não-ação, percepção das estruturas ósseas e trabalho sensorial de tecidos profundos, e tem o intuito de experimentar o inconsciente. As performances, por serem extremamente longas, operam entre o limite da visibilidade e da invisibilidade dos campos energéticos, em um encontro com o público que possibilita o transe conjunto:

Outras vezes, coloco as pessoas em estados meditativos, estados como o transe, em que lhes ensino tipos de escuta – como o fluxo interno que está acontecendo em seus corpos. [...] No momento, estou criando uma linguagem que chamo de “estados corporais dilapidados”, na qual trabalho através de técnicas de cura para encontrar uma

⁴⁶ Disponível em: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/magazin/magazin_30/erschaffung_als_strategie.html. Acesso em: 12 dez 2020.

maneira de retratar o corpo exausto e dilapidado da sociedade capitalista neoliberal.⁴⁷

A dançarina pesquisou os estados corporais do corpo introspectivo em três etapas: *O corpo alienado* (2010-2013), *O corpo exausto e vazio* (2014-2015) e *O corpo subjetivo emocional privado patológico* (2015-17)⁴⁸. Na primeira etapa, a performance *Step Right To It* (2013) tratou do corpo alienado por exposição, isolamento e desconexão, buscando um estado inconsciente em que forças externas podem controlar a existência. Na segunda etapa, a performance *The Blind Spotting Performance Series* (2015) tratou dos estados de opressão, entorpecimento, esgotamento e exaustão corporal. Na terceira etapa, a pesquisa *Full Drop into the Body* é retomada, originando *HYPERSTATES* (2017), um trabalho performativo que passa pela investigação de estados corporais fisiológicos gerais e caminha até interesses pela subjetivação e pelo afeto em estados corporais extremos.

Inspirada pela terceira fase, a artista inicia uma nova etapa de pesquisa para tratar do *Corpo energético subconsciente* (2018-2019)⁴⁹, afastando-se da introspecção e interessando-se por paisagens dinâmicas energéticas, considerando as políticas das interações e interpenetrações presentes nas forças do/no corpo. A performance *Pervasive Magnetic Stimuli* (2018) investiga a hipersensibilidade e a hiperconsciência da intersecção dos campos energéticos corpoespaciais em atravessamentos de fronteiras que estabelecem uma realidade quântica e conectiva. Guðjónsdóttir, que está igualmente interessada nos estudos da presença, trata sobretudo das políticas envolvidas nas alterações de estados corporais, já que explora gênero e os estados de superexposição, exaustão, implosão, alienação, isolamento e marginalização que se apresentam como uma recusa visceral aos imperativos impostos pelas lógicas da hiperatividade e da produtividade, oferecendo tipos alternativos de energia e força de ação. Através do contágio corporal, a energia pode ser transferida ao público através de transformações lentas, constantes e hipnóticas, em uma multidão sem fronteiras, que compartilha as bordas.

⁴⁷ Disponível em: <https://www.port-magazine.com/theatre/variations-on-closer-margret-sara-gudjonsdottir/>. Acesso em: 12 dez 2020.

⁴⁸ Disponível em: <https://msgudjonsdottir.com/index.php/about/>. Acesso em: 12 dez 2020.

⁴⁹ id., ibid.

3.3.2 Configurações corporais

Transformações em configurações corporais são todas aquelas que afetam cadeias ósseo-musculares, órgãos, tecidos, células, moléculas e átomos por multiplicação, modificação, subtração, desenvolvimento, crescimento ou diminuição de partes; pelo aparecimento de novas partes; pela quimerização. Como exemplo, temos determinados acidentes ou cirurgias que envolvam reconfigurações corpóreas. E também modificações por transformações hormonais ou outras substâncias:

Depois da quinta aplicação de Testogel, comecei a distinguir variações de amplitude na excitação, na tensão muscular, na tendência do meu corpo a se exteriorizar. Todas as substâncias são venenos. A única diferença entre um veneno e um medicamento é a dose. Mas qual é a dose justa de testosterona? A que meu corpo produz? Ou outra? O que seria justiça hormonal? E se há justiça hormonal, eu deveria administrar essa justiça a mim mesmo? A testosterona é o diabo em gel transparente. A aplicação por via cutânea de 50 mg de testosterona em gel duas vezes por semana por três meses não é facilmente detectável à primeira vista no corpo de uma mulher cis, no meu corpo. No entanto, essa administração modifica a composição hormonal do organismo de forma substantiva. *Modus molecularis*. Trata-se de uma transformação potencial da minha ontologia endócrina. As mudanças não são puramente artificiais. A testosterona externa se insere em um campo molecular de possibilidades existentes dentro do meu próprio corpo. Não há rejeição, e sim assimilação, incorporação. *Mit-sein*. Ser-com-testosterona. A testosterona não modifica radicalmente a percepção da realidade nem o sentido da identidade. (PRECIADO, 2018, p. 151)

3.3.3 Operações corporais

As transformações corporais podem ser desencadeadas por operações corporais como ritmos, fluxos e pesos, ou estratégias e indicações de movimentação baseadas em tarefas físicas ou manipulação de energia e presença. Para definir operações de estados corporais na cena, pode-se abordar aspectos da Teoria do Movimento de Rudolf Laban (1978). O primeiro conceito próximo à definição almejada aqui é o de Estado de Ânimo, definido por Rengel (2005, p. 62) como “sensação derivada de atitudes internas [*que espelha*] o mesmo conteúdo da ação e é provocado pela qualidade expressiva da ação”. Sua expressão é feita usando “[...] variedades de combinações de qualidades de esforços” (RENGEL, 2005, p. 62). O esforço é desenvolvido a partir da atitude interna do performer para com os fatores de

movimento, ou seja, é ligado aos aspectos qualitativos de cada agente, à qualidade subjetiva do movimento e às atitudes internas do actante. Já a atitude interna é “[...] intenção de quem se move em relação ao espaço, tempo, peso e fluxo, criando ritmo e nuances” (LABAN apud RENGEL, 1978, p. 30). Se os estados corporais estão parcialmente definidos pelo Estado de Ânimo, se este é a sensação que espelha o mesmo conteúdo de uma ação, e, pelo caminho inverso, se tal Estado de Ânimo é – e ao mesmo tempo? – provocado pela qualidade da ação, é possível associá-lo às descobertas da neurociência cognitiva para tratar de mecanismos comuns entre ação e percepção, o que farei em breve. Mas, antes, serão tratadas algumas abordagens da transformação por operações corporais em cena.

Na abordagem de Renato Ferracini (2003) sobre o trabalho de artistas da cena em atuação, a alteração de estados advém de operações corporais e ações que decorrem de treinamento energético, como, por exemplo, da descoberta de diferentes energias através do esgotamento físico, da dinamização e canalização energética para corporeidades através de objetos, da mimesis ou do trabalho imagético. A busca por operações de transformação corporal em treinamento está também em algumas manifestações do teatro Oriental, como Nô e Kabuki, em que há a busca por formas extra cotidianas de presença do corpo, “[...] como uma maneira própria de se colocar em pé, de andar, de parar, de olhar, de estar sentado, distinta do cotidiano” (BARBA apud FERRACINI, 2003, p. 31). Os estados corporais em algumas manifestações cênicas orientais como o Kathakali seriam, então, novas formas de “[...] equilíbrio corpóreo, ações específicas e codificadas de mãos, olhos, pés e principalmente uma técnica de dilatação de seu corpo muscular através de treinamentos específicos para a manipulação da quantidade e qualidade da energia [*em cena*]” (FERRACINI, 2003, p. 47).

Em Luís Otávio Burnier (1994), a ideia mais próxima de uma alteração de estados corporais no trabalho de artistas da cena em atuação pode ser apontada na metamorfose de elementos diferentes que se passa entre ação e fluxos:

1. Executar ações (de maneira profissional e competente, precisa e orgânica);
2. Estar íntegro no seu fazer, permitindo o livre fluxo de vida entre seu corpo e sua pessoa. Ele trabalha, portanto, com o corpo e a mente dilatados como coloca Eugenio Barba [...], com o equilíbrio de luxo [como coloca Decroux], com as oposições, contradições e os diferentes níveis de energia, criando uma segunda natureza [Jacques

Copeau] profissional, que possui dois momentos, o de "revelação", no qual o ator se mostra, e o pré-expressivo [Barba], no qual ele se trabalha. Sua arte é como uma alquimia [Artaud], uma montagem de diferentes elementos, que se metamorfoseiam para o espectador. (BURNIER, 1994, p. 28)

Essa metamorfose de elementos envolve uma dinamização de variadas qualidades de energia em estados potenciais, que Burnier chama de “qualidades de vibração” corporificadas, ou seja, transformadas em diversas variações de tensão muscular:

Por corporeidade, entendo a maneira como o corpo age e faz, como ele intervém no espaço e no tempo, o seu dinamorrítmo. A corporeidade é mais do que a pura fisicidade de uma ação, Ela, em relação ao indivíduo atuante, antecede a fisicidade [...] a corporeidade está, pois, entre a fisicidade e as energias potenciais do ator. Ela pode ser considerada como a primeira resultante física do processo de dinamização das distintas qualidades de energias que se encontram em estado potencial. Está muito próxima do que podemos chamar de "qualidades de vibração". Ela significa a primeira etapa deste processo de corporificação das qualidades de vibração, ao passo que a fisicidade significa a etapa final deste processo. (BURNIER, 1994, p. 75)

Também Hubert Godard associa os estados à diferentes dinâmicas musculares, o que pode ser percebido na sua concepção de estados tônicos corporais, responsáveis pela função gravitacional: “[...] é o estado tônico do momento que vai dar a qualidade do movimento” (GODARD apud DOMENICI, 2008, p. 1). O pesquisador afirma que todo pré-movimento tem fundo tônico de função muscular que o organiza, já que:

O ajuste tônico realizado, por exemplo, pelo sóleo durante o gesto de erguer o braço seria também responsável pelo tom do gesto e sua qualidade. Os estados de tensão registrados por esse tipo de músculo no momento em que é acionado corresponderiam aos estados afetivos e emocionais que qualificam, dão nuances e distinções pessoais aos gestos. (GODARD apud LARANJEIRA, 2015, p. 6)

O pré-movimento, segundo Godard (apud LARANJEIRA, 2015), é invisível e imperceptível, mas tem função essencial no nível mecânico – opera informações sensoriais, posturais e gravitacionais, por exemplo – e no estado afetivo do movimento, cujos efeitos dão a cada gesto sua qualidade e não podem ser controlados

unicamente pela intenção. Segundo essa perspectiva, cada pessoa possui certa organização pré-existente ao movimento aparente, sendo esta organização responsável pela diversidade das qualidades do movimento, o que enceta os seguintes questionamentos: os corpos se configuram de forma única? Essa (des)organização se faz sempre no presente? Os diferentes graus de acionamento variam de pessoa para pessoa? Em *Corpos Transformacionais*, trabalho com essas três – e outras – perspectivas simultaneamente. Para Carolina Dias Laranjeira a primeira delas é válida, já que:

Cada um, no momento de realizar um movimento, acionará músculos diferentes, com graus de tensão diferentes, a partir de seus hábitos posturais. [...] Essas diferentes microtensões formadas no esquema postural de cada um levariam a diferentes maneiras de movimentar-se e, portanto, a diferentes qualidades expressivas. (LARANJEIRA, 2015, p. 6)

Por outras linhas caminharam pessoas pesquisadoras, artistas e filósofas cênicas como Barba, Jerzy Grotowski e Stanislavski, que buscaram maneiras diferenciadas das do cotidiano – através de diferentes utilizações corpóreas e energéticas – para criarem estados extracotidianos na cena. Eugênio Barba se interessa pelo que denomina estados corporais extra-cotidianos, trabalhando sobre inúmeros deles. Por exemplo, ao explicar os impulsos de movimento, chamou-os de “Sats”, definindo-os como estados corporais: “Essa é uma noção importante do impulso precedente à ação: ele cria um ‘estado’ de ação sem ação, uma ação imóvel, ou ainda uma imobilidade em movimento” (FERRACINI, 2004, p. 157). Já Stanislavski, em seus estudos sobre a Memória Emotiva e Memória Corporal, interessou-se pela forma como os estados emotivos se modificavam, através das ações físicas. Grotowski, por sua vez, define a intenção como uma mobilização apropriada da musculatura, um estado muscular conectado a algum objetivo externo. A intenção é compreendida por artistas da atuação, por vezes, como o bombeamento de um estado emocional ou como contrações musculares. Mas, para Grotowski não é isso. Ele explica que: “As intenções estão ligadas às ‘memórias do corpo’, às associações, aos desejos, ao contato com os outros, mas *também* às em/tensões musculares” (GROTOWSKI apud RICHARDS, 1993. p. 111, grifo do autor), ou seja, tensões musculares são apropriadas para determinados fins.

Na obra de Grotowski, a exaustão física também pode ser compreendida como um estado corporal responsável pela dinamização e manipulação de energias potenciais. Para Burnier, o estado de esgotamento, quando atingido por artistas da cena em atuação, pode “[...] ‘limpar’ seu corpo de uma série de energias 'parasitas’”, possibilitando “um novo fluxo energético mais 'fresco' e mais 'orgânico' que o precedente” (BURNIER apud BURNIER, 1994, p. 33). O estado de esgotamento seria, assim, uma das possibilidades de transformação de estados corporais, já que possibilita novos fluxos energéticos, ritmos, impulsos e ações, criando outras possibilidades de ser/estar.

As noções de cadências, de ritmicidades e de intenções como acontecimentos corporais relacionados aos estados corporais também aparecem no trabalho da dançarina Vera Mantero (MANTERO apud FEITOSA, 2014). A noção de estados corporais aparece nos seus processos criativos a partir do interesse pelo atravessamento corporal de vibrações, por rituais na transformação dos estados corporais e por multiplicidades em sobreposições e justaposições:

A vossa cultura é muito diferente da nossa, a sensação que eu tenho é que ela é muito mais vibracional [...]. Não temos grandes rituais, vivências, de passar por outros estados e depois voltar, coletivamente, com determinado significado ou fazendo sentido coletivo [...]. Posso citar alguns processos de construção preferidos que tenham a ver com multiplicidade, justaposição e sobreposições. Interessa-me muito essa composição. Sempre gostei de sair de um trabalho com a sensação de que vi o mundo todo lá dentro, às vezes, acontece em algumas peças, ou em filmes, onde a gente tem a sensação que viu tudo ao mesmo tempo. Sou atraída pela possibilidade de criar essa multiplicidade, esse acontecimento todo ao mesmo tempo. E sou muito interessada em acoplagens e metamorfoses do corpo... Por vezes objetos que transformam o corpo, colocando-o em outro estado, às vezes muito literalmente, com coisas, a maior parte das vezes colocá-lo em outros estados, mesmo sem acoplagem de coisas. (MANTERO apud FEITOSA, 2014, p. 186-187)

Em uma linha de trabalho similar à de Mantero, podemos tratar do *corpo como concha vazia*, o que, além de estar presente na dança Butô como um procedimento de transformação de estados corporais, surge similarmente no trabalho da coreógrafa contemporânea experimental norte-americana Meg Stuart e do seu coletivo Damaged Goods. Conforme Peeters (2004, p. 64), Stuart concebe o corpo como “contêiner”, ou seja, como *concha vazia*, túnel ou recipiente capaz de receber-transmitir “sinais,

energia, conceitos, imagens, identidades e arquétipos”, ao ser controlado “por um fluxo de energias alienígenas e identidades fluidas: as linguagens e movimentos produzidas por eles são como efeitos-colaterais”. São os “*corpos como filtros*”, segundo expressão de Peeters (2004, p. 64, grifo do autor). Fugindo de formas específicas, essas técnicas corporais têm intenção de criar “continuum”⁵⁰ entre sujeito e entorno, simultaneamente aproveitando impulsos internosexternos ao corpo e produzindo a metáfora da porosidade ou permeabilidade⁵¹, segundo Peeters (2004).

Após contato com Márcio Canabarro (integrante de Damaged Goods) e Douglas Jung, com quem trabalhei e estudei, pesquisei práticas, técnicas e discursos utilizados na materialização desses corpos, os quais se desdobram na compreensão dos estados corporais de Stuart – sendo uma de suas principais buscas a exploração da transformação e diferença –, e repercutem no trânsito entre dança, performance e audiovisual, e em atravessamentos de improvisação, cocriações, colaborações transdisciplinares, diversidade dos corpos, trabalho imagético e eventualidade.

A prática dos estados corporais aparece já em uma das primeiras obras de Meg Stuart, “*Desfigure Study*” (1991), com corpos e movimentos desfigurados e a noção de transformação como conceito físico. Acreditando estarmos sempre em um estado, Stuart trabalha a percepção de situações e utiliza métodos de problematização e criação de tarefas como artifícios para provocar estados alterados e não-cotidianos. Explica: “Eu sempre começo do corpo. Mas eu o coloco em situações que implicam um problema, esse aperto e constrição, que eu investigo por seu potencial como narrativa física” (STUART apud BUTTERWORTH; WILDSCHUT, 2009, p. 659). Em situações impossíveis, o corpo cria ação por indução de soluções, e não por ideias conceitualmente concebidas: “Existe sempre essa tarefa, essa intenção, esse ‘ter que’ e então o corpo se move... você apenas faz” (STUART apud BUTTERWORTH; WILDSCHUT, 2009, p. 659). São nomes de suas práticas: *Olhando para o seu próprio corpo como se você estivesse morto*, *Tarefas impossíveis*, *Transformação*, *Morphing* e outras (PEETERS, 2010).

Outros exemplos de operações corporais são a ritualização do instante

⁵⁰ Novamente, possível aproximação com o Butô, exemplificada no trabalho de Min Tanaka, o BodyWeather, conjunto de práticas que se valem das relações do corpo com a paisagem e o tempo.

⁵¹ Permeabilidade aqui significa ser afetado e transformado pelas diferentes forças que atravessam o corpo.

presente, que aparece no trabalho de Joanne Akalaitis do Mabou Mines, e a operação sobre estados de fluxo, em Csikszentmihalyi:

Tem sido a minha experiência o fato de a performance ser um dos meios de entrar em outro estado de consciência. Performance existe no presente – é por isso que ela se assemelha a drogas e meditação – é uma das poucas situações em que você está vivendo totalmente o momento. Eu adoro a sensação de estar “saindo” para outra zona de tempo, uma outra zona de espaço. [...] É realmente uma experiência mística, como “tocar o vazio” [...]. (AKALAITIS apud SOMMER, 1976, p. 7)⁵²

Fluxo – o estado em que as pessoas estão tão envolvidas em uma atividade que nada mais parece importar; a experiência em si é tão agradável que as pessoas a farão mesmo com um alto custo, pelo simples fato de fazê-la. [...] O estado ideal de experiência interior é aquele em que há ordem na consciência. Isso acontece quando a energia psíquica – ou atenção – é investida em objetivos realistas e quando as habilidades correspondem às oportunidades de ação. [...] “Fluxo” é a maneira como as pessoas descrevem seu estado de espírito quando a consciência está harmoniosamente ordenada e elas desejam realizar o que quer que estejam fazendo para seu próprio bem. Ao revisar algumas das atividades que produzem fluxo consistentemente – como esportes, jogos, arte e hobbies – fica mais fácil entender o que faz as pessoas felizes. (CSIKSZENTMIHALYI, 1990, p.4-6, 227-228)⁵³

No estado de fluxo, a ação segue a ação de acordo com uma lógica interna que parece não precisar de intervenção consciente de artistas da cena em atuação. A pessoa a experimenta como um fluxo unificado de um momento para o outro, no qual ela está no controle de suas ações e no qual há pouca distinção entre o eu e o ambiente, entre o estímulo e a resposta, ou entre o passado, o presente e o futuro. Fluxo é o que temos chamado de “a experiência autotélica”. (CSIKSZENTMIHALYI, 1975, p. 35-36)⁵⁴

⁵² “It has been my experience that performance in one of the means to enter another state of consciousness. Performance is in the present - that’s why it’s like drugs of meditation – it’s one of the few times when you’re living totally in the moment. I love the feeling of stepping out there in another time zone, another space zone. [...] It’s really a mystical experience, like “touching the void” [...].

⁵³ “Flow – the state in which people are so involved in an activity that nothing else seems to matter; the experience itself is so enjoyable that people will do it even at great cost, for the sheer sake of doing it. [...] The optimal state of inner experience is one in which there is order in consciousness. This happens when psychic energy – or attention – is invested in realistic goals, and when skills match the opportunities for action. (...) “Flow” is the way people describe their state of mind when consciousness is harmoniously ordered, and they want to pursue whatever they are doing for its own sake. In reviewing some of the activities that consistently produce flow – such as sports, games, art, and hobbies – it becomes easier to understand what makes people happy”.

⁵⁴ “In the flow state, action follows upon action according to an internal logic that seems to need no conscious intervention by the actor. He experiences it as a unified flowing from one moment to the next, in which he is in control of his actions, and in which there is little distinction between self and environment, between stimulus and response, or between past, present, and future. Flow is what we

3.3.4 Acoplamentos e reacoplamentos em redes de materialidades

A transformação corporal também pode se dar por acoplamentos e reacoplamentos em redes de materialidades que incluem corpos humanos e não humanos, como organismos, dispositivos tecnológicos, coisas, conceitos abstratos e epifenômenos – as produções de efeitos materiais podem se dar também a partir deles. A performatividade da matéria (BARAD, 2017) refere-se à produção da matéria corporal, “do que importa/de como a matéria chega à matéria”⁵⁵ (BARAD, 2017, p. 7). Barad afirma que há uma relação causal entre “[...] práticas excludentes específicas corporizadas como configurações materiais específicas do mundo (i.e., práticas discursivas/(con)figurações, mais que ‘palavras’) e fenômenos materiais específicos (i.e., relações, mais que ‘coisas’)” (BARAD, 2017, p. 19). Barad conceitua essa relação entre os dispositivos de produção corpórea e o fenômeno produzido como “intra-ação agencial” (BARAD, 2017), compreendendo ação como operações de mudanças, ‘fazer’/‘ser’, já que: “Agência tem a ver com as possibilidades e a responsabilidade implicada na reconfiguração dos dispositivos material-discursivos de produção corpórea, incluindo as articulações e exclusões de fronteiras marcadas por estas práticas na operação de uma estrutura causal” (BARAD, 2017, p. 30).

A pessoa filósofa compreende como fenômenos⁵⁶ a inseparabilidade ontológica de “componentes” agencialmente intra-ativos, sendo a intra-ação uma oposição à “interação”, que presume a existência anterior de entidades independentes. Uma intra-ação agencial específica opera um corte agencial local dentro do fenômeno, ou melhor, uma separação não inerente e não cartesiana entre sujeito e objeto. Essa separabilidade agencial opera uma condição local de exterioridade-intra-fenômenos e uma condição causal local entre “componentes” de

have been calling “the autotelic experience”.

⁵⁵ Compreensão advinda do título original *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter* (2003), trabalho de Barad (2017) traduzido por Thereza Rocha. “Matter” é simultaneamente o que “importa” e “como a matéria chega à matéria”, ou seja, “materiação”. A palavra “materiação” (*mattearing*, no inglês) marca uma importante diferenciação entre materialização e materiação. Materialização seria fazer algo material, e materiação invoca a própria matéria como ação, já que ela é performativa, age: “O mundo é um processo aberto contínuo de materiação através do qual a própria “materiação” adquire significado e forma na realização de diferentes possibilidades agenciais.” (BARAD, 2017, p. 22).

⁵⁶ Os fenômenos propostos pela teoria realista agencial não são nem kantianos nem fenomenológicos.

um fenômeno. A importância de compreender os fenômenos se dá na sua produção pelas “intra-ações agenciais de múltiplos dispositivos de produção corpórea” (BARAD, 2017, p. 22).

Os dispositivos, conforme Barad, não são aparelhos de inscrição estáticos anteriores à ação, com resultados particulares determinados previamente e com fronteiras inerentes, são “(re)configurações dinâmicas do mundo, práticas agenciais específicas/intra-ações/performance pelas quais fronteiras excludentes específicas são operadas” (BARAD, 2017, p. 21, grifos no original). Dispositivos são os próprios fenômenos, práticas de criatividade em aberto, rearranjáveis, rearticuláveis e em intra-ação com outros dispositivos. A indeterminação permite que haja mudança das possibilidades de utilização do dispositivo a cada experimento. Esse dinamismo é a agência, e reflete em uma topologia variável do mundo, na qual relações de exterioridade, conectividade e exclusão são reconfiguradas (BARAD, 2017).

Dessas considerações advém a compreensão da não arbitrariedade das configurações particulares que tomam os dispositivos – como exemplos, acoplamentos materiais, manipulações laboratoriais, intervenções observacionais, conceitos ou outras práticas humanas –, já que eles são partes específicas locais da reconfiguração ininterrupta do mundo em seu devir intra-ativo. Para Barad, por fim, humanos são parte do espaço corpo-mundo em seu devir diferencial, e as práticas de conhecer não são totalmente práticas humanas, já que as práticas de conhecer são parte do mundo, e são mutuamente implicadas.

A performatividade da matéria e a intra-ação no pensamento de Barad (2017) são igualmente importantes no traçado de um Corpo Transformacional, por evocarem possibilidades (trans)mutáveis de ações e mundos, reconfigurações agenciadas da produção corpórea e a quebra de fronteiras entre natureza e cultura. Sendo o universo a “intra-atividade agencial em seu devir” (BARAD, 2017, p. 22), o mundo pode continuamente se reconfigurar, assim como a natureza da materialidade, da discursividade e da relação entre elas. Essa compreensão auxilia muito a pensar as transformações corporais, já que a matéria, ou, mais especificamente, a configuração e alteração da matéria importam diferencialmente nas políticas excludentes da materialização. Barad (2007) evidencia a agência como função de responsabilidade nos dispositivos de produção corporais.

(Re)acoplamentos corporais também podem ser pensados em termos de

indumentária como continuidades corporais performativas, como indica Lino Gabriel Nascimento dos Santos (2018, p. 22):

O conceito de estilo que uso de estilo, no entanto, está diretamente ligado à moda e, muitas vezes, os termos podem vir aqui a ser usados como sinônimos. Os marcadores identitários (roupas, acessórios e, por fim, “estilos”) são modos de produzir-se, marcar-se e distinguir-se no espaço social. Nesse caso, há um conjunto de modos e maneiras, roupas, acessórios e mudanças corporais que, quando unidas e de alguma maneira visibilizadas, são tratadas por “moda” e associadas em geral a um (ou mais) “estilo(s)” específico(s)

Como essa construção identitária é coletiva e pessoal trata-se de uma performatividade, produzida também no interior de um ou mais dispositivos (AGAMBEN, 2012) que aqui, nesta análise, podem ser mobilizados para dar conta de performatividades étnico-raciais, compreendendo suas inteligibilidades. Isso significa dizer que não há uma forma de “ser negra/o” a priori, mas o que existe é a construção de uma identidade étnico-racial. A performatividade, portanto, não se esgota no campo da linguagem falada/escrita, mas transborda no jeito de andar, falar, se comportar e em que/como usar dados acoplamentos.

3.3.5 Simbólicas

Ainda em busca dos estados corporais alterados, nos Estudos da Performance, Renato Cohen (2002, p. 94) pergunta: “A arte é um canal para contato com estados de consciência superior?”. Mais tarde, responde “A arte lida com verdade, lida com transcendência, lida com imanência, é um dos veículos para o ser humano tomar contato com estados superiores de consciência” (COHEN, 2002, p. 163). Cohen levanta alguns dos procedimentos de alteração de estados presentes na Performance. O primeiro seria a exploração de processos que quebram fronteiras entre consciente e inconsciente: “Pode-se falar portanto em graus de criação inconsciente e um desses processos extremos é o de artistas que criam em estado de semiconsciência ou utilizando-se de impulsos subliminares” (COHEN, 2002, p. 63). A realidade do imaginário, como ocorre nas telas de projeção de imagem que trabalham o universo da fantasia e levam o espectador a estados semi-hipnóticos, é uma das formas de experienciar estados alterados, já que:

É uma realidade se não é primeira enquanto objeto (o imaginário trabalha a imagem e não o objeto), ocupa um grau de realidade na nossa psique, mobilizando instâncias, despertando sentimentos etc. (à semelhança do sonho que provoca, no corpo, durante sua ocorrência,

uma série de movimentos físico-vegetativos, tendo, portanto, uma "realidade concreta"). (COHEN, 2002, p. 126)

O segundo seria a repetição como elemento constitutivo da cena:

No uso dessa repetição busca-se um "efeito zen" à medida que a fala continuamente repetida vai criando o som de um mantra, hipnótico, que conduz a outros estados de consciência (o chamado estado α). Essa repetição provoca também uma emissão de mensagem subliminar, que irá ocasionar uma cognição diferente por parte do receptor. Como já observamos, essa repetição não se dá só a nível de palavra, mas também de imagens [...]. (COHEN, 2002, p. 74)

Antes de Cohen, Antonin Artaud associou estados corporais a estados das coisas ou estados da matéria, como em seus estudos sobre o Teatro e a Peste, em que: "O estado do pestífero que morre sem destruição da matéria, tendo em si todos os estigmas de um mal absoluto e quase abstrato, é idêntico ao estado do ator integralmente penetrado e transtornado por seus sentimentos, sem nenhum proveito para a realidade" (ARTAUD, 2006, p. 21). A peste seria, então, um estado na cena de Artaud, já que "[...] as imagens da peste em relação com um poderoso estado de desorganização física são como os derradeiros jorros de uma força espiritual que se esgota" (ARTAUD, 2006, p. 21). A transformação pela peste em Artaud é a força extrema do poder da natureza quando esta realiza o essencial, e é o estado de transformação da matéria, de liquidação social e transtorno de coletividades:

Há no teatro, como na peste, algo de vitorioso e de vingativo ao mesmo tempo. Sente-se que esse incêndio espontâneo que a peste provoca por onde passa não é nada além de uma imensa liquidação. Um desastre social tão completo, um tal distúrbio orgânico, esse transbordamento de vícios, essa espécie de exorcismo total que aperta a alma e a esgota indicam a presença de um estado que é, por outro lado, uma força extrema em que se encontram em carne viva todos os poderes da natureza no momento em que ela está prestes a realizar algo essencial. (ARTAUD, 2006, p. 23)

No trabalho do filósofo emerge também a Alquimia, na afirmação de que o símbolo alquímico indica transformação na matéria, nos estados filosóficos da matéria e no "percurso iniciático do próprio alquimista" (QUILICI, 2004, p. 52). Assim, "trabalhar sobre substâncias da natureza, como os metais, significava também

trabalhar sobre os próprios estados físicos e mentais” (QUILICI, 2004, p. 52). Isso possivelmente advém da noção de que toda a matéria existente na natureza é modificada de uma “substância primordial”. A natureza iniciática desse processo, para Quilici (2004) pode criar um “corpo glorioso” e livre de condições inerentes a “estados”, o que possibilita a experiência da própria substância primordial através de procedimentos de desprendimento dos fenômenos psicofísicos, processo que se assemelha à morte. Tritura-se, derrete-se e modifica-se metais: crema-se o corpo. Dessa forma, operações simbólicas nos estados da matéria são operações sobre estados corporais. Em Artaud, essa ideia aparece no seguinte trecho:

Colocam o espírito no caminho da purificação ardente, da unificação e da emaciação num sentido horrivelmente simplificado e puro das moléculas naturais; no caminho da operação que permite, à força de despojamento, repensar e reconstituir os sólidos segundo a linha espiritual de equilíbrio em que enfim voltam a se tornar ouro. As pessoas não costumam perceber como esse simbolismo material que serve para designar esse misterioso trabalho corresponde, no espírito, a um simbolismo paralelo, a uma ativação de idéias e aparências através das quais tudo o que no teatro é teatral se designa e pode ser distinguido filosoficamente. (ARTAUD, 2006, p. 51)

Pode-se afirmar que o simbólico presente nos estados de transformação da matéria estão também no Teatro de Bali. Segundo observações de Artaud, essas transformações são poéticas de qualidades dos movimentos, em que corpos transformam-se em imagens, quebrando fronteiras entre humano e não-humano e criando estados de espírito que mobilizam soluções místicas:

Há ainda o ritmo amplo, fragmentado, da música – música extremamente insistente, murmurante e frágil, em que parece que se trituram os metais mais preciosos, em que se desencadeiam, como em estado natural, fontes de água, progressões ampliadas de enfiadas de insetos através da vegetação, em acreditamos ver captado o próprio som da luz, em que os ruídos das solidões espessas parecem reduzir-se a vôos de cristais etc, etc. Todos esses ruídos estão, aliás, ligados a movimentos, são como o acabamento natural de gestos que têm a mesma qualidade que eles; e isso com tal sentido da analogia musical, que o espírito acaba sendo obrigado a confundir, a atribuir à gesticulação articulada dos artistas as propriedades sonoras da orquestra, e vice-versa. Uma impressão de inumanidade, de divino, de revelação milagrosa se desprende ainda da requintada beleza dos penteados das mulheres: da série de círculos luminosos sobrepostos, feitos de combinações de plumas ou pérolas multicoloridas, de cores tão belas que sua reunião tem o ar de revelação, e cujas arestas

tremem ritmadamente, parecem responder com espírito aos tremores do corpo. (ARTAUD, 2006, p. 61-62)

A noção de estado em Artaud está conectada a diversas qualidades de sensações, também alquímicas. Nas visões do filósofo sobre o Teatro de Bali há a menção a uma espécie de estado puro, que seria um estado mágico e musical, repleto de sensações:

Nas realizações do Teatro de Bali, o espírito tem o sentimento de que a concepção primeiro se defrontou com os gestos, instalou-se no meio de toda uma fermentação de imagens visuais ou sonoras, pensadas como no estado puro. Em resumo e para ser mais claro, deve ter havido algo muito semelhante ao estado musical para essa encenação em que tudo o que é concepção do espírito é apenas um pretexto, uma virtualidade cujo duplo produziu essa intensa poesia cênica, essa linguagem espacial e colorida. (ARTAUD, 2006, p. 66- 67)

Artaud menciona também uma alteração orgânica, o que ele chama de encenação pura, ou seja, uma alteração da matéria que causa estados alterados de consciência, chamadas aqui de sensibilidades alucinatórias:

Pois, além de uma representação com meios materiais e espessos, a encenação pura contém, através de gestos, de jogos fisionômicos e atitudes móveis, através de uma utilização concreta da música, tudo o que a palavra contém, e além disso dispõe da própria palavra. Repetições rítmicas de sílabas, modulações particulares da voz envolvendo o sentido exato das palavras, precipitam em maior número as imagens no cérebro, em favor de um estado mais ou menos alucinatório, e impõem à sensibilidade e ao espírito uma maneira de alteração orgânica que contribui para tirar da poesia escrita a gratuidade que geralmente a caracteriza. E é em torno dessa gratuidade que se concentra todo o problema do teatro. (ARTAUD, 2006, p. 142)

3.3.6 Neurocosmopolíticas

“(Harlow afirma que o ferro se tornou um companheiro constante, e salienta a forte ligação de Gage a objetos e animais, que era algo novo e fora do comum para Gage. Tenho observado essa característica, a que chamo “comportamento de colecionador”, em doentes que sofreram ferimentos semelhantes ao de Gage e em indivíduos autistas.)

Nessa época, ainda mais do que agora, o circo vivia à custa da crueldade da natureza. A variedade endócrina incluía anões, a mulher mais gorda na face da terra, o homem mais alto, o indivíduo com o maior queixo; a variedade neurológica incluía jovens com pele de elefante, vítimas de neurofibromatose

— e, agora, Gage. É possível imaginá-lo nessa companhia felliniana, transmutando miséria em ouro.”
Damásio (1996, p. 18)

A transformação corporal pode se dar pelas neurocosmopolíticas, por meio de pensamentos, memórias, imaginações, sensações, sentimentos, intuições, percepções. A neurocosmopolítica que proponho aqui visa expandir e Transhackear o campo da Neurologia Cognitiva para, na sequência deste trabalho, criar meu conceito de Transfantasmagoria. A narrativa neuromédica acima remonta a um caso de lesão cerebral em acidente com perfuração por barra de ferro, ocorrido em 1848 com Phineas Gage, então paciente do médico frenologista John Harlow. A transformação ocorrida em Gage deixou sequelas suficientes para que seu corpo fosse considerado incongruente às normas sociais vigentes – cisheteronormativas, racistas, capacitistas, etnocidas. O trecho aponta a espetacularização da biodiversidade nas Artes Cênicas no século XIX, em processos de hipersexualização e objetificação da diferença que incidiam em pessoas corpo e gênero diversas. As miradas médicas de Damásio, assim como a visada vigente na época do acidente de Gage, vão da vitimização dos “miseráveis” pacientes – os “monstros” do circo, que compõem o grande grupo presente na obra *Os anormais* de Foucault (2001), combinando “o impossível com o proibido” (FOUCAULT, 2001, p. 70) – ao antropomorfismo agencial presente em “cruel natureza” – esse que atribui a tudo quanto exista o prisma do Sujeito Ocidental.

Aqueles jovens adultos haviam sofrido lesão cerebral frontal no início da vida, fato que seus pais desconheciam ou que não fora associado a seu comportamento social manifestamente **anormal**. Também descobrimos um modo fundamental em que os casos com manifestação no início da vida diferiam dos casos com manifestação apenas na idade adulta: os pacientes do primeiro grupo pareciam **não ter aprendido as convenções sociais e regras éticas que deveriam ter governado seu comportamento**. Enquanto os adultos do segundo grupo **conheciam as regras mas não agiam com base nelas**, os pacientes do primeiro grupo nunca haviam chegado a aprendê-las. Em outras palavras, enquanto os pacientes cujos problemas surgiram somente na idade adulta nos levaram a supor que emoções eram necessárias para o uso de **comportamentos sociais adequados**, os pacientes cujos distúrbios manifestaram-se no início da vida mostraram que emoções também são necessárias para dominar o know-how **que norteia o comportamento social apropriado**. As implicações desse fato para a compreensão das possíveis causas da **conduta social inadequada** mal começaram a

ser avaliadas. (DAMÁSIO, 1996, p. 8, grifos meus)

Transhackear narrativas é transformá-las segundo estratégias anti-coloniais que visam combater prismas cisheteronormativos e os procedimentos de violência que deles surgem. Transhackear narrativas médicas, em especial, é essencial para recapturar dos processos de objetificação da diferença o ouro alquímico da transmutação. Que um novo pensamento da crueldade se torne potência transmutadora à maneira artaudiana. A potencialização da transformação corporal produz novos corpomundos: um corpo invadido por um pedaço de ferro torna-se um *corpoferro*. A mesma analítica trans está presente em outros hackeamentos, gerando *corpomiséria*, *corpomorte*, *corpomonstro*, *corpobjeto*, *corpoanimal*, engendramentos que constituem novas possibilidades de existência que não separam natureza cultura e humanonãohumano/maisquehumano, rompendo hierarquias entre seres e criando paisagens Transespecíficas e Transperspectivadas⁵⁷. Eis a inversão que proponho. Não mais um *pobre* corpo monstruoso invadido por um pedaço de ferro, mas um *corpoferro*, um corpo em qualidade ferro de movimento, *devirferro* criativo do corpo. Em *corpoferro* não há sujeito nem objeto, há potência de ação dos Corpos Transformacionais. O ciclo transformacional é não *morte*, mas *mortevida*. Há energia potencial ativa de criação nos estados de morte da mesma forma que há nos objetos. Dessa forma, o problema da objetificação toma um outro caráter.

Outra forma de Transhackear as miradas médicas da Neurociência para destituir a constituição de normativas violentas sobre corpos é a Transfagia, ou seja, deglutir ou mastigar o que nelas há de proveitoso e destruir ou transmutar os restos, sob uma analítica trans. Essas epistemologias serão úteis para o aprimoramento do meu processo de desenvolvimento de ferramentas práticas de transformação corporal para artistas da cena. Destrinchar o funcionamento dos mecanismos e depois operar sobre eles – potencializações, diferenças, ampliações, distorções dos mesmos –, utilizando-os contra a própria construção e implementação da norma. Saber as regras do jogo, inventar outros jogos, não jogar, destruir o jogo. Corromper máquinas sistêmicas. Transhackear é desregular transformações corporais.

⁵⁷ Transespécie e Transperspectivismo serão conceitos tratados no terceiro capítulo deste trabalho.

Os homens cis e as mulheres cis (heterossexuais ou homossexuais), mas também os transexuais que têm acesso a técnicas cirúrgicas, endocrinológicas ou legais de produção de identidade, não são simples classes econômicas no sentido marxista do termo, mas autênticas “fábricas farmacopornopolíticas” — existindo, ao mesmo tempo, como matérias-primas, produtores (mas raramente proprietários) de biocódigos de gênero e consumidores farmacopornográficos. Atores pornô, putas, transgêneros e *genderqueers*, produtores, traficantes e consumidores de drogas ilegais habitam culturas diferentes, mas todos eles são utilizados como laboratórios farmacopornô vivos. Todos vendem, compram ou têm acesso a seus biocódigos como propriedade farmacopomográfica. A emergência repentina de novos estatutos de gênero está criando um novo tipo de conflito entre proprietários e gestores das patentes de microtecnologias de subjetivação (hormônios sexuais, moléculas psicotrópicas, códigos audiovisuais etc.) e os produtores e traficantes destes tecnobiocódigos. Os empresários farmacopomográficos, atuais líderes do capitalismo global, tentam, através de técnicas legais, restringir e privatizar os biocódigos de gênero e transformá-los em um objeto escasso e naturalizado. Os *hackers* de computador utilizam a internet e os programas *copyleft* como ferramentas de distribuição livre e horizontal de informação e afirmam que o movimento social que lideram está ao alcance de todos. O movimento farmacopornográfico *gendercopyleft* tem uma plataforma tecnoviva ainda muito mais facilmente acessível do que a internet: o corpo, a *somathèque*⁵⁸. (PRECIADO, 2018, p. 411)

E como Transhackear a neurociência? Apreendendo-a neurocosmopoliticamente como Corpo Transformacional. Damásio (1996) construiu a hipótese do marcador somático, afirmando que a emoção é parte do processo de raciocínio, participando em processos de tomada de decisão e no comportamento social. Todos os mecanismos e processos neurocosmopolíticos ocorrem em diferentes corpos de diversas formas, ou não ocorrem. Pergunto: quais outros ocorrem? Há corpos que não percebem “cores” ou sentem “emoções”, e o que percebem ou sentem? Há corpos que se locomovem e dançam de inúmeras maneiras. Como é o estado corporal de um avestruz em determinada dança, e que relações esse corpopaisagem produz cosmopoliticamente? Há corpos que não são nem *isso* nem *aquilo*.

Quanto maior a variação corporal, maior a variação de estados corporais e mais diferentes as cosmopolíticas criadas. Ao investigar os mecanismos biopolíticos de

⁵⁸ “Minha noção de *somathèque* em francês se refere a tecnologias somáticas para o corpo como acervo cultural tecnovivo - como na palavra *bibliothèque*, que significa biblioteca” (PRECIADO, 2018, p. 406).

materializações e transformações de estados corporais, desejo compreender de que maneiras esses processos podem ser potencializados. Como potencializar a própria transformação? Sendo a materialização e a potencialização da alteração de estados corporais processos (in)controláveis, em diferentes graus, tanto pelo Estado, quanto pelos corpos, seus mecanismos de produção engendram cosmopolíticas da variância e da diferenciação. Chamo minha abordagem anti-colonial da Neurociência, baseada na leitura de Damásio (1996), de Neurocosmopolítica. Esses estudos serão essenciais para as construções feitas no quarto capítulo deste trabalho, no qual apresentarei minha leitura sobre os estados corporais, em diálogo com a obra do pesquisador, modificando-a (aqui tudo *se transforma em outra coisa*) sempre a partir de uma anatomia vivencial corpo e gênero variante que dança e de perspectivas anti-coloniais sobre corpos que se transformam produzindo diferenças – com Paul B. Preciado e Sandy Stone –, para assim criar o conceito de Transfantasmagoria.

Os estados corporais têm sido investigados Neurociência há mais de duas décadas, com a descoberta dos neurônios-espelho feita por Rizzolatti e sua equipe (RIZZOLATTI *et al.*, 1996). Essa descoberta apoiou a teoria da simulação motora⁵⁹, formulada a partir do conhecimento de que certas regiões cerebrais de macacos têm propriedades motoras e respondem tanto durante a execução quanto durante a apresentação visual da ação. Segundo essa investigação, os neurônios-espelho parecerem refletir a ação observada como um espelho de uma ação de nosso repertório motor. A descoberta permitiu buscas de um mecanismo comum entre ação e percepção, o que refuta o modelo corporal cartesiano. Daí surgiram estudos sobre representação corporal (RAMSEY; RIDDOCH, 2001) e de movimento (BLÄSING; TENENBAUM; SCHACK, 2009), e sobre transformação mental (JOLA; MAST, 2005), dentre outros importantes para compreender os estados corporais, como os de Antônio Damásio.

Para Damásio (1996), experienciar emoção é construir imagem mental dela e conseqüentemente provocar “mudança no estado do corpo”. Para ele, os organismos vivos, em constante transformação, assumem diversos “estados” que são definidos por padrões variados de atividades em curso em cada um de seus componentes. O

⁵⁹ Teoria de Beatriz Calvo-Merino (2010), que sustenta ideia de que os espectadores realizam uma simulação interna dos complexos movimentos de dança que observam, representados no cérebro.

autor ainda observa que “[...] a variedade de reações emocionais é responsável por mudanças profundas na paisagem do corpo e do cérebro.” (DAMÁSIO, 2000, p. 105). O pesquisador descreve os estados corporais como mudanças globais no estado do organismo (alterações cerebrais, musculares) causadas por comandos químicos (liberados nas rotas da corrente sanguínea) e neurais (rotas por sinais eletroquímicos) disparados por emoções. De acordo com Damásio (2000), todo o corpo é afetado, inclusive o cérebro. Antes que uma emoção seja conhecida, contudo, é preciso que haja duas etapas: “A primeira é o sentimento, a transformação em imagem das mudanças que acabamos de examinar. A segunda é a aplicação da consciência central a todo o conjunto de fenômenos. Conhecer uma emoção — sentir um sentimento — só ocorre nesse ponto” (DAMÁSIO, 2020, p. 137-138).

A hipótese do marcador-somático de Damásio (1996) atribui a nomenclatura estado somático aos estados corporais. A utilização do termo “marcador” advém da suposição de que o estado corporal “marca” imagens. Esse mecanismo, como defende o pesquisador, tem a função de manipular processos de atenção conforme resultados aos quais as ações podem conduzir, associando-os a sensações corporais. Nessa visada, impulsos e instintos são alarmes de preservação da vida mais ou menos automáticos, que auxiliam nos processos de tomada de decisão e resultados futuros previstos. A hipótese é a de que é provável que os marcadores-somáticos, efetuados por estados corporais, aumentem a precisão e a eficiência de processos de decisão.

Se estados corporais marcam imagens de sobrevivência, as tomadas de decisão para a vida são sempre provenientes de cosmopolíticas de afetos⁶⁰ que, radicalizadas, podem se tornar, por exemplo, práticas combativas. Transhackear a marcação de imagens é uma ferramenta anticolonial de combate que pode ser feita por alterações de estados corporais, criação de acontecimentos outros, por alterações na experiência emocional, dentre outras formas. Os estados corporais são marcadores de imagens performativos de decisão, funcionando como sistemas de previsão para análise de paisagens mutáveis. Se as marcações são contextuais,

⁶⁰ Nesse sentido, afetos são moleculares. Preciado, por exemplo, propõe um “manual de bioterrorismo de gênero em escala molecular” (PRECIADO, 2018, p. 59) com “cruzamento de teorias, moléculas e afeto”.

relacionais e influenciam os processos de decisão, elas podem ser Transhackeadas. Ações são mutuamente imbricadas em produção de imagens e geram paisagens transformacionais. Preciado (2018) relata seus Rituais Transformacionais, suas formas de agenciar afetos farmacopornográficos e seu processo de Transhackeamento da palavra *copyright* – que significa autorização ou permissão para reprodução ou utilização de materiais criativos:

Nessa época, passo os dias rodeada de amigos trans. Alguns tomam hormônios seguindo um protocolo de mudança de sexo, outros traficam, outros de automedicam sem tentar mudar de gênero legalmente e sem passar por um protocolo psiquiátrico. Eles não se identificam com o termo *disfóricos de gênero*, e chamam a si mesmos de *piratas de gênero*, ou *hackers de gênero*. Eu pertenço a este grupo de usuários de testosterona. Somos usuários *copyleft*, isto é consideramos os hormônios sexuais como biocódigos livres e abertos cujo uso não deve estar regulado nem pelo Estado nem confiscado pelas companhias farmacêuticas. Quando decido tomar minha primeira dose de testosterona, não conto para ninguém. (PRECIADO, 2018, p. 59)

De acordo com Damásio (1996), o marcador-somático possivelmente é intensificador de processos da memória e da atenção e possivelmente influencia operações em outros domínios do conhecimento conscientes ou inconscientes. As avaliações que levam a estados do corpo podem ser registradas, mas permanecem ocultas, ou seja, o sinal de um estado do corpo ou seu substituto podem ser ativados sem serem focalizados pela atenção (DAMÁSIO, 1996). Em adição, as transformações corporais são operações infindáveis de memórias – disparação, retenção, destruição, resgate. Se esse mecanismo oculto é uma fonte da intuição, através da qual efetuamos escolhas segundo o inconsciente, a transformação corporal e a produção de imagens acionam diferentes mecanismos intuitivos de produção consciente/inconsciente, funcionando como ferramentas de operação de memórias. Dessa forma, não há diferença entre transformação corporal e alteração de estados da consciência. Substâncias, como a testosterona, por exemplo, provocam alterações de estados corporais/estados da consciência, influenciando as qualidades de ações e presença:

Fico sentada no sofá por horas, na escuridão, e entro em um estado próximo à auto-hipnose. Noto que as quatro últimas doses de 50 mg interagem pela primeira vez até formarem um bloco químico que me

deixa chapada. Sinto que a pele do interior da minha boca se tornou mais grossa. Minha língua é como um músculo erétil. Sinto que poderia atravessar o vidro da janela com o punho. Sinto que poderia pular até a varanda da frente e comer a vizinha se ela me esperasse com as pernas abertas. Mas, desta vez, a testosterona, como biossuplemento energético ativado em um programa cultural feminino, me leva a arrumar e a limpar freneticamente meu apartamento durante toda a noite. Para começar, uma classificação profunda e eficaz. Quase não faço barulho. Os movimentos são precisos. Olhos, braços e pernas avançam e recuam de forma sucessiva; direita, esquerda, para a frente, para trás. (PRECIADO, 2018, p. 103-104)

Os estados corporais são eles mesmos corpos, para voltar a Deleuze (1995). Consideremos as vísceras intestinais, musculares, pulmonares, cardíacas como corpos. Cada uma delas produz estadoscorpos acompanhados de modos de pensamento, que por sua vez produzem acontecimentos – os estados intestinais do *corpointestino* têm um modo específico de pensar e produzir acontecimentos. Os estados corporais são atualizados a cada instante e a consciência dessa atualização pode ser direta ou indireta. O sentimento é o corpopaisagem que se vê, em justaposição à percepção ou recordação. Para Corpos Transformacionais saber e sentir são o mesmo. A Neurocosmopolítica não classifica dicotomicamente estados corporais: há apenas estados diferentes uns dos outros se transformando incessantemente, produzindo acontecimentos diferentes e sendo acompanhados por diferentes modos de pensamento.

Ela me leva ao Terrace Hotel para fazer de mim a sua puta. Estou completamente chapado de testosterona. Experimento, como espectador do meu próprio corpo, a abertura de novos centros celulares de recepção e excitação, agressividade, força. Mas esse estado não é permanente. A fraqueza pode me atacar a qualquer momento: mais uma vez, posso voltar a me sentir apaixonada, frágil, e tudo simplesmente como uma certeza somática, sem necessidade de mentir para mim mesmo. (PRECIADO, 2018, p.105)

O ciclo emocional de Damásio (1996) inclui: a) a formação de imagens topograficamente organizadas como expressões das considerações deliberadas e conscientes do corpo de inúmeros aspectos relacionais captados por sinais dos córtices sensoriais; b) a reação emocional automática e involuntária advinda de representações dispositivas não inatas e representações adquiridas de experiências subjetivas obtidas sob influência das representações inatas; as representações

adquiridas são necessárias para as emoções secundárias e são distintas das representações inatas, necessárias para as primárias; c) as emoções são expressas perceptível ou imperceptivelmente através das alterações de estados corporais, com recebimento de sinais através dos nervos periféricos que alteram as vísceras, os núcleos neurotransmissores, o sistema motor e o endócrino; d) a sensação da emoção, ou seja, o sentimento, a percepção da relação entre o estado e o que desencadeou a emoção primária. Sentir os estados corporais, ou seja, ter consciência emocional possibilita flexibilidade de ação. Após a formação de conexões entre o estado e o que o desencadeou, ocorrem as emoções secundárias. Todas as alterações dos estados corporais são sinalizadas em circuitos para o cérebro pelas terminações nervosas. Dessa forma é obtida uma imagem da paisagem corporal a cada instante, um processo em infundável transformação. Os padrões recebidos estão organizados topograficamente, mais ou menos, e os mapas são representações dinâmicas, múltiplas, interativas e atualizadas. Essa imagem é igualmente influenciada pelos hormônios e peptídeos que chegam no cérebro após serem liberados no corpo durante o processo emocional; os ciclos emocionais podem ser vistos como coletores de alterações de estados corporais, mas os estados coletados nem sempre ficam à disposição de quem deseja acessá-los conscientemente.

Se uma emoção é um conjunto das alterações no estado do corpo associadas a certas imagens [...] Que ativaram um sistema cerebral específico, a essência do sentir de uma emoção é a experiência dessas alterações em justaposição com as imagens [...]. Que iniciaram o ciclo. Em outras palavras, um sentimento depende da justaposição de uma imagem do corpo [...], Com uma imagem de alguma outra coisa, tal como a imagem visual de um rosto ou a auditiva de uma melodia. O substrato de um sentimento completa-se com as alterações [...] simultaneamente por substâncias neuroquímicas (por exemplo, pelos neurotransmissores numa série de pontos neurais, em resultado da ativação dos núcleos neurotransmissores que faziam parte da resposta emocional inicial). (DAMÁSIO, 1996, p. 93-94)

A emoção⁶¹ traça uma espécie de Quimerografia imagética de ação, movimentando e transformando: relevos de premissas, fatos em picos destacados,

⁶¹ As emoções e os sentimentos estabelecem uma ponte entre os processos racionais e os não racionais, e apesar de alguns sentimentos surgirem de processos emocionais, não se pode generalizar (DAMÁSIO, 1996).

marcações de aspectos de situações e postulações intuitivas de possibilidades de (des)continuidades temporais e resultados de ações. A Neurocosmopolítica opta por não qualificar as postulações intuitivas⁶² dicotomicamente como se já dadas, descartando a noção de êxito e fracasso ou assumindo-as como movimentos cosmopolíticos. Emoções e sentimentos são sensores relacionais, conscientes e inconscientes, voluntários e involuntários, e integram mecanismos de bioregulação de impulsos e instintos. A emoção é tão corporal que a consciência dela depende dos sentimentos dos estados corporais. Dessa forma, se imaginada a emoção, a sua percepção é inseparável dos estados corporais adjacentes. Os estados corporais podem ser ativados pela imaginação. A manipulação tecnobiopolítica de emoções está diretamente relacionada à fabricação de afetos e à performance da alteração de estados corporais e suas atividades de tomada de decisão. O conhecimento de que o corpo que *sai de si* é a referência de base para os processos neurais que experienciamos, para as nossas cosmopolíticas, para o sentido de subjetividade e para a (auto)criação incessante é um importante fator na quebra das dicotomias entre corpo e mente. Cérebro é *corpo sem corpo*. Os estados corporais também podem ser reprogramados endocrinamente, engendrando cosmopolíticas em regimes de controle e decodificação:

Para um corpo acostumado a regular o metabolismo hormonal em tomo da produção de estrogênio, o aumento intencional do nível de testosterona no sangue constitui uma reprogramação endócrina. A mínima alteração hormonal afeta todas as funções do corpo: a vontade de comer e de trepar, a circulação e a absorção de minerais, os ritmos biológicos que regulam o sono, a capacidade de esforço físico, o tônus muscular, o metabolismo, o sentido do olfato e do gosto — de fato, toda a fisiologia bioquímica do organismo. Nenhuma dessas modificações pode ser classificada como masculina. Mas, entre todos os efeitos físicos e mentais causados pela autointoxicação à base de testosterona em gel, o sentimento de transgressão dos limites do gênero que me foi imposto socialmente é, sem dúvida, o mais intenso. O novo metabolismo da testosterona em meu corpo não seria efetivo em termos de masculinização sem a existência de um programa político prévio que interpreta estas variações como parte integral de um desejo — controlado pelo regime farmacopornográfico — de mudança de sexo. Sem este desejo, sem o projeto de transitar de uma ficção de sexo a outra, aplicar testosterona seria nada além de um devir molecular. (PRECIADO, 2018, p. 153-154)

⁶² Pode-se dizer que dependam de raciocínios passados, sendo o conhecimento dos encadeamentos de pensamento explícitos ou parcialmente ocultos (DAMÁSIO, 1996).

No Corpo Transformacional, a Quimerologia aponta não para um circuito que possa ser cartografado rizomaticamente como um mapa. A quimera extrapola o mapa porque extrapola o próprio corpo, não procedendo por representação corporal. A quimera é incessantemente *corpo que é outro corpo*. O sentir da quimera é a experiência de *ser imagens* e não de ser em justaposição com representações de imagens. Os Corpos Transformacionais não são *representados* por imagens, já que se transformam eles mesmos em imagens, em diferentes graus de des/controle e conscienteinconsciente. Dessa forma, a quimera produz paisagens Transperspectivadas e Transespécie – paisagens radicais, dinâmicas, exponenciais, transativas e atualizadas. Transhackear peptídeos, códigos genéticos, terminações nervosas e liberações físicoquímicas – entre elas, os hormônios – é Transhackear paisagens corporais e extrapolar a própria Neurociência em novas cosmopolíticas.

Depois se instala aos poucos uma lucidez extraordinária da mente, acompanhada de uma explosão de vontade de trepar, caminhar, sair, atravessar a cidade inteira. [...] Todas as sensações desagradáveis desvanecem. Diferentemente do *speed*, o movimento interior não é agitação nem ruído, mas o sentimento de estar em adequação ao ritmo da cidade. Diferentemente da cocaína, não há distorção da percepção de si, nem logorrea, nem sentimento de superioridade. Só uma impressão de força que reflete a capacidade expandida dos meus músculos, do meu cérebro. (PRECIADO, 2018, p. 23)

Na liberação hormonal, os sinais químicos alteram o modo como os sinais neurais são processados, ou seja, alteram os estados corporais. Essa é uma forma de alterar pensamentos sobre diversos conteúdos. Os estados corporais são transmissores eletroquímicos transconectivos que produzem emoções e pensamentos Transperspectivados e Transespécie. Se os reguladores bioquímicos e neurológicos são transinterativos, uma alteração endocrinológica – por exemplo, a hormonal – altera igualmente os estados corporais e os modos de pensamento, que, por sua vez, alteram os acontecimentos⁶³. O corpopaisagem e suas cosmopolíticas são modificadas por moléculas hormonais utilizadas, descartadas e biotecnoprocessadas. Mais tarde analisarei melhor essa ideia a partir da noção de

⁶³ “Aceitar que a mudança que ocorre em mim é a mutação de uma época” (PRECIADO, 2018, p. 23).

Material Transformacional, que engendra uma ecologia cosmopolítica da matéria, explorando seu potencial de transformação biodegradável. Preciado explicita a forma como moléculas corporais fabricam subjetividades e servem ao capital:

Ocitocina, serotonina, codeína, cortisona, estrogênios, omeprazol, testosterona, e assim por diante, correspondem ao grupo de moléculas atualmente disponível para a fabricação da subjetividade e seus afetos. Estamos equipados tecnobiopoliticamente para trepar, reproduzir o Corpo Nacional e consumir. Vivemos sob o controle das tecnologias moleculares, camisas de força hormonais que pretendem manter o biopoder: corpos hiperestrogênicos-estupro-testosterona-amor-gravidez-impulsos sexuais-abjeção-ejaculação. E o Estado extrai prazer da produção e do controle da nossa subjetividade pornocoagulada. O objetivo dessas tecnologias farmacopornográficas é a produção de uma prótese política viva: um corpo que seja compatível o suficiente para colocar sua *potentia gaudendi*, sua capacidade total e abstrata para criação de prazer, a serviço da produção de capital e da reprodução das espécies. (PRECIADO, 2018, p.128)

Segundo Damásio (1996), há, no corpo, algumas correntes transportadoras como as eletroquímicas. Uma delas é o sistema nervoso central, que se liga por nervos do sistema nervoso periférico a todo o restante do corpo, transportando impulsos idavolta. Quase todas as partes do corpo podem enviar sinais para o cérebro pelos nervos periféricos e o cérebro, por sua vez, pode atuar em outras partes do corpo, através de ações do sistema nervoso visceral e do sistema nervoso músculo-esquelético (DAMÁSIO, 1996). O tecido neural é constituído por interação cooperativa de neurônios e tal interação ocorre por meio de células propagadoras de correntes elétricas que, quando atingem as regiões conectoras chamadas sinapses eletroquímicas – estimuladoras ou inibidoras –, desencadeiam liberação de neurotransmissores. Os sinais neurais são constituídos por fluxos paralelos, convergentes, múltiplos e intermináveis. São recebidas correntes em sentidos opostos, reciprocamente provenientes de todas as direções para as quais os fluxos se projetam, movimentos diretos, inversos e perpétuos (DAMÁSIO, 1996). Esses fluxos são projetados em controles motores. Os estados corporais também podem alterar e ser alterados por fluxos elétricos. Os corpos são elétricos.

No fundo, há algo que flui, que circula em um espaço contido, mas que poderia se derramar. Nesse estrato, os sentimentos se encontram em

estado gelatinoso, justo antes da evaporação e da transformação das dissoluções carbonadas em corrente elétrica. Esse é o estado do sangue, da água, do sêmen, da secreção vaginal, da saliva, da urina, dos líquidos raquidianos e amnióticos, da infusão em que o cérebro flutua; mas também daquilo que se acaba de ingerir, do gel, dos alimentos estranhos ao corpo durante o processo de assimilação estomacal, justo antes de ser transformado em matéria fecal. (PRECIADO, 2018, p. 269)

Em Corpos Transformacionais, os impulsos nervosos de atividades das áreas de entrada e de saída em algumas regiões neurais, são as formas de *tornar-se imagens* com base nas quais os sinais sensoriais podem, por sua vez, tornarem-se conceitos: há uma rede de encadeamento sensório-motor-imagético-conceitual e, assim, formam-se estratégias de pensamento e são selecionadas respostas motoras já disponíveis ou formuladas ainda outras novas, uma espécie de composição cosmopolítica de movimentos e expressões em tempo real. Os sinais sensoriais, manipulados a partir do *tornar-se imagens*, são, dessa forma, responsáveis por estados corporais que produzem redes elétricas de acontecimentos expressivos e pensamentos. A rede de encadeamento pode se dar em diferentes velocidades.

Os estados corporais não necessariamente correspondem diretamente às imagens que o corpo se torna pelos processos de pensamento, há combinações, mas há não necessariamente misturas concordantes entre os processos do pensamento e os estados corporais. Os estados corporais inexplicáveis revelam autonomia de processos emocionais e de processos inconscientes. Ademais, minha experiência corporal me sugere que alguns fragmentos de apenas um ou alguns princípios corporais característicos de um determinado estado (como, por exemplo, um movimento) podem ser suficientes para produzir um sentimento concordante com o estado, um sentimento combinado à memória correspondente ou, ainda, desencadear a ativação do estado que conduzirá ao sentimento. A autonomia dos processos quiméricos, contudo, desobriga concordâncias e correspondências.

Os estados corporais atualizam pensamento, já que os dois requerem processamentos simultâneos. As imagens que constituem os pensamentos são estruturadas e ordenadas no tempo. Transshakear estados é selecioná-los por desejo e burlar critérios de ordenamento de imagens – uma indicação possível residiria, talvez, nos diversos graus de atenção dado a diversos conteúdos e afetos, numa alteração anterior ao ordenamento de imagens.

Novamente conforme Damásio (1996), a outra corrente transportadora é a sanguínea, que interliga quimicamente cérebro às outras partes, transportando substâncias e sinais químicos, como os hormônios, os neurotransmissores e os neuromoduladores:

A teoria hormonal representa outra forma de comunicação de massa, uma tentativa de pensar o corpo como um sistema de biocomunicação. A endocrinologia pode ser lida como a biologização da teoria da difusão, distribuição e tratamento da informação — em um mundo que se torna progressivamente global. Para Starling e Bayliss, os hormônios são caracterizados pela capacidade de ação invisível à distância: “uma substância que tem que ser colocada no sangue a intervalos repetidos para produzir em algum órgão ou órgãos distantes uma resposta fisiológica proporcional à dose tomada”. Starling descreve os hormônios como “portadores” de “mensagens químicas transportadas pelo sangue a partir do órgão em que são produzidos para o órgão em que devem agir”. O hormônio, então, opera de acordo com a lógica de teleação: a capacidade de modificar um órgão por meio da emissão de informação biocodificada a partir de certa distância. Pensado como teletransmissor, o hormônio implica transporte, difusão, exportação, disponibilidade para uso extradoméstico, fluxo, escape, fuga, êxodo e troca; mas também leitura, decodificação e tradução. (PRECIADO, 2018, p. 173)

Ainda em Preciado, temos que o corpo é efeito material da emergência de determinada lógica de transportes, a partir da modernidade:

A teoria hormonal telecinemática é uma teoria de biomídia, uma teoria sobre a forma da comunicação na qual o corpo já não é só um meio de transmissão, distribuição e/coleção de informação, e sim o *efeito material* desses intercâmbios semiótico-técnicos. Estamos diante de uma nova compreensão do espaço e do corpo, mas também da produção do poder e do sujeito (tanto da sujeição quanto da subjetivação) que, devo argumentar, exige uma nova teoria da biopolítica que ultrapasse a teoria desenvolvida por Foucault em *Vigiar e punir* e na *História da sexualidade*. (PRECIADO, 2018, p. 174)

As substâncias químicas das atividades dos corpos, produzidas pelas mudanças contínuas de estados corporais, podem chegar ao cérebro pela corrente sanguínea, influenciando seu funcionamento. O cérebro, na outra via, também produz ou controla a produção de substâncias químicas que são liberadas na corrente sanguínea, alterando os estados corporais (DAMÁSIO, 1996). Por esse motivo, defendo que alterações de estados da consciência são alterações em estados

corporais. *Uma alteração corporal é uma alteração nos estados de consciência, funcionando como mecanismo de transformação corpocosmopolítica.*

Em um Corpo Transformacional, as percepções sensoriais alteram e são alteradas pelos estados corporais, através da transintegração de sinais do sentido dos corpopaisagens – membros, músculos, esqueletos que se transformam percebem diferente. Como o conjunto de circuitos corpopaisagem funcionam em rede, pode-se pensar em uma tessitura elétricocosmopolítica.

Os organismos vivos encontram-se em constante modificação, assumindo uma sucessão de “estados” definidos por padrões variados de atividades em curso em cada um de seus componentes. Você pode imaginar tudo isso como uma combinação das ações de um torvelinho de pessoas e de objetos em operação dentro de uma área circunscrita. Imagine-se no terminal de um grande aeroporto, olhando a sua volta. Vê e ouve o alvoroço constante de muitos sistemas diferentes: pessoas embarcando ou desembarcando de aviões, ou simplesmente sentadas ou em pé; pessoas vagando ou andando com uma finalidade aparente; aviões em circulação, partindo e chegando; mecânicos e carregadores no desempenho de suas funções. Imagine agora que você congele esse vídeo contínuo ou tire uma fotografia com uma grande angular, abrangendo uma grande porção de toda a cena. O que aparece no enquadramento congelado ou na fotografia desse instante é a imagem de um estado, um pedaço artificial e momentâneo de vida que indica o que se passava nos vários órgãos de um vasto organismo durante o tempo de exposição definido pela velocidade de abertura do diafragma da máquina fotográfica. (DAMÁSIO, 1996, p. 61)

Agora, no aeroporto, seres se transformam em outros seres. Seres que são *outros corpos* vêem. Transhackear a sensação é ver *sendo outros corpos*. Fechar os olhos e continuar vendo. Ver com a testa, com os intestinos, com as asas. Ser peixe é ver com olho de peixe. Os estados corporais, produzindo atividades relacionais e cosmopolíticas, geram certas respostas que constituem imagens visuais, auditivas, elétricas, sensoriais. Essas imagens de modalidades sensoriais diversas podem se modificar e serem também aprendidas. O corpopaisagem apreende visualidades, sons, gostos, cheiros, toques através de terminações elétricas e sinalizações cruzadas. Em determinada percepção, um corpo pode ser inferido por partes, visto que os sinais somatossensoriais podem detectar a característica ou características-chave dele. Os estados corporais, dessa forma, podem ser modificados a partir de diversos mecanismos sensoriais. Olhar com olho de peixe é experienciar devir sensorial peixe.

Os sentimentos mudam a noção que temos de outros corpos, visto que apreendem estados corporais em justaposição às imagens que são formadas dos outros. Os sentimentos mudam quando *corpos são outros corpos*. As imagens e corpos ou estados dos corpos em relação podem ser justapostas, friccionadas, esfaceladas, mescladas.

Se, por um lado, existe uma realidade externa, por outro, o que dela sabemos chegar-nos-ia pela intervenção do próprio corpo em ação por meio das representações de suas perturbações. Nunca saberemos quão fiel é o nosso conhecimento em relação à realidade “absoluta”. O que precisamos ter, e creio que temos, é uma notável consistência em termos das construções da realidade que os cérebros de cada um de nós efetuam e partilham. (DAMÁSIO, 1996, p. 140-141)

Para Damásio (1996), de qualquer forma, o corpo é sempre a referência. A referência para os Corpos Transformacionais é impossível, já que são *corpos que são outros corpos*. Sendo assim, a consistência de realidade cerebral é também diferencial, e sua partilha e efetuação não são obrigatórias. Esse pensamento conduz ao próprio esfacelamento cosmopolítico radical de fronteiras entre realidade e a irrealidade.

Em Damásio (1996), os instintos são mecanismos complexos que envolvem controle do corpo pelo corpo, em atividades corporais visíveis. Sua consciência leva diretamente à ação que assegura a vida, como ocorre, por exemplo, na experiência da fome e da saciedade, sinais que partem do corpo. Os sinais acionam disposições para ativar padrões viscerais, motores ou perceptivos de alteração do corpo, os impulsos, que podem ter significados específicos, emoções identificáveis ou ambos e esses mecanismos desencadeiam respostas biorreguladoras.

Impulsos e instintos, manifestados por emoções e sentimentos, induzem estados corporais direta e indiretamente, consciente ou inconscientemente. Todos os estados corporais que deles resultam contribuem com a preservação da vida. O instinto está intimamente conectado às mudanças de estados corporais. Portanto, a consciência da bioregulação para vida, nas alterações de estados corporais cotidianas, pode ser importante chave de conexão artevida. A conscientização desses processos possibilita sua manipulação ou Transhackeamento – a ativação do corpo pelo corpo é um importante mecanismo de resistência à violência, atuando na

preservação da vida.

De acordo com neurobiólogos, há quatro estados de consciência: lucidez, obnubilação, sonolência e coma. Quando lúcido, o sujeito está presente para si mesmo e para o meio ambiente ao seu redor. Quando obnubilado, os olhos do sujeito estão abertos, mas ele ou ela está desorientado em termos de espaço e tempo e relativamente indiferente a si e ao meio ambiente. Quando sonolento, os olhos do sujeito estão fechados, mas ele ou ela ainda reagem a estímulos diretos. Em coma, o sujeito não reage nem a estímulos diretos nem a indiretos, mas pode continuar presente para si próprio. Nossas presenças a nós mesmos como espécie poderiam ser descritas hoje como um estado de coma protético. Fechamos os olhos, mas continuamos a ver por meio de uma variedade de tecnologias, implantes políticos que chamamos vida, cultura, civilização. No entanto, é apenas por meio da reapropriação estratégica desses aparelhos biotecnológicos que se torna possível inventar a resistência, arriscar uma revolução. (PRECIADO, 2018, p. 362)

Se um determinado corpo compõe um estado de coisas em que um outro corpo tem determinada posição de ativação inata, com materialização de estado corporal específico, o corpo pode proceder uma ativação transrelacional de estados entre os dois corpos, ou seja materializar estados por associação, estendendo tratamento de um para outro. Chamarei esse processo de reflexão/associação, evitando qualificadores de valor. O tratamento por reflexão/associação permite abrangência de corpos em cadeia, ou seja, os estados corporais também podem ser materializados por meio de relações indiretas. A atribuição de (não) significação/sentido ao que o cosmos possa (não) ser é apreendida como modificação corporal. Esse é um importante fator cosmopolítico da modificação de estados corporais, já que a ativação transrelacional comprova as redes operadas pela transformação.

Segundo Damásio (1996), qualquer disfunção do mecanismo de regulação do tempo de integração de sinais criaria possivelmente uma adulteração, uma desintegração ou uma dessincronização. É isso que ocorre em alguns estados alterados de consciência ou condições de neurodiversidade? Se sim ou não, em Damásio (1996) o processo de ligação pelo tempo (*time binding*) está relacionado à manutenção de atividade neural intensa em diferentes locais durante certo intervalo de tempo necessário, em que são elaboradas as associações em rede necessárias para o processo do pensamento e da tomada de decisões. O *time binding* requer mecanismos de atenção e de memória de trabalho (DAMÁSIO, 1996).

Em oposição, para Corpos Transformacionais, à disfunção, à adulteração, à desintegração ou à dessincronização de sinais não são atribuídos juízos de valor patologizantes – esses são verbos de ação corporal como quaisquer outros, podendo ser utilizados, inclusive, em suas potências criadoras. Os processos de alteração, disfunção, adulteração, desintegração ou dessincronização de atenção, memória de trabalho, tempo de processamento, integração e conexão de sinais podem alterar estados corporais.

Porém, para Damásio (1996) as percepções nem sempre são conscientes e o que não é perceptível nem sempre é completamente involuntário, já que topologia sensível das vísceras parece ser menos rigorosa que a do sistema que capta sinais do corpo. É importante notar que nem todas as modificações de estados corporais são perceptíveis por observação visual, auditiva ou tátil. Algumas são totalmente imperceptíveis, outras imperceptíveis apenas em certas circunstâncias. Da mesma forma, pode-se atuar nos mecanismos de efetuação perceptíveis, em diferentes graus de voluntariedade, alterando igualmente os estados corporais. Aqui temos um exemplo de atuação nos mecanismos de efetuação por autointoxicação voluntária:

Por meio das próprias práticas de inoculação de substâncias psicotrópicas, através do envenenamento de seu amigo Fleischl-Marxow, Freud entendeu que só é possível modificar a cartografia psíquica ao preço de certa toxicidade. As substâncias químicas assimiláveis pelo organismo operam como *potentia*: elas têm o poder de provocar uma mudança substancial do corpo e da consciência — com a condição de que a subjetividade se deixe afetar, se faça dinâmica, no sentido grego do termo *dynamis*, isto é, deixe emergir sua potencialidade, sua capacidade de passar de um estado a outro. A transferência entendida como chave da terapia psicanalítica depende de um modelo de transporte de substâncias, de tráfico de imagens, de lembranças, de emoções que virão a modificar uma rede de conexões somáticas. Similarmente, o álcool, o tabaco, o haxixe, a cocaína, a morfina, bem como os estrogênios e os androgênios, não são somente túneis sintéticos pelos quais escapar da realidade e nem meros links que levam de um ponto A para um ponto B. Mais que isso, são tecnologias do sujeito, microtecnologias da mente, próteses químicas pelas quais emergirão novas práticas para a definição de quadros de inteligibilidade humana. A subjetividade moderna é a gestão da autointoxicação em um meio ambiente quimicamente nocivo. Fumar na metrópole plástica-elétrica-nuclear pode ser visto simplesmente como um modo de se vacinar contra o envenenamento do meio ambiente por meio de inoculação homeopática. A batalha da subjetividade moderna é uma luta pelo equilíbrio imunológico. A ingestão de drogas ou a psicanálise são como parques experimentais em que aprendemos a viver em um meio semiótico e somático que se

toma cada vez mais tóxico. Segundo a prática de Freud, a autoanálise é, antes de tudo, uma experimentação somatossemiótica. As teorias da interpretação dos sonhos e da cura pela palavra devem ser entendidas como métodos de intoxicação por imagens. (PRECIADO, 2018, p. 377-378)

Corpos são laboratórios neuroquímicos cosmopolíticos.

Entre 1927 e 1932, Walter Benjamin e alguns amigos, incluindo Ernst Bloch, Ernst Joel e Fritz Frankel submetem-se a uma série de assimilações químicas: comem haxixe, fumam ópio (então chamado crock) e injetam mescalina e morfina. Em cada caso, é preciso que a substância entre no corpo, penetre a pele, o tubo digestivo, o sangue, as células. É preciso atacar a alma pela via sintética. Trata-se de uma série de práticas envolvendo infecção intencional. Para além da intoxicação individual, Benjamin, Bloch e Fränkel aspiram a encontrar a chave de uma terapêutica universal. O princípio político desta terapia é elementar: não se pode aspirar a dissertar sobre o real sem anteriormente se autoenvenenar com o que se planeja administrar em outra pessoa. O princípio da autocobaia aparece hoje como um requisito para a possibilidade de toda ação micropolítica futura. (PRECIADO, 2018, p. 379-380)

Podemos influenciar padrões por intenção, através da inibição e alteração da velocidade da inspiração e da expiração, do jejum e do controle do ritmo cardíaco, mudando mais ou menos estados corporais e componentes subsequentes das atividades corporais produzidas, através da força muscular, da coordenação motora e do simples desejo (DAMÁSIO, 1996). Os padrões inatos, o desenvolvimento inicial e o funcionamento regular dessas redes de fluxos podem ser inclusive modulados em termos do seu (não)disparo, por sinais neurais de regiões cerebrais e por sinais químicos advindos de hormônios e neuropeptídeos (DAMÁSIO, 1996). Porém, nem todos os mecanismos de produção de estados corporais podem ser alterados ou controlados por tomada de decisão. Dessa forma, pode-se dizer que os hormônios tem papel essencial na potencialização e alteração de estados corporais inatos, mas que não se tem completo controle das alterações que provocam no corpo.

Cheirar cocaína. Ingerir codeína. Injetar morfina. Fumar nicotina. Tomar Prozac. Engolir anfetaminas. Tomar Heptamyl. Beber álcool. Mediar-se com buprenorfina. Voltar para o Special-K. Picar-se com heroína. Esfregar novocaína. Chapar com gás do riso. Reincidir em crack. Fumar cannabis. Engolir ecstasy. Tomar aspirina. Aspirar cristais de metanfetamina. Tomar Bromazepan. Aplicar Testogel: farmacomania aristocrática. Por que se incomodar mudando seu

estado mental quando é possível mudar de status sexopolítico? Por que mudar de humor quando é possível mudar de identidade? Eis aqui a superioridade sexopolítica dos esteróides. Trata-se de saber se o que queremos é mudar o mundo para experimentá-lo com o mesmo sistema sensorial que temos, ou se é preciso mudar nosso corpo como filtro somático da percepção através do qual passa o mundo. (PRECIADO, 2018, p. 253)

Os estados corporais são produzidos em quaisquer corpos, mesmo em organismos simples com apenas uma célula. Não porque executam ações e respondem a estímulos ambientais, mas, sim, porque suas matérias são relacionais, transformam-se. As hipóteses biológicas atuais diferenciam cérebro e mente, sendo que a condição para a presença da segunda é a existência de capacidade de exibição e ordenamento das imagens neurais através do pensamento. Assim, ação inteligente não é, para a biologia, sinônimo de mente. Porém, aqui não diferencio corpos segundo os critérios biológicos da presença e do significado de estruturas cerebrais e mentais, justamente porque não se sabe ao certo o que é uma mente, o que é a consciência, o que é humano, nem o que é a consciência ou mente de outros corpos. Há opiniões e hipóteses. Se não é possível saber o que é e se existe realidade absoluta, quanto mais o seria saber qual seria o caso de outros corpos e de corpos que *são outros corpos*. Para esta investigação, cada corpo é um corpo, e cada corpo pode *ser outro corpo*, com seus mecanismos diferenciais de produção de estados corporais. Se os corpos são diferentes, o que vale por consciência em um, não vale para o outro: a cor vermelha de um não é a cor vermelha de outro e a própria existência da cor ou disto e daquilo não é sequer absoluta, sendo o conjunto do que se chama por consciência sempre uma cosmopolítica corporal orientada por princípios.

Neurocosmopolíticas são radicalizações de autonarrativas:

Pouco a pouco, a administração de testosterona deixou de ser um simples teste político e se transformou em uma disciplina, em ascetismo, um modo de ressuscitar meu espírito através do pelo que cresce nos meus braços, um vício, uma forma de gratificação, uma fuga, uma prisão, um paraíso. Os hormônios são próteses químicas. Drogas políticas. Neste caso, a substância não só modifica o filtro com que decodificamos e recodificamos o mundo: também modifica radicalmente o corpo e, portanto, o modo pelo qual somos decodificados pelos outros. Seis meses de testosterona e qualquer mulher cis, não uma que deveria-ter-sido-homem ou uma lésbica, mas qualquer menina, qualquer criança de bairro, uma Jennifer Lopez ou uma Rihanna, pode tornar-se um membro da espécie masculina

indiscernível de qualquer outro membro da classe dominante. Recuso a dose médico-política, seu regime, sua regularidade, sua direção. Advogo por um virtuosismo de gênero: para cada um, a sua dose; para cada contexto, sua exigência precisa. Aqui, não há norma, há simplesmente uma multiplicidade de monstruosidades viáveis. Tomo testosterona como Walter Benjamin fumava haxixe ou como Freud tomava cocaína ou como Michaux, mescalina. Isto não é uma desculpa autobiográfica, e sim uma radicalização (no sentido químico do termo) da minha escritura. (PRECIADO, 2018, p. 413)

Além de radicalizações de autonarrativas – ao contrário do que penso, Preciado postula que a testosterona não modificaria radicalmente a percepção de realidade ou o sentido de identidade –, proponho aqui formas de transformação corporal que alterem radicalmente a percepção da realidade e o sentido da identidade: uma criação de corpos e mundos.

3.3.7 Imagéticas

Para Damásio (1996), palavras e outros símbolos existem igualmente em nossa consciência sob a forma de imagens: as imagens perceptivas são as formadas por diferentes modalidades sensoriais, captadas por sinais da retina ou terminações nervosas do corpo e transportadas para o cérebro por neurônios através de sinapse; já as imagens evocadas são imagens ocorridas por meio de recordações de memórias, inclusive de memórias de planejamentos, por meio da imaginação de corpos e de movimentos. Nessa leitura, a imagem por evocação ativa as representações dispositivas e reconstrói topografia transitória, uma cadeia cartografada. Por exemplo, o pesquisador defende que ocorre uma espécie de ativação cartografada que indica uma ativação tanto de movimentos quanto de imagens de movimento. A ativação dos movimentos pode ser mascarada na consciência pelo estado do próprio mover. As representações, por sua vez, podem ser ativadas de forma incompleta, podem ser ativadas sem foco de atenção ou podem ser ocultadas pela consciência, tonarem-se mais tarde conscientes ou transformando-se em imagem (DAMÁSIO, 1996).

As alterações de estados corporais dão-se sob a forma de imagens. A natureza das imagens imaginadas de futuros possíveis não é diferente da natureza das imagens produzidas acerca de algo ocorrido. Memória do presente, passado e futuro possível são coexistentes. Assim, a formação de imagens perceptivas e evocadas,

por imaginação ou memória, pode alterar estados corporais a partir do mesmo mecanismo imagético e imaginativo. E, ainda, a atualização de estados corporais modifica memórias, que são sempre interpretativas e mutáveis, ou seja, versões alteradas delas mesmas. Além do mais, a percepção dos estados corporais atuais pode ser modificada pela imaginação ou pela memória dessa percepção. As memórias, em *Corpos Transformacionais*, são distribuídas corporalmente em uma quimerografia e não se encontram em um local único. Isso indica que é possível explorar acontecimentos que modifiquem estados corporais com intuito de acessar memórias. Pode-se também criar um novo estado corporal a partir de uma imaginação.

A previsão de paisagens futuras é interligada à noção de contingência na experiência pessoal. Quanto menos subjetiva a experiência, menos contingente (DAMÁSIO, 1996). A subjetividade, no processamento das representações topográficas, é considerada por Damásio (1996) como elemento-chave para a compreensão biológica da consciência. Ela altera a representação atual do eu. Essas imagens neurais são correlacionadas a outras, recriando incessantemente um estado neurobiológico que poderia ser chamado de eu. Desse modo, Damásio aponta para um eu em constante transformação.

O Corpo Transformacional caminha com o pensamento do eu em transformação para extrapolá-lo. Para o Corpo Transformacional temos eualteridade, a ausência de sujeito e objeto e um pensamento não representacional e acartográfico. Já a sensação da vida, de existir, é um estado corporal de fundo, a imagem do corpopaisagem em transformação. Se a noção da individualidade está ancorada nessa ilha-eu-alteridade mais ou menos ilusória, ela é nada mais nada menos que a transformação. E se existe o eu, ele é um estado biocultural constantemente reconstituído. Atualizar estados do eu torna-se, nessa exponenciação, o sair do eu: *sair de si*.

Por último, considere que todos os ingredientes que descrevi acima — um objeto que está sendo representado, um organismo reagindo ao objeto da representação e um estado do eu no processo de alteração em virtude da resposta do organismo ao objeto — são retidos simultaneamente pela memória de trabalho e pela atenção, em paralelo ou em rápida interpolação, nos córtices sensoriais iniciais. Proponho que a subjetividade emerge durante essa última fase,

quando o cérebro está produzindo não só imagens de um objeto e imagens das respostas do organismo ao objeto, mas um terceiro tipo de imagem, a do organismo no ato de perceber e responder a um objeto. [...] Por último, considere que todos os ingredientes que descrevi acima [...] são retidos simultaneamente pela memória de trabalho e pela atenção, em paralelo ou em rápida interpolação, nos córtices sensoriais iniciais. (DAMÁSIO, 1996, p. 144)

Ainda em Damásio (1996), os córtices de associação, os gânglios basais, o tálamo, os córtices do sistema límbico e os núcleos límbicos, o tronco cerebral e o cerebelo são sistemas que detêm e armazenam tanto o conhecimento corporal inato como o adquirido, por estratégias de manipulação de saídas e entradas de imagens. O que foi armazenado se encontra suspenso e dormente, as “representações disposicionais”. As representações dispositivas são potencialidades de disparo dormente que podem ser ativadas por acionamento de neurônios, disparando outras representações dispositivas e gerando representações organizadas por topografia ou movimentos para ativação de um córtex motor (DAMÁSIO, 1996).

Isso indica que há memórias de estados corporais prévios. Como essas memórias podem ser resgatadas acartograficamente e não-representacionalmente? Como podem ser Transhackeadas, modificadas, manipuladas, retornando, por exemplo, fragmentadas? Quando um estado corporal em dormência é resgatado, ele é recriado, atualizado. E de que formas esse encadeamento influencia em ações futuras? Qual o papel da atualização das memórias de estados corporais prévios na superação do trauma? Essas são perguntas para desenvolvimentos futuros.

Há diferenças entre ativar um estado corporal e representá-lo por simulação, e aqui há uma importante chave de análise para processos criativos nas artes da cena. Se é possível simular um estado corporal por uma ideia desse estado, é igualmente possível forjar imagens simuladas dos estados emocionais sem ativar o estado corporal criado dessa emoção. Esse mecanismo pode ser chamado de *como se*⁶⁴, e pode ser parte de um processo de manipulação energética. A atualização do corpopaisagem é performance do instante. Não há uma previsão exata de quais estados serão performados, visto que são relacionais e dependem de situações e

⁶⁴ “Se todos os nossos sentimentos fossem do tipo ‘como se’ não teríamos nenhuma noção de modulação do afeto em constante mudança, que é um traço notório de nossa mente. [...] Pode até ser que o cérebro precise saber que estamos vivos antes de procurar manter-se a si próprio desperto e consciente” (DAMÁSIO, 1996, p. 100).

acontecimentos da vida em tempo real. Os estados são sempre novos.

3.3.8 Ambientais

Começemos pela transformação das matérias e fluxos. Processos de desintegração, sedimentação marinha e continental, paleomagnetismo, erosão, transporte e tectonismo. Vulcões que, vez ou outra, acordam. Magma. Terra crua: argila. Bambu, folhas secas, capins, esterco, grãos, fibras, palhas, cipó, óleos vegetais, seivas e madeira. “Buracos de bugre”, casas Xavante, aldeamentos Ricbactsa, ocas, casas Carajá, casa-aldeia lanomâmi, paiocas, cabanas de pescadores, moradias Tupari, aldeias Bororo, pau-a-pique, taipa de pilão, adobe, plantações e áreas rituais. Florestas Tropicais, rios, lagoas, ambientes subaquáticos e velocidades das correntes. E então, a invasão: vilas coloniais. A elas adicionamos as mudanças climáticas, os derretimentos das geleiras, as transformações das composições físico-químicas dos mares e as grandes metrópoles industrializadas. Alguns canais e portos. Arenito, quartzo, ardósia, areia, ferro, calcário, ouro e a assimetria das formas rochosas e de seus produtos, extraídas predatoriamente. Grandes edifícios, blocos de concreto e estruturas de aço. Motores de transporte e cargueiros. Petróleo. Radioatividade. Incêndios costeiros e acidentes em barragens. Despejo de poluentes nas águas. Matadouros, desmatamentos e despejos de lixo. Teias energéticas, capitais, hormonais e virais em movimento. O anúncio da morte de um xamã.

Em Adelaide, Austrália, uma câmera de segurança acompanha os movimentos de um canguru correndo pelas ruas durante a noite. Três porcos selvagens passeiam por Paris, França. Uma pequena civeta atravessa uma faixa de pedestres na rua vazia de Kerala, Índia. As lojas estão completamente fechadas e, em áreas com baixa presença humana, as civetas caçam pela manhã. Em Wales, Reino Unido, uma dezena de cabras selvagens correm em fila pelas ruas próximas a um parque. Em Santiago, Chile, uma puma selvagem vaga perdida e pula o alto muro de uma construção, enquanto é fotografada. Em São Francisco, Estados Unidos, um coioote toma sol sozinho na calçada. Em Lopburi, Tailândia, a ausência de movimento enche as ruas de macacos. Peixes, cisnes e um golfinho são avistados nos canais de Veneza, Itália. Milhares de ratos invadem os centros das grandes capitais. Uma

centena de tartarugas marinhas em extinção desovam em praia de Pernambuco, Brasil.

O que a sindemia⁶⁵ de 2020 pode nos ensinar sobre a transformação corporal? Se o corpo ocidental foi domesticado, processo cujos resultados foram a modificação do modo como é experienciado, pode-se apontar que esses processos se iniciam antes da sindemia devido à concepções binárias de “corpo e ambiente” e aos engendramentos corpoespaciais próprios da justaposição de diversos eventos-limite do Antropoceno. Podemos indicar um percursos de resistência a esses processos: investir em uma concepção corporal instaurada pelas quebras de fronteiras entre corpo e ambiente, propondo corpopaisagem.

Como corpopaisagem, temos a biopoesia de Eduardo Kac, que propõe o “[...] uso da biotecnologia e de organismos vivos como um novo campo para a criação verbal” (KAC, 2008, paginação irregular):

Na série Erratum de biopoemas, pares de palavras são vistos em um campo no qual camadas de cores incorporam e dissolvem as formas verbais. Os pares sempre produzem tensão semântica. Por mais vivos que sejam os biótopos, a forma lexical e a cor são instáveis e sempre em um estado de transformação – isto é, o significado evolui com as palavras, possivelmente culminando em seu apagamento. O biótopo está literalmente vivo e tem seus próprios interesses; é seu metabolismo e sua reação ao meio ambiente que orientam a evolução do poema.⁶⁶

Nessa série, temos um ambiente formado por aproximadamente 5000 diferentes tipos de microorganismos (bactérias procarióticas e archaea):

Faça uma máscara com o texto a ser lido. Exponha tudo à luz, exceto o texto. Em cerca de duas semanas, o texto começará a ficar escuro o suficiente para ser lido com clareza. Exponha toda a superfície à luz do meio ambiente e deixe que as palavras se dissipem naturalmente. A transformação do biopoema seguirá seu tempo interno, biológico, de acordo com a dinâmica da vida da obra em relação às variações ambientais de temperatura, luminosidade e umidade.⁶⁷

⁶⁵ Agradeço a Saulo Almeida pelas trocas sobre o tema.

⁶⁶ Do original: “In the Erratum series of biopoems, pairs of words are seen in a field in which layers of colors embed and dissolve the verbal forms. The pairs always produce semantic tension. Alive as the biotopes are, lexical form and color are unstable and always in a transformative state-- i.e., meaning evolves with the words, quite possibly culminating in their effacement. The biotope is literally alive and has its own interests; it is its metabolism and its reaction to the environment that guide the evolution of the poem”. Disponível em: <<http://www.ekac.org/erratum.1.html>>. Acesso em: 06 junho 2021.

⁶⁷ Ibid.

Os debates da BioArt que rondam as produções artísticas de Kac são os mesmos que rondam *Corpos Transformacionais*: biologia especulativa, estéticas biotecnológicas, organismos transgênicos, mutações de células, interações multiespécie (e transespécie), manipulações de microorganismos, órgãos sem organismos desenvolvendo estratégias de sobrevivência, seres que se tornam capazes de comer plásticos de diferentes densidades ou adquirem habilidades além-espécie, ecossistemas⁶⁸ em drástica transformação. Ambientes são espaçotempocorpos em transformação.

3.4 O BUTÔ E AS POÉTICAS E POLÍTICAS DAS TRANSFORMAÇÕES CORPORAIS

The body that becomes⁶⁹

O *Ankoku Butô* (暗黒舞踏) de Hijikata, *Dança das Trevas*, nasce com a pergunta: qual o limite do Humano? O Butô cria das matérias transformacionais da naturezacultura um *Corpo-Catástrofe* (HABIB, 2018) produzido por lama, cinza e outras exponencialidades mortasvivas. Na cosmovisão de Hijikata (HIJIKATA apud HIJIKATA; TATSUHIKO, 2000) sua dança é uma dança do 存在 (existir, ser, estar, transformar) e do 生成 (gerar, produzir).

A isso ele chamou em termos existenciais, "o corpo que se torna", sugerindo que o corpo em que vivemos não é um corpo objetivo que podemos controlar, mas é mais anárquico, a experiência contínua de ser que está sob a superfície da vontade, de viver e morrer ao mesmo tempo. Butô, ele diz, é "o corpo enfraquecido" que vive em seu próprio corpo.⁷⁰ (FRALEIGH, 2010, p. 55)

3.4.1 Poéticas e políticas das alterações de estados corporais da dança Butô: A transformação corporal de princípios xamânicos

⁶⁸ E também ecossistemas, se considerarmos fluxos ambientais de substâncias em sistemas na era farmacopornográfica, como o despejo industrial químico em rios, através do qual hormônios têm o potencial de modificar seres.

⁶⁹ O corpo que se torna. (HIJIKATA apud FRALEIGH, 2010, p. 16).

⁷⁰ "This he called in existential terms, 'the body that becomes' suggesting that the body we live is not an objective body that we can control but is more anarchic, the ongoing experience of being that lies beneath the surface of the will, living and dying at once. Butoh, he says, is 'the weakened body' living in your own body" (FRALEIGH, 2010, p. 55).

Como o auxílio de fontes produzidas pelas pessoas criadoras e dançarinas do Butô – como escritos, materiais gráficos, entrevistas em vídeo transcritas e gravação em vídeo de suas performances, documentação de práticas da dança –, de meus próprios registros em cursos da dança⁷¹, além de pesquisas acadêmicas e materiais coletados por Fraleigh (2010)⁷², Liao (2006), Greiner (1998), dentre outras pessoas, rastreio, nesta subseção, as ontocosmoepistemologias transformacionais de princípios xamânicos da dança Butô. Com o objetivo de mapear e investigar a transformação corporal a partir desses fundamentos xamanistas, percorro o éthos oriental presente nas identificações com o Japão pré-colonial, na inspiração de princípios de transformação e compaixão do Zen Budismo, nos paradigmas estético-

⁷¹ Já expus os contatos que tive com dançarinos de Butô e minha trajetória na introdução desta pesquisa. Durante todo esse processo, tenho desenvolvido a minha própria metodologia inspirada na dança e em outros conhecimentos, o *brutô*, cuja apresentação será feita através de algumas práticas corporais, na próxima seção.

⁷² Aqui é imprescindível apontar as falhas da pesquisadora e dançarina no que diz respeito às suas leituras das transformações corporais relacionadas aos aspectos étnico-raciais nos corpos, o que aparece em trechos como: “Butô-ka corporificam tipicamente pulverizações em branco, apagando características pessoais. Isso tende a mascarar ou universalizar o corpo, apagando o self obstinado e liberando o potencial do não-self do Leste. Os corpos brancos e acinzentados do butô podem flutuar, descer e pousar levemente, tendo sobrevivido aos incêndios do purgatório como no estágio do albedo da alquimia, a opus branca. Alguns disseram que butô surge das cinzas de Hiroshima e Nagasaki, mas essa explicação singular não é suficiente. Representa a imperfeição claudicante em todos nós, quando somos capazes de abraçar a escuridão e nos deixar ser” (FRALEIGH, 2010, p. 67). O branco como tonalidade, só por ser branco, não apaga características corporais e não universaliza corpos, muito menos representa o apagamento de imperfeições – essa é uma opinião da autora que não corresponde aos estudos alquímicos que ela cita, como os de Carl Gustav Jung. Se corpos diferentes em aspectos étnico-raciais forem todos pintados em branco, a tonalidade final em cada um deles é diferencial, sendo a neutralidade e a universalidade uma suposição. A neutralidade é sempre uma construção referencial que toma parâmetros preestabelecidos. Portanto, acompanho-a até os limites desses apontamentos, explicitando tanto as dificuldades históricas – relacionadas à baixa quantidade de fontes de primeira mão das pessoas dançarinas de Butô, própria dos registros de arquivo no campo de conhecimento das Artes Cênicas, no qual uma das principais formas de transmissão se dá a partir da experiência –, quanto meu interesse exato em mapear diferenças e aproximações nas concepções ocidentais e orientais das poéticas das transformações corporais, em verificar processos de ensinoaprendizagem por diferentes corpos e, por fim, no próximo subcapítulo *Brutô*, em começar a me mover para além dos mundos dançantes transformacionais propostos pela pesquisadora e por todas as outras pessoas dançarinas de Butô neta seção citadas, apontando novas possibilidades diaspóricas e anticoloniais para a transformação de corposmundos. Igualmente, muitas vezes noto dicotomizações na leitura ocidental do Butô da pesquisadora, presentes por exemplo em corpo e espaço, que não correspondem ao pensamento oriental. Foquei-me, então, a colher os relatos que, na maior parte dos casos, correspondem a transcrições das próprias falas das pessoas professoras de Butô da autora, em experiências de dança de aulas que ela teve, além de entrevistas que recebeu e outros materiais de comunicações por ela recolhidos em eventos e encontros de Butô. Portanto, a leitura que apresento dessa autora tenta abolir dicotomias e problematizar suas afirmações de que o material da dança é a essência humana (FRALEIGH, 2010), visto que o Butô tenta exatamente abolir as noções ocidentais de essência e de humanidade, indo ao encontro do *corpo morto* e do não-humano.

filosóficos japoneses e na produção de poéticas de transformação corporal por Hijikata e por outras pessoas dançarinas de Butô – uma delas exemplificada pela frase que iniciou o presente texto.

As manifestações do Butô serão aqui compreendidas a partir do grande espectro das performatividades (SCHECHNER, 2013), já que são extremamente variadas, passando por encenações, rituais, danças de cura, danças comunitárias e danças ambientais. Em adição, proponho situá-las dentro de um prisma que chamei aqui como Manifestações Performativas Transformacionais, compreendendo assim todas aquelas performatividades guiadas por ontologias e epistemologias que produzem, como fins ou meios, transformações corporais em potência nas Artes da Cena.

3.4.2 Transformação corporal em contexto filosófico não-ocidental

土から生まれた⁷³

Lama, barro, solo, na frase de Hijikata, interligam etimologicamente uma série de significados que apontam para uma cosmologia da transformação corporal a partir do êxtase. O termo Butô é encurtamento (KLEIN, 1988) advindo de Ankoku Butô e foi cunhado por Tatsumi Hijikata (1928–1986) (HIJIKATA, 1988) para apresentar sua dança, por ocasião da performance Kinjiki (禁色) (1959), baseada no romance homônimo escrito por Yukio Mishima (1951) e traduzido no Brasil como *Cores Proibidas* (2002). A performance de 15 minutos era integrada por uma galinha, por Hijikata, por Kazuo Ohno (1996-2010) e seu filho, então jovem, Yoshito Ohno (1938-2020). De acordo com Greiner (1998), em 1961, Hijikata formou um grupo com os mesmos participantes, junto de Mitsutaka Ishii e Akira Kasai, elegendo-o como *ankoko butô-ha* – sendo *ha* designante geral para conjuntos de princípios partilhados por movimentos artísticos. Seguindo esses mesmos princípios, Hijikata e a dançarina Yoko Ashikawa se organizaram para manifestar "Hangi Daitokan", ou seja "a grande experiência da dança como um ritual de sacrifício com a cremação do corpo" (LIAO, 2006, p. 59). Mais tarde, na década de 1970, os dois se uniram com Momoko Nishida

⁷³ "Venho da lama" (HIJIKATA apud FRALEIGH, 2010).

na companhia de Butô Hakutôbô.

Segundo Greiner (1998), a expressão foi escrita pelo grupo, junto de Mishima, em uma bandeira utilizada em uma performance. Ela indica que, na filosofia da dança de Hijikata, o corpo tem que deixar de ser ele mesmo, isto é, não sendo mais o corpo das pessoas dançarinas, de forma que outras imagens do mundo possam usá-lo para se apresentar (LIAO, 2006). Essa apresentação se dá através dos princípios de transformação corporal de *encontrar* e *transformar*, que serão analisadas logo mais. A dança Butô é, então, um ritual de sacrifício⁷⁴ baseado na transformação do corpo e se inicia com *cremar-se*.

A palavra Butô (舞踏) foi originada na China e sua etimologia se refere à dança (buyô), em *bu* (舞), e ao passo, em *tô* (踏), junção que indica modos de movimento em aterramento, ou seja, em relação ao solo: “Eu nunca pularia ou deixaria o solo; é no solo que eu danço” (HIJIKATA apud HOLBORN, 1987, p. 8). De acordo com Fraleigh (2010), Butô significa também “dança antiga”. A autora apresenta uma discussão de diferentes significados e traduções para a palavra, colhida durante o Symposium on the Origins and Legacy of Butoh no *CAVE New York Butoh Festival* (2007), do qual participaram Waguri Yukio e Takenouchi Atsushi, dois dos estudantes de Hijikata. Aqui não examinarei os significados que o classificam como “dança contemporânea”⁷⁵, de maneira geral, já que me interesso especificamente pelas poéticas das transformações corporais presentes no Ankoku Butô de Hijikata, expressão que significa “dança das trevas”, e que ele chamava de “êxtase sem obstáculos” (FRALEIGH, 2010, p. 67).

Além disso, Hijikata narra uma série de acontecimentos corporais na lama, a partir de suas memórias e da ancestralidade na província rural de Tohoku, no norte do Japão (HIJIKATA, 1988). De acordo com Liao (2006, p. 49), “Em Tohoku Kabuki (1972), por exemplo, Hijikata adotou muitos gestos e movimentos do povo Tohoku do início da era Showa (o mesmo período da infância de Hijikata) como base para o movimento nesta dança”. Lama possui, então, tanto os significados de aterramento e conexão com o solo que são trabalhados na dança Butô em memórias corporais do

⁷⁴ A transformação corporal sacrificial, inclusive em Mishima, foi analisada por mim em Habib (2018).

⁷⁵ Essa expressão foi utilizada durante meu encontro com a dançarina de Butô Minako Seki (2007), quando ela explicou que Butô pode designar dança de uma forma mais geral.

dançarino relacionadas à lama e em memórias e inspirações relativas à sua “terra natal”, quanto significados baseados na ancestralidade. Toda essa rede de conexões evoca a busca de Hijikata pelo êxtase. Êxtase aqui é compreendido como *o sair de si* no encontro com o não-humano, obtido a partir da alteração do corpo. Pode-se dizer que a busca de Hijikata era direcionada à transformação corporal em uma cosmologia da mortevida:

Eu gostaria de fazer os gestos dos mortos dentro do meu corpo morrerem mais uma vez e fazer os próprios mortos, mortos novamente. Eu gostaria que uma pessoa que já morreu morresse repetidamente dentro do meu corpo. Posso não conhecer a morte, mas ela me conhece. Costumo dizer que tenho uma irmã vivendo dentro do meu corpo. Quando estou absorto na criação de um trabalho de butô, ela arranca a escuridão do meu corpo e come mais do que o necessário. Quando ela se levanta dentro do meu corpo, eu me sento sem pensar. Para mim, cair é para ela cair. Mas há ainda mais em nosso relacionamento do que isso. Ela me diz: "Você está totalmente imerso na dança e na expressão, mas o que você é capaz de expressar surge de alguma forma por não o expressar, você não acha?" Então ela desaparece silenciosamente. Ela é minha professora; uma pessoa morta é minha professora de butô. Você tem que cuidar dos mortos. Porque nós também, mais cedo ou mais tarde, algum dia longe ou perto, seremos convocados, devemos fazer preparativos extraordinários enquanto vivos para não entrarmos em pânico quando essa hora chegar. Você deve trazer os mortos para perto de você e viver com eles. (HIJIKATA, 2000a, p. 77)⁷⁶

Antes de examinar as ontologias, epistemologias e cosmologias da alteração dos estados corporais no Butô, averiguarei as diferentes noções de transformação que influenciaram a dança em seu contexto histórico, político-social e filosófico, e que também auxiliam na compreensão dessa cosmovisão da mortevida. O Japão pós-guerra da década de 1960 atravessava um amplo processo de reforma agrária e urbanização, de flexibilização das suas rígidas estruturas familiares. Nas artes, apesar

⁷⁶ “I would like to make the dead gestures inside my body die one more time and make the dead themselves dead again. I would like to have a person who has already died die over and over inside my body. I may not know death, but it knows me. I often say that I have a sister living inside my body. When I am absorbed in creating a butoh work, she plucks the darkness from my body and eats more than is needed. When she stands up inside my body, I unthinkingly sit down. For me to fall is for her to fall. But there’s even more to our relationship than that. She says to me, ‘You’re totally immersed in dance and expression but what you are able to express emerges somehow by not expressing it, don’t you think?’ Then she quietly disappears. She’s my teacher; a dead person is my butoh teacher. You’ve got to cherish the dead. Because we too, sooner or later, some day far or near, will be summoned, we must make extraordinary preparations while alive not to be panicked when that time comes. You must bring the dead close to yourself and live with them. (HIJIKATA, 2000a, p. 77)

da idéia de progresso, “[...] nos dias de derrota e desespero, lirismo e suave melancolia, ou uma sensação de qualidade efêmera da vida, eram as características que melhor expressavam o clima de confusão, tristeza e insegurança do período.” (RAZ, 1988, p. 11-12). A iminência omipresente da mortevida.

Greiner (1998) aponta igualmente o Butô como resposta aos discursos de dominância pós-guerra, após período de um intenso reexame de valores advindo do colapso do sistema nacionalista *kokutai* (essência nacional), que interligava ética, moral e política, e de uma série de disputas baseadas em tentativas coloniais de dominação do Oriente através de distinções ontológicas e epistemológicas entre Oriente e Ocidente (SAID, 1979). De acordo com Said (1979), essas diferenças⁷⁷ são generalizações para modelos culturais e podem ser identificadas em listas de características vagamente opostas, baseadas em impressões estereotipadas entre países orientais, como espiritualidade, misticismo e inatividade, e ocidentais, como materialidade, pragmatismo e atividade. Essas disputas, instauradas a partir do período da Restauração Meiji (LIAO, 2010), permearam igualmente debates do pós-guerra sobre a política de armamento do país e acirraram as tensões entre manutenção da tradição japonesas e a ocidentalização. Por outro lado memórias do terror corporal relativo à destruição em massa ainda persistiram, especialmente na situação de ataque de gás Aum Shinrinkyo e no “[...] fenômeno dos *hikikomori*, as dezenas de milhares de jovens japoneses que no início do novo século se retiraram da vida ativa, recusando-se a ir à escola ou ao trabalho, pois estavam confinados em casa” (FRALEIGH, 2010, p. 4-5).

As tensões entre o Oriente e o Ocidente se refletem não apenas no contexto histórico, político e social do Japão na época de surgimento do Butô, mas também nos escritos de filosofia clássica chinesa do confucionismo e do taoísmo, que foram importados para o país já no século III d.C. (LIAO, 2006), gerando efeitos na cultura moderna do país desde o século XIX (XU apud LIAO, 2006). O Taoísmo tem como centro a noção de Tao, que é manifesta na transformação de fenômenos da natureza

⁷⁷ Nakamura (1968) defendeu que, embora as pesquisas relacionadas ao Oriente e ao Ocidente de fato muitas vezes apresentem conceitos ou atitudes totalmente díspares em relação ao mesmo assunto, a distinção entre "Oriente" e "Ocidente" é superficial e problemática, já que nenhuma característica pode ser identificada como essencialmente ou exclusivamente oriental ou ocidental. Dessa forma, os termos Oriente e Ocidente são mais bem usados em termos de geografia do que em termos de estruturas políticas ou sociais de colonização.

e no desenvolvimento da sociedade humana, sendo as relações de humanidade parte das modificações da natureza e vice-versa (LAO-TSU, 1993; FUNG, 1991). A perspectiva confucionista também não aparta dicotomicamente o humano do natural, sendo as duas perspectivas mutuamente imbricadas (FUNG, 1991; LAO apud LIAO, 2006). Nas artes chinesas e japonesas, a apresentação do humano e do natural é sempre articulada. (CHANG; KUO apud LIAO, 2006; TSUDA, 2009).

Para Nagarjuna, considerado como o segundo Buda do Mahayana (Grande Veículo) tibetano e leste asiático, o mesmo aspecto de transformação incessante da natureza é apontado através da noção de vazio (NAGARJUNA, 1995). Como o budismo foi importado para o Japão da Índia, através da China no século VI, sua cosmologia foi afetada pelo Tao e também enfatizou a noção de vazio (*Kū*) (LIAO, 2006), compreensão da mudança infundável de todos os fenômenos (HSING apud LIAO, 2006).

No século XII, a filosofia Zen foi desenvolvida no Japão com a mesma cosmologia central de *fusão com o universo* (SEKIDA, 2012; NAGARJUNA, 1995; KING, 1993), ou seja, a inseparação e a igualdade entre todos os fenômenos existentes em transformação contínua e incessante, e é integrada à vida cotidiana japonesa em assuntos como artes, jardinagem, caligrafia, culinária, meditação e artes corporais (SUZUKI, 1961, 1996). O aspecto da transformação no Zen budismo engloba toda a matéria segundo a ação da imprevisibilidade.

Para Saito (1997), os objetos mudam de cor ou forma ao serem transformados pela ação do tempo. Dogen (1200-1253), Zen Budista japonês, elucida que a imperfeição da matéria é igualmente valiosa e capaz de manifestar beleza (DOGEN, 1995). Essa atitude igualitária perante todos os fenômenos e toda a matéria é igualmente adotada no taoísmo (FUNG, 1992; MOORE, 1982) e pode ser captada na passagem em que Zhuang-Zi diz ter sonhado com uma borboleta e se perguntado: eu sonhei com a borboleta, ou a borboleta sonhou comigo, ou não há diferença entre uma borboleta e eu? (FUNG, 1991). Fundir-se com o universo, então, indica uma transformação corporal que, sem exceção, provoca mudança de perspectiva através de compartilhamentos mútuos de formas, identidades etc. A noção de vazio Zen, que se dá no estado de *fusão com o universo*, supõe por isso uma igual fratura nos limites ocidentais entre sujeito e objeto, e uma posterior extinção dessas duas noções

Quando adquirimos intuitivamente a percepção de um objeto, não devemos ter consciência de nós mesmos como um sujeito observador, ou do objeto como um objeto observado. Em vez disso, apenas notaríamos a beleza do objeto da mesma maneira quando ouvimos música, como se houvesse apenas música existente no universo, mas nenhum eu ou quaisquer objetos.⁷⁸ (NISHIDA apud LIAO, 2006, p. 23)

Um exemplo do processo fusional *sujeitobjeto*, que termina por extinguir tanto sujeito quanto objeto, se dá em *sentando-se em absorção*, o *zuowang* (坐忘) chinês, “[...] um estado de transe profundo ou intensa absorção, durante o qual nenhuma ego-identidade é sentida” (KOHN apud PREGADIO, 2008, p. 1308), e na pura experiência ou intuição⁷⁹ (NISHIDA apud LIAO, 2016, p.23). Outro processo fusional é o de *corpospaço* (*shintai kukan*) (NAGATOMO, 1992; ICHIKAWA apud NAGATOMO, 1992), que é o espaço vivido, noção que rejeita a agência ativa ou o recipiente passivo e propõe uma relação de ambiguidade e mútua dependência em que corpo vivendo é ambiente, exemplificada em “eu estou me tocando e igualmente sendo tocado” (NAGATOMO, 1992, p. 21).

Esse processo está presente no trabalho de Min Tanaka e será posteriormente analisado. A fusão *espaçotempo* é uma continuidade do processo *corpospaço*, pois indica uma dança feita igualmente no entre. Nesse sentido, é o que ocorre no que “[...] se passa *entre* as imagens. Também não é o movimento ou os movimentos. É o próprio tempo, com todos os seus aspectos de petrificação, de coagulação, de cristalização, de decomposição” (UNO, 2012, p. 57, grifos meus). É o que Kuniichi Uno mira em Min Tanaka, “completando o pensamento de que *corpoespaço* é *espaçotempo*, instâncias que se transformam continuamente e relacionalmente” (HABIB; VAILLANT, 2021).

Por fim, na China e no Japão, o processo fusional *corpospírito* pode ser visibilizado partindo-se da definição de espírito (*seishin*) que, em Liao (2006, p. 23), aparece como uma “[...] atitude geral em relação à vida e ao universo, uma atitude que se manifesta por meio de comportamentos, sentimentos ou intenções diárias”,

⁷⁸ “When we intuitively acquire the perception of an object, we should have no awareness of either ourselves as an observing subject, or the object as an observed object. Rather, we would only notice the beauty of the object in the same way when we listen to music, as if there is only music existent in the universe, but no me or any objects” (NISHIDA apud LIAO, 2006, p. 23).

⁷⁹ Nishida (1966) explica que intuir é perceber um objeto ou uma situação sem, pelo menos no início, analisá-lo e teorizá-lo. A intuição envolve um esforço feito para suspender todas as suposições comuns sobre os fenômenos e remover vieses teóricos ou analíticos. (NISHIDA apud LIAO, 2006, p. 34).

relacionando-se com “[...] o valor ou significado que as pessoas reconhecem como o desejo de viver” e diferente de “vontade, pensamentos, conceitos ou pontos de vista estabelecidos do mundo e da vida”, já que espírito é corpo. O presente trabalho acompanha algumas das proposições de Yuasa (1987) e Ichikawa (apud NAGATOMO, 1992) quando ele clama a unidade do corpo e do espírito (*seishin*) afirmando que corpo é espírito – corpo *como* espírito –, e apontando que *somos corpo*, e discorda da leitura de Fraleigh do mesmo autor, quando afirma que o butô projeta “[...] o corpo *para longe da materialidade* e em direção ao nada. O soma de butô (sua substância experiencial) projeta a pessoa além do eu físico em uma identificação mais ampla com o espírito e a natureza” (FRALEIGH, 2010, p. 66, grifos meus).

O “nada” ocidental não é sinônimo do vazio chinês e japonês aqui exposto, e tampouco o corpo, nessas cosmologias, deve se afastar da materialidade para ir ao encontro do espírito, visto que corpo e espírito não são apartados – corpospírito. As pessoas dançarinas de Butô geralmente compartilham a cosmologia da *fusão com o universo* (OHNO apud LIAO, 2006, p.26; HIJIKATA apud LIAO, 2006, p. 26), assim como outros processos de quebra de fronteiras dela advindos. *Corpospírito* é em Hijikata exposto através de transformações potenciais de estados da matéria, ou seja, mudanças em vísceras e certas regiões do corpo de forma a alterar os seus estados – Hijikata relaciona a transformação terrorista que ocorre na região corporal do *plexus solar* e a caminhada de pernas oscilantes conectada à terra e oposta ao “pular”, com o *enfraquecimento* ou a impotência. Nas suas palavras: “Você tem que puxar o estômago para cima para transformar seu plexo solar em um terrorista” (HIJIKATA, 2002b, p. 36)⁸⁰.

Eu estava completamente impotente. Todas as minhas sementes foram cortadas. Foi quando as molas das minhas pernas enfraqueceram na “dança da esterilização”. Pernas balançando são agora uma técnica da minha dança. A violência, claro, teve que me atingir de fora. Abra uma janela e o futuro infinitamente sem sentido estará lá. No ateliê de treino era tudo *jockstraps* e Chopin e, ao longo de tudo, tive a diarreia da miséria. Espero que você consiga entender por que tive que preparar a “dança do terrorismo”.⁸¹ (HIJIKATA, 2002b, p. 39)

⁸⁰ “You have to pull your stomach up high in order to turn your solar plexus into a terrorist”

⁸¹ “I was completely impotent. All my seeds were cut off. That was when the springs in my legs weakened in the “dance of sterilization.” Swaying legs are now a technique of my dance. Violence of course had to hit me from without. Open a window and the infinitely nonsensical future is there. At the practice studio

Estou inventando uma caminhada moldada no presente do topo da terra escura onde dançar e pular não poderiam ser unidos. Na infância, a terra escura do Japão era minha professora em várias formas de enfraquecimentos.⁸² (HIJIKATA, 2002c, p. 48)

Essas quebras de fronteira pressupõem a existência de um conceito de potencial corporal e relatividade em Ichikawa (apud NAGATOMO, 1992), através da palavra japonesa *mi* (身), que designa o corpo como potência. *Mi* refere-se não a um objeto material, mas ao corpo relacional que se move por meio do *ki*, conceito japonês e chinês traduzido como “energia vital”, força organizadora dinâmica que promove mútuas conexões entre o humano e o não-humano. *Mi* em Butô é, portanto, potência corporal relacional que engloba todo o cosmos, aparecendo em múltiplas ressonâncias entre o humano e o não-humano. Para Mikami Kayo, estudante de Hijikata, há um retorno do corpo à carne (KAYO apud FRALEIGH, 2010, p. 74). A carne em transformação, nesse contexto, é o reconhecimento do *corpoespírito*. Em seu primeiro ensaio, *Inner Material/Material* (1960), Hijikata expõe o paradoxo “material” e “imaterial” na dança, ao relatar a transformação corporal de cão em ser humano. Por fim, o retorno à carne, como quebra de fronteiras entre humano e não-humano e material e imaterial, pode ser exemplificado na memória de Hijikata sobre a lama, que iniciou este texto:

No início da primavera, o vento é especial, soprando sobre a lama úmida e desleixada. Às vezes, no início da primavera, eu caía na lama e o meu corpo de criança, lamentável em sua essência, flutuava suavemente lá. Tento falar, mas é como se algo já tivesse sido falado. Tenho a sensação de que há um nó de madeira, em algum lugar do meu abdômen preso ali na lama, que está gritando alguma coisa. Enquanto estava na lama, me ocorreu que poderia muito bem acabar sendo uma presa. Ao mesmo tempo que essa sensação insuportável vem à tona em meu corpo, algo estranho se forma na lama. É como se meu corpo tivesse, desde o seu âmagô, voltado ao ponto de partida. Caído na lama e mal conseguindo me mover, me vejo com o olhar estreito de um bebê cujos olhos parecem estar acordados, mas na verdade estão dormindo. E então, a cabeça de um bebê começa a rolar na lama. Isso é estranho? Acho que sim. Quero dizer, por que haveria uma cabeça de bebê rolando por aí? Enfim, eu fico brincando

it was all jockstraps and Chopin and, throughout it all, I had the diarrhea of misery. I hope you will be able to understand just why I had to prepare the ‘dance of terrorism’”.

⁸² “I am inventing a walk molded of the present from atop the dark earth where dancing and jumping could not be united. In boyhood the dark earth of Japan was my teacher in various ways of fainting”.

na lama com aquela coisa parecida com a cabeça de um bebê. Não sinto que estou jogando; é mais como se eu acabasse fazendo isso. Embora eu possa não ser capaz de explicar por que isso aconteceu, realmente aconteceu e é por isso que posso falar sobre isso agora. Seja o desbotamento de uma flor de abóbora ou o rosto de um cavalo emagrecimento, tudo se resume a uma história do corpo. Enquanto estou afundado na lama, uma boca sai da sola do meu pé e suga a lama da minha sola. Línguas de lama aparecem entre meus dedos dos pés e minha cabeça e meus pés ficam de pernas para o ar. Essas imagens do início da primavera, da minha infância lamentável, vêm à mente, imagens de como me transformando em um choupo japonês e sendo soprado pelo vento⁸³. (HIJIKATA, 2000, p. 73)

3.4.3 Ontocosmoepistemologias transformacionais do Butô

A idéia de cremação, contida em Hangi Daitokan, expressão importante na criação do Butô, se desenvolveu na noção do *corpo vazio*, que se tornou o conceito central da dança:

A noção de *corpo vazio* tem sido explicada de diferentes perspectivas e considerada através de uma variedade de termos. Dois termos que foram utilizados no final dos anos 1950 são *nikutai* e *karada*. A palavra *nikutai* começou a ser usada durante o período Meiji para significar um corpo que é recheado e embalado firmemente. *Karada* foi usada após a Segunda Guerra Mundial para significar um corpo que está vazio. O termo *kara* implica "vazio" e *da* implica "de pé".⁸⁴ (LIAO, 2016, p. 59-60, grifos do autor)

⁸³ "In early spring the wind is something special, blowing over the sloppy, wet mud. Sometimes in early spring I would fall down in the mud and my child's body, pitiful to its core, would gently float there. I try to speak but it's like something has already been spoken. I have the feeling there is a knot of wood, somewhere in my lower abdomen stuck there in the mud, that is screaming something. While in the mud, it occurs to me that I could very well end up being prey. At the same time that this unbearable feeling surfaces in my body, something strange takes shape in the mud. It's as if my body had, from its very core, returned to its starting point. Fallen down in the mud and barely able to move, I see myself with the narrow gaze of a baby whose eyes appear to be awake but are really asleep. And then, a baby's head comes rolling in the mud. Is this strange? I think so. I mean, why would there be a baby's head rolling around there? Anyway, I fool around in the mud with that thing like a baby's head. I don't feel I'm playing; it's more like I just end up doing it. Though I may not be able to explain why that was, it really happened and that's why I can talk about it now. Whether it's a squash blossom fading or a horse getting thin in the face, it all comes down to a tale of the body. As I'm sunk there in the mud, a mouth comes out from the sole of my foot and sucks the mud up from my sole. Tongues of mud appear between my toes and my head and feet go topsy-turvy. These early spring images from my utterly pitiful childhood come to mind, images of turning into a Japanese poplar and being blown in the wind".

⁸⁴ "The notion of the *empty body* has been explained from different perspectives and considered using a variety of terms. Two terms that have been used in the late 1950s are *nikutai* and *karada*. The word *nikutai* began to be used during the Meiji Period to mean a body that is stuffed and packed up tightly. *Karada* was used after the Second World War to mean a body that is empty. The character *kara* implies 'empty', and *da* implies 'standing'" (LIAO, 2016, p. 59 60, grifos do autor).

Hijikata adotou o termo *nikutai* para descrever o corpo dançante, mas eventualmente usou a noção de *karada* explicando que apenas quando o corpo está vazio, tendo sido cremado, a natureza pode passar por ele e ser apresentada. (WAGURI apud LIAO, 2006, p. 66). O *corpo vazio* é um corpo em transformação, ou seja, o corpo que deixou de ser como era. Com esse mesmo significado, Kazuo Ohno usa o termo *corpo morto*: “O Butô gira em torno da ideia do ‘corpo morto’, através da qual o dançarino apresenta uma emoção que pode então se expressar livremente” (OHNO apud VIALA; MASSON-SEKINE, 1988, p. 22). Hijikata o utiliza como conceito de corpo: “Na verdade, todas essas pessoas estão carregando uma forma morta” (ASHIKAWA apud VIALA; MASSON-SEKINE, 1988, p. 199), já que “Nós somos apenas cadáveres de pé na sombra da vida” (HIJIKATA apud VIALA; MASSON-SEKINE, 1988, p. 187). Ishii o emprega em: “Assim como o som nasce do silêncio, a calma envolve todos os movimentos. O ser dentro do vazio total permite ao corpo descobrir as novas cordas que o moverão” (ISHII apud VIALA; MASSON-SEKINE, 1988, p. 152). Por fim, nas palavras de Ashikawa: “Butô começa com o corpo vazio. Somente quando as emoções e ideias que antes ocupavam o corpo são esvaziadas, o ser de tudo pode ser preenchido e revelado através do corpo” (LIAO apud LIAO, 2006, p. 60). Esvaziar o corpo está, por fim, na desestabilização da própria existência corporal e das noções de corpo essencialistas e fixas – esse pensamento leva à exponencialidade e à reconfiguração de funcionalidades corporais, que mobiliza os limites entre humano e não-humano: “Akaji Maro, um dos discípulos de Hijikata e líder de Dairakudakan, costumava contar que Hijikata lhe perguntava ‘O que é uma mão? O que é um pé? O que é andar?’, e observou que essas perguntas quase como um diálogo enigmático de um mestre Zen” (KASAI, 2000, p. 1)⁸⁵.

As origens do *corpo vazio* remontam às origens da própria dança de Hijikata, em acontecimentos corporais que o dançarino viveu em no contexto da vida agrícola japonesa em Tohoku (Tōhoku):

Antes da guerra, as únicas quatro mercadorias no mercado em Tōkyō da região de Tōhoku eram soldados, gueixas, arroz e cavalos. No

⁸⁵ “Akaji Maro, one of Hijikata's disciples and the leader of Dairakudakan, often recounted that Hijikata asked him ‘What is a hand? What is a foot? What is walking?’, and remarked that they were almost like a cryptic dialogue from a Zen master”.

início da primavera, quando a neve começou a derreter, eu costumava mergulhar no rio. Um dia, fui sugado por um redemoinho que me arrastou para o fundo do rio. Meus pais e as pessoas da aldeia, pensando que eu estava perdido ou tinha sido sequestrado, procuraram por mim em toda parte. Eu podia ouvir suas vozes do outro lado do rio. Eles finalmente me encontraram e me resgataram. Assim eu voltei à vida; antes disso, eu havia sido salvo dos fluidos uterinos e, desta vez, das águas da terra. E o dançarino de butô também deve renascer perpetuamente. Em Tōhoku, os arrozais estão por toda parte e o vento sopra constantemente. Enquanto os pais trabalham a distância nos arrozais, deixam os filhos em berços de palha. A criança chora, mas não pode ser ouvida; seus gritos são abafados pelo vento, enquanto seus pais continuam seu trabalho sem notar. É assim que o bebê aprende por meio de seu corpo que seu choro não é ouvido. Ele engole as lágrimas e delas se alimenta, soluçando seus soluços; a criança engole a escuridão. Seu corpo se torna seu brinquedo. Ao anoitecer, seus pais vêm retirá-lo do berço, mas seus pés estão dobrados sob ele e ele não consegue ficar de pé. A dança ocidental começa com os pés firmemente plantados no chão, enquanto o butô começa com uma dança em que o dançarino tenta em vão encontrar os pés. O que aconteceu com os pés enfiados para dentro? (HIJIKATA apud VIALA; MASSON-SEKINE, 1988, p. 189)⁸⁶

A noção de *corpo vazio* nasce da exponencialidade, *corpobrinquedo*, cuja existência corporal é a própria dança. E nessa dança, amparar a si como cremação do Eu é a única possibilidade. Antes de compreender como o *corpo vazio*, aquele que deixou de ser ele mesmo, apresenta as imagens do mundo, é importante afirmar que o processo de deixar de ser ele mesmo é o início do processo de incorporação, encorporação ou corporificação de alteridades humanas e não-humanas, através do processo que chamo de *ser outros corpos*. Para compreendê-lo segundo as vivências do Butô, é importante compreender igualmente as noções de *omni-centralidade* e *ma*.

⁸⁶ "Before the war, the only four commodities on the market in Tōkyō from the Tōhoku region were soldiers, geishas, rice, and horses. At the beginning of spring, when the snow began to melt, I used to dive into the river. One day, I got sucked into a whirlpool which dragged me to the bottom of the river. My parents and the village people, thinking that I was either lost or had been kidnapped, searched for me high and low. I could hear their voices from the far end of the river. They finally found and rescued me. Thus I was back to life; prior to this I had been saved from the uterine fluids and this time from the waters of the earth. And so too should the butoh dancer be perpetually reborn. In Tōhoku, paddy fields are everywhere and the wind blows constantly. While the parents work afar in the rice terraces they leave their children in straw cradles. The child cries but cannot be heard; his cries are stifled by the blowing wind while his parents continue their work unawares. It is thus that the baby learns through its body that his cries are unheard. He swallows his tears and nourishes himself on them, sobbing his hiccupping; the child swallows the darkness. His body becomes his toy. At dusk, his parents come to remove him from the cradle, but his feet are tucked under him and he is unable to stand. Western dance begins with its feet planted firmly on the ground whereas butoh begins with a dance wherein the dancer tries in vain to find his feet. What happened to the tucked-in feet?" (HIJIKATA apud VIALA; MASSON-SEKINE, 1988, p. 189).

A primeira foi apontada por Min Tanaka, ao criar o conceito de *Body Weather* no laboratório de pesquisa em dança Body Weather Farm, fundado em 1978 na chácara Hakushu para produzir formas de vida entre o trabalho agrícola e a dança em comunidade. O conceito parte do *corpo vazio* em “‘Eu’ é uma forma sem conteúdo”⁸⁷ e “Eu desejo dançar o que eu sou... o *self* não-existente... aquilo que não é achado em minha memória”⁸⁸, para então chegar em *omni-centralidade*, um prisma relacional que possibilita que o *eu sem conteúdo* – ou o *eu* que existe apenas em transformação – tenha seu centro em todos os espaços, quer dizer, seja o todo:

Simplificando, Body Weather é uma noção de omni-centralidade. Contingência também. “Eu” não é o centro. O centro é todo lugar. Fazer algo entre uma pessoa e outra. “Eu sou...” nem sempre vem em primeiro lugar. Pode ser, é uma noção viável. Mas ser identificado com outra pessoa ou alguma outra coisa talvez seja deriva. Isso é verdade sobre as relações humanas, fenômenos meteorológicos, sol, animais e quase tudo ao nosso redor. Um clima como um relacionamento contingente e em constante mudança.⁸⁹

A segunda concepção está contida na própria noção de alteridade como relação, já que a ação se dá *entre* uma pessoa e outra, a ação é *corpoespaço*, já que para Tanaka “a unidade mínima é dois” (TANAKA apud QUINCEY, 2003, p. 3). A relacionalidade é, por vezes, empática, mas diferente do que Fraleigh (2010, p. 48) acredita ser a incorporação empática em “Este não é tanto o corpo pessoal, mas o Self em grande escala. A pessoa dançarina de Butô expande o self para incluir os outros e encontrar a alteridade em si mesma; ela universaliza nesse sentido”, já que, no Butô há mais uma abolição da noção de Self do que sua expansão por meio de uma universalização de tudo o que for nele incluído. Butô é uma arte da transformação

⁸⁷ 「私」とは、内容のない形式である。Disponível em: http://www.min-tanaka.com/wp/?page_id=45. Acesso em: 21 dez. 2020.

⁸⁸ 記憶にない非在の私を踊ってみたい。Disponível em: http://www.min-tanaka.com/wp/?page_id=45. Acesso em: 21 dez. 2020.

⁸⁹ “Simply put, Body Weather is a notion of omni-centrality. Contingency as well. “I” is not the center. The center is everywhere. To make something between a person and another. “I am...” Does not come first always. It can be, it is a viable notion. But it may drift around be identified with someone else or some other thing. This is true about human relations, meteorological phenomena, the sun, animals, and almost everything around us. A weather like contingent and ever-changing relationship. We brought forth this concept in 1977, founded the Body Weather Laboratory in 78, and when we opened the farm here we named it Body Weather Farm”. Disponível em: <http://www.min-tanaka.com/wp/?page_id=910>. Acesso em: 21 dez. 2020.

corporal, e, portanto, da diferenciação *corpoespaçotempo*. Não se universaliza a alteridade ao incorporá-la, encorporá-la e corporificá-la, mas se multiplica e exponencia a diferenciação em relacionalidade, por meio da coexistência *corpoespaço* de múltiplas formas de vida e não-vida. A própria idéia de inclusão só faz sentido quando há uma separação prévia. *Ser outros corpos* presume uma empatia ou uma telepatia radical, que chamarei posteriormente de Transpatia⁹⁰.

Essa ressonância de diferenciação por relacionalidade empática radical está na frase “eu carrego todos os mortos comigo”⁹¹ (OHNO apud FRALEIGH, 2016, p. 67) e na performance *Admiring La Argentina* (1977), ambas de Ohno, e no leproso de Hijikata. Há uma coexistência em transformação entre performer, a dançarina de flamenco, a memória corporificada da dançarina de flamenco e tantas outras imagens que se apresentarem nesses entrelaçamentos. Alguns desses encontros são certamente empáticos, porém é impreciso afirmar que todos os encontros ocorrem por empatia, já que há encontros de diversos tipos. Discordo ainda de Fraleigh quando esta afirma que a ressonância empática “[...] não é alcançada por meio de nenhum ato de desejo, mas é cultivada através da perda do eu, estimulando a conectividade comunitária”. Nesse sentido, a perda do eu – exemplificada também pelas práticas de aniquilamento corporal do Butô, que são opostas à autoexpressão, e que analisarei adiante – é a transformação que se dá em maior ou menor potência e não corresponde necessariamente à perda do desejo, já que a relacionalidade depende da agência.

Em *Pilgrim* (1986), eventos-fenômenos ocorrem inerentemente em *corpoespaço* e, portanto, a relacionalidade pode ser pensada em termos da palavra japonesa *ma*, que designa “entre” e é paradigma estético-religioso presente no cotidiano do Japão:

A palavra *ma* basicamente significa um "intervalo" entre duas (ou mais) coisas e eventos espaciais ou temporais. Portanto, não é apenas usada em composições para sugerir medidas, mas carrega significados como intervalo, abertura, espaço entre, tempo entre e assim por diante. Uma sala é chamada *ma*, por exemplo, enquanto se refere ao espaço entre as paredes; um descanso na música também é a pausa entre as notas ou os sons. [...] Assim sendo, a palavra *ma*

⁹⁰ Definirei este conceito posteriormente, no capítulo seguinte, na seção *Instâncias Transformacionais*, subseção Potência.

⁹¹ Essa frase foi notada por Fraleigh em um workshop de Ohno em 1986.

claramente começa a ter um significado relacional. (PILGRIM, 1986, p. 255-256)

Todos esses fundamentos em Hijikata e Ohno formam uma ontologia do devir, que pretende apresentar a transformação corporal através de imagens do mundo (apud LIAO, 2006, p. 54). Em outras palavras, o corpo que deixou de ser ele mesmo pode *ser outros corpos*, apresentando outras imagens do mundo. Isso se dá através dos processos de *encontrar e transformar*⁹² (LIAO, 2006). *Encontrar* é apontado por Ohno como o estabelecimento *corpoespacial* de uma relacionalidade com a alteridade: “Essa performance foi meu encontro com Genet, meu encontro com Hijikata, com a Vida. meu encontro comigo mesmo...” (OHNO apud VIALA; MASSON-SEKINE, 1988, p. 24-26); e por Eiko e Koma como a própria criação *corpoespacial* de movimentos, em que corpo é ambiente (LIAO, 2006).

Já *transformar* é a continuidade de *encontrar*, e ocorre na maior parte das práticas que experimentei em duas etapas, *fusão e transformação corporal*. A *fusão com o ambiente*, ou *fusão com o universo*, é o próprio *corpoespaço*, como dançado por Min Tanaka em “Eu não danço no espaço, mas eu sou o espaço.” (TANAKA apud VIALA; MASSON-SEKINE, 1988, p. 158.). *Fusão com o ambiente* se dá, portanto, de forma que o corpo é o próprio ambiente, naquilo que expressa Tanaka:

Qual é o meu ponto de limiar? O que significa ser dançarino em um palco público? Tudo está ficando vago. Mas só porque estou constantemente levando em consideração que estou superando um limiar, isso é uma iniciativa cartográfica, uma tentativa de me localizar em um ambiente? Ou estou percebendo que sou um ambiente como tal? (TANAKA apud GUATTARI, 2015, p. 46)

Corpoespaço – fusão com o ambiente – pode passar, então, pela transformação corporal, que no Butô ocorre através do *transformar-se em imagem*, o processo de apresentação de todas as imagens do mundo no corpo. Imagens do mundo estão em todos os lugares, habitam *corpoespaço*, já que para Hijikata há também imagens míticas: “Dentro desse corpo, há várias coisas míticas que ainda estão adormecidas intactas” (HIJIKATA apud HIJIKATA; SENDA; SUZUKI, 2000, p.

⁹² Os dois processos foram desenvolvidos por Hijikata e são ensinados por todas as pessoas com quem dançaram ou aprenderam com ele. Um exemplo de fonte é Waguri, que desenvolveu um CD-ROM chamado “*Butoh Kaden*” com algumas das práticas aqui descritas.

68). As imagens no Butô são compreensões cosmológicas que apresentam tudo o que existe nos mundos, já que estão relacionadas à própria “criação do mundo” (OHNO apud LIAO, 2006, p. 57). Disso se pode inferir que *transformar-se em imagem* é apresentar as imagens do mundo transformando-as e sendo transformado por elas, ou seja, criando e sendo criado por novos *corposmundos*. As práticas, instruções e princípios de movimento *transformar-se em imagem* envolvem manipulação *corpoespaçotemporal*, trabalho sobre a existência corporal e trabalho de transformação. Algumas delas serão posteriormente descritas e envolvem a ideia de percorrer jornadas corporais por meio de imagens, de forma que o corpo seja e dance a própria imagem. Sobre a compreensão cosmológica da transformação corporal, no processo de *fusão com o ambiente*, Kazuo Ohno explica que “Quando retiro meu vestuário e o coloco no chão, eu sinto que minha carne e minha pele são gradualmente destacadas do meu corpo, então eu me embrulho no cosmos. O cosmos é o vestuário do Butô” (OHNO apud LIAO, 2006, p. 62). Contudo, a transformação corporal no Butô não é correspondente à noção de representação mimética ocidental⁹³. Para diferenciar *transformar-se em* de *representar*, Ohno argumenta: “Se você deseja dançar uma flor, você pode *imitá-la* e será a flor de todos, banal e desinteressante; se você colocar a beleza dessa flor e as emoções que são evocadas por ela em seu corpo morto, então a flor que você criar será verdadeira e única e o público será movido” (apud VIALA; MASSON-SEKINE, 1988, p. 23, grifo meu)⁹⁴.

Os processos imagéticos no Butô, dessa forma, envolvem uma ontologia e uma cosmologia transformacionais, rompendo inclusive com as fronteiras entre humano e não-humano. Um dos princípios transformacionais do Butô é a metamorfose:

Morfar é do grego *morphos*, que significa "forma", "forma" ou "estrutura". Morfar-se é mudar – como na dança – onde o corpo humano está constantemente em fluxo, parando aqui e ali para respirar e apenas olhares momentâneos. “Morfar” é uma abreviatura relativamente recente de “metamorfose”, a palavra para transformação. Morfologia, então, é o estudo das formas e suas transformações, incluindo as de rochas, plantas e animais. Como qualquer organismo vivo, o corpo humano está em constante

⁹³ Trabalharei a noção ocidental de representação mimética no capítulo 5, na seção Facetrans.

⁹⁴ “If you wish to dance a flower, you can mime it and it will be everyone’s flower, banal and uninteresting; but if you place the beauty of that flower and the emotions which are evoked by it into your dead body, then the flower you create will be true and unique and the audience will be moved”.

mudança, uma dança de começos e chegadas: desvanecimento, queda, emergência, sono, vigília e caminhada. Toda a vida humana é morfologia: um estudo de nascimento, morte e esperança. O corpo em mutação sugere o futuro e se agarra a ele, gravando traços celulares do passado, às vezes estranhamente, mas com uma possível segunda história. O corpo metamórfico à medida que toca o futuro envolve o crescimento da alma – na dor ou tristeza e no amor. (FRALEIGH, 2010, p. 44-45, grifo da autora)⁹⁵

Antes de seguirmos tratando da metamorfose, é preciso afirmar que a capacidade transformacional indica inequivocamente operações temporais, já que é uma ação incessante. Ao invés de pensarmos em termos de “de homem para mulher” (FRALEIGH, 2010, p. 45) e de outros binários transformativos como duas disposições fixas, bem delimitadas e preexistentes da transformação corporal, pensaremos no *corpo morto* como passagem de multiplicidades e exponencialidades ao longo do tempo, através do apagamento da fixação de fronteiras binárias, almejando bordejamentos limítrofes e coexistências temporais: esse era o objetivo de Hijikata e Ohno. Essa extinção de binários é apresentada em uma das possibilidades de mundo de Hijikata, a pós-gênero, em que qualquer pessoa dançarina “deve ser capaz de ser, por exemplo, um osso congelado que transcenda gênero” (HIJIKATA apud HIJIKATA; TATSUHIKO, 2000, p. 51).

O “corpo que se torna” (HIJIKATA apud FRALEIGH, 2010, p. 16) é a noção *espaçotemporal* do Butô e é essencial na compreensão da metamorfose. Uma das práticas de transformação corporal que melhor exemplifica esse processo é *hokotai*, um caminhar básico em flexão de joelhos ensinado por pessoas dançarinas como Ashikawa Yoko, Nakajima Natsu e Yoshioka Yumiko. A ideia em *hokotai* é trabalhar as noções de gravidade através do enraizamento e do deslizamento dos pés e quadris, que fornece oposição entre cintura pélvica e cintura escapular, criando uma sensação de continuidade. A sensação de extensão do tempo está presente em outras

⁹⁵ “Morph is from the Greek *morphos*, meaning “form,” “shape,” or “structure.” To morph is to change—as in dancing—where the human body is constantly in flux, stopping here and there for breath and only momentary glances. “Morph” is a relatively recent abbreviation of “metamorphosis,” the word for transformation. Morphology, then, is the study of forms and their transformations, including that of rocks, plants, and animals. Like any living organism, the human body is constantly undergoing change, a dance of beginnings and arrivals: fading, falling, emerging, sleeping, waking, and walking. The whole of human life is morphology: a study of birth, death, and hope. The morphing body suggests the future and clings to it, etching cellular traces of the past, strangely sometimes, but with a possible second history. The morphing body as it touches the future involves the growth of the soul—in pain or sorrow and in love” (FRALEIGH, 2010, p. 44-45).

práticas de Butô que propõem a imobilidade, já que esta visibiliza a própria passagem do tempo. Outro exemplo está no trabalho de Denise Fujiwara, que explorou o espaçotempo ao deslocar uma pedra (FRALEIGH, 2010).

Metamorfose, no Butô, significa, então, que o *corpospaçotempo* que se transforma em todas as imagens do mundo, humanas – considerando todas as facetas de gênero, idade e outras características e disposições –, e não-humanas – estados⁹⁶ da matéria, objetos, insetos, animais, deuses –, memórias, pensamentos e fenômenos cosmológicos, dentre outras. Verificaremos isso em séries de práticas, instruções e princípios de movimento de inúmeras pessoas dançarinas de Butô. A utilização da expressão princípios de movimentos deve-se ao fato de que o conjunto de procedimentos de transformação corporal do Butô está mais próximo da formulação de perguntas e proposições do que de estruturas coreográficas fixadas e fechadas, ou, em alguns casos, simplesmente de estruturas – aqui podemos pensar que alguns princípios de movimento estão mais orientados para a existência corporal, ou seja, para a transformação *espaçotemporal* do corpo existindo.

O primeiro exemplo é a instrução "Seja uma pedra" (FRALEIGH, 2010, p. 38), de Kazuo Ohno. Ainda de acordo com Fraleigh (2010), Ashikawa Yoko, uma dançarina que inspirou Tatsumi Hijikata, igualmente usava imagens de pedra em cursos que ministrava. As qualidades das imagens de pedra dançadas são também diferenciais, variando conforme corpos e situações. Nesse contexto, a autora narra uma das suas danças:

Às vezes, quando danço rocha, fico quieta, sólida e destemida. E outras vezes eu derreto na rocha, abraçando, me inclinando e me entregando ao xisto. No início dos meus sessenta anos, eu andei por um grande campo de rocha de lava endurecida na grande ilha do Havaí, caminhando de volta para ver os dedos vermelhos fluindo ativos borbulharem da superfície da terra ao anoitecer. Com nosso guia, observamos a dança do vulcão se transformando na noite, subindo bem alto, acima da vista, em uma colina escarpada. Achei difícil caminhar e escalar no início, até que me ajoelhei e toquei a superfície vítrea com crosta da rocha de magia negra. Todo o resto se tornou Butô, incluindo uma oferenda de hula a Kilauea e a deusa do vulcão Pele. Essa aventura representou um momento decisivo em minha vida. Eu precisava de calor para curar o frio em meus pés e

⁹⁶ Alguns estados: "electric shock and stinking fish, for instance, and from panhuman phenomena such as desperation, clutching, itching, hiding, falling, reaching, recoiling, and moaning" (FRALEIGH, 2010, p. 62).

mãos, e para derreter a dor de viver; ao mesmo tempo, para me tornar sólido e parar de me questionar. (FRALEIGH, 2010, p. 37-38)

De acordo com Fraleigh (2010)⁹⁷, Yoshito Ohno apresentou seu método de Butô através de xilogravuras Ukiyo-e do mar e do Monte Fuji, discutindo como ver através dos olhos de um pássaro, dos olhos de um peixe e dos olhos de um inseto. Ainda em Fraleigh (2010), outro método apresentado por Ohno foi a distribuição de flores entre as pessoas participantes, com o objetivo de praticar diferentes formas de vê-las, junto de músicas e luzes imaginadas. A mudança de estado corporal, que é mudança de estados de consciência, foi, ainda, trabalhada pelo dançarino através da prática “você é o ponto” (FRALEIGH, 2010, p. 60), na qual ele distribuiu papéis para que as pessoas participantes desenhassem neles um ponto enquanto caminhavam: “Você é o ponto” e “você se torna muito pequeno – o ponto perfeito”, Em seguida, volta a se transformar em imagens ao mostrar a caligrafia de palavras kanji: “neve, lua, flor” (FRALEIGH, 2010).

Como recurso de transformação corporal, por vezes o Butô se utiliza também de compreensões Zen Budistas relacionadas ao desapego do ego, confirme Akira Kasai explica: “[...] na dança, nós carregamos nosso corpo para longe de nós” (apud FRALEIGH, 1999, p. 238). São mobilizadas aí práticas da meditação e outras práticas de liberação do ego por paradoxos e enigmas.

Outra prática metamórfica, possivelmente uma das mais importantes para compreender a transformação corporal, é a que Hijikata chamou de “visão de olho de sapo” (FRALEIGH, 2010, p. 51), a adoção da perspectiva ocular do sapo, que permite a experiência de seu mesmo posicionamento *corpoespacial*, expressão que denota mesmo sentido de “visão de olho de pássaro”. A metamorfose, portanto, é uma transformação corporal perspectivista⁹⁸.

A adoção de diferentes perspectivas na transformação corporal envolve qualidades de movimento também diferenciais, algumas das quais já exemplifiquei na instrução “seja uma pedra” (FRALEIGH, 2010, p. 38). Mas o que é qualidade de movimento na transformação corporal? Qualidade é a linguagem física da

⁹⁷ Essa descrição foi escrita por Fraleigh por meio da consulta de notas de workshops de Yoshito Ohno registradas por Robert Lyness, seu aluno de longa data, em documento denominado *Notes from Ohno Yoshito's Workshop, CAVE New York Butoh Festival*, 29 de nov. 2007.

⁹⁸ Trabalharei esse conceito adiante, nas próximas seções.

transformação corporal que indica aspectos dos estados corporais, como maneiras de criar relações com o *espaçotempo*, sensações, percepções, sentimentos, texturas, desejos, pensamentos, entre tantos outros. Se descrita, cada palavra que denote as qualidades de movimento pode implicar certos movimentos, condicionar séries de unidades de movimento e apresentar desenho-pintura-objeto através da transformação corporal. Essas inscrições são poéticas da transformação corporal e fornecem instrumentos para criar, expandir e detalhar imagens.

Uma das formas de criar, expandir e detalhar imagens e de organizar essas qualidades, práticas, instruções e princípios de movimento de transformação corporal na dança de Ohno e Hijikata, se dá, por exemplo, através do Butô-fu⁹⁹, a notação da qualidade de movimento do Butô inventada por Hijikata, também poeta. Uma das configurações dessa produção se dava pela nomeação e escolha de imagens em papel, com indicações de percursos entre esses nomes e imagens, criando não narrativas lineares de histórias ou estórias em desenvolvimento, mas ambientes multidimensionais onde essas poéticas se (des)materializam. O Butô-fu pode se dar através de colagens ou da própria noção de colagem, como disposição espacial de imagens. Esse é outro aspecto da transformação corporal perspectivista do Butô, já que essas configurações podem ser vistas diferencialmente através de diferentes perspectivas. Aqui podemos ver uma descrição de como essa epistemologia transformacional é corporificada:

A morfologia do Butô inculca paciência, ampliando pequenas coisas por meio de alterações em movimentos lentos com os dedos dos pés avançando lentamente, rostos de colagem em trânsito, o desabrochar e desbotamento deles, e transformações pictóricas de figuras inteiras pelo movimento de um cotovelo ou dedo, a inclinação de um queixo ou torção de uma boca. O tempo avança no surgimento lindamente lento de um gesto e, assim que um chega, outro começa; então, de repente, como na natureza, as mudanças rolam como um trovão e encontramos uma conectividade profunda por trás da colagem detalhada. (FRALEIGH, 2010, p. 91)¹⁰⁰

⁹⁹ Waguri Yukio, "*Butoh Kaden*", CD-ROM and booklet (Tokushima, Japan: Just System, 1998). Disponível em: <https://butoh-kaden.com/en/about/butoh-fu/> Acesso em: 21 dez. 2020.

¹⁰⁰ "Butoh morphology inculcates patience, magnifying small things through slow walking shifts with toes inching along, collage faces in transit, the blossoming and fading of these, and pictorial transformations of entire figures through the movement of an elbow or finger, the tilt of a chin or twist of a mouth. Time edges along in the beautifully slow emergence of a gesture, and as soon as one has arrived, another is beginning; then suddenly, as in nature, changes roll like thunder, and we find deep connectivity beneath the detailed collage".

Yukio Waguri (2017) denomina *Ear Walk* (Orelha Caminhante) um exemplo de transformação corporal notada através do Butô-fu:

Uma orelha grande está no chão aos pés. Caminhe ao longo das linhas dessa orelha. Passando curvas e encostas, entre na profundidade da orelha. De repente, um olho cresce na ponta do dedo indicador. O nariz também se tornou um ouvido. Ande preguiçosamente pelas paredes da orelha. Lesmas estão rastejando nas costas. O ouvido traça as linhas de seu próprio eu. Curvas estranhas. A voz dos fornecedores é ouvida de longe. Essas foram as últimas vozes ouvidas. A pessoa é movida pelo ouvido na ponta do nariz, pelo olho sob o queixo e pela orelha entre as pernas. As mãos vagam pelo labirinto de mãos sem rumo e infinitamente. Entra no palácio do rei Salomão¹⁰¹.

3.4.4 Os princípios xamanistas das transformações corporais no Butô

O xamanismo é definido como uma das “[...] técnicas arcaicas do êxtase, ao mesmo tempo mística, magia e ‘religião’” (ELIADE, 2002, p. 15), sendo sinônimos os termos “[...] xamã, *medicine-man*, feiticeiro e mago para designar certos indivíduos dotados de prestígio mágico-religioso encontrados em todas as sociedades” (ELIADE, 2002, p. 18, grifos do autor) ocidentais e não-ocidentais. Contudo, devido ao grande número de perspectivas históricas desses termos, variando conforme *espaçotempo*, é necessário limitar seus usos e verificar diferenças entre cada uma delas, reconhecendo suas especificidades e utilizando-as conforme a chave de análise que se pretende. Para este trabalho, a xamã se atribui a “[...] competência de curar, como aos médicos, assim como a de operar milagres extraordinários, como ocorre com todos os magos [...]. Mas, além disso, ele é psicopompo e pode ainda ser sacerdote, místico e poeta.” (ELIADE, 2002, p. 18) e, ainda, a capacidade de estabelecer “[...] relações concretas, imediatas, com os deuses e os espíritos: ele os vê cara a cara, fala com eles, faz-lhes pedidos, implora sua ajuda – mas só ‘controla’ um número limitado deles” (ELIADE, 2002, p. 88). Xamã é também especialista no transe, durante o qual há migrações da alma, relações com espíritos, habilidades extáticas de “[...] vôo mágico, a ascensão aos Céus, a descida ao Inferno, o domínio do fogo etc.” (ELIADE, 2002, p. 20). Já:

¹⁰¹ Disponível em: <https://vimeo.com/229074648>. Acesso em: 21 dez. 2020.

O xamanismo *stricto sensu* é, por excelência, um fenômeno religioso siberiano e centro-asiático. A palavra chegou até nós através do russo, do tungue saman [...]. Em toda essa imensa área que compreende o centro e o norte da Ásia, a vida mágico-religiosa da sociedade gira em torno do xamã. O que não quer dizer, evidentemente, que ele seja o único manipulador do sagrado, nem que a atividade religiosa seja monopolizada pelo xamã. Em muitas tribos, o sacerdote-sacrificante coexiste com o xamã, sem contar que todo chefe de família é também chefe do culto doméstico. Contudo, o xamã é sempre a figura dominante, pois em toda essa região, onde a experiência extática é considerada a experiência religiosa por excelência, é o xamã, e apenas ele, o grande mestre do êxtase. Uma primeira definição desse fenômeno complexo, e possivelmente a menos arriscada, será: xamanismo = técnica do êxtase. (ELIADE, 2002, p. 18-19)

Xamã pode invocar deuses, semideuses e espíritos. Espíritos familiares e auxiliares têm forma de animais, como, por exemplo, entre os siberianos, em que eles podem aparecer como urso, cervo, lebre, lobo, pássaros, vermes, fantasmas e espíritos de diversos tipos (ELIADE, 2002). Já na América do Sul, espíritos guardiães podem encarnar o corpo de xamãs sob múltiplas formas. Já os espíritos auxiliares podem ser de muitos tipos: espíritos de plantas e de animais, e almas de ancestrais-xamãs ou de animais. Nesse processo, xamãs se transformam corporalmente, tornando-se animais-espíritos, falando, cantando e dançando, ou voando, quando pássaros. Nesse processo, xamãs abandonam seus corpos como eles eram:

A presença de um espírito auxiliar na forma de animal, o diálogo com este numa língua secreta ou a encarnação desse espírito-animal pelo xamã (máscaras, gestos, danças etc.) são também meios de mostrar que o xamã é capaz de abandonar sua condição humana, que é capaz, em suma, de "morrer". Quase todos os animais já foram concebidos, desde tempos remotos, ou como psicopompos que acompanham as almas no além ou como a nova forma do falecido. [...] Finalmente, é preciso considerar a solidariedade mística entre o [humano]¹⁰² e o [não-humano] nota dominante da religião dos paleocaçadores. Devido a essa solidariedade, certos seres humanos são capazes de transformar-se em animais, de compreender a língua deles ou de compartilhar sua presciência e seus poderes ocultos. Sempre que consegue participar do modo de ser dos animais, o xamã reabilita de certa forma a situação que existia *in illo tempore*, nos tempos míticos, quando a ruptura entre o homem e o mundo animal

¹⁰² Ampliei as categorias determinadas pelo autor, substituindo homem por humano e animal por não-humano, por considerar que as categorias analíticas homem e animal são apenas algumas das possibilidades incluídas em humano e não-humano.

ainda não tinha sido consumada. (ELIADE, 2002, p. 92, grifos no original)

Como um exemplo de transformação corporal metamórfica xamânica, temos que o animal protetor dos xamãs buriates é:

Khubilgan, termo que pode ser interpretado como "metamorfose" (de *khubilkhu*, "transformar-se", "tomar outra forma"). Em outras palavras, o animal protetor não só permite que o xamã se metamorfoseie como também é, de certa forma, seu "duplo", seu alter ego. É uma das "almas" do xamã, a "alma em forma animal" (Harva, *Die religiösen Vorstellungen*, p. 478), ou, mais exatamente, "alma-vida". Os xamãs se defrontam na forma de animais; se o alter ego de um xamã é morto no combate, ele não demorará a morrer também". (ELIADE, 2002, p. 93)

Para Mircea Eliade (2002), a transformação corporal xamânica também está: na ancestralidade e nos animais-espírito que são vistos como reveladores de conhecimentos; no êxtase, que é definido como a experiência da morte ritual, suprimindo a condição humana e superando fronteiras entre humano e não-humano; e na morte, que revela uma transformação de ciclos – portanto *mortevida*:

Pode-se, por conseguinte, considerar os espíritos guardiães e auxiliares, sem os quais nenhuma sessão xamânica é possível, como os signos autênticos das viagens extáticas do xamã ao além". Isso equivale a dizer que os animais-espíritos desempenham o mesmo papel das almas dos ancestrais: estes também levam o xamã para o além (Céu, Inferno), revelam-lhe os mistérios, instruem-no etc. O papel do animal-espírito nos ritos de iniciação e nos mitos e lendas referentes à viagem dos heróis para o além é o mesmo da alma do morto na "possessão" iniciática (xamânica). Mas vê-se bem que é o xamã que se transforma em morto (ou em animal-espírito, ou em deus etc.) para poder demonstrar sua capacidade real de ascensão celeste ou de descida aos Infernos. Dessa maneira, concebe-se a possibilidade de uma explicação comum para todos esses grupos de fatos: trata-se de certo modo da repetição periódica (ou seja, recomeçada a cada nova sessão) da morte e da ressurreição do xamã. O êxtase é apenas a experiência concreta da morte ritual ou, em outras palavras, da superação da condição humana, profana. E, como veremos, o xamã é capaz de obter essa "morte" por todos os tipos de meios, desde os narcóticos e o tambor até a "possessão" por espíritos. (ELIADE, 2002, p. 93-94)

A metamorfose em animal-ancestral e o êxtase são diferentes (ELIADE, 2002), porém equiparáveis na transcendência da condição profana. Dessa forma, conclui-se

que o êxtase – ou seja, a morte e a transformação do humano – é o encontro com o sagrado e pode ser obtido por diversas formas de transformação corporal, ou seja, por alterações de estados corporais/estados da consciência.

Outra importante chave de análise de princípios xamânicos é a competência de cura em xamãs. Muitas pessoas pesquisadoras associaram a existência de xamãs a fenômenos psicopatológicos, sendo a própria vocação xamânica muitas vezes manifestada como uma doença-iniciação, mas Eliade (2002) aponta que fenômenos semelhantes são encontrados no mundo inteiro, e que há casos em que não se trata de doenças propriamente ditas, mas de mudança de comportamento. Ou seja, há uma alteração de estado corporal para estados meditativos, de solidão, de sono, de ausência ou mesmo de ataques e sonhos com profecias. Para Eliade (2002), a doença e a busca pelo sagrado são projeções de um mesmo nível vital de apresentação da existência na precariedade, solidão, dentre outros. Para o autor (2002), xamãs não são apenas doentes, mas doentes que curaram a si mesmos, e é na ocasião da doença que se revela essa vocação para procedimentos de cura, domínio e equilíbrio, experiências que possuem igualmente conteúdo teórico. Portanto, xamãs se encontram em relações mais diretas com o sagrado, manipulando com maior eficácia as suas manifestações (ELIADE, 2002).

O acesso à condição de xamã se dá, então, por iniciação, processo que ocorre por meio de doenças, sonhos e êxtases. As cerimônias de iniciação, como apontadas por Eliade (2002) são estruturadas em sofrimento, morte e ressurreição.

Os exemplos abaixo mostram como o paralelo doença-iniciação é abrangente. Certos sofrimentos físicos serão traduzidos com precisão numa forma de morte (simbólica) iniciática, como por exemplo no despedaçamento do corpo do candidato (= doente), experiência extática que se pode realizar quer através dos sofrimentos da "doença-vocação", quer através de certas cerimônias rituais, quer ainda nos sonhos. Quanto ao conteúdo dessas experiências extáticas iniciais, embora seja bastante rico, quase sempre comporta um ou vários dos seguintes temas: despedaçamento do corpo seguido pela renovação dos órgãos internos e das vísceras, ascensão ao Céu e diálogo com os deuses ou os espíritos; descida aos Infernos e contato com os espíritos e as almas dos xamãs mortos; revelações diversas de ordem religiosa e xamânica (segredos do ofício). (ELIADE, 2002, p. 44)

Já que são feitas comparações entre fenômenos mágico-religiosos e determinados elementos xamânicos – integrados em diferentes conjuntos culturais -,

e identificações de elementos xamânicos em religiões (ELIADE, 2002), pode-se falar em ritos xamânicos ou mesmo elementos xamânicos em rituais. Um cuidado, porém, é preciso, já que “[...] não se pode nem mesmo considerar como ‘xamânica’ qualquer técnica de êxtase encontrada no Oriente” (ELIADE, 2002, p. 21). A presença de raízes indígenas e elementos nativos japoneses pré-ocidentais podem ser encontrados no Butô (FRALEIGH, 2010), mas há uma diferença entre considerar o Butô como prática xamânica e examinar princípios dessa dança segundo os fundamentos xamânicos acima expostos, sendo o intuito aqui a segunda opção.

O Butô, de acordo com os ensinamentos¹⁰³ de Tatsuro Ishii, presentifica uma base xamanística como dança (ISHII apud FRALEIGH, 2010, p. 25). Ishii, na mesma ocasião, mostrou um filme ao apontar que “[...] o xamanismo está profundamente enraizado nas sensibilidades asiáticas” (FRALEIGH, 2010, p. 25). Os potenciais de cura xamânica no Butô são baseados no movimento. Ao contrário de sugerir, com Fraleigh (2010), aproximações do mesmo com uma espécie “terapia de movimento”, “não baseado em práticas religiosas ou rituais” (2010, p. 25), seguirei traçando as pistas deixadas por Ishii.

Minha hipótese aqui é que, independente da autodenominação das pessoas dançarinas como “xamãs”, o Butô em si mesmo tem bases ontologicamente xamânicas, já que opera passagens mediúnicas entre mundos com fins de cura, através da metamorfose, desestabilizando as supostas fronteiras ocidentais entre consciente e inconsciente. Essa intermediação se apresenta na dança através de inúmeros aspectos, como: busca de Hijikata pelo êxtase sem obstáculos (FRALEIGH, 2010, p. 67), ou seja pela morte ritual do *cremar-se* e pela superação das fronteiras entre humano e não-humano, consciente e inconsciente, corpo e alma, dentre outras; efetuação de processos de cura; focalização nos processos transformativos cosmológicos, político-sociais e corporais; relação com a ancestralidade e o não-humano como reveladores de conhecimentos; pela apresentação da *mortevida*. O Butô é uma prática ritual¹⁰⁴ cuja base de princípios é xamanística.

A busca pelo êxtase está nos cursos finais que Hijikata ministrou, que incluíram

¹⁰³ *Symposium on the Origins and Legacy of Butoh, CAVE New York Butoh Festival*, November 12, 2007.

¹⁰⁴ Compreendo ritual, aqui, nas bases de Richard Schechner (2013).

o conjunto de práticas de transformação corporal *matando o corpo*, que objetivavam verter a matéria corporal. De acordo com Fraleigh (2010), Hijikata, em seu workshop final, incentivou os alunos a dispersarem-se no *nada*. As práticas de *pilares de cinzas* do Butô são outros exemplos de *cremar-se*, que se relacionam ao corpo cadavérico: “Butô é um cadáver desesperadamente em pé” (HIJIKATA apud FRALEIGH, 2010, p. 67). Possivelmente os corpos brancos do Butô sejam referência ao pó, à poeira, às cinzas. O corpo frágil, transformado em um pilar de cinzas, tenta desesperadamente ficar de pé, sendo todos os movimentos incertos. Segundo Waguri, essa prática é uma das práticas de imobilidade e congelamento do Butô: “É algo como Hiroshima” (apud FRALEIGH, 2010, p. 61), em que “Um vento como uma faca poderia vir e cortar o pilar poroso congelado, fazendo-o cair em um instante repentino” (apud FRALEIGH, 2010, p. 61).

Esses mesmos registros de *matando o corpo*, de acordo com Fraleigh (2010) são indicações dos cursos de Nakajima Natsu, uma das criadoras do Butô. Fraleigh (2010, p. 47) descreve essas proposições como formas de “[...] verter materialidade em consciência, deixando mudar”, mas seria mais preciso tentar compreendê-las segundo pensamentos não-ocidentais e estudos advindos da neurociência já aqui apontados, como frutos da própria quebra das fronteiras ocidentais entre corpo e mente, corpo e alma, objetivada pelo Butô, de forma que modificar a materialidade do corpo é o mesmo que modificar a consciência. A compreensão ocidental, nesse caso, que tenta apontar uma transformação corporal “além da matéria” só provoca ainda mais cisões entre corpo e consciência, o oposto das propostas de Hijikata que “[...] encorajaram experiências de desaparecimento e despertar, que são temas budistas e xamanistas” (FRALEIGH, 2010, p. 43).

Ainda de acordo com a pesquisadora Fraleigh (2010, p. 31), Wilhemeena Isabella Monroe, com base em seus estudos com Min Tanaka, Takenouchi Atsushi e Yoshioka Yumiko, é outra dançarina que assume em seu trabalho o papel de “[...] contêiner invisível’ para o todo, uma forma de ‘desaparecer’”, como forma de matar o corpo. No mesmo caminho, Mikami Kayo relata suas as palavras de Hijikata, seu professor, no último treinamento deste: “Seu sentimento interior está ficando cada vez mais magro ao extremo. Seu sentimento externo está ficando cada vez mais alto até a extremidade.” (KAYO apud FRALEIGH, 2010, p. 46). Para Kayo, o corpo se torna nada, começa a se reviver no “mundo inesgotável de abundância” (apud FRALEIGH,

2010, p. 46).

Já os princípios de cura xamanista do *butô* estão, dentre outros, nas mudanças de estados corporais que permitem *o retorno da alma*¹⁰⁵ como prática de movimento, nos rituais de alteração de estados corporais realizados para curar os corpos e a terra e na transformação corporal em corpos humanos e não-humanos. Os primeiros tratam da exploração dos estados corporais dissociativos, associados com sensações de falta de totalidade ou de ausência. Os segundos, ocorrem como nas viagens de Ohno para a cura das águas e campos de prisioneiros através da dança e na movimentação de Takenouchi Atsushi em cavernas profundas e campos de guerra. Os terceiros, decorrem de ações como as narradas por Fraleigh: “Hijikata dormiu com uma galinha para se lembrar de sua fome, disse ele, e que galinhas (também o sacrifício ritual de galinhas) entraram em sua dança” (FRALEIGH, 2010, p. 27) e “Eu fiz um workshop com Waguri em Tóquio que girava em torno da instrução: ‘Seja uma galinha’” (FRALEIGH, 2010, p. 27). Esses últimos indicam solidariedade entre humano e não-humano percorrida em Eliade (2002), de forma que *encontrar* animais e *transformar-se* neles é compreender suas línguas ou compartilhar suas presciências e poderes ocultos. A pessoa *Butô-ka* pratica esses princípios da arte xamânica da transformação de configurações e formas corporais com o propósito de libertar e curar *corpoespaço*, através de processos não-lineares do (in)consciente.

Fraleigh (2010) cita também o trabalho de cura através do *Butô* feito por Toru Iwashita e Itto Morita, que trabalham a dança junto de pessoas em situação de sofrimento físico e mental e pessoas membras da comunidade em geral. Ainda sobre a cura da dor, Fraleigh afirma que “[...] dançar sobre a dor e sentir dor são duas coisas diferentes” (2010, p. 50), e isso pode ser preciso quando tratamos de algumas abordagens de dança ocidentais, como a clássica. No *Butô* não há negação da dor, já que um dos processos de transformação corporal que se presentifica na dança é a transformação dos estados de dor, de forma a explicitar a continuidade entre estados corporais e sentimentos. Dessa forma, experimentar estado corporal de dor é sentir dor, transformando-a simultaneamente à transformação do estado corporal. Esse corpo transformacional transforma o público e é por ele transformado, já a transformação *corpospaço* ocorre em rede, havendo uma ressonância múltipla de

¹⁰⁵ Estados corporais dissociativos, associados com sensações de falta de totalidade ou de ausência.

estados de mudança corporal.

Outras práticas curativas do Butô são aquelas centradas no terceiro olho, advindas de estudos dos centros de energia do ioga do Sexto Chakra (Frontal), que foram dançadas por Fraleigh (2010, p. 58): “[...] experimentei muitas explorações que cultivam o terceiro olho intencionalmente, especialmente através dos workshops de Nakajima Natsu (que cita o uso do terceiro olho por Hijikata)”.

Por outro lado, a desestabilização das supostas fronteiras ocidentais entre consciente e inconsciente fica evidente na dança xamânica *Hijikata Tatsumi para Nihonjin: Nikutai no hanran / Hijikata Tatsumi e os japoneses: Revolta da carne* (1968), na qual Hijikata entra em cena usando um falo dourado. Fraleigh (2010, p. 40), para pormenorizar essa quebra de limites em Hijikata, parte das inspirações surrealistas – como os procedimentos de colagem já citados, marcadores de processos de fusões que estão presentes no Butô-fu – e da exploração do “corpo inconsciente” contidas na dança do artista, para defendê-las como os saltos que permitem a “assimilação do outro sob várias formas”.

Minha compreensão de corpo inconsciente está contida no seguinte trecho, como exemplo: “‘Dançar o sonho’, Ohno encorajou seus alunos, ‘Ande no fundo do oceano.’ Há honra no sacrifício: ‘Você não é o princípio e o fim da vida’.” (FRALEIGH, 2010, p. 36). A autora defende a criação do Butô como forma de dança nova gerada pela fusão, como fim do processo de assimilação do outro, configurando síntese, resultado ou processo em termos de ajuntamentos de elementos culturais e estéticos. Porém, aqui traçarei outro caminho que não o surrealista¹⁰⁶, pois que, se o Butô porta sensibilidades operacionais xamanistas em aproximações nativistas do Japão pré-colonial, as colagens e as fusões – dentre outras ações – de seleções fragmentárias ou não podem ser vistas em termos do próprio xamanismo, por serem procedimentos de transformação corporal que se dão também através dos movimentos de *tornar-se uma imagem*, por meios dos quais a assimilação do outro é apenas uma das possibilidades relacionais.

Podemos verificar algumas dessas perspectivas de Hijikata sobre inconsciente,

¹⁰⁶ Sem negar as influências surrealistas da dança, prefiro traçar caminhos mais próximos dos apontamentos pré-coloniais buscados por Hijikata, como sua base xamanista, pois indicam maiores possibilidades para pensar as transformações corporais segundo os focos desta pesquisa.

inconsciente coletivo e *nosso corpo*, em sua carta escrita para Nakajima Natsu em 1984. Nela também se encontram aspectos da relação com a ancestralidade e o não-humano como reveladores de conhecimentos; pela apresentação da *mortevida*:

Apertamos as mãos das pessoas mortas, que nos enviam encorajamento de além do nosso corpo, este é o poder ilimitado do Butô. Na história do nosso corpo, algo se esconde em nosso subconsciente, recolhido em nosso corpo inconsciente, que aparecerá em cada detalhe de nossa expressão. Aqui podemos redescobrir o tempo com uma elasticidade enviada pelas pessoas mortas. Podemos encontrar Butô, da mesma forma que podemos tocar nossa realidade oculta, algo pode nascer e pode aparecer, vivendo e morrendo no momento. (HIJIKATA apud FRALEIGH, 2010, p. 64-65)¹⁰⁷

A noção de inconsciente está igualmente presente no próprio nome Ankoku Butô, já que dançar e transformar as trevas é romper fronteiras entre consciente e inconsciente:

Eu experimentei isso diretamente em workshops com Nakajima Natsu e Ashikawa Yoko, expandindo minha escuridão - não com uma sensação de escuridão, mas mais como em um sonho, movendo sombras imagisticamente para os meus lados, atrás de mim e na minha frente. Ou declarado de forma mais experimental: Multiplicando minhas sombras de escuridão, eu me expando para o desaparecimento. Renovando meu senso de identidade e conexão com os outros, nossas sombras sutilmente diferentes se fundem. (FRALEIGH, 2010, p. 70)¹⁰⁸

Já a focalização nos processos transformativos cosmológicos, político-sociais e corporais, nas bases xamanísticas do Butô, envolvem ciclos de *mortevida* – experiências sobre a vida embrionária e o envelhecimento são alguns deles –, mudança de pele social e poder de transformar a realidade política-social, e práticas de transformação dos estados corporais. No texto seguinte, podemos perceber a

¹⁰⁷ “We shake hands with the dead, who send us encouragement from beyond our body, this is the unlimited power of Butoh. In our body history, something is hiding in our subconscious, collected in our unconscious body, which will appear in each detail of our expression. Here we can rediscover time with an elasticity sent by the dead. We can find Butoh, in the same way we can touch our hidden reality, something can be born, and can appear, living and dying in the moment”.

¹⁰⁸ “I have experienced this directly in workshops with Nakajima Natsu and Ashikawa Yoko, expanding my darkness — not with a sense of gloom, but more as in a dream, moving shadows imagistically out to my sides, behind me, and in front. Or stated more experientially: Multiplying my shades of darkness, I expand into disappearance. Renewing my sense of self and connection to others, our subtly different shadows merge”.

experiência do xamanismo como base da transformação de estados corporais e as relações entre mudanças de estados corporais e estados de consciência, que foram desenvolvidas na subseção anterior segundo a hipótese, baseada na neurociência, de que ambos são coincidentes:

Para xamãs, tudo está vivo: Como para [Kazuo] Ohno, as pedras falam. Ele gosta de dançar com pedras, e uma exploração popular em suas oficinas é “ser uma pedra”. Tudo carrega informações para xamãs. Em Butô podemos chamar isso de espírito, energia, movimento ou consciência. Xamãs mudam de estado de consciência para se conectar com o espírito ou a energia da coisa com a qual buscam ressonância. Isso pode ser feito por meio de movimento meditativo, movimento selvagem e descontrolado, movimento concentrado em ambientes naturais e incorporação [e corporificação] de imagens surreais que agitam o inconsciente, como era o meio primário de Hijikata. A questão performativa é como alguém incorpora a imagem: pictórica, poética, natural, metafísica ou surreal – transformando através da consciência – morfando (mudando) de imagem em imagem. Metamorfose é o método metafísico de Butô, seu aspecto alquímico e sua base xamanista. (FRALEIGH, 2010, p. 26)¹⁰⁹

O aspecto da relação com espíritos ancestrais, na intermediação xamanística entre mundos, em Hijikata, Ohno e outras pessoas *Butô-ka*¹¹⁰, pode ser notado mais precisamente quando “Hijikata disse que sua irmã morta dançava dentro dele, [...] Ohno disse que os mortos falavam com ele” (FRALEIGH, 2010, p. 26) e Kasai perguntou no título de sua performance: “*Estamos carregando nossos corpos para o mundo dos mortos?*” (1997). Ohno ensina que “existe um tênue separação entre os vivos e os mortos” (FRALEIGH, 2010, p. 26) e encoraja “[...] estados de consciência que dançam nesse limiar” (FRALEIGH, 2010, p. 26). Já Fraleigh afirma: “Em uma de minhas primeiras experiências com o Butô, vi o rosto de minha mãe” (FRALEIGH, 2010, p. 26).

¹⁰⁹ “For the shaman, everything is alive: As for [Kazuo] Ohno, stones speak. He likes to dance with stones, and a popular exploration in his workshops is ‘be a stone’. Everything carries information for the shaman. In butoh we might call this spirit, energy, movement, or consciousness. Shamans shift through states of awareness in order to connect with the spirit or energy of the thing with which they seek resonance. This can be done through meditative movement, wild and uncontrolled movement, concentrated movement in natural environments, and embodiment of surreal imagery that stirs the unconscious, as was Hijikata’s primary means. The performative issue is how one embodies the image: pictorial, poetic, natural, metaphysical, or surreal—transforming through consciousness— morphing (changing) from image to image. Metamorphosis is the metaphysical method of butoh, its alchemical aspect, and its shamanist basis”.

¹¹⁰ Pessoas que dançam Butô.

Já o processo transformativo político-social pode ser exemplificado na noção do Butô de mudança de pele social, que é a mudança do corpo social contida no seguinte ensinamento de Kazuo Ohno: “Enquanto o corpo mantém uma existência marcada pela experiência social, ele não pode expressar a alma com pureza.” (apud FRALEIGH, 2010, p. 51)¹¹¹. Ela pode ser realizada a partir do estado de flutuação e de trepidação.

Kasai Akira ensina o que ele chama de “poder flutuante”, a sensação muito real de subir ou descer com a intenção da luz. E, inversamente, você pode contrariar essas intenções antigravitacionais com peso, de repente “cortando a força flutuante”. Você tem uma escolha, em outras palavras. Uma sensação de vazio também pode gerar flutuação, como experimentei com Kasai. Ao flutuar, você altera o mundo social mundano, removendo sua atração gravitacional e obrigações, e também altera seu corpo pessoal a esse respeito. Você pode deixar passar muito na flutuação, especialmente em improvisações e meditações de Butô. Kasai ensina a importância de trocar o corpo social para criar um corpo maior que ele chama de “o corpo da comunidade” [...]. O corpo social conota o corpo de maneiras e costumes culturais – hábitos sociais, obrigações e expectativas. Comunidade indica compartilhamento e propósitos que vão além do interesse próprio, como Kasai ensina. Agitar é outra forma trocar a pele social. Mikami Kayo, uma das estudantes de Hijikata, fornece um bom exemplo disso em *Kenka* (Consecration of Flowers, 1992). Sua maneira de troca é por meio de sacudidelas xamânicas. Ela se desprende (se livra de) seu eu social e se move como um xamã por seções inteiras em que seu corpo parece jogado, aparentemente além de seu controle previsível, trepidando em tremores, grandes, pequenos e interiores.¹¹² (FRALEIGH, 2010, p. 51-52)

¹¹¹ A citação da autora aponta para a obra *Butoh: Shades of Darkness*, de Jean Viala e Nourit Masson-Sekine (1988, p. 94). Contudo, não localizei os ditos neste local. A imprecisão citacional é mais um dos motivos pelos quais reafirmo a dificuldade de rastreabilidade de bibliografia de primeira mão.

¹¹² “Kasai Akira teaches what he calls ‘floating power’, the very real sensation of going up or down with light intent. And conversely, you can counter such antigravity intentions with heaviness, suddenly ‘cutting the floating power’. You have a choice, in other words. A sense of emptiness can also engender floating, as I experienced with Kasai. In floating, you shed the mundane social world, removing its gravitational pull and obligations, and you also shed your personal body in this respect. You can let go of a lot in floating, especially in butoh improvisations and meditations. Kasai teaches the importance of shedding the social body in order to create a larger body that he calls ‘the community body’ [...]. The social body connotes the body of cultural manners and customs — social habits, obligations, and expectations. Community indicates sharing and purposes that go beyond self-interest, as Kasai teaches. Shaking is another way of shedding the social. Mikami Kayo, one of Hijikata’s students, provides a good example of this in *Kenka* (Consecration of Flowers, 1992). Her way of shedding is through shamanistic shaking. She sheds (gets rid of) her social self and moves like a shaman through entire sections in which her body seems thrown, seemingly beyond her predictable control, shaking in quivers, large and small, and inner trembling”.

O agachamento é outro procedimento de transformação corporal frequente do Butô, podendo ser compreendido como “um ato de não ação, ação sem ação, um movimento paradoxal de facilidade sem esforço. No Japão, você encontrará pessoas capazes de agachar até a velhice” (FRALEIGH, 2010, p. 52). Esse movimento aparece nas sequências de agachamento de longos períodos em cursos de Yoshioka Yumiko e provê flexão articular de grande amplitude nos quadris, força e leveza. Por serem movimentos muito comuns em primatas, a construção corporal social ocidental só os inclui na infância, e isso diz respeito também às políticas de ocupação públicas de espaço, já que em muitos ambientes o agachamento – ou o próprio ato de sentar no chão – é proibido, sendo mais comum a utilização de cadeiras. Essa ação não-ação que desestabiliza limites do humano e não-humano visibiliza diferenças culturais das construções corporais ocidentais e não-ocidentais através de movimentos paradoxais, sendo, por isso, parte da transformação da pele social.

Os princípios xamânicos do Butô – refletidos no despedaçamento e morte corporal, renovação da matéria do corpo em órgãos e vísceras, quebras de fronteiras diversas e diálogo com o não-humano – são vertidos em um potencial transformativo. A transformação corporal ocorre sempre em rede, visto que o corpo que se transforma, transforma inevitavelmente outros *corpoespaços*. Essas ontologias, cosmologias e epistemologias transformativas criam, portanto, não só uma poética da transformação corporal, mas também uma política da alteração de estados corporais que envolve a criação de novos *corposmundos*:

Se o butô tem um propósito transformador e, na melhor das hipóteses, um ethos de cura, como podemos acessar isso? A transformação está na dança, na percepção do público ou no treinamento e experiência do artista? Em butô, eu entendo a metamorfose como um aspecto da dança e da consciência do artista, persona na performance e treinamento. A metamorfose é transitiva, sugerindo um processo lento ou mudança contínua, enquanto a transformação muitas vezes sugere a culminação e, às vezes, uma mudança repentina, embora também possamos falar sobre o ato ou processo de transformação. Uma transformação pode ser uma mudança dramática, pode ser o resultado de uma metamorfose lenta e geralmente indica uma intensificação do afeto (um estado sentido) ou da aparência. “Eu estou lutando, não pela arte: mas pelo amor”, é como a butô-ka Nakajima Natsu afirma em seu ensino. Fenomenologicamente (em essência), metamorfose é o que o dançarino experimenta no butô, e a transformação geralmente é o resultado. O público receptivo no teatro ou as testemunhas de um evento ambiental podem sentir e vivenciar o resultado, mesmo que

não o entendam, mas é claro que nem sempre é esse o caso. (FRALEIGH, 2010, p. 42)¹¹³

Fraleigh (2010) aponta algumas diferenças entre transformação e metamorfose. Trouxe-as como referência para demonstrar que ambas estão presentes em experiências de muitas pessoas que dançam Butô. Contudo, as minhas concepções de ambas são diferentes das da autora, e serão apresentadas posteriormente.

A confiança que é pedida à dançarina é como ela pode ficar com a imagem emergente, deixando-a ser, deixando-a se mover e se transformar, e não consertar. Então ela pode se surpreender com sua dança. E se ela estiver performando, talvez ela também possa surpreender seu público ao despertar algo neles sobre sua própria verdade oculta. Nessas conexões afetivas, butô detém potenciais de cura [...]¹¹⁴

3.5 PORTAL VI: *BRUTÔ*

Brutô é dança ancorada em *Corpo-Catástrofe* (2018) e *Corpos Transformacionais*. É a forma como venho transformado os ensinamentos do Butô em meu corpo, partindo dos campos dos Estudos Trans, dos Estudos Antropológicos Ameríndios e dos Estudos do Antropoceno. A letra “r” remonta, portanto, não apenas à localização brasileira contida em “br”, mas ao estado corporal ou estado da matéria tal como existe em “bruto”, ou seja, em transformação. O *brutô* explora, portanto, as diásporas da dança Butô no Brasil desde perspectivas anti-coloniais, abrigando

¹¹³ “If butoh has a transformative purpose, and at best a healing ethos, how do we access this? Does transformation lie in the dance, the perception of the audience, or the performer’s training and experience? In butoh, I understand metamorphosis as an aspect of the dance and of the performer’s consciousness, performance personae, and training. Metamorphosis is transitive, suggesting a slow process or continuing change, while transformation often suggests culmination, and sometimes a sudden change, even as we can also talk about the act or process of transforming. A transformation can be a dramatic change, may be the result of a slow metamorphosis, and often indicates an enhancement of affect (a felt state) or appearance. ‘I am striving, not toward art: but toward love’, is how butoh-ka Nakajima Natsu puts it in her teaching. Phenomenologically (in essence), metamorphosis is what the dancer undergoes in butoh, and transformation is often the result. Receptive audiences in theater or witnesses to an environmental event may sense and experience the result, even if they don’t understand it, but of course this is not always the case”.

¹¹⁴ “The trust that is asked of the dancer is how she can stay with the emergent image, let it be, let it move and morph, and not fix it. Then she can be surprised by her dance. And if she is performing, perhaps she can also surprise her audience by awakening something in them of their own hidden truth. In these affective connections, butoh holds healing potentials [...]”.

artistas em diversos níveis de formação e considerando os inúmeros processos étnicos-raciais e generificados que atravessam os corpos. A dança pode tomar formas extremamente variadas, passando por encenações, rituais, danças de cura, danças comunitárias e danças ambientais. Seus princípios podem ser utilizados em todos os campos das Artes da Cena. O *brutô* se baseia numa infinidade de exercícios, experiências, práticas e estudos do corpo e da voz voltados para a criação de células de movimento ou para a contemplação da existência, com a exploração de alterações de estados corporais/estados da consciência, improvisação, investigações corpoespaciais que promovem curtas habitações em localidades e em tempos ainda não exploradas, corpos-oníricos e suas redes complexas de relações ambientais e geofísicas, tratamento da presença ao lidar com a materialidade/imaterialidade, ativação do imaginário corporal e das suas múltiplas redes de conexões. O *brutô* é focado principalmente em práticas de cura, cultivando a criação individual, as autonarrativas e as explorações de si. Por ter seu foco na desaprendizagem, a dança é elaborada de tal forma que tanto iniciantes quanto praticantes experientes possam obter material para experimentação pessoal.

Há insetos rastejando em minha superfície, em minha pele, e dentro do mim, em minhas vísceras e fluidos. [...] O primeiro inseto rasteja da mão esquerda para o ombro esquerdo. O segundo inseto rasteja da orelha direita e desce pela coluna vertebral até a pélvis. O terceiro inseto rasteja do pé esquerdo para a pélvis. O quarto inseto rasteja da orelha direita e desce pelo tórax até o abdômen. O quinto inseto rasteja de dentro do meu coração à minha boca, movendo os músculos do percurso um a um. Mais insetos se arrastam por todas as partes, agora mordendo minhas partes, especialmente as partes frágeis de mim, como as laterais, as palmas das mãos, as articulações, as orelhas, os olhos e os cabelos. O corpo inteiro coça, movo-me incessantemente. Os insetos mordem e rastejam da superfície da pele até minha camada mais funda. Gradualmente, todas as minhas camadas são inteiramente comidas, restando apenas meu esqueleto. Os insetos saem do meu corpo vazio e preenchem todo o espaço, sendo comidos por outros tipos de insetos. Transformo-me aos poucos.¹¹⁵ Sou corpopaisagem. Vi-me comprindo por dentro, rugosidade pele montanha, vi-me brotando as mangas enormes samambaias, canteiros silenciosos,

¹¹⁵ Trecho adaptado de meu TCC (HABIB, 2018, p. 65).

violentas ecdises, superfícies membranosas cobertas de penugem, espectro do desnudamento, teu todo mistério revelado, teu reflexo angustiante, teu não-eu, tua imagem semelhante, sangue do teu sangue, carne tua-tão-tua. Corpos-de-deuses, vi-me grudando a teus centros a vestir-nos novas paisagens. Alguns órgãos desintegram-se, gradualmente ou abruptamente. Outros são criados a partir da dissolução, desmembramento, solidificação, desagregação, crescimento e proliferação de tecidos. Fósseis de meus membros juntam-se aos troncos. Dos meus ouvidos rasgam desfiladeiros. Hospedagem, incubação, fertilidade. Aqueles ganchos procuram arames farpados. Outros, injetam veneno ou perfuram fundo outros corpos. Posso caminhar por ondas exuberantes. Há esmeraldas sangues parvacis tétalus mantiris ou papoulas umas nas outras. Posso rastejar por moléculas. Intocáveis únicos ovos. Feral, dócil, imortal. *Sou outro corpo.*

Figura 7 - *Nós organizaríamos festas em formigueiros (2016)*



Fonte: Acervo da pessoa autora.

4 ONTOCOSMOEPISTEMOLOGIAS TRANSFORMACIONAIS

Ontocosmoepistemologias transformacionais ou transontocosmoepistemologias são movimentos que fissuram fronteiras entre ontologias¹¹⁶, cosmologias e epistemologias. São perspectivas simultâneas entre 1) ontocosmoepistemologias trans* nas artes da cena; 2) analíticas trans- sobre ontocosmoepistemologias; 3) pensamentos ontocosmoepistemológicos sobre transformações corporais.

4.1 PORTAL VII: INSTÂNCIAS TRANSFORMACIONAIS

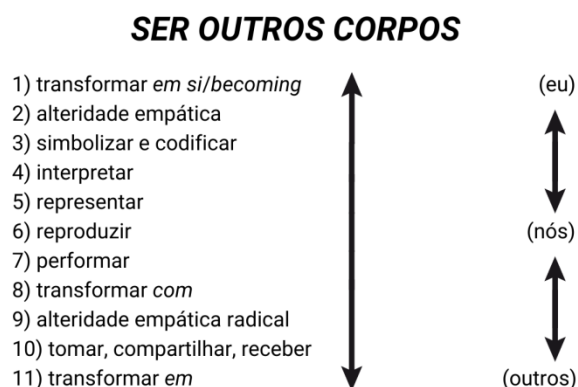
Instâncias Transformacionais são definições parciais de formas de transformação corporal que compartilham entre si determinados conjuntos de atributos, particularidades e qualidades.

4.1.1 Potências

Aqui, as instâncias são organizadas segundo diferentes potências de *ser outros corpos, em escala crescente* – os números não significam graus de importância –, no sentido de que quanto maiores, maior a potência em sair de si. Montei um esquema com algumas das possibilidades, que se interceptam em movimento:

¹¹⁶ As relações de semelhança e dessemelhança entre as fisicalidades e as interioridades geram quatro ontologias: “[...] animismo (semelhança de interioridades, diferença de fisicalidades), totemismo (semelhança de interioridades, semelhança de fisicalidades), naturalismo (diferença de interioridades, semelhança de fisicalidades) e analogismo (diferença de interioridades, diferença de fisicalidades)” (DESCOLA, 2013, p. 122). Uma analítica trans- sobre ontologias, uma transontologia, seria um movimento através dessas quatro propostas – e outras mais.

Figura 8 - Instâncias Transformacionais - Potências



Fonte: Elaborada pela pessoa autora.

Qualquer prática cênica cujo objetivo principal ou secundário envolver a transformação corporal pode ser pensada segundo esta ferramenta analítica¹¹⁷. Apresento agora alguns exemplos para cada instância. A primeira instância é a transformação ontológica do ser. Seria o caso da maturação, crescimento etc. A alteridade empática é a transformação corporal por empatia. Seria o caso dos neurônios espelho, entre outros, em que há diferentes graus de faculdade de compartilhar estados corporais com outros. Simbolizar e codificar são instâncias de transformação corporal que remetem a símbolos e códigos preestabelecidos. Seria o caso da performance de matriz simbolizada (KIRBY, 2011). Interpretar é, segundo Burnier, uma tradução de um texto por um ator, podendo ser da linguagem literária à cênica. Nesse caso, o ator, o termo usado neste escopo teórico, "[...] é um intermediário, alguém que está entre. No caso do teatro ele está entre a personagem e o espectador, entre algo que é ficção, e alguém real e material" (BURNIER, 1994, p. 27). Representar, segundo Ferracini é quando "o ator [...] busca sua expressão através de suas ações físicas e vocais. Ele, o ator, não parte do texto literário, mas o

¹¹⁷ Meu objetivo aqui não é criar hierarquias nem juízos de valores entre epistemologias e metodologias cênicas. Escolhi algumas abordagens de diferentes contextos e épocas apenas com intuito analítico, de forma que quaisquer perspectivas teóricas e artísticas podem ser refletidas a partir desse esquema.

esquece e busca o material para seu trabalho em sua própria pessoa e na dinamização de suas energias potenciais. Ele não se coloca entre o espectador e a personagem, mas deixa que este faça a própria interpretação de suas ações vivas” (FERRACINI, 1998, p. 27).

Reproduzir é replicar, fazer como. É o caso da simulação: “[...] com simulação a representação termina, e a reprodução toma lugar” (SCHECHNER, 2013, p. 133) – uma quebra de fronteira entre “original” e “cópia”. Performar, como exposto na introdução deste trabalho, é uma perspectiva transdisciplinar. Transformar com seria mudar em si e mudar ês outres, concomitantemente. É o exemplo do *devir-com/becomingwith* (HARAWAY, 2016b), das relações multiespécie, da *assemblage*¹¹⁸ (PUAR, 2007). A alteridade empática radical é colocar-se *no lugar de*. A alteridade empática radical diferencia-se da alteridade empática no sentido de que a conexão estabelecida é tão forte, que é formado um espaço em comum habitado por diferentes alteridades, uma telepatia radical – Transpatia é transportar-se até este espaço da agência, em que colocar-se *no lugar de* é habitar espaço em comum sem tomá-lo, é um movimento em direção a *ser outros corpos* que implica responsabilidade transformadora de ação. Tomar, compartilhar e receber corpos são relações entre campos visíveis, não-visíveis e mais-que-visíveis, mais ou menos provisórias. Transformar-se *em* é sair de si, é *ser outros corpos*. Há infinitas maneiras de ser a água viva.

4.1.2 Qualidades transontológicas

¹¹⁸ *Assemblage*, isto é, montagem ou reunião, é um procedimento artístico. Jasbir Puar parte de múltiplos focos para criar sua *assemblage*, sendo Deleuze um deles – a *assemblage*/agenciamento maquínica é feita de territorialização, desterritorialização e reterritorialização. Para Puar: “[...] something is happening *to* time, not *in* time, revamping an encounter with time. And so this book is an assemblage of temporalities and movements—speed, pace, duration—which is not strictly bound to developmentalist or historical telos or their disruption, and an assemblage of theoretical interests, meaning that there is not one or several main strands that thread through this book, but rather ideas that converge, diverge, and merge. For example, the book takes a turn in the middle: the introduction and chapters 1 and 2 focus primarily on representational problematics and subject formation, while the last two chapters take up complications of the efficacy of representational praxis with issues of affect, ontology, and biopolitical control, foregrounding population construction. Proliferating here are multiple and layered temporalities, multiple histories and futures, within all these of these: snapshots, flashpoints, and assemblages” (PUAR, 2007, p. XXI).

Paralelas às potências, há outras possibilidades de organizações de Instâncias Transformacionais: a transmetamorfose, a transmutação, a transsubstanciação, as transtemporalidades e as matérias transformacionais.

4.1.2.1 Transmetamorfose

A primeira instância da transformação corporal é a metamorfose corporal, que chamo aqui de Transmetamorfose. Metamorfose vem do grego *μεταμόρφωσις*¹¹⁹, e tem o significado de transformação. A palavra resulta de 1) *μετα*¹²⁰ – exprime após ou depois de (sucessão ou tempo); em seguida a ou depois de (ordem em sequência); no meio de ou entre; durante; e em direção a, contra e para –, isto é, movimento e mudança; 2) *μορφή*¹²¹ – pode significar aspecto, figura, forma; talhe, forma do corpo e estatura; aparência (fantasmagóricas, oníricas) e forma aparente; sorte, espécie e gênero, da mesma forma que em “outra espécie de vida”; essência divina ou natureza; e 3) *μόρφωσις*¹²² – significa formulação; forma exterior; ação de dar forma a; figura ou aparência.

Pode-se apreender da etimologia de metamorfose, que a Transmetamorfose corporal refere-se a processos de transformação corporal que vão além da metamorfose – ou seja, que a potencializam e alteram como mecanismo criativo –, cujos movimentos ocorrem por ações que modificam invariavelmente a forma. Dessas alterações advêm, por exemplo, transitoriedades de espécie e gênero, criando outras formas de vida. Essa produção de vida contida em Transmetamorfose é a mudança da natureza. A Transmetamorfose:

Indica a criação de algo completamente novo, e ocorre por meio de vários estados corporais que se diferenciam em potência uns dos outros progressivamente no tempo – por vezes são tão lentos ou tão abruptos que evocam o invisível e o imperceptível. Isso significa que há diferenças em potencial entre os estados ao longo do tempo. A [Trans]metamorfose geralmente pode indicar igualmente modificações que perduram por períodos mais longos no tempo. (HABIB; ALMEIDA, 2021, no prelo).

¹¹⁹ MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria; NEVES, Maria. *Dicionário grego-português (DGP)*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008. v. 3. p. 165.

¹²⁰ id., *ibid.*, p. 162.

¹²¹ id., *ibid.*, p. 183.

¹²² id., *ibid.*, p. 184.

4.1.2.2 Transmutação

Muito similar à Transmetamorfose, temos a Transmutação como segunda instância da transformação corporal. Do latim *trānsmūtātīō*¹²³, Transmutação quer dizer transposição, caracterizando a ligação do prefixo *trāns*¹²⁴ – para o outro lado de, além de; por sobre, do outro lado de; de um lado para o outro – e *mūtātīō*¹²⁵ – variação, mudança e mutação; troca ou intercâmbio. Pode-se inferir que a Transmutação, segundo sua etimologia, não necessariamente indica mudanças de forma ou de essência, podendo apontar exclusivamente para a ocultação ou revelação efêmera de processamentos corporais, por meio de uma transposição, isto é, uma suplantação de obstáculo, alteração aspacial ou atravessamento, para citar algumas possibilidades. A Transmutação pode alterar, concomitantemente ou não, função, finalidade, desenvolvimento, aparência local ou geral, aspectos morfológicos, ambientais, reprodutivos e de fluxo. Pode apresentar maneiras de modificação de estados corporais mais fluidas, intercambiáveis, liminares e temporárias, ou seja, que perduram unicamente por breves temporalidades. Na Transmutação não há diferenças potenciais entre estados corporais ao longo do tempo. Em outros casos, mutação pode indicar mudanças em estruturas cromossômicas, no DNA ou genes, causando reproduções em diferentes padrões, alterações em produtos de processos e mudança em qualidades e quantidades de função, como exemplos. Em certas ocorrências, como na transmutação genética, pode haver transmutação e transmetamorfose concomitantemente.

4.1.2.3 Transsubstanciação

Muito diferente da Transmetamorfose e da Transmutação, temos a terceira instância da transformação corporal, a Transsubstanciação. Do latim transsubstanciar,

¹²³ FARIA, Ernesto. *Dicionário Latino-Português*. Rio de Janeiro, Campanha de Ensino, 1962. p. 1015.

¹²⁴ id., *ibid.*, p. 1012.

¹²⁵ id., *ibid.*, p. 629.

*trānsubstantiō*¹²⁶, isto é, transubstanciação, vem de 1) *trāns*¹²⁷; 2) *substantia*¹²⁸ – substância, essência, ser real; sustentáculo; 3) *sub*¹²⁹ – debaixo de, sob; imediatamente depois –, cujos empregos no tempo advêm de noções de movimento; e 4) *stō* – em sentido próprio exprime estar imóvel; e em língua poética significa estar, ser. Pode-se depreender da etimologia da Transubstanciação que o termo aponta para uma alteração ou “conversão de uma substância em outra”¹³⁰, de forma a modificar o ser e o estar.

Na Teologia, a palavra se relaciona igualmente com “[...] a transformação da substância do pão e do vinho, durante a Eucaristia, no corpo e sangue de Jesus Cristo, que representa sua presença sacramental naquele momento”¹³¹. Porém, “os ‘acidentes’ do pão (i.e. suas qualidades não-essenciais, incluindo sua aparência sensível) permanecem, embora não herdando o corpo de Cristo como um substrato” (NADLER, 1988. p. 231). Desse modo, no Cristianismo, a Transubstanciação reflete a presença real exclusivamente da substância corporal, isto é, ainda que a substância do pão seja comutada pela substância corporal de Jesus Cristo, ele permanece sendo percebido como “pão”, em seus sabores, cores e texturas. Dessa maneira, pode-se afirmar que a Transubstanciação não é uma alteração de qualidade do corpo ou da matéria, e sim, uma transformação de substância (GOERING, 1991).

A Transubstanciação está também presente nos procedimentos de trocas de identidades de variados grupos ameríndios – por circunstância do recebimento de nomes alheios de tradições do Cristianismo, que ocorriam como mecanismos coloniais –, e no xamanismo, em momentos em que ocorre a dessubjetivação do animal antes do seu consumo, de forma a transubstanciar sua carne em vegetal, modificando-o para torná-lo menos próximo do humano (VIVEIROS DE CASTRO, 1996). Isto posto, a Transubstanciação configura uma operação no estado do ser, na qual eu e outro são modificados simultaneamente. É o que aparece em alguns mitos ameríndios, que apresentam “[...] um estado do ser onde os corpos e os nomes, as

¹²⁶ GOERING, Joseph. The invention of transubstantiation. *Traditio*, v. 46, p. 147-170, 1991.

¹²⁷ FARIA, Ernesto. *Dicionário Latino-Português*. Rio de Janeiro, Campanha de Ensino, 1962. p. 1015. p. 1012.

¹²⁸ id., *ibid.*, p. 958.

¹²⁹ id., *ibid.*, p. 950-951.

¹³⁰ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/transubstancia%C3%A7%C3%A3o/>. Acesso em: 3 out. 2020.

¹³¹ id., *ibid.*

almas e as afecções, o eu e o outro se interpenetram” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p.135). Nos rituais de cura entre os Asuriní, por exemplo, o *ynga* – isto é, o princípio vital existente nos corpos de todos os seres vivos, tais quais humanos, animais e espíritos – é obtido dos espíritos por xamãs em processos nos quais a transubstanciação está igualmente presente:

Não apenas processos de consubstanciação, partilha do *ynga* entre seres diferentes, mas também de transubstanciação, processo de passagem de uma substância a outra, como no caso do *ynga* em alimento, caracterizam os movimentos do ritual *maraká*. O *ynga* é a substância por excelência que estabelece a relação entre a série humana e a não humana no ritual; se é partilhado entre seres vivos, também é fornecida pelos espíritos na cura e no fortalecimento dos doentes. (VILLELA, 2015, p. 118)

Eu e outro se interpenetram em processos de troca de substâncias. No caso de troca de substâncias corporais, temos que:

A sociologia indígena é antes de tudo uma “fisiologia”, de modo que, no lugar de “aculturação” ou “fricção”, o que se tem é transubstanciação, metamorfose. Como caso exemplar do contato entre índios e Brancos pensado como troca de substâncias corporais, cito os Piro peruanos estudados por Peter Gow (1991), que se concebem hoje como “gente de sangue misturado”. (VILAÇA, 2000, p. 66)

4.1.2.4 Transtemporalidades

Transtemporalidades são viagens temporais¹³². Isso significa que o tempo não é uma coisa só, isto é, os tempos são diferenciais, e através deles há movimentos corpoespaciais.

O que é viagem no tempo? Inevitavelmente, envolve uma discrepância entre o tempo e o tempo. Qualquer viajante parte e chega ao seu destino; o tempo decorrido entre a partida e a chegada [...] é a duração da viagem. Mas se ele é um viajante do tempo, a separação no tempo entre a partida e a chegada não é igual à duração de sua jornada [...] Como pode ser que os mesmos dois eventos, sua partida

¹³² “Viagem temporal é só um dispositivo para levar [...]” (BUTLER apud KENAN, 1991, p. 496).

e sua chegada, estejam separados por dois tempos desiguais?¹³³
(LEWIS, 1976, p. 145)

Transtemporalidades são as infinitas temporalidades da transformação corporal, em que diferentes movimentos temporais agem diferencialmente sobre matérias. Transtemporalidades são presentes, passados e futuros em coexistência. O movimento temporal gasoso, por exemplo:

O vento está soprando para a frente no tempo, isto é, do passado para o futuro, mas o vento também está soprando para trás de onde ele está voltado. Espacialmente, o vento está soprando ao contrário. Temporalmente, o vento está soprando para a frente. De repente, o tempo não é um único vetor: entrelaçado com a perturbação do vento, ele se prolifera em múltiplas direções e, quando o espaço se torna vento, ele se prolifera em perturbação.¹³⁴ (HAMEED, 2019, p. 112)

Além do ar, Hameed nos mostra outras possibilidades:

Quietude: Em seu relato sobre o Mediterrâneo, Fernand Braudel descreve a paisagem variada do mar como composta por três temporalidades. O primeiro, e o mais lento registro de tempo, é o tempo ambiental e geográfico que se move de maneira cíclica e imperceptível. O segundo registro mede as mudanças sociais e econômicas de longo prazo que ocorrem ao longo dos séculos; enquanto a terceira é a medida de tempo mais curta – a de eventos e pessoas – o tempo das superfícies. A tempestade é uma concatenação de água da chuva, vento forte e ondas quebrando - um catalisador que coloca em movimento uma cadeia de eventos [...].
Fluxo: considere traçar o oceano verticalmente até suas profundezas e por meio de interrupções. Uma tempestade então opera na superfície da água, no momento em que os escravos são jogados ao mar, rodopiam na chuva e no vento. Um Naufrágio mede então a profundidade do oceano, através da figura do mergulhador de pérolas que segue os detritos de um navio até o fundo do mar e, ao descobri-lo, o transforma em algo mágico. E um Tsunami se concentra no fundo do oceano em sua contiguidade com as montanhas atlânticas que o circundam, levantando a questão: como a terra submarina funciona

¹³³ “What is time travel? Inevitably, it involves a discrepancy between time and time. Any traveller departs and then arrives at his destination; the time elapsed from departure to arrival...is the duration of the journey. But if he is a time traveller, the separation in time between departure and arrival does not equal the duration of his journey [...] How can it be that the same two events, his departure and his arrival, are separated by two unequal amounts of time?”

¹³⁴ “The past is a pile of ruin that it is witness to but is helpless to change. The wind is then blowing forward in time that is, from past into the future, but the wind is also blowing it backwards from where it is facing. Spatially the wind is blowing in reverse. Temporally the wind is blowing forward. Suddenly time is not a single vector: intertwined with the disturbance of the wind it proliferates into multiple directions, and when space becomes wind, it proliferates into disturbance”.

como extensão e laboratório da terra ao seu redor?¹³⁵ (HAMEED, 2014, p. 713, grifos no original)

Por fim, Hameed apresenta, através de Arendt e De Valk, um processo de cristalização temporal através da transformação corporal e da alteração de estados da matéria, em que a ação temporal é igualmente um gerenciamento de *valores* dessas mudanças em processos de violência étnico-raciais:

Como um mergulhador de pérolas que desce ao fundo do mar, não para escavar o fundo e trazê-lo à luz, mas para arrancar o rico e o estranho, as pérolas e os corais nas profundezas e levá-los à superfície, esse pensamento mergulha nas profundezas do passado – mas não para ressuscitá-lo do jeito que era e para contribuir para a renovação de eras extintas. O que norteia esse pensamento é a convicção de que embora o vivente esteja sujeito à ruína do tempo, o processo de decadência é ao mesmo tempo um processo de cristalização, que nas profundezas do mar, em que afunda e se dissolve o que outrora estava vivo, algumas coisas “sofreram uma mudança radical [*sea-change*]” e sobreviveram em novas formas e formas cristalizadas que permanecem imunes aos elementos [...] (ARENDRT apud HAMEED, 2014, p. 714-715)¹³⁶

A partir disso, a tarefa do mergulhador de pérolas contém duas temporalidades. Ao descobrir o corpo debaixo d'água, os olhos se transformam em pérolas e os ossos em coral. Este é o processo de cristalização que dá origem à mônada. Essas mônadas, uma vez escavadas, formam uma constelação que, juntas, evocam um evento histórico até o presente. A decadência do objeto vivo e histórico é simultaneamente sua cristalização em uma mônada. [...] O segundo

¹³⁵ “*Stillness*: In his account of the Mediterranean, Fernand Braudel describes the variegated landscape of the sea as comprising three temporalities. The first, and the slowest register of time, is environmental and geographical time that moves cyclically and imperceptibly. The second register measures long term social and economic changes that take place over centuries; while the third is the shortest measure of time — that of events and people — the time of surfaces. The storm is a concatenation of rain water, blustery wind, and crashing waves — a catalyst that puts into motion a chain of events [...].

Flux: consider plotting the ocean vertically to its depths and through disruptions instead. A Storm then operates on the surface of the water, at the moment when slaves are thrown overboard, swirl into the rain overhead and the wind. A Shipwreck then measures the depth of the ocean, through the figure of the pearl diver who follows the detritus of a ship to the bottom of the sea and, by discovering it, transforms it into something magical. And a Tsunami focuses on the ocean floor in its contiguity with the Atlantic mountains that flank it, raising the question: how does the land under the sea operate as an extension and laboratory of the land around it?”

¹³⁶ “Like a pearl diver who descends to the bottom of the sea, not to excavate the bottom and bring it to light but to pry loose the rich and the strange, the pearls and the coral in the depths, and to carry them to the surface, this thinking delves into the depths of the past — but not in order to resuscitate it the way it was and to contribute to the renewal of extinct ages. What guides this thinking is the conviction that although the living is subject to the ruin of the time, the process of decay is at the same time a process of crystallization, that in the depth of the sea, into which sinks and is dissolved what once was alive, some things ‘suffer a sea-change’ and survive in new crystallized forms and shapes that remain immune to the elements [...].”

momento está na transformação dos olhos em pérolas e dos ossos em coral. Ou seja, no momento em que o corpo deixa de ser corpo e se transforma em coisa. Mas não apenas uma coisa, uma coisa valiosa, um tesouro. O corpo é do escravo, interpelado na lei. *Ossos em coral e coral de volta aos ossos* – havia uma instabilidade básica dentro da lei inglesa em que o africano negro alternava entre ser definido como pessoa ou propriedade. [...] O processo de transmutação é o que mais me interessa – de uma entidade viva a um objeto rico e estranho cujo lar natural é o fundo do mar, e que pode resistir aos elementos debaixo d'água. Essa transição de entidade viva para cadáver e para as riquezas do mar – pérolas e corais – é um momento antropocênico que dissolve o humano na natureza, a vida em algo fossilizado, mas como uma fossilização incômoda e radioativa.¹³⁷ (HAMEED, 2014, p. 716-717, grifos no original)

Outra imagem interessante de diferenciação corporal é o modelo espiralar de tempo de Leda Maria Martins, que consiste na “primazia do movimento ancestral [...] que matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de perene transformação”. (MARTINS, 2002, p. 84). A espiral manifesta infinitos desenvolvimentos orbitais, em círculos dentro de círculos. Disso advém uma diferenciação, temporação, de forma que eventos se atualizam diferencialmente. Por fim, sobre a temporalidade da transformação corporal, Preciado escreve: “Depois de usar testosterona por seis meses, com a administração de 400 mg por mês, a pilosidade corporal e o timbre da voz se tomam irreversíveis” (PRECIADO, 2018, p. 249).

Devo discordar de Preciado. Corpos são objetos dobrados. Para Serres e Latour (1995), o tempo topológico é dobrado e amassado de variadas formas, reunido e dobrado em objetos, em oposição ao tempo linear. E um objeto é multitemporal e policrônico, Transtemporal, eu acrescentaria, revelando temporalidades reunidas

¹³⁷ “From this, the task of the pearl diver contains two temporalities. By dint of discovering the body underwater, eyes turn into pearls and bones into coral. This is the process of crystallization that makes the monad come into being. Such monads once excavated, form a constellation that together conjure an historical event into the present. The decay of the living, historical object is simultaneously its crystallization into a monad. [...] The second moment lies in the turning of eyes into pearls and bones into coral. Or in other words the moment the body ceases to be a body and turns into a thing. But not just a thing, a *valuable* thing, a treasure. The body is of the slave, interpellated into the law. *Bones into coral and coral back to bones* — there was a basic instability within English law in which the Black African alternated between being defined as person or property. [...] The process of transmutation is what I am most interested in — from living entity to an object rich and strange whose natural home is the sea bed, and which can withstand the elements underwater. This transition from living entity to corpse to the riches of the sea — pearls and coral — is an anthropocenic moment dissolving the human into nature, the living into something fossilized, but as an uneasy and radioactive fossilization”.

juntas, em pregas múltiplas. Uma implicação dessa concepção de tempo é que a história pode ser lembrada em objetos, de maneira que ela não nunca é deixada para trás, visto que os objetos continuam a retornar. Transtemporalidades são movimentos diferenciais, não irreversíveis – se fossem, teriam apenas um sentido.

O tempo não corre sempre como uma linha [...], nem segundo um plano, mas de acordo com uma variedade extraordinariamente complexa, como se aparentasse pontos de paragem, rupturas, poços, chaminés de aceleração espantosa, brechas, lacunas, tudo semeado aleatoriamente, pelo menos numa desordem visível. [...] Não é muito difícil, quando se compreendeu isso, aceitar que o tempo não se desenvolve sempre segundo uma linha: que podem, portanto, existir na cultura certas coisas que a linha fazia parecer muito afastadas e que estão de fato muito próximas, ou coisas, pelo contrário, muito próximas que, na verdade, estão distantes. (SERRES; LATOUR, 1995, p. 83)

4.1.3 Matérias transformacionais

A Matéria Transformacional é aquela que amplia, distorce ou potencializa sua potência de transformação, de forma fissurar ontologias dos binômios sexo e gênero, raça e espécie etc. nas Artes. A Matéria Transformacional é um mundo subjacente a Corpos Transformacionais, presente em todas as transontocosmoepistemologias. Agora apresentarei algumas das inúmeras transontocosmoepistemologias.

4.2 PORTAL VIII: RITUAIS TRANSFORMACIONAIS

Minha proposição de Ritual Transformacional é uma focalização e ampliação da categoria de “Transportes e transformações” (SCHECHNER, 2013, p. 72), que inclui rituais para transformação permanente, como os liminais, que são transformações – aqueles ritos que não “marcam” modificações corporais, mas as produzem –, e os transportes, que modificam temporariamente estados corporais. Mas o que é um Ritual? Para Schechner, uma das definições de performance é: “Comportamento ritualizado condicionado e/ou permeado pelo jogo. Rituais são memórias coletivas codificadas em ações”¹³⁸ (SCHECHNER, 2013, p. 52). O ritual é

¹³⁸ “Ritualized behavior conditioned and/or permeated by play. Rituals are collective memories encoded into actions”.

forma ou estrutura, e pode ser definido como:

A performance de sequências mais ou menos invariáveis de atos formais e enunciados não codificados pelos performers. [...] Os rituais tendem a ser estilizados, repetitivos, estereotipados, muitas vezes, mas nem sempre decorosos, e também tendem a ocorrer em lugares especiais e às vezes fixados pelo relógio, calendário ou circunstâncias específicas. [...] A performance é a segunda condição *sine qua non* do ritual. [...] A performance não é meramente uma forma de expressar algo, mas em si mesma um aspecto daquilo que está expressando. [...] A eficácia do ritual deriva [...] do “oculto”. O oculto difere da “patente” no sentido de que a patente pode ser conhecida em último recurso pela experiência sensorial e se conforma às regularidades da causa material. O oculto não pode ser tão conhecido e não se conforma com isso.¹³⁹ (RAPPAPORT, 1979, p. 175-178, grifos no original)

Os ritos podem auxiliar pessoas:

A lidar com transições difíceis, relacionamentos ambivalentes, hierarquias e desejos que perturbam, excedem ou violam as normas da vida diária. Jogar dá às pessoas a chance de experimentar temporariamente o tabu, o excessivo e o arriscado. [...] O ritual e o jogo conduzem as pessoas a uma “segunda realidade”, separada da vida comum. Essa realidade é aquela em que as pessoas podem se tornar um eu diferente de seu eu diário. Quando temporariamente se tornam ou representam outra, as pessoas realizam ações diferentes do que normalmente fazem. Assim, o ritual e o jogo transformam as pessoas, de forma permanente ou temporária. Os rituais que transformam as pessoas permanentemente são chamados de “ritos de passagem”. Iniciações, casamentos e funerais são ritos de passagem – de um papel ou status vital para outro. No jogo, as transformações são temporárias, delimitadas pelas regras do jogo ou pelas convenções do gênero. As artes cênicas, esportes e jogos combinam ritual e jogo. [...] Menos marcados, os rituais da vida cotidiana podem ser íntimos ou até secretos; às vezes, são rotulados como “hábitos”, “rotinas” ou “obsessões”. Mas todos os rituais – sagrados ou seculares, públicos ou ocultos – compartilham certas qualidades formais.¹⁴⁰ (SCHECHNER, 2013, p. 52)

¹³⁹ “The performance of more or less invariant sequences of formal acts and utterances not encoded by the performers. [...] Rituals tend to be stylized, repetitive, stereotyped, often but not always decorous, and they also tend to occur at special places and at times fixed by the clock, calendar, or specified circumstances. [...] Performance is the second *sine qua non* of ritual. [...] Performance is not merely a way to express something, but is itself an aspect of that which it is expressing. [...] The efficacy of ritual derives [...] from “the occult.” The occult differs from “the patent” in that the patent can be known in the last resort by sensory experience, and it conforms to the regularities of material cause. The occult cannot be so known and does not so conform”.

¹⁴⁰ “Deal with difficult transitions, ambivalent relationships, hierarchies, and desires that trouble, exceed, or violate the norms of daily life. Play gives people a chance to temporarily experience the taboo, the

Rituais Transformacionais são ritos de passagem (GENNEP, 2011). Eles operam através da performance de séries de atos mais ou menos constantes, das ontocosmoepistemologias de *ser outros corpos*, isto é, de potencializar, alterar, amplificar ou distorcer a experiência da transformação corporal e/ou dos estados da matéria permanentemente ou momentaneamente, podendo ser – concomitantemente ou não – ritos cênicos, ritos cotidianos ou ritos de passagem, sacros e/ou seculares. Neles, a transformação corporal pode ocorrer por alteração de células rítmicas, mecanismos performativos mais ou menos condicionados, amplificação ou contenção energética, modificação de função de movimentos e atos, mascaramento, Transespeciação, Transperspectivação, Transfantasmação, dentre outros. Silva (2013, p. 30, grifos no original) aborda os Rituais Transformacionais segundo o conceito de Corporitual, Corpoerótico e Corpoestigma. No Corporitual, temos que:

As modificações corporais fazem parte de nossa história enquanto seres culturais. Datam mais de cinco mil anos os primeiros registros destas práticas, comuns em diversas comunidades tribais e antigas civilizações, algumas já extintas, outras em busca da permanência de sua existência. As razões para a aquisição de uma marca corporal permanente ou a exposição do corpo a situações limite (como no caso da suspensão corporal, *kavadi* e *spearplay*) variam conforme as culturas e parâmetros pessoais; são infinitas. Entretanto, um fator comum entre os diferentes contextos indica questões de (des)construção e percepção da corporeidade que pulsam no mundo contemporâneo na retomada destas práticas milenares.

Ainda de acordo com Silva, há inúmeros exemplos de modificações corporais rituais em comunidades ameríndias, grupos indígenas africanos e aborígenes da Oceania.

Nestes casos toda estrutura social, cultural e política é baseada em um mundo mítico em profunda relação com o corpo e a natureza.

excessive, and the risky. [...] Ritual and play lead people into a “second reality,” separate from ordinary life. This reality is one where people can become selves other than their daily selves. When they temporarily become or enact another, people perform actions different from what they do ordinarily. Thus, ritual and play transform people, either permanently or temporarily. Rituals that transform people permanently are called “rites of passage.” Initiations, weddings, and funerals are rites of passage – from one life role or status to another. In play, the transformations are temporary, bounded by the rules of the game or the conventions of the genre. The performing arts, sports, and games combine ritual and play. In this chapter, I consider ritual and in the following chapter, play. [...] Less marked, the rituals of everyday life can be intimate or even secret; sometimes these are labeled as ‘habits’, ‘routines’, or ‘obsessions’. But all rituals – sacred or secular, public or hidden – share certain formal qualities”.

Podemos citar como exemplo o ritual da tribo Kaningara em Papua Nova-Guiné, em que na mitologia local o crocodilo é considerado o deus criador do mundo devido à grande quantidade desses animais na ilha. No ritual em questão, os homens da tribo são escarificados com lâminas, vidro ou qualquer outro material cortante, de modo a tornar a pele o mais semelhante possível ao couro do animal, através de um xamã designado para executar as marcas. Assim se fortalecem aproximando-se de sua divindade a partir da superação, ou ainda, do transbordamento da dor e da similitude física. O ritual é visto por seus praticantes como um segundo nascimento, trazendo orgulho e proteção divina. É comum e aceitável tanto o antropomorfismo quanto o zoomorfismo, o que para grande parte das sociedades civilizatórias é visto como “demoníaco”, “profano” ou “antinatural”: monstruosidades. O sujeito que ritualiza é posto num lugar de vulnerabilidade uma vez que autoriza a manipulação de seu corpo pelo outro, bem como se entrega a uma espaço-temporalidade desconhecida e incerta, ainda que haja regras ou combinações predeterminados. Entretanto, por trás desta aparente submissão, este mesmo corpo evoca um caráter de resistência e força, a fim de superar limites, estes geralmente relacionados com a dor e o verter de sangue inerente à feitura de marcas corporais de tal porte. (SILVA, 2013, p. 30-31)

Em relação ao Corpoerótico, Silva continua:

Em comunidades tribais também há a marca corporal de cunho estético, para tornar o corpo belo (pensando-se na maior amplitude em que a beleza possa ser concebida), de acordo com os padrões vigentes de cada cultura. Em alguns lugares do continente africano a aquisição de marcas faz parte da construção de um corpo maduro e desejável. Como por exemplo, o caso das mulheres das tribos *Mursi* e *Suri* (Etiópia) que fazem o alargamento do lábio inferior como forma de aumentar o valor de seu dote, tornando mais fácil conseguir um casamento. Quanto maior o lábio, maior o dote e mais atraente é a mulher. Assim, o processo inicia-se quando são crianças, projetando para o futuro o que pode ser visto como um “investimento estético” de modo que não tenham dificuldades em encontrar um companheiro. Na Nigéria a escarificação é feita com este mesmo intuito de forma que uma mulher sem marcas corporais é considerada desprovida de atrativos físicos. Em geral, as inscrições são feitas com pigmento preto ou através de incisões profundas onde são inseridos corpos estranhos (pedaços de madeira, folhas, terra, farinha de mandioca, entre outros materiais) a fim de provocar queloides. Assim, formam marcas em relevo alterando a silhueta e ornamentando o corpo com formas geométricas. Há ainda o *kakoushibori*, prática comum entre as mulheres do Japão que consiste numa tatuagem escondida. Feita com pó de arroz ou óxido de zinco aparece apenas em algumas circunstâncias, como excitação, banho quente ou quando sua portadora está alcoolizada. Nestes estados o desenho é revelado com um contorno vermelho. Neste caso, o adorno faz parte de uma prática velada, de forma que a marca é exposta somente em situações de intimidade como as descritas acima e faz parte do universo do fetiche. (SILVA, 2013, p. 34-35, grifos no original)

Por fim, o Corpoestigma abarca modificações corporais como diferenciação social:

Nas comunidades tribais, podemos citar os *Maori* (Nova Zelândia). Estes utilizam a tatuagem e a escarificação como uma forma de marcar os guerreiros e determinar hierarquias sociais. Geralmente marcados no rosto, quanto mais marcas um guerreiro possui, maior é sua força e maior é o temor causado no inimigo. A marca, vista como um símbolo de força sagrada, então carrega um caráter de prestígio e status social, diferenciando os sujeitos perante a comunidade. Deste modo não era permitido que os escravos possuíssem a marca. O contato do ocidente com esta cultura provocou um choque cultural; durante o século XIX, a sociedade europeia costumava colecionar cabeças tatuadas de guerreiros maoris. Uma vez que recebiam em troca armas de fogo, por vezes tatuava-se fora do caráter ritual com o único intuito de sacrificar o indivíduo como moeda de troca. Na Polinésia, a tatuagem é um símbolo social de forma a dividir classes. Segundo a mitologia, são os deuses que ensinam os homens a tatuar. Assim, a tatuagem é feita apenas dentro de um ritual sagrado. Uma cerimônia coletiva é realizada sempre na mesma data e os envolvidos devem ter a mesma idade. As intervenções iniciam-se aos doze anos e terminam por volta dos dezoito. Aos homens é permitido que se tatue o corpo todo, já às mulheres é permitido tatuar apenas rosto e membros. No Japão também temos o famoso exemplo das tatuagens da *Yakusa*, que os identifica enquanto membros da mesma associação mafiosa. Neste caso a tatuagem é feita no corpo inteiro contendo um tema principal (flores, dragões, samurais etc.), parando apenas nos tornozelos, pulsos e pescoço. O processo é longo, podendo durar anos, através da técnica do *tebori*, método tradicional de tatuar artesanalmente, sem a utilização da máquina elétrica. (SILVA, 2013, p. 34-35, grifos no original)

Processos de transição de gênero são também exemplos de Rituais Transformacionais. Essa proposição equivale à afirmação de que esses ritos podem ser analisados conforme suas estruturas, funções, processos e experiências.

- 1 Estruturas - como os rituais se parecem e soam, como são executados, como usam o espaço e quem os executa.
- 2 Funções - o que os rituais realizam para indivíduos, grupos e culturas.
- 3 Processos - os rituais de condução dinâmicas subjacentes; como os rituais atuam e trazem mudanças.
- 4 Experiências - como é estar "em" um ritual.¹⁴¹ (SCHECHNER, 2013, p. 56)

¹⁴¹ "1 Structures – what rituals look and sound like, how they are performed, how they use space, and who performs them. 2 Functions – what rituals accomplish for individuals, groups, and cultures. 3 Processes – the underlying dynamic driving rituals; how rituals enact and bring about change. 4 Experiences – what it's like to be 'in' a ritual".

Rituais de transição envolvem, por exemplo, mas não obrigatoriamente, estruturas de alteração dos corpos por cirurgias e pelo consumo de hormônios e outras substâncias sintéticas humanas e não humanas, inibidores hormonais, plantas, vasodilatadores, dentre outras. Envolvem, muitas vezes, processos de Transhackeamento de estruturas biomédicas cis heteronormativas reguladoras das transformações corporais, tais como encontrar substâncias, quais e quanto ingerir; onde adquiri-las; de que maneira podem ser consumidas; a criação de comunidades para manejar buscas de substâncias e informações; as repetições temporais de atos de produção corporal e dos ciclos farmacológicos (diários, mensais, semestrais...) marcados e controlados por séries de exames de sangue, urina e ultrassonografia; os grupos de auxílio pós-cirúrgico; a sucessão de estágios e estados corporais; a diversão de encontros para a aplicação conjunta e para a ecopartilha de fármacos, em que histórias variadas e conhecimentos corporais circulam em fluxos com outras matérias; a troca de peças de vestuário; a experimentação de construções e/ou utilizações de próteses; e o manejo de Transfantasmagorias.

No Transperspectivismo, experienciar uma substância equina é adotar um ponto de vista equino, *tornar-se equino*¹⁴². A experiência ritual da alteração corporal inclui, por exemplo, as sensações dos efeitos corporais, que podem abarcar estados corporais equinos, alterados de consciência e percepção, como delírio e êxtase, dentre muitos outros. Esses ritos podem ter função de cura, passagem de posições de vida, sobrevivência¹⁴³, biocoordenação, adaptação, iniciação, magia, estética,

¹⁴² “Durante o século XX, a ‘invenção’ da noção bioquímica do hormônio e o desenvolvimento farmacêutico de moléculas sintéticas para uso comercial modificaram radicalmente as noções arraigadas de identidades sexuais tradicionais e patológicas. Em 1941, as primeiras moléculas naturais de progesterona e estrogênio foram obtidas a partir da urina de águas grávidas (premarin), e logo depois hormônios sintéticos (neoretindrona) passaram a ser comercializados. [...] O caminho da adequação sexológica continuou com os Relatórios Kinsey acerca do comportamento sexual humano, em 1948 e 1953, e, em 1968, com os protocolos de Robert Stoller sobre as noções de ‘feminilidade’ e ‘masculinidade’. Em 1957, o pedopsiquiatra norte-americano John Money cunha o termo ‘gênero’, diferenciando-o do tradicional termo ‘sexo’, para denominar o pertencimento e expressão corporal culturalmente reconhecido como ‘masculino’ ou ‘feminino’. É famosa a afirmação de Money de que é possível (usando técnicas cirúrgicas, endocrinológicas e culturais) ‘mudar o gênero de qualquer bebê até os dezoito meses’. [...] Entre o começo dos anos 1950 e os anos 1960, o médico Henry Benjamin sistematizou o uso clínico de moléculas hormonais no tratamento de ‘mudança de sexo’ e definiu ‘transsexualismo’ – termo introduzido pela primeira vez em 1954 – como uma condição curável.” (PRECIADO, 2018, p. 28-30).

¹⁴³ Ou supravivência (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 11) como forma de driblar as “sobras viventes” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 108-111) – transformar sobrevivência em supravivência. Agradeço a Dodi Leal pela interlocução (LEAL, 2021, p. 8-9).

sacralidade, acessibilidade, redirecionamento, marcação, ataque, defesa, invocação, energização, invasão, produção de memórias e imaginação, manipulação de poderes, criação. Os Rituais Transformacionais são atos criativos de seres e mundos. Se não os chamo de rituais de transição *de gênero*, e os chamo de ritos de transição, é que a função de generificação nem sempre é neles um mote, e sim a transição, isto é, processos de alterações de estados corporais. Ou o que Preciado, desde uma visada de Deleuze e Guattari, chama de devir molecular:

Nesse mesmo dia, umas horas mais tarde, aplico na pele uma dose de 50mg de Testogel para começar a escrever este livro. Não é a primeira vez. Essa é minha dose regular. As cadeias de carbono O-H3 C-H3 C-OH penetram gradualmente a epiderme até as camadas internas, até os vasos sanguíneos, as glândulas, as terminações nervosas. Não tomo testosterona para me transformar em um homem, nem sequer para transexualizar meu corpo. Tomo simplesmente para frustrar o que a sociedade quis fazer de mim, para escrever, para trepar, para sentir uma forma pós-pornográfica de prazer, acrescentar uma prótese molecular à minha identidade transgênero *low-tech* feita de dildos, textos e imagens em movimento, para vingar sua morte. (PRECIADO, 2018, p. 17-18)

Há inúmeros protocolos de transição, alguns mediados e partilhados em comunidade – em mundos em transição, identidades são insignificantes, são incessantemente modificadas:

Os dias que antecedem e sucedem a sua morte estão marcados pelos meus rituais de aplicação de testosterona. O protocolo é doméstico; mais ainda, seria secreto, privado, a não ser pelo fato de que cada uma dessas aplicações são filmadas e enviadas, de forma anônima, a uma página da internet em que centenas de corpos transgêneros, corpos em mutação de todo o planeta, trocam técnicas e saberes. Nessa rede audiovisual, meu rosto é indiferente, meu nome, insignificante. (PRECIADO, 2018, p. 22)

Rituais Transformacionais são liminais. Uma categoria útil para sua análise é a liminaridade¹⁴⁴:

¹⁴⁴ Como as demais quebras de fronteiras propostas por mim, acredito que haja formas de fissurar as categorias de liminal e liminóide (TURNER, 1974), mas tratar deste esfacelamento, de forma mais abrangente, não será o escopo de Corpos Transformacionais.

As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. Seus atributos ambíguos e indeterminados, exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. Assim, a liminaridade é freqüentemente comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua. As entidades liminares, como neófitos nos ritos de iniciação ou puberdade, podem ser representadas como se nada possuíssem. [...] É como se fossem reduzidas ou oprimidas até a uma condição uniforme para serem modeladas de novo e dotadas de outros poderes para se capacitarem a enfrentar sua nova situação de vida. Os neófitos tendem a criar entre si uma intensa camaradagem e igualitarismo (TURNER, 1974, p. 117-118)

Na fase liminal, as pessoas:

Entram em um tempo-lugar onde eles não são-isto-nem-aquilo, nem aqui nem ali, no meio de uma jornada de um eu social para outro. Por enquanto, eles são [...] sem identidade. Em segundo lugar, durante a fase liminar, as pessoas são inscritas com suas novas identidades e iniciadas em seus novos poderes. Existem muitas maneiras de realizar a transformação. As pessoas podem fazer juramentos, aprender tradições, vestir roupas novas, realizar ações especiais, ter cicatrizes, ser circuncidadas ou tatuadas. As possibilidades são inúmeras, variando de cultura para cultura, de grupo para grupo, de cerimônia para cerimônia.¹⁴⁵ (SCHECHNER, 2013, p. 66)

O estado liminal de esvaziamento, que precede a transformação corporal em Rituais Transformacionais, aparece no *brutô* e pode ser exemplificado em minha própria experiência ritual como Sebastian, no meu solo *Sebastian* (2017):

Começou com a sensação de habitar um grande útero. [...] Havia apenas ecos e rastros de pensamentos e memórias completamente desordenados e caóticos, como que mergulhados no líquido uterino, dentro de uma placenta. Com acesso restrito, eu não conseguia mais acessá-los quando desejava. Nessa grande luta caí, amorteci e o cansaço me tomou. Deligaram-se várias válvulas. Senti um escuro momentâneo. Quando me levantei, a luz me cegava. Não sabia mais o que estava fazendo, onde estava, quem era. A partir de então eu senti que eram esses mesmos ecos e rastros que me acessavam, me

¹⁴⁵ “Enter a time-place where they are not-this-not-that, neither here nor there, in the midst of a journey from one social self to another. For the time being, they are powerless and identityless. Second, during the liminal phase, persons are inscribed with their new identities and initiated into their new powers. There are many ways to accomplish the transformation. Persons may take oaths, learn lore, dress in new clothes, perform special actions, be scarred, circumcised, or tattooed. The possibilities are countless, varying from culture to culture, group to group, ceremony to ceremony”.

tomavam, desordenadamente e no tempo deles. Tornei-me um filtro. Já não ouvia ruídos vindos da rua e do público presente. Abriu-se uma fenda na realidade. Vivi em uma realidade outra, na qual as noções dos movimentos partiam de uma outra lógica temporal. A noção de começo e fim deixou de existir e eu deixei de seguir objetivamente a estrutura de ações proposta. Ao longo do processo, senti que deixei de habitar meu corpo, um corpo unificado e centralizado, e [...] [tornei-me] outros corpos diferentes e [...] [invisíveis]. Foi como dissipar e descentralizar minhas percepções. Havia um corpo material – meus músculos e ossos – realizando ações e movimentos, mas ele era guiado por diversos outros corpos. Em determinado momento senti uma ruptura ainda maior. Foi como se da dissipação na minha percepção eu conseguisse acessar algo ainda maior [...]. Já não havia mais interno e externo. Eu era tudo e todos naquela sala. No momento final, em que era realizado um banho, o contato da água em meu corpo me trouxe um longo, profundo e desesperado choro. E eu entendi tudo. Era o momento de sair do grande útero. Meu renascimento. (HABIB apud ALMEIDA, 2019, p. 55)

4.3 PORTAL IX: TRANSPINIQUIM

No Brasil, todo mundo é trans, exceto quem não é¹⁴⁶. Transpiniquim remete aos variados intercursos da palavra *Tupiniquim*¹⁴⁷, em Português¹⁴⁸, que pretende ora remeter ao povo indígena Tupiniquim, ora reivindicar a brasilidade ou a importância de valorização das produções brasileiras – problematizando as idéias de original e cópia; discutindo a autonomia contracolonial, partindo de uma ontologia negativa, em “narrativa do fazimento” (RIBEIRO, 1995); e regatando o movimento de antropofagia contido em “*Tupi, or not tupi that is the question*” (ANDRADE, 1928) ou em “Trans, ou cis essa é a questão (ou a transição)”. Segundo Barcellos (2019, p. 141), “Tupiniquim, *Tupin-i-ki*, nome Tupi, quer dizer ‘Tupi do lado’ ou ‘vizinho lateral’”. Transicionar Tupi é fazer presença Tupi não só ao lado, mas em todo canto. Porém, mais que isso, a associação do prefixo *trans* ao Tupi, objetiva apontar a imbricação do “projeto de indigenização da vida” (LAGROU, 2019, p. 117) ao projeto de transição, transgenerização, trans- da vida. Por outro lado, ser trans é um estado perpétuo de transformação corporal, é devir trans, um modo de ser, e não de aparecer.

¹⁴⁶ “No Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2010, paginação irregular).

¹⁴⁷ Os Tupiniquim integram a família Tupinambá, “[...] pertencente ao tronco linguístico Tupi-Guarani. Sua presença no Espírito Santo foi registrada pelos cronistas do século XVI. Historiadores capixabas afirmam que essa presença antecedeu a chegada dos portugueses.” (BARCELLOS, 2009, p. 141).

¹⁴⁸ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/tupiniquim/>. Acesso em: 11 jun. 2021.

Nosso objetivo político e teórico, como antropólogos, era estabelecer definitivamente – não o conseguimos; mas acho que um dia vamos chegar lá – que índio não é uma questão de cocar de pena, urucum e arco e flecha, algo de aparente e evidente nesse sentido estereotipificante, mas sim uma questão de “estado de espírito”. Um modo de ser e não um modo de aparecer. Na verdade, algo mais (ou menos) que um modo de ser: a indianidade designava para nós um certo modo de devir, algo essencialmente invisível mas nem por isso menos eficaz: um movimento infinitesimal incessante de diferenciação, não um estado massivo de “diferença” anteriorizada e estabilizada, isto é, uma identidade. (VIVEIROS DE CASTRO, 2010, paginação irregular)

Além de um devir trans e de um projeto de transição da vida, Transpiniquim visa apontar as imbricações dos aspectos de historicização territorial indígena¹⁴⁹ ao próprio direito à existência, através da qual se fazem corpos e seus aspectos de variância de gênero. A associação objetiva, igualmente, dizer que a existência corporal gênero variante é Transtemporal, ou seja, existem e sempre existiram pessoas gênero variantes, existem e sempre existiram pessoas gênero variantes em diversos grupos étnicos – isso é contracolonial. Desejo aqui, aliar o pensamento das

¹⁴⁹ A historicidade do território Tupiniquim – Inserir historicamente as mudanças territoriais ocorridas permite melhor compreender a dinâmica atual do território Tupiniquim e, por conseguinte, a sua territorialidade. Para Barel, por exemplo, analisar as transformações sociais a partir da dinâmica territorial conforma-se num exercício bastante interessante, “[...] pois a mudança social é em parte esta: a vida e a morte dos territórios. Estes territórios têm uma história” (apud HAESBAERT, 2005, p. 170). Nesse caso, a mudança social é tratada como um movimento de territorialização-desterritorialização-reterritorialização (TDR). Lembra o autor que o advento da modernidade e do capitalismo, que afetam e subordinam os lugares mais distantes, são, por essência, desterritorializantes: “De uma certa maneira, pode-se representar a modernidade como o lento aparecimento de códigos desterritorializantes que engendram o seu contrário, isto é, a necessidade de novos territórios”. (HAESBAERT, 2005, p. 170). Soma-se à modernidade e ao capitalismo o fenômeno da globalização. De acordo com Haesbaert (2005) e Ianni (2003), a globalização corrobora o processo já iniciado de desterritorialização: “Aos poucos, ou de repente, o mundo se torna grande e pequeno, homogêneo e plural, articulado e multiplicado”. (IANNI, 2003, p. 91). Simultaneamente à globalização, “[...] dispersam-se os pontos de referência, dando a impressão de que se deslocam, flutuam, perdem”. (IANNI, p. 92). Para o sociólogo, a globalização busca “desenraizar as coisas, as gentes e as ideias”, levando-as a adquirir uma identidade genérica: “Tudo tende a desenraizar-se”. (IANNI, 2003, p. 94). Dessa forma, os sujeitos coletivos que buscam consolidar os seus laços identitários e territoriais preexistentes estão na contramão da história hegemônica, transformando-se em focos de resistência local à dinâmica global. Por isso a importância da historicidade territorial, uma vez que, mesmo que povos indígenas busquem se mover territorialmente de forma mais autônoma, os adventos de caráter global – como Colonialismo, Modernidade, Capitalismo e Globalização – desejam arduamente subordiná-los às suas lógicas: “O evento da desterritorialização está para além das corporações transnacionais e mercados monetários, incorporando “grupos étnicos, lealdades ideológicas e movimentos políticos que atuam crescentemente em moldes que transcendem fronteiras e identidades territoriais específicas” (IANNI, 2003, p. 95).

colonialidades da cisheteronormatividade (VERGUEIRO, 2015) aos aspectos de historicização de corpos e territórios, visto que a cisheteronormatividade não pode ter *nascido com* a colonialidade, mas definitivamente foi operada como recurso de dominação de território¹⁵⁰ através de relações de gênero. Nesse sentido, além de me opor, com Foucault (2000), à genealogia, oponho-me também a uma Transgenealogia, e isso equivaleria a dizer que a cisgeneridade, como categoria analítica produtora de normatividades de gênero, não teria surgido em algum local bem definido da História, e seria também exponenciação de diferenças.

Os processos de gênero e etnia podem ser pensados, em um contexto colonial, com as palavras de Sánches sobre os Tupiniquim: “[...] são uma mistura de tradição, adaptação, imposição e recriação” (SÁNCHEZ, 2001, p. 7). Mas não é possível pensar a historicização da gênero-variância no Brasil sem pensar territórios indígenas – dominação corporal é dominação territorial. Transpiniquim aponta a invasão territorial colonial e o massacre aos povos indígenas. Defender historicização de territórios ameríndios é defender o direito à autonomia de produção e historicização corporal, visto que ontocosmoepistemologias são feitas através deles como obras coletivas e manifestações de poderes, de forma que “[...] o território não é um dado circunstancial. Ele é vital e parte integrante da dinâmica das coletividades. A vida não é um movimento desterritorializado” (HISSA, 2002, p. 40).

4.4 PORTAL X: TRANSTROPICALISMO

A Transtropicália é um *trópos*; é uma nuvem de definições infinitas; são frutinhas e florzinhas tropicais; é transicionar os trópicos; são armadilhas carnavalescas; é sincretismo; é sertrans no sertão, no cerrado, no ribeirão, na ribanceira, no litoral, na favela, na amazônia e no condomínio de luxo de Ipanema ou da Amaralina; são Tranimais¹⁵¹ em extinção; é síntese; é roubar a santinha; é abrir o guarda-chuva quando o padre joga água benta; é experimentação crítica das culturas brasileiras de uma perspectiva gênero variante; é escape às linearidades e às

¹⁵⁰ Com a chegada da ARCEL, em 1967, os indígenas tiveram o seu território reduzido a uma faixa de 40 hectares. A densa Mata Atlântica deu lugar ao monocultivo de eucalipto em larga escala, transformando profundamente a paisagem e conformando novas relações de poder naquilo que um dia havia sido o território Tupiniquim. (BARCELLOS, 2009, p. 141).

¹⁵¹ Animais trans, para lembrar a pessoa leitora.

binaridades; é a justaposição de ritmos afroameríndios brasileiros ao desbunde travesty; são rimas para a fluidez de gênero das boneks; é pegar o figurino do lixo; é criação de outros sentidos ou a ausência de sentido; é pegar o bonde andando; é sofrer censura não só na ditadura; é acumulação transcromática; é batekblo e cuh; é transformismo; é muthantes¹⁵²; é disposição Transoperativa de grafias de movimento; é exponenciação associativa; é criar corpos e corpospalavras: nosso neologismo é pajubá e nosso tráfico epistêmico é a fofoca¹⁵³; é transcrição por transfagia; é fazer alegria de milagre; é quando errar nunca foi humano; é carmo mirando-do-do-do...

4.5 PORTAL XI: TRANSANIMISMO

O Transanimismo é uma das transontologias possíveis em mundos transformacionais. O animismo é definido por Descola (2013) como uma das ontologias presentes, por exemplo, em certas localidades da América do Sul e do Norte:

Minha própria experiência etnográfica entre os Achuar me fez perceber que, como eles, muitas sociedades amazônicas atribuem às plantas e aos animais um princípio espiritual próprio e consideram possível manter relações pessoais com aquelas entidades – relações de amizade, hostilidade, sedução, alianças matrimoniais, ou aqueles que envolvem serviços recíprocos.¹⁵⁴ (DESCOLA, 2013, p. 123)

A ontologia animista, da mesma forma como as outras três ontologias descritas por Descola, é uma maneira elementar – e dual – de organização de várias formas de existência em regimes humanos, segundo níveis de interioridade e fisicalidade. No animismo a condição universal é a humanidade, já as diferenças são corporais:

Os sistemas animistas usam esta diferença nas fisicalidades para introduzir a descontinuidade em um universo povoado por pessoas com aparências externas tão díspares, mas, ao mesmo tempo, tão

¹⁵² Recriação trans para a banda Mutantes, referenciando a forma como chamo o público interessado no Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA).

¹⁵³ Referência a Dodi Leal e à sua disciplina *Fabulações travestis sobre o fim* (UDESC/2021), na qual tive a honra de lecionar uma aula sobre o tema a seu convite.

¹⁵⁴ “My own ethnographic experience among the Achuar has made me realize that, like them, many Amazonian societies ascribe to plants and to animals a spiritual principle of their own and consider it possible to maintain personal relations with those entities—relations of friendship, hostility, seduction, matrimonial alliances, or those involving reciprocal services”.

humanas em suas motivações, sentimentos e comportamentos. Mas qual é a natureza dessa diferença? Consiste na *forma* e no modo de vida que ela sugere, muito mais do que em substância. O fato é que a ideia de uma continuidade material ligando todos os organismos é comum para a maioria das ontologias animistas.¹⁵⁵ (DESCOLA, 2013, p. 130)

Em continuação, animismo e perspectivismo são colocados lado-a-lado por Descola:

No animismo "padrão", humanos afirmam que não-humanos se percebem como humanos porque, apesar de suas formas diferentes, todos possuem interioridades semelhantes (almas, subjetividades, intencionalidades, posições enunciativas). Para isso, o perspectivismo acrescenta uma cláusula adicional: humanos afirmam que não-humanos veem humanos não como humanos, mas como não-humanos (predadores animais ou espíritos).¹⁵⁶ (DESCOLA, 2013, p. 140)

No Transanimismo seres humanos *podem* afirmar que seres não-humanos se percebem como humanos porque, apesar de suas formas diferentes, todos *podem* possuir interioridades semelhantes – mas essa é apenas uma das *passagens* transformacionais *possíveis*, é *um* dos infinitos modos de existência.

4.6 PORTAL XII: TRANSPERSPECTIVISMO

Entrar no Portal Transperspectivista¹⁵⁷ é interrogar, inicialmente, os binômios alma e corpo, em discussões de alteridade de dupla torção especulativa em que nos é proporcionada “uma imagem de nós mesmos na qual nós não nos reconhecemos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 47). Aqui, aponto também os múltiplos sentidos dessa frase desde uma perspectiva trans: transontologias são exponenciações de

¹⁵⁵ “Animist systems use this difference in physicalities to introduce discontinuity into a universe peopled by persons with such disparate outward appearances yet at the same time so human in their motivations, feelings, and behavior. But what is the nature of this difference? It consists in the *form* and the mode of life that it prompts, far more than in substance. The fact is that the idea of a material continuity linking all organisms together is common to most animist ontologies”.

¹⁵⁶ “In ‘standard’ animism, humans maintain that nonhumans perceive themselves as humans because, despite their different forms, they all possess similar interiorities (souls, subjectivities, intentionalities, enunciative positions). To this, perspectivism appends an additional clause: humans claim that nonhumans see humans not as humans but as nonhumans (animal predators or spirits)”.

¹⁵⁷ Guardo especial apreço por este Portal e pelos cinco posteriores, o que me faz crer que seus desenvolvimentos são as bases de meu *brutô*. Por hora, tenho mais questões que formulações precisas sobre eles. Mas essas indagações, ainda que iniciais, são essenciais para este trabalho e seus prosseguimentos.

especulações a respeito dos infinitos modos de ser da transformação, sendo o ponto de vista transformacional um reconhecimento impossível de uma imagem de si. Desconhecer-se é a única imagem trans possível em *ser outros corpos*. Desconhecer-se é a única imagem cis possível em *ser outros corpos*.

O etnocentrismo dos europeus consistia em duvidar que os corpos dos outros contivessem uma alma formalmente semelhante às que habitavam os seus próprios corpos; o etnocentrismo ameríndio, ao contrário, consistia em duvidar que outras almas ou espíritos fossem dotadas de um corpo materialmente semelhante aos corpos indígenas. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 37)

A compreensão da variabilidade desses binômios é central em críticas nos paradigmas “Natureza” e “Cultura”:

Tal crítica, no caso presente, impunha a redistribuição dos predicados subsumidos nas duas séries paradigmáticas da “Natureza” e da “Cultura”: universal e particular, objetivo e subjetivo, físico e moral, fato e valor, dado e instituído, necessidade e espontaneidade, imanência e transcendência, corpo e espírito, animalidade e humanidade etc. Esse reembaralhamento das cartas conceituais levou-me a sugerir a expressão “multinaturalismo” para designar um dos traços contrastivos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias “multiculturalistas” modernas: enquanto estas se apoiam na implicação mútua entre unicidade da natureza e multiplicidade das culturas – a primeira garantida pela universalidade objetiva dos corpos e da substância, a segunda gerada pela particularidade subjetiva dos espíritos e dos significados –, a concepção ameríndia suporia, ao contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos. A “cultura” ou o sujeito seriam aqui a forma do universal, a “natureza” ou o objeto, a forma do particular. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 42-43)

Considerando a variabilidade tanto de alma quanto de corpo, seria possível, num Transperspectivismo, falarmos de uma multiplicidade das naturezasculturas, em particularidades sub-objetivas de espíritos e significados simultâneas a particularidades sub-objetivas dos corpos e substâncias? O perspectivismo é uma formulação que nota que:

Numerosos povos (talvez todos) do Novo Mundo compartilham de uma concepção segundo a qual o mundo é composto por uma multiplicidade de pontos de vista: todos os existentes são centros potenciais de intencionalidade, que apreendem os demais existentes

segundo suas próprias e respectivas características ou potências. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 41)

No perspectivismo, a cosmovisão ameríndia é:

Cosmopolítica que imagina um universo povoado por diferentes tipos de agências ou agentes subjetivos, humanos como não-humanos – os deuses, os animais, os mortos, as plantas, os fenômenos meteorológicos, muitas vezes também os objetos e os artefatos –, todos providos de um mesmo conjunto básico de disposições perceptivas, apetitivas e cognitivas, ou, em poucas palavras, de uma “alma” semelhante. Essa semelhança inclui um mesmo modo, que poderíamos chamar performativo, de apercepção: os animais e outros não-humanos dotados de alma “se veem como” pessoas, e portanto, em condições ou contextos determinados, “são” pessoas, isto é, são entidades complexas, com uma estrutura ontológica de dupla face (uma visível e outra invisível), existindo sob os modos pronominais do reflexivo e do recíproco e os modos relacionais do intencional e do coletivo. O que essas pessoas veem, entretanto – e que sorte de pessoas elas são –, constitui precisamente um dos problemas filosóficos mais sérios postos por e para o pensamento indígena. A semelhança das almas não implica a homogeneidade ou identidade do que essas almas exprimem ou percebem. O modo como os humanos veem os animais, os espíritos e outros personagens cósmicos é profundamente diferente do modo como esses seres os veem e se veem. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 43-44)

O que aconteceria, em mundos em transição, se as almas de todos os seres e entes fossem variáveis, ou seja, não semelhantes, assim como os corpos? Perderíamos a possibilidade de “nos vermos” como pessoas? Essa seria, então, a exponenciação da diferença? Proponho inicialmente que seres que *são outros seres*, ainda que adquiram diferentes pontos de vista, vêem-se. Adquirir um mesmo ponto de vista, nesse caso, seria adquirir o mesmo ponto de vista *em* transformação. O ponto de vista em comum é *a transformação*. Vendo-nos e vendo a si mesmas através da ruptura de fronteiras entre humanos e não-humanos, a totalidade de entes e seres se percebem e se tornam transmorfes. A humanidade (ou a natureza) não é mais um centro comum e sim uma das infinitas possibilidades. O Transperspectivismo aponta para os exponenciais pontos de vista segundo os quais pessoas corpo e gênero variantes apreendem diferentes mundos habitados por infinitas espécies, em que a condição de permeabilidade e transparência entre humano e mais-que-humano é um referencial comum a entes e seres. Contudo:

Algumas precisões são necessárias. O perspectivismo raramente se aplica a todos os animais (além de quase sempre englobar outros seres – no mínimo, os mortos); ele parece focalizar mais frequentemente espécies como os grandes predadores e carniceiros, tais como o jaguar, a anaconda, o urubu ou a harpia, bem como as presas típicas dos humanos, como os porcos selvagens, os macacos, os peixes, os veados ou o tapir. Com efeito, uma das dimensões básicas das inversões perspectivas diz respeito aos estatutos relativos e relacionais de predador e presa. A metafísica amazônica da predação é um contexto pragmático e teórico altamente propício ao perspectivismo. Isso dito, não há existente que não possa ser definido nos termos relacionais gerais de sua posição em uma escala relativa de potência predatória. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 45)

Nesse sentido, no Transperspectivismo qualquer ser ou ente pode ser predador e/ou presa. O Transperspectivismo é, também, um dos pilares da transformação corporal Transespécie amazônica, em que a transmissibilidade de encantamentos é um importante acontecimento. Seres encantados invisíveis existem no fundo do rio e são vistos apenas por outros seres que recebem deles suas encantarias. A rede de transmissibilidade de encantamentos é uma das produções de transformação corporal transperspectivistas: transferem-se encantamentos, mudam-se corpos. Encantam-se seres, mudam-se seres. Seres que *são outros seres* adquirem mesmos pontos de vista e vêem-se. Em rituais Transperspectivistas de oferenda e proteção, há a transformação do corpo para o encantamento¹⁵⁸.

O animismo é uma ontologia possível segundo organizações de interioridade e exterioridade (DESCOLA, 2013). Já o perspectivismo aponta as variabilidades de organizações entre natureza e cultura, no multinaturalismo e multiculturalismo (VIVEIROS DE CASTRO, 2018). O Transperspectivismo, mais que modo de existência possível, é o modo de existência na transformação corporal. Toda transformação corporal é uma mudança de ponto de vista corporal, em multiplicidade das naturezasculturas, interioridadesexterioridades, humanidadesnãohumanidades, corporeidades.

4.7 PORTAL XIII:TRANSFAGIA

Esta proposição foi uma inspiração tomada de Lagou, em diálogo com

¹⁵⁸ Dodi Leal apresenta o encantar como “encantravar” (LEAL, 2021, p. 10), em sua transperspectiva.

Haraway:

Os brasileiros certamente não precisam aprender isso, uma vez que a capoeira e o xondaro, dança guerreira dos Guarani, nos ensinam sobre como desviar e reverter o vetor da força. A *hybris* da ontologia modernista precisa ser corrigida tomando consciência dos processos de *simpoiese*, do nosso devir criativo em simbiose com outras espécies. Nosso mito de origem precisa ser revisado, ela argumenta, pois o mundo como o conhecemos hoje é o resultado do fracasso de um ato de canibalismo mútuo: duas bactérias tentando se entredorvorar não conseguiam digerir uma à outra e como resultado surgiu a célula contemporânea, mais complexa que a original. Os deuses criadores Kuemoi e Wahari dos Piaroa? Ou Yube no grande dilúvio? Ou seja, é preciso reescrever o manifesto antropofágico, porém desta vez com um conhecimento maior de causa, sabendo que você se torna aquilo que ingeriu e que os vetores da força sempre poderão se inverter, transformando a presa em predador potencial e vice-versa. Essa ciência ameríndia vale também para a diferença de gênero. Se o feminino figura como presa, rapidamente pode se transformar em predador, como nos conta o mito de origem do cipó. (LAGROU, 2019, p. 124)

Mas numa ciência trans, não há uma diferença de gênero. Há um conjunto infinito de diferenças não mais binárias, mas exponenciais. Como reescrever o manifesto antropofágico em analítica trans? O canibalismo mútuo seria agora um Transcanibalismo em que os corpos comem a si mesmos e a tudo quanto há, em um projeto de devoração da vida. Mas o que nos ensinam os povos ameríndios sobre a predação? A metafísica da predação¹⁵⁹ é um pressuposto cosmológico ameríndio evocado pelo triângulo proposto por Viveiros de Castro (2018, p. 34): “Perspectivismo interespecífico, multinaturalismo ontológico e alteridade canibal formam assim os três vértices de uma alter-antropologia indígena”. O canibalismo tupinambá:

Tratava-se de um elaborado sistema de captura, execução e devoração cerimonial de inimigos. Os cativos de guerra, frequentemente tomados de povos de mesma língua e costumes que a dos captadores, podiam viver bastante tempo junto a estes, antes da morte na praça central da aldeia. Eles eram em geral bem tratados,

¹⁵⁹ “É digno de nota que, a partir de uma análise crítica da noção de afinidade, concebida pelos índios sul-americanos como ponto de articulação entre termos opostos: humano e divino, amigo e inimigo, parente e estrangeiro, nossos colegas brasileiros tenham vindo a extrair o que se poderia chamar de uma metafísica da predação. [...] Dessa corrente de ideias resulta uma impressão de conjunto: quer nos regozijemos, quer nos inquietemos, a filosofia está novamente no centro do palco antropológico. Não mais a nossa filosofia, aquela de que minha geração queria se livrar com a ajuda dos povos exóticos; mas, em uma notável reviravolta, a deles. (LÉVI-STRAUSS apud VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 30 e 31).

vivendo em liberdade vigiada enquanto se faziam os longos preparativos para o grande rito de execução; era costume darem-se-lhes mulheres do grupo como esposas – ou seja, eles eram transformados em cunhados (“inimigo” e “cunhado” se diz em tupi-guarani antigo com a mesma palavra: *tovajar*, termo que significa literalmente “contrário” ou “fronteiro”). Já se vê aqui de que modo a predação ameríndia implica a questão da afinidade, como observava Lévi-Strauss. O ciclo ritual culminava com a execução solene do cativo – ato de valor iniciatório para o oficiante, que assim obtinha um novo nome, ganhava o direito de se casar e de ter filhos, de discursar em público, de aceder ao paraíso postumamente –, e com a devoração de seu corpo por todos os presentes, isto é, pelos anfitriões e os convidados das aldeias aliadas, com a única exceção do oficiante-executor, que não só não comia do cativo, como entrava em reclusão funerária, isto é, em um período de luto. Ele se entregava, em outros termos, a um processo de identificação com o “contrário” a quem acabara de executar. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 157)

Como outro exemplo, temos que:

A cosmologia dos Araweté reserva um lugar de honra ao canibalismo póstumo: as divindades celestes (os Maiï) devoram as almas dos mortos chegadas ao céu, como prelúdio à metamorfose destas em seres imortais, semelhantes a seus devoradores. Como argumentei em minha monografia, esse canibalismo místico-funerário araweté é uma transformação estrutural evidente do canibalismo bélico-sociológico dos Tupinambá que habitavam a costa brasileira no século XVI. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 157)

Dessas duas diferentes práticas, Viveiros de Castro conclui:

A transformação, em suma, que canibalismo divino araweté efetuava sobre o canibalismo humano tupinambá não dizia respeito ao conteúdo simbólico dessa prática ou a sua função social, mas a um deslocamento pragmático, uma torção ou translação de perspectiva que afetava os valores e as funções de “sujeito” e de “objeto”, de “meio” e de “fim”, de “si” e de “outrem”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 158-159)

Dessa forma, o canibalismo¹⁶⁰ é:

Um processo de transmutação de perspectivas, onde o “eu” se determina como “outro” pelo ato mesmo de incorporar este outro, que por sua vez se torna um “eu”, mas sempre no outro, através do outro (“através” também no sentido solecístico de “por meio de”). Tal definição pretendia resolver uma questão simples porém insistente: o

¹⁶⁰ Aqui, o autor se refere ao canibalismo tupi.

que, do inimigo, era realmente devorado? Não podia ser sua matéria ou “substância”, visto que se tratava de um canibalismo ritual, em que a ingestão da carne da vítima, em termos quantitativos, era insignificante; ademais, são raras e inconclusivas as evidências, nas fontes que conhecemos, de quaisquer virtudes físicas ou metafísicas atribuídas ao corpo dos inimigos. Logo, a “coisa” comida não podia, justamente, ser uma “coisa”, sem deixar porém de ser, e isso é essencial, um corpo. Esse corpo, não obstante, era um signo, um valor puramente posicional; o que se comia era a relação do inimigo com seu devorador, por outras palavras, sua condição de inimigo. O que se assimilava da vítima eram os signos de sua alteridade, e o que se visava era essa alteridade como ponto de vista sobre o Eu. O canibalismo e o tipo de guerra indígena a ele associado implicavam um movimento paradoxal de autodeterminação recíproca pelo ponto de vista do inimigo. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 159-160)

Por sua vez, Transfagia é o canibalismo trans, ou seja, uma metafísica trans de predação que envolve translação de perspectiva. A Transfagia diz de um pressuposto transontocosmoepistemológico evocado pelo triângulo do perspectivismo transespecífico, da alteridade canibal e de um terceiro vértice que, por ora, é uma pergunta: se o modo trans de conjugar multiplicidades é a exponenciação, estamos falando de um movimento de imbricamento entre as infinitas variabilidades presentes tanto no multinaturalismo, quanto no multiculturalismo, visto que a transpredação é não só rizomática, como também quimérica? Várias naturezas e culturas pluralizando juntas, ou seja, a naturalidadecultural da variação e a variação como naturezacultura?

A Transfagia é uma subjetividade¹⁶¹ não mais antropofágica¹⁶², visto que descentralizamos (ou transicionamos) a humanidade. Transfagia é devorar mundos, de um lado a outro, partindo do transperspectivismo. Mas se a translação de perspectiva trans afeta igualmente as funções de sujeito e objeto, meio e fim, eu e

¹⁶¹ Referencio aqui Rolnik em sua subjetividade antropofágica, ao ativar pensamentos sobre o regime identitário, tão necessário à hegemonia de subjetivação do neoliberalismo: “[...] nos tornamos de fato *homeless*, todos? A casa subjetiva dissolveu-se, desmoronou, desapareceu? Onde está a identidade? como recompor uma identidade neste mundo onde territórios nacionais, culturais, étnicos, religiosos, sociais, sexuais perderam sua aura de verdade, desnaturalizaram-se irreversivelmente, misturam-se de tudo quanto é jeito, flutuam ou deixam de existir? Como reconstituir um território neste mundo movediço? Como se virar com esta desorientação? Como reorganizar algum sentido? Como fazer surgir zonas francas de serenidade? E este coro transnacional oscila em variações sobre o tema compostas por posições afetivas que vão da deslumbrada à apocalíptica. Esperança ou desesperança, tanto faz: pólos de uma posição moralista que naturaliza um sistema de valor e com ele interpreta, julga e prognostica o que se passa – final feliz ou fim de tudo.” (ROLNIK, 1998, p. 1-2, grifos da autora).

¹⁶² Note que essa proposição é diferente da *transpofagia*, uma proposição importante para pensarmos a *antrodeglutição* do social desde a perspectiva da estética trans*: “[...] transpofagia e a trans/antropoemia como proposições épicas de deglutição e feitura estética das transgeneridades no social.” (LEAL, 2018, p. 147). Contudo, ambas se aproximam no processo de deglutição.

outro e está bem descrita pela transmutação de perspectivas acima, poderíamos adicionar uma pergunta: Em um mundo transformacional, onde corpos são outros corpos – e coisas também são corpos –, quem são inimigos a serem capturados e devorados?

A Transfagia envolve igualmente ora a explosão de certas ideias de autoria autoritárias, visando explorar a autonomia¹⁶³; ora uma reafirmação das políticas autorais, visto que a ética citacional é um processo de arquivo de conhecimentos dissidentes, colaborando com a história coletiva de populações subalternizadas.

4.8 PORTAL XIV: TRANSXAMANISMO

Transxamanismo são práticas xamanistas produzidas por pessoas corpo e gênero variantes que manifestam habilidades de potencializar a transformação corporal a partir de ontoepistemologias do *ser outros corpos*, partindo de Transperspectivismos para adotar xenosubjetividades, de maneira a gerenciar quebras de fronteiras entre o humano e o mais-que-humano, o visível e o invisível, dentre outras. O Transxamanismo opera a cura, dentre outras maneiras, pela manipulação dos poderes dos movimentos de estados da matéria e pelas relações com Transdivindades. Transxamãs gerenciam cosmo e xenotransformabilidades, da mesma forma que xamãs são capazes “[...] de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer. O encontro ou o intercâmbio de perspectivas é um processo perigoso, e uma arte política – uma diplomacia.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 49). O xamanismo:

É um modo de agir que implica um modo de conhecer, ou antes, um certo ideal de conhecimento. Tal ideal está, sob certos aspectos, nas antípodas da epistemologia objetivista favorecida pela modernidade ocidental. Nesta última, a categoria do objeto fornece o telos: conhecer é “objetivar”; é poder distinguir no objeto o que lhe é intrínseco do que pertence ao sujeito cognoscente, e que, como tal, foi indevida e/ou inevitavelmente projetado no objeto. Conhecer, assim, é dessubjetivar, explicitar a parte do sujeito presente no objeto, de modo a reduzi-la a um mínimo ideal (ou a ampliá-la demonstrativamente em vista da

¹⁶³ Agradeço a Pêdra Costa pelas discussões referentes a autonomia levadas ao grupo Pedagogias da Performance (CNPQ), do qual sou integrante.

obtenção de efeitos críticos espetaculares). Os sujeitos, tanto quanto os objetos, são concebidos como resultantes de processos de objetivação: o sujeito se constitui ou reconhece a si mesmo nos objetos que produz, e se conhece objetivamente quando consegue se ver “de fora”, como um “isso”. Nosso jogo epistemológico se chama objetivação; o que não foi objetivado permanece irreal e abstrato. A forma do Outro é a coisa. O xamanismo ameríndio é guiado pelo ideal inverso: conhecer é “personificar”, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido. Ou antes, daquele; pois a questão é a de saber “o quem das coisas” (Guimarães Rosa), saber indispensável para responder com inteligência à questão do “por quê”. A forma do Outro é a pessoa. [...] o conhecimento verdadeiro visa à revelação de um máximo de intencionalidade, por via de um processo de “abdução de agência” sistemático e deliberado. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018 p. 50-51)

O jogo epistemológico contido no Transxamanismo começa com a pergunta: e quando a forma do Outro é a coisa e a pessoa, e conhecer é personificar e dessubjetivar? Podemos retomar aqui o xamanismo em Mircea Eliade para pensar o Transxamanismo. Para Eliade, o xamã detém a “[...] competência de curar, como aos médicos, assim como a de operar milagres extraordinários, como ocorre com todos os magos” (ELIADE, 2002, p. 18), sendo a cura xamanista os processos mediante os quais se dão “[...] relações concretas, imediatas, com os deuses e os espíritos: ele os vê cara a cara, fala com eles, faz-lhes pedidos, implora sua ajuda” (ELIADE, 2002, p. 88). Tanto a cura quanto a doença, no Transxamanismo, estão associadas aos poderes da potencialização da transformação corporal. No caso do Transxamanismo uma das possibilidades de cura se dá por ações de transição do mundo, mediante as quais dores e traumas provocados pela cisheteronormatividade branca são extintas a partir da extinção da própria cisgeneridade como única diferenciação possível. Transicionar o mundo é potencializar a transformação corporal e manipular estados da matéria, energias, movimentos e tempo-espaco como aparatos de produção de novas corporeidades, mundos e relações. A cura é uma infindável articulação e rearticulação de campos visíveis e invisíveis por meio da transformação e com intuito de promoção de novas corporeidades e cosmovisões. O Transxamanismo, como ontoepistemologia da transformação corporal não pára, por esse motivo, no *devenir-com* (HARAWAY, 2008). O Transxamanismo é o próprio *sair de si* em direção ao *devenir*.

A manipulação Transxamânica de saberes de cura e doença aponta para uma política de negociações a partir das transformabilidades corporais, da mesma forma em que, em algumas cosmologias ameríndias, as políticas de “[...] negociação em

torno da caça apontam para um saber acumulado, por parte dos povos da floresta, do potencial patogênico dos animais” (LAGROU, 2020, paginação irregular). A doença e a cura, nesse sentido, são fluxos altamente relacionais: “No mito de origem das plantas cultivadas dos Huni Kuin, foi um quatipuru transformado em homem que ensinou o cultivo das plantas aos humanos. O mesmo quatipuru, no entanto, sabia se transformar também em morcego” (LAGROU, 2020, paginação irregular).

Para Brasileiro a cura travesti é:

Uma capacidade de manipular energia vital, por isso é Bantu. Ou seja, vida. Ou seja, Tempo. O que há no corpo de Cura são vidas e temporalidades sendo manipuladas, equilibradas. [...]. A cura é uma produção de memórias, histórias, gestos. A minha cura [...] é uma conversa entre mãos que desmunhecam e mãos que curam. (BRASILEIRO, 2019, p. 13)

Castiel Vitorino inicia sua macumba travesti e seu feitiço de bixa com um agradecimento, por meio do qual narra acontecimentos transformacionais, por meio dos quais o corpo se transforma em inúmeros seres ao longo do tempo, igualmente durante a morte:

Agradeço a boca da mata do Morro da Fonte Grande, que me engoliu, mastigou-me e me transformou em hibisco. Eu vim de longe para agradecer ao caboclo que me ensina a ser corpo-flor. E quando fui flor, descobri ser água, fogo, terra, vento. [...]. E agradeço a Oxum e a Dandalunda; que me ensinaram a mergulhar em minha existência, sem me afogar; eu escolho ser peixe, antes de ser humana. [...]. Quando encontro vocês, esqueço-me de que sou negra e me lembro de minhas escamas. Sou sereia que grita enquanto canta. [...]. Eu quero um dia voltar a terra quando num tempo de quando ontem eu era uma *tiktaalik roseae*: um animal híbrido entre peixe e jacaré, mar e terra. Hoje sou um animal híbrido de identidades questionadas pelos Humanos [...]. E sou feiticeira. [...]. Gargalhamos bem alto enquanto morremos com o prazer de perceber que estamos nos modificando. Incendeiam nossos corpos e nos deem a felicidade de viver a quentura da transmutação. [...]. Se pra isso precisar morrer, pois que eu morra hoje para ontem conseguir acender a fogueira em que serei queimada amanhã (BRASILEIRO, 2019, p. 2-4-8)

A curadoria Transxamanista, numa perspectiva de transmissão quilombola, escapa ao saber tecnocientífico ocidental ancestral e aponta para a modificação de estados da consciência através do rapé. Como informa Capelobo:

Nossas formas de cura são passadas de forma oral, no toque da benzedeira que faz o quebrando passar e o mal olhado levantar e ir embora. O sopro de rapé, mistura de ervas em pó, que oxigena a cabeça com harmonia, faz ficar serena e sonhar com a vida desprendida da ilusão de mundo colonial. As ervas que de apenas tocar trocam suas energias com nós, aterra o que tem de ficar na terra e nos dá o que precisamos naquele momento para continuar de pé. Para Antonio Bispo dos Santos, líder quilombola a nossa cura está ligada ao tipo de epistemologia que produzimos, o saber que vem da ancestralidade racializada é a sabedoria orgânica, aquela que as setas apontam para a observação da natureza e seus fenômenos, o saber que desenvolve o ser. (CAPELOBO, 2019, p. 24)

O Transxamanismo também performa ações generificadas de transformação corporal como cura. Os próprios elementos da matéria alteram seus gêneros.

Mas, nestas tempografias, as forças espirituais não se dão exatamente a partir do gênero da terra, do gênero da água e do gênero do fogo e do gênero do ar. Mas pelo percebimento digital de que há transmutação de gênero no inacabamento dos elementos terra, água, fogo e ar. (LEAL, 2021, p. 8)

Dessa maneira, as matérias curativas Transxamanistas incluem teias de substâncias farmacológicas, roupas, acessórios, estados da matéria (fogo, água, terra, ar etc.): “Eu construo meu gênero com as plantas criadas pelas minhas avós” (BRASILEIRO, 2019, p. 8) como maneira de curar “adoecimentos coloniais”. Mudam-se seres, mudam-se mundos:

Sou água mole, pedra dura, planta que cura e perfura. Eu sou travesti macumbeira e se eu fui na farmácia comprar hormônio é porque meu corpo é e vive na encruzilhada. [...]. Sou bixa turmalina e meu feitiço é de aglutinar e redistribuir. [...]. Corpo de arruda, cabelo de ametista, mãos de fogueira azul. Perfume que cura e maltrata. (BRASILEIRO, 2019, p. 9)

4.9 PORTAL XV: TRANSESPÉCIE

Figura 9 - Transespécie: MUTHA Avatar



Fonte: Débora Paixão e Ian Habib (Acervo do Museu Transgênero de História e Arte)

Espécie é *speciēs* em Latim, e significa em sentido próprio “vista”, “sentido da vista”, “vista de olhos”; em sentido usual “aspecto” e “aparência” ou “forma”, “exterior” e “ar”; e em sentido figurado “beleza”, “falsa aparência”, “fantasma”, “imagem”, “aspecto”, “idéia que se faz de uma coisa” ou “tipo”. A palavra vem de speciō, que indica “olhar”, “ver” e “avistar” (FARIA, 1962, p. 935). Dessas indicações, pode-se pensar que espécies são tentativas de atribuições de ideias e sentidos para aspectos, formas, aparências e para o que está em campos de percepção. A própria palavra nos

indica pelo menos dois conflitos. O primeiro é um oxímoro que contém em si seu próprio e seu oposto, ao conectar tipo e afinidade, “[r]eferindo-se tanto ao implacavelmente ‘específico’ ou particular quanto a uma classe de indivíduos com as mesmas características [...]”¹⁶⁴ (HARAWAY, 2012, p. 19). O segundo é uma operação cartesiana que reitera paradoxos de forma e conteúdo, rendendo o sentido à externalidade ou ao campo de percepção visual. Essa dicotomia é uma das bases do pensamento ocidental, junto de diversas outras contidas nos desenhos das discussões bioculturais e filosóficas que rondam disputas nos campos do agronegócio global, dos conflitos territoriais e de pautas étnico-raciais, de gênero e de deficiência, e que organizam em hierarquicamente de valores seres a partir da interrogação: que ou quem é humano? Quem deve morrer e como? A *espécie* nasce do solo do humanismo para regular e exterminar alteridades pela colonização, escravização, fixação dos binômios sexo-gênero e especismo – perpetuações do etnocídio, do racismo, do capacitismo, da cisheteronormatividade, “[...] do extrativismo, do agronegócio, da poluição, das queimadas de florestas, da extinção de animais hospedeiros de microorganismos” (HABIB; ROCHA, 2021, p. 19).

Espécie é uma unidade organizacional complexa de biota viva animada ou não, composta de organismos com moléculas, átomos e outros. As unidades organizacionais são agrupamentos, sendo espécies um deles, e, ainda que determinados grupos não possuam táxon ou possam ser especificados, são diagnosticados e classificados por propriedades, criando-se agrupamentos que compreendem vírus, bactérias, fungos, plantas, animais, protozoários e minerais. Cada conceito formulado no campo da diversidade biocultural é produzido por diferentes abordagens histórico-filosóficas, reflete abrangências e limitações específicas de operação e aplicabilidade, permite variantes avaliações ontocosmoepistemológicas da diferença e da riqueza espacial, postula realidades e irrealidades de inúmeras criações corporais, possibilita agrupamento de seres em uma infinidade de universos materiais e imateriais – morfológicos, genéticos, reprodutivos, ambientais, espaço-temporais, de fluxo. O conceito de *espécies*, ou melhor, os inúmeros conceitos existentes de *espécies* não são em nada diferentes: não são

¹⁶⁴ “Referring both to the relentlessly ‘specific’ or particular and to a class of individuals with the same characteristics, species contains its own opposite in the most promising – or special – way”.

produções essencialistas, nem naturais ou imutáveis, são gerenciamentos de conservações, hierarquizações, definições, comparações, localizações, inventariações e especificidades de reprodução e variabilidades que separam ou unem seres. Cada definição contempla questões de sobrevivência, transformação e relacionabilidade. Produzir um conceito de *espécie* é, então, analisar um modo ou uma condição de existência, seja por presença de partes ou por articulações entre diferentes estruturas de organização, mais ou menos mutáveis.

Se o prefixo *trans* indica *além de*, Transespécie é um movimento de transformação corporal além-espécie. Transespécie é uma prece para a sobrevivência. Transespécie é *ser outros corpos* por meio da transmetamorfose, transmutação ou transsubstanciação corporal transespecífica, ou seja, ser para além da unidade organizacional da *espécie*, por entre espécies ou através de espécies – ou, ainda, *ser outras espécies*. Transespécie pode indicar um movimento por entre diversas espécies ao longo do tempo. Isso significa que Transespécie está além da *espécie*, ou do que significa o limite das espécies, isto é, indica que a *espécie* em Transespécie não tem limite próprio. Transespécie questiona o limite específico, rompendo os limiares do humano e do mais-que-humano, do vivo e do mais-que-vivo, do animado e do mais-que-animado, do sexo e do gênero, da natureza e da cultura, do corpo e da alma, do exterior e do interior, do visível e do invisível, da literalidade e da figuração. Transespécie interpela também as produções de sentido sobre percepções de seres, abrangências e limitações de operação e aplicabilidade da *espécie*, exponencia avaliações ontocosmoepistemológicas da diferença e da riqueza espacial, fissura separabilidades entre realidades e irrealidades corporais e interroga a própria possibilidade de agrupamento de seres em distintos universos materiais e imateriais – morfológicos, genéticos, reprodutivos, ambientais, espaço-temporais, de fluxo. Se o limite dos agrupamentos de diferenças é interrogado, também o é a necessidade de suas conservações, hierarquizações, definições, comparações, localizações, inventariações e especificidades de reprodução e variabilidades que separam ou unem seres. Contudo, se Transespécie não se despreza completamente da *espécie*, é que ainda diz de maneiras de sobrevivência e relacionabilidade a partir da diferenciação corporal.

Esses rompimentos que excedem as possibilidades humanas de produção de concepções de *espécies* permitem a fabulação de gêneros e mundos infinitos, da qual

surgem aliens, divindades, criaturas mitológicas, monstros, feras, quimeras, espíritos, fantasmas, espectros ou entes invisíveis, figuras arqueológicas, híbridas, fantásticas, místicas, primordiais, celestes, submarinas, subterrâneas e outros seres possíveis e impossíveis – ou mais-que-possíveis. A transespeciação é o movimento de transformação corporal transespécie que pode acontecer pela transformação material, concreta ou imaginária em outros seres e que se dá por hibridização; por identidades transespécie coletivamente ou individualmente performadas; por teias de transalteridades afetivas; por transplante transespécie ou xenotransplante; por engendramentos transformacionais da matéria; por iterabilidade ecológica coabitativa entre átomos, células, genomas e organismos multiespécies; pela capacidade de cruzamento genético transespecífico; pela troca ou transferência translateral de genes, células, átomos e matérias; pela multiplicação, subtração, crescimento ou diminuição de partes; pela quimerização; pela montagem; por imagens e imaginários corporais; por metáforas, como as linguísticas; pela transespecificação da percepção ou de órgãos e outras partes; por migração de características, comportamentos ou estruturas, dentre outros.

Preciado nos apresenta uma narrativa autobiográfica transespécie:

Ultimamente, a cada dia vejo a morte de um animal. Começa com a baleia que se enfia no Tâmis e morre sem encontrar o caminho para o mar. Depois, vem o cavalo estripado em Carne, de Gaspar Noé, o cachorro assassinado a mordidas no filme de Inárritu, os frangos contaminados pelo vírus H5N1 e enfiados em sacos de cal na Turquia. Em Santa Sangre, o filme de Jodorowsky, a menina, como uma variação animal do humano, tem os dois braços cortados e morre afogada em seu próprio banho de sangue. Depois, um elefante se dessangra pela tromba enquanto um povoado inteiro o esquarteja. Não estou preparada para esta violência. Não sei como me defender. [...]. Não estou preparada para T. Sou a baleia, o cavalo, o cachorro, os frangos, o elefante, a menina. A idade adulta começa quando compreendo que ninguém pode fazer nada pela minha felicidade: nem meu pai, nem minha mãe, nem a sociedade, nem o Estado, nem minha namorada, nem uma puta, nem a testosterona. [...] O Testogel tomado fora de um protocolo de controle de mudança de sexo é, efetivamente, um troço perigoso. O problema não é a dependência. Uma pequena dependência ainda não pode ser chamada de "testomania" [...] O problema é a gestão da própria identidade: homem, mulher, transexual, transgênero etc. Mais uns dias e a testosterona no meu sangue, graças a alguma lei misteriosa que nenhum livro de farmacologia descreve, se metamorfoseia em algo novo. Eu sei: é o diabo que se mistura com meu sangue. (PRECIADO, 2018, p. 437)

Arruda nos apresenta algumas outras possibilidades, partindo da autorrepresentação trans* nas artes:

Algumas imagens animalizadas que representam corpos dissidentes logram interpelar identidades específicas sem delinear outros marcadores sociais: baleias e porcas são utilizadas para representar/interpelar pessoas gordas (respectivamente nos zines de Tatiana Nascimento e no livro de Constanza Álvarez), da mesma forma que sapos correspondem a lésbicas (em cartazes e zines feministas) e imagens de veados evocam experiências e corporalidades gays afeminadas. Enquanto essas estratégias representativas agrupam distintas subjetividades marginalizadas baixo uma única insígnia, outros monstros e animais híbridos são cada vez mais utilizados para aludir às travestis e pessoas trans* em suas intersecções com diferentes marcadores sociais. (ARRUDA, 2020, p. 27)

Ainda outros vislumbres transespécie em diversas linguagens artísticas podem ser vislumbrados na exposição artística *Transespécie* (2021)¹⁶⁵ do Museu Transgênero de História e Arte, sob minha curadoria.

4.10 PORTAL XVI: TRANSCIBORGOLOGIA

Transciborgologias são aproximações trans de ontologias ciborgues e tecnovivas (HARAWAY, 2013, p. 195), regidas por regimes farmacopornográficos (PRECIADO, 2018). Nos enredamentos do Pós-Humanismo, Donna Haraway (2009) propõe a criação das unidades ciborguianas como mitos potentes de resistência ao privilégio da linguagem como produção da singularidade humana, à crença em teorias biológico-deterministas, à certeza de uma totalidade orgânica e à própria certeza daquilo que conta como natureza. Propiciando realidades corporais e sociais antes inimagináveis – postas como reconhecimento de identidades e posições permanentemente parciais e contraditórias – o ciborgue de Haraway (2009, p. 36) é “[...] um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” e pretende encerrar qualquer fronteira entre humano e animal, organismo e máquina, físico e não-físico. Por serem híbridos animal e máquina, mundos tanto naturais quanto fabricados, essas unidades podem sugerir frutíferos reacoplamentos como recurso imaginativo. São também

¹⁶⁵ Disponível em: www.mutha.com.br Acesso em: Set. 2021.

características dessa produção transgressora de fronteiras um mundo pós-gênero, a desestabilização das “narrativas de origem” e dos mitos de unidade ocidentais, a reestruturação das relações de dominação, objetificação, apropriação e incorporação entre natureza e cultura e o rompimento com a família edípica.

A corrida especial militar da Guerra Fria também foi ocasião para a produção de uma nova forma de corporalização tecnológica. No início da década de 1960, Manfred E. Clynes e Nathan S. Kline utilizaram pela primeira vez o termo *ciborgue* para se referir a um organismo tecnologicamente suplementado para viver em meio ambiente extraterrestre [...]. O termo ciborgue nomeou uma condição tecno orgânica, uma espécie de *soft machine* (para usar o termo de Burroughs) ou organismo com “pele elétrica” (para utilizaros termos de Haus-Rucker & Co.) submetida a novas formas de controle político, mas também capaz de desenvolver novas formas de resistência. (PRECIADO, 2018, p. 33-34)

As Transciborgologias apontam, a partir dos ciborgues, para a ficcionalidade¹⁶⁶ do gênero, na qual corpos são laboratórios sexopolíticos:

A invenção da categoria de “gênero” (*gender*) sinalizou uma cisão e tomou-se o ponto de origem para o surgimento do regime farmacopornográfico de produção e governo da sexualidade. Longe de ser a criação de uma agenda feminista, a noção de gênero pertence ao discurso biotecnológico que apareceu nas indústrias médicas e terapêuticas dos Estados Unidos no final da década de 1940. O gênero e a masculinidade e a feminilidade farmacopornográficas são artefatos originados do capitalismo industrial e atingirão picos comerciais durante a Guerra Fria, assim como a comida enlatada, o computador, as cadeiras de plástico, a energia nuclear, a televisão, o cartão de crédito, a caneta esferográfica descartável, o código de barras, os colchões infláveis ou os satélites de telecomunicações. (PRECIADO, 2018, p. 109)

Essa ficcionalidade é sustentada por um regime farmacopornográfico, a partir da Segunda Guerra Mundial (PRECIADO, 2018) – não é uma coincidência que o Butô tenha surgido na mesma época:

¹⁶⁶ “Não há nada a ser descoberto na natureza, não há segredo escondido. Vivemos hipermodernidade punk: já não se trata de revelar a verdade oculta na natureza, e sim da necessidade de explicitar os processos culturais, políticos e tecnológicos por meio dos quais o corpo, enquanto artefato, adquire um *status natural*. [...] Não há nada a descobrir no sexo ou na identidade sexual; não há segredos escondidos; não há interior. A verdade sobre o sexo não é uma revelação; é sexdesign. O biocapitalismo farmacopornográfico não produz coisas, e sim ideias variáveis, órgãos vivos, símbolos, desejos, reações químicas e condições de alma” (PRECIADO, 2018, p. 38).

Somos confrontados com um novo tipo de capitalismo: quente, psicotrópico e punk. Essas transformações recente impõem um conjunto de dispositivos micropolíticos de controle da subjetividade por meio de novos protocolos técnicos biomoleculares e multimídia. Nossa economia mundial depende da produção e circulação interconectada de contêineres de toneladas de esteroides sintético e órgãos, fluidos e células (tecnossangue, tecnoesperma, tecno-óvulo etc.) tecnicamente modificados; depende da difusão global de um fluxo de imagens pornográficas; depende da elaboração e distribuição de novas variedades de psicotrópicos sintéticos legais e ilegais (bromazepam, Special K, Viagra, *speed*, cristal Prozac, *ecstasy*, *poppers*, heroína); depende do fluxo de sinais e circuitos digitais de informação; depende de que todo o planeta se renda a uma forma de arquitetura urbana em que megacidades miseráveis convivem com altas concentrações de capital sexual. Esses são só alguns dos indicadores do surgimento de um regime pós-industrial, global e midiático que a partir de agora chamarei de *farmacopornográfico*. O termo se refere aos processos de governo biomolecular (fármado-) e semiótico-técnico (-pornô) da subjetividade sexual, dos quais a Pílula e a *Playboy* são dois resultados paradigmáticos. [...] Durante a segunda metade do século XX, os mecanismos do regime farmacopornográfico serão materializados nos campos da psicologia, da sexologia e da endocrinologia. [...] A tecnociência estabeleceu sua autoridade material transformando os conceitos de psiquismo, libido, consciência, feminilidade, masculinidade, heterossexualidade, homossexualidade, intersexualidade e transexualidade em realidades transgêneras, que se manifestam em substâncias químicas e moléculas comercializáveis em corpos, em biótipos humanos, em bens tecnológicos geridos pelas multinacionais farmacêuticas. (PRECIADO, 2018, p. 36-37)

Ainda, há um *feedback* performativo nos mecanismos desse regime, que é habitado por subjetividades e retroalimentado:

A sociedade contemporânea é habitada por subjetividades toxicopornográficas que se definem pela substância (ou substâncias) que abastece seu metabolismo, pelas próteses cibernéticas e vários tipos de desejos farmacopornográficos que orientam as ações dos sujeitos e por meio dos quais eles se transformam em agentes. Assim, falaremos de sujeitos-Prozac, sujeitos-cannabis, sujeitos-cocaína, sujeitos-álcool [...]. (PRECIADO, 2018, p. 38)

O fluxo do biocódigo, nesse contexto é a circulação da transformação, através da qual os corpos e os gêneros são produzidos biotecnologicamente, à maneira ciborgue:

O gênero no século XXI funciona como um mecanismo abstrato para a subjetivação técnica; ele é conectado, cortado, deslocado, citado, imitado, engolido, injetado, transplantado, digitalizado, copiado, concebido como design, comprado, vendido, modificado, hipotecado, transferido, baixado na internet, aplicado, traduzido, falsificado, fabricado, trocado, dosado, administrado, extraído, contraído, ocultado, negado, renunciado, traído... Ele transmuta. Em termos de agenciamento político, sujeição ou empoderamento não depende da rejeição de tecnologias em nome da natureza, e sim do uso diferenciado e da reapropriação das técnicas de produção da subjetividade. Nenhum poder político existe sem controle sobre a produção e distribuição de biocódigos de gênero. A emancipação farmacopornográfica dos corpos subalternos só pode ser medida segundo estes critérios essenciais: envolvimento e acesso à produção, circulação e interpretação dos biocódigos somatopolíticos. (PRECIADO, 2018, p. 139)

Susan Stryker, em 1996, explora a mesma condição tecno orgânica, ao realocar a história do monstro Frankenstein¹⁶⁷. A autora responde aos apelos de Sandy Stone pelo “pós-transsexual” (STONE, 1987), teoria ancorada na experiência corporificada das pessoas transgênero, e delinea um corpo em transformação aproveitando-se da noção de abjeto de Kristeva (1982), de interpelação de Althusser (1980) e de performatividade de gênero de Butler (1993). Ao pensar o corpo transgênero como monstruoso, a autora transgênera utiliza a estratégia do *Queer Nation*¹⁶⁸ de desarticular insultos advindos de discursos de ódio, ressignificando-os em novas políticas de identificação, que se aproveitem de afetos como revolta e ódio como parte da criação de ações políticas e investigações intelectuais, como sugeriu Butler (1993).

A radicalmente instável e desestabilizadora posição de sujeito advinda dessas práticas de conhecimento, que partem de transgressões de limites e potentes fusões de polaridades nas produções das transformações corporais, são as mesmas de Haraway (2009), quando descreve sua visão feminista dos organismos cibernéticos. As fronteiras dissolvidas criam espaço fluido e ilimitado do qual novas possibilidades de pensamento e subjetividade advêm. Em sua proposição desse espaço, Haraway

¹⁶⁷ *Frankenstein* é romance da autora Mary Shelley (1992), considerado a primeira obra de ficção científica da história. A obra narra os processos de construção laboratoriais de uma criatura monstruosa, por um estudante de ciências naturais, Víctor Frankenstein.

¹⁶⁸ É um grupo ativista LGBT fundado em Nova York em março de 1990 por ativistas da AIDS da ACT UP NY (*AIDS Coalition to Unleash Power*), cuja função é eliminar a homofobia e aumentar a visibilidade LGBT. Dele surgiu a organização *Transgender Nation*, que tinha ações que procuravam transcender as políticas de identidade. Disponível em: <https://queernationny.org/history>. Acesso em: 10 mar. 2019.

(2009, p. 39) distancia-se do personagem mais célebre surgido no contexto das discussões fisiológicas do corpo humano no século XIX, o monstro de Frankenstein, já que diferentemente dele: “[...] o ciborgue não espera que seu pai vá salvá-lo por meio da restauração do Paraíso, isto é, por meio da fabricação de um parceiro heterossexual, por meio de sua complementação em um todo, uma cidade e um cosmo acabados”.

Porém, há ressonâncias entre o ciborgue de Haraway (2009) e a criatura de Shelley (1992), gigante construído de partes de corpos humanos e não-humanos e ativado pela eletricidade milagrosa de um laboratório moderno, que podem ser pensadas a partir da necessidade de criação de uma nova figura da humanidade, já que o Humanismo¹⁶⁹ produziu uma história de sofrimento e aniquilação às custas daqueles que eram considerados menos humanos ou não-humanos. Nessas circunstâncias, Stryker (2006, p. 245), pessoa transgênera, reconhece-se no corpo do monstro de Frankenstein, afirmando que “o corpo transexual é um corpo não natural”. Assim como a criatura, ela é percebida frequentemente como menos que totalmente humana, devido aos meios de sua corporificação, um produto de construção técnica das ciências médicas, rasgado e costurado de maneira a transformar a forma pressuposta pelo seu nascimento.

Stryker (2006) reafirma o sentimento de raiva profunda às condições contra as quais deve lutar para existir, movimento semelhante ao da criatura de Shelley (1992). O afeto, advindo de sua exclusão da comunidade humana, decorre da estigmatização fomentada pela rotulação pejorativa feita a ela, abarcada pela acusação de uma suposta luta contra a natureza travada por corpos transgêneros. Citando o caso de Filisa Vistima, mulher transgênera de Seattle que cometeu suicídio após comparar-se ao monstro Frankenstein, a autora reivindica o poder da sua identidade monstruosa, reconhecendo sua relação igualitária com materiais não-humanos. É importante salientar que quem reivindica o poder de uma identidade monstruosa é a própria pessoa transgênera, como tentativa de desarticular a produção cisheteronormativa de violências direcionada ao corpo transgênero. Se uma pessoa cisgênera se apropria da

¹⁶⁹ É importante salientar que o Iluminismo do século XVIII incluiu séries de ideias do homem como controlador da natureza, pensamentos duramente criticados por Mary Shelley (1992) em sua obra e pelo paradigma romântico.

mesma reivindicação desarticuladora sobre os corpos transgêneros – associando o corpo transgênero à monstruosidade nas artes da cena, por exemplo –, ela reafirma sua suposta hegemonia violentando duplamente o corpo transgênero por associá-lo duplamente à monstruosidade e por se apropriar de uma reivindicação transgênera que nasceu em luta contra ferramenta opressora. Assim como as palavras “sapatão”, “bicha”, “viado”, “vagabunda” e “prostituta” têm sido recuperadas por grupos sociais na contemporaneidade de forma anti-assimilacionista, desarticulando insultos das suas capacidades de ferir, Stryker realoca o monstro, ao lembrar que todo corpo é produzido e ao invocar o poder transformacional do Corpo Transformacional:

[...] a natureza com a qual você me atormenta é uma mentira. Não confie nela para protegê-lo do que eu represento, pois é uma manufatura que esconde a falta de fundamento do privilégio que você procura manter por si mesmo às minhas custas. Você é tão construído quanto eu; [...] Eu desafio você a investigar a sua natureza como fui compelida a confrontar a minha. Eu desafio você a arriscar-se à abjeção e a florir como eu. Preste atenção às minhas palavras e você poderá descobrir as costuras e suturas em si mesmo. (STRYKER, 2006, p. 247)

A abjeção a que se refere Stryker é baseada em leitura psicanalítica de Julia Kristeva (1982). A abjeção, como Kristeva (1982, p. 4) a descreve, é o que “[...] perturba identidade, sistema, ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras. O inter-mediário, o ambíguo” em uma relação entre sujeito e objeto. Ainda segundo Kristeva (1982), há aí uma revolta violenta dirigida contra uma ameaça do escopo do impossível, intolerável, inassimilável e impensável, algo que concomitantemente fascina e afasta o desejo. Se a abjeção é ela mesma definida por Kristeva (1982, p. 1) como um “bumerangue”, a dinâmica de opostos que essa imagem maneja aponta não só para o ímpeto e a vergonha que assombram o sujeito, mas para “o abjeto”. Meu trabalho aqui – em conjunção com a ideia apresentada acima, sobre a reivindicação do poder de uma identidade monstruosa – é o de salientar que “o abjeto” não foi proposto por Kristeva (1982) como objeto. Nesse sentido:

Quando sou assediado por abjeção, a trança torcida de afetos e os pensamentos que chamo por esse nome não têm, propriamente falando, um objeto definível. O abjeto não é um objeto diante de mim, que eu cite ou imagino. Tampouco é uma brincadeira, uma alteridade incessantemente fugindo em uma busca sistemática de desejo. O que é abjeto, não é meu correlato, que, ao me fornecer alguém ou algo mais como apoio, me permitiria ser mais ou menos desapegado e

autônomo. O abjeto tem apenas uma qualidade do objeto – a de se opor ao Eu. Se o objeto, no entanto, por meio de sua oposição, me instala na frágil textura de um desejo por significado que, de fato, me torna incessante e infinitamente homólogo a ele, o que é abjeto, pelo contrário, o objeto descartado, é radicalmente excluído e me atrai para o lugar onde o significado entra em colapso. (KRISTEVA, 1984, p. 1-2)

O *objeto descartado*, ao qual a autora se refere como abjeto, é o que se opõe ao Eu em colapso de significado e não uma alteridade ou correlato objetificável, por isso “Eu não. Aquilo não. Um ‘algo’ que eu não reconheço como uma coisa” (KRISTEVA, 1984, p. 2). Porém, se a existência de corpo que potencialmente se transforma opõe-se ao Eu, não se pode dizer que ele se torne o abjeto, visto que o abjeto e o objeto só coincidem na qualidade de oposição mesma ao Eu. Dessa forma, produções que identificam a pessoa corpo e gênero diversa como abjeta, de forma adjetivada, citando Kristeva (1984), deslocam a proposição da autora – processo diferente da autoidentificação transgênera como desarticulação de insultos –, visto que em Kristeva a abjeção é um colapso em uma relação entre sujeito e objeto, e não o objeto definível ou um adjetivo corporal.

A oposição é então produtora dos dispositivos cisheteronormativos de controle da transformabilidade em corpos por essas ferramentas objetificados, como a patologização, hipersexualização e exotificação. Pode-se afirmar que a abjeção ronda o imaginário da transformação corporal como oposição ao Eu, mas não coincide com o objeto transformacional. Se a transformação é simultaneamente a incerteza e a única certeza, ela é recusada e torna-se objeto descartado no “*Eu não*” (KRISTEVA, 1984, p. 2, grifos meus). O processo de ameaça oposicional causado à cisheteronormatividade por Corpos Transformacionais indicaria o horror à própria transformação corporal. Dado que a experiência de transformar-se causa horror por aproximar-se da mortevida, chamei-a de Corpo-catástrofe (HABIB, 2018). E, se a transformação corporal é incontrolável, mesmo na recusa, o Eu que a nega já nem o é.

A instabilidade corporal contida nas subjetivações e resistências, lembrada igualmente por Stryker (2006), é presente na monstruosidade transgênera e no afeto que é denominado como “fúria transgênera”, por conta da incapacidade da linguagem de representar o movimento entre posições temporais de gênero em uma estrutura linguística. Esses corpos citam normas culturais de gênero e essas citações se tornam

subversivas por meio de um uso provisório da linguagem. De acordo com Stryker (2006), a agenda cultural que produz técnicas de reatribuição sexual hormonal e cirúrgica é tão pretenciosa quanto a de Victor Frankenstein, já que almeja estabilizar a identidade de gênero a serviço da ordem cisheterossexual naturalizada. O corpo Transformacional excede-se em si e recria as próprias fronteiras entre cultura e natureza, desmentindo até mesmo as tecnologias biomédicas:

A fúria transgênera fornece um meio de desidentificação com posições de sujeito atribuídas compulsoriamente. Ela faz a transição de uma posição de sujeito de gênero para outra possível, usando a impossibilidade de encerramento subjetivo completo para organizar uma força externa como uma unidade interna e vice-versa. Com a operação da raiva, o próprio estigma se torna a fonte do poder transformador. (STRYKER, 2006, p. 253)

As teorizações de Stryker (2006) apresentadas aqui são adaptações textuais de uma performance apresentada em uma conferência interdisciplinar de artes e humanidades realizada em 1993 e denominada *Rage Across Disciplines*. A obra se destinou a examinar criticamente o ódio que emana da experiência transgênera e a sua mobilização em ações políticas. Performando e incorporando simultaneamente e conscientemente o que denominou de “queer”, Stryker (2006) almejava que a estrutura formal do trabalho expressasse uma estética transgênera que replicasse as transições de gêneros, desafiando as convenções e fronteiras do discurso acadêmico aceitável. Stryker (2006, p. 254) reafirma o poder transformacional dos corpos Transformacionais: “Que a sua raiva informe as suas ações, e que as suas ações o transformem enquanto você luta para transformar seu mundo”.

4.11 PORTAL XVII: TRANSFANTASMAGORIA

Transfantasmagoria é ser perpassado por fantasmas, em um conjunto de estudos sobre campos de visibilidade e invisibilidade produzidos por transformações corporais, através de: I) *Transplay*; II) *Corporificações fantasmas*; III) *Memórias fantasmas*; IV) *Arquivos sobre homens trans, pessoas transmasculinas e/ou gênero inconformes*. Para desenvolver esses quatro aspectos, entrelaçarei análises sobre minhas vivências corporais com pensamentos sobre a *Neurocosmopolítica* e sobre a obra de Paul B. Preciado e de Sandy Stone como.

4.11.1 Transplay

A performance *Gender, Bodies & Technology* (2014)¹⁷⁰, de Allucquère “Sandy” Stone ocorreu em forma de uma conferência no *Center for Peace Studies and Violence Prevention no Virginia Tech* (CPSVP). De acordo com a autora, as ações feitas nesse encontro foram primeiramente publicadas como performance, a *Posttranssexual Manifesto* (1987), cujas variadas versões circularam em 1990 e cuja publicação foi impressa em 1996. Posteriormente, esse trabalho deu origem à versão de 1993, publicada como ensaio e considerada como o texto que deu início aos Estudos Transgêneros contemporâneos. Em sua análise pós-estruturalista da identidade de gênero, Stone abre novas possibilidades para pensar o “transexual” e os efeitos de alguns dos discursos médicos e feministas no apagamento e na invalidação de suas experiências corporais, dando margem a um novo corpo intelectual fundamentado em novas práticas de liberdade das transformações corporais.

O título do ensaio de Stone (1987), *The “Empire” Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto* se refere diretamente ao livro anti-transexual de Raymond (1978), *The Transsexual Empire: The Making Of The She-Male*, que ataca em pessoa a performer por se apresentar como mulher e por sua atuação como engenheira de som no Olivia Records, um coletivo musical de mulheres feministas. Stone (1987) foi pioneira em criticar abordagens passadas sobre a transexualidade e em reivindicar uma posição de fala às pessoas transgêneras, através de biografias e autobiografias, de forma a mapear a complexidade de seus discursos, corporeidades e experiências. A autora demonstrou como esses corpos não são representados como sujeitos, e, sim, como objetos totalizados e homogeneizados. Aproveitar-me-ei desse pensamento neste Portal, elaborando pensamentos sobre minhas próprias experiências corporais.

Uma das maiores contribuições do trabalho de Stone foi requisitar o pós-transexual e a criação de uma teoria transgênera, através dos quais a invisibilidade deixaria de ser uma solução imperfeita para a dissonância pessoal. Nesse sentido, a vivência transgênera seria um conjunto de “[...] textos incorporados cujo potencial para

¹⁷⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z5BhZwQv8b8>. Acesso em: 23 out. 2021.

a ruptura produtiva de sexualidades e espectros do desejo estruturados ainda tem que ser explorado” (STONE, 1987, p. 14). Contudo, essa ruptura com a invisibilidade se daria, nas palavras da autora, apenas com a recusa à passabilidade¹⁷¹. A passagem transgênera, ainda para Stone (1987), da qual as práticas e discursos médico-psicológicos são cúmplices, seria o apagamento de porção considerável da experiência pessoal que se deu no papel de gênero anterior e excluiria a possibilidade de vida intertextual, com todas as múltiplas e produtivas permeabilidades que a fronteira implica. A pesquisadora salienta, por exemplo, a necessidade de problematizar expressões como “transexual” e como “nascer em corpo errado”, ambas surgidas da descrição da transgeneridade em discursos médicos.

Com um pedido de renúncia à passabilidade direcionado às pessoas corpo e gênero diversas, a autora reivindica que as pessoas transgêneras comecem a escrever-se, que rearticulem e não mais reproduzam a linguagem fundamental que pessoas cisgêneras utilizam em descrições da sexualidade e da transgeneridade, de forma a recusar identidades totalizadas e considerar a intertextualidade como possibilidade de criação de relações autênticas e desestabilizadoras. As pessoas transgêneras, ao assumirem a responsabilidade por toda a sua história e ao escreverem-se, tornam-se pós-transexuais. Podem, assim, reapropriar-se das dissonâncias e reivindicar a potência da refiguração e reinscrição corporal, não mais produzindo “[...] uma alteridade irreduzível, mas uma miríade de alteridades, cujas justaposições” (STONE, 1987, p. 16) são imprevisíveis. Essas alteridades citadas pela artista estão de acordo com o que chamo de Corpos Transformacionais, visto que ela as assume como sustentadoras das promessas de monstros de Haraway (1992), corporeidades que estão em constante transformação e que excedem qualquer representação possível.

Comecei minha análise da performance *Gender, Bodies & Technology* (2014), de Stone, mapeando o contexto do surgimento de *Posttranssexual Manifesto* (1987) e evidenciando seu conteúdo. Antes de prosseguir, é importante explicitar aqui que a contribuição do manifesto de Stone (1987) está relacionada à sua data de publicação

¹⁷¹ Na compreensão social do termo, indica a capacidade de pessoa ser percebida, em determinados contextos sociais e segundo inúmeras temporalidades, em categoria de identidade diferente da sua, por desejo, viabilidade, segurança, possibilidade. No caso de pessoas trans, o termo “passabilidade cis” indicaria inúmeras formas de uma pessoa ser percebida como cisgênera.

e ao seu contexto norte-americano. Muito já foi escrito e debatido sobre o tema no período “pós-pós-transexual” e, se estamos apontando igualmente para um Corpo Transformacional na contemporaneidade e em contexto brasileiro, a performatividade deve ser analisada em termos de agência, possibilidade – poder de dizer não, sim, etc. –, viabilidade e segurança, quando as vivências de muitas pessoas corpo e gênero diversas no Brasil ocorrem em interlocuções com vulnerabilidade social, raça, etnia, deficiência, classe, dentre outros. Porém, as contribuições da obra da autora ainda não são amplamente difundidas no Brasil, uma vez que muitas pesquisas produzidas no país ainda utilizam expressões e ideias advindas de violências cisheteronormativas médicas atribuídas ao controle das transformabilidades corporais. Conhecer o trabalho da pesquisadora, bem como as atualizações que apontarei, pode auxiliar na criação de estratégias de libertação de transformabilidades cativas (HABIB, 2020) de mecanismos cisheteronormativos, brancos, capacitistas.

A ideia de renúncia à passabilidade, numa leitura contemporânea, anticolonial, brasileira e avessa a simplificações binárias – presentes, por exemplo, na mutuamente excludente dupla “ter ou não ter privilégios proporcionados por determinada leitura social” –, poderia ser a renúncia à própria ideia de passabilidade como habilidade e/ou capacidade de “passar por”, ou seja, de “a) submeter-se a situações de sofrimento [...]; b) fingir ser outra pessoa”¹⁷². Para afirmar a complexidade da análise, proponho retomar Barad para afirmar que a matéria importa (BARAD, 2017) diferencialmente, ou seja, que fenômenos corporais específicos guardam relações com práticas e fronteiras excludentes operadas por performances em dispositivos – determinadas configurações corporais guardam relações com trânsitos barrados em banheiros, censura, violência sexual, privação a direitos de gestação e aposentadoria –, ao passo que essas relações (intra-ações) são agenciais, implicam responsabilidades e possibilidades – inclusive com cooptações, já que identidades estão ancoradas nas performatividades das matérias intra-acionalmente: em comunidades, atos corporais, dispositivos de produção corporal...

Baseando-me nessas interlocuções, proponho Transplay, a terceira Transfantasmagoria, como um agenciamento de campos de visibilidade e

¹⁷² Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/passar>. Acesso em: 11 jun. 2021.

invisibilidade para burlar fronteiras excludentes por infinitas transições, sem compromisso com regimes de verdade cisgêneros, brancos, ocidentais. Transplay é apagar o *por do passar*. Transplay é passar, são movimentos agenciais de passagem. Transplay é transtextual. Dodi Leal (2018, p. 140) aponta três recursos poéticos (e violências ambientais) de transformação generificada, a passabilidade, a reclusão e o cisplay: “Tratam-se de recursos poéticos aos quais se recorre para fazer frente às opressões sofridas por pessoas gênero-desobedientes. [...] A terceira, cisplay, trata das tecnologias de aderência expressiva normativa em relação ao gênero definido compulsoriamente ao nascer”. Cisplay “é uma corruptela de *cosplay* (termo em inglês que abrevia a expressão *costume play*, e se refere à caracterização de personagens conhecidos). Na *contemporaneidade*, o cisplay é o *novo armário*” (LEAL, 2018, p.145, grifos da autora). E se cisplay é brincar de ser cis, Transplay é um modo trans gênero-variante de brincar, jogar, agenciar e gerenciar as inúmeras maneiras de *sair de si* – englobando inclusive as inúmeras maneiras de Transhackear o cisplay e seus compromissos com as transformabilidades normatizadas pelos discursos científicos e pelas técnicas biomédicas que desejam criar, como única possibilidade, corpos que satisfaçam determinados critérios de produção de naturalidade e invariabilidade através da binariedade cisgênera, hétero e branca. Transplay é transicionar por inúmeros gêneros. Na cisgeneridade, como uma das propostas de passagem trans, o Transplay é movimentar (ou transicionar) o cisplay. Na fabulação transgênera de corpos e mundos, o que aconteceria se pessoas cisgêneras, para se manterem seguras, precisassem transicionar? O que comem e como se movem pessoas cisgêneras? Essas são algumas das inúmeras possibilidades de jogo.

Agora, exemplificarei, através da obra de Stone, como Transplay pode ser também pensado como uma série de quebras de fronteiras com o prefixo Trans-, em um jogo entre gêneros artísticos e sociais. *Gender, Bodies & Technology* (2014) caracteriza-se como uma palestra-performance¹⁷³. Para uma compreensão desse termo, proponho uma junção entre a conceituação de Daniel Ladnar (2013) e o pensamento de Schechner sobre performatividade (2013). Para Ladnar, a palestra-performance seria como uma forma híbrida que combina a performance cultural da palestra e a performance. Ao último termo, e com suporte de Schechner (2013),

¹⁷³ Outros termos como ensaio-performance ou ensaio performado são igualmente utilizados.

acrescento, por precisão, a palavra “artística”, pelo fato de que as duas manifestações são performativas (SCHECHNER, 2013). A palestra-performance explora, ao mesmo tempo, a produção performativa na disseminação de conhecimento ordenada em palestras tradicionais e no corpo cênico. O próprio evento da performance é explorado na relação mutuamente imbricada prática-teoria, como metapalestra e metaperformance, negociando simultaneamente um conhecimento dela e sobre ela. A palestra-performance deve ser abordada a partir de dois ângulos: em relação com a palestra acadêmica e em relação com as outras práticas de performance artísticas contemporâneas; posto que um desenho de limite se torna difícil, especialmente em uma forma cujo nome é composto por duas outras formas. Desse modo, foi necessário abordar primeiramente os contextos e discursos dos quais se originou e aos quais respondeu o trabalho de Stone (2014), para depois compreender como sua palestra-performance participa no gênero¹⁷⁴.

Algumas das características da palestra-performance elencadas por Ladnar (2013) estão presentes no trabalho de Stone (2014). São: 1) a abordagem direta ao público – como ocorre em apresentações de palestras e em manifestações cênicas dentro do escopo do conceito de pós-dramático¹⁷⁵, nas quais os discursos operam simultaneamente (ou não) cênica e extracenicamente –; 2) elementos da performance autobiográfica – narração de histórias, por exemplo –; 3) autorreferencialidade – já que a palestra-performance se recusa a pertencer a um ou outro gênero e, portanto, deve sempre negociar sua participação em seu próprio gênero ou em outros gêneros e formas nos quais participa –; 4) a impossibilidade da subtração dos elementos artísticos – que diferenciam a palestra-performance do que seria a performance cultural da palestra –; 5) a proposição de desafios a concepções estabelecidas de ciência e de arte – possibilitando novos modos de investigar o discurso acadêmico através do borramento das dicotomias entre teoria e prática, conteúdo e forma,

¹⁷⁴ A palavra propositalmente refere-se tanto ao campo dos Estudos do Gênero, traçado até aqui, quanto ao gênero da palestra-performance, como forma de expressão artística. A ambiguidade dos sentidos tem o propósito de reafirmar a transdisciplinaridade do trabalho de Stone (2014).

¹⁷⁵ A noção de pós-dramático é desenvolvida por Hans-Thies Lehmann (2007), ao cartografar a cena contemporânea multifacetada de 1970 a 1990. Por essa perspectiva, o teatro pós-dramático é o que opera a partir da desaparecimento do triângulo drama, ação e imitação. O discurso, para Lehmann, pode ser introduzido extra ou intra-cênicamente, o primeiro em abordagens diretas ao público e o segundo em indiretas.

linguagem e ação –; 6) a hibridação da combinação e tradução entre diferentes linguagens artísticas; 7) a coexistência entre vários estágios temporais da obra – o que permite que o arquivo se torne memória, que a obra seja apresentada em diferentes contextos e que seja negociada a tensão entre processo e produto –; e 8) a adaptabilidade do formato à diversidade das disciplinas.

Uma peculiar representação de Stone toma o palco, uma espécie de “falsa” Sandy de peruca, desculpando-se pela perda de seu discurso no avião e instalando pela primeira vez a discussão do borramento de fronteiras entre arte e discurso acadêmico. O discurso perdido pode ser pensado como um discurso que já não existe mais em sua forma tradicionalmente aceita, pois a própria impossibilidade de sua subtração dos elementos artísticos transforma radicalmente as formas já conhecidas do artístico e do teórico. O que se segue é a instauração da discussão sobre as tensões entre teoria e prática, em um jogo de palavras irônico com o prefixo “trans” (transgênero, transdisciplinar?) e uma sátira aos estudos de gênero representados pela palavra “*queer*”, tudo isso frente a uma mesa repleta de livros.

Da plateia, um celular toca interrompendo a palestra-performance, e o público é levado à “real” Sandy Stone, dona do aparelho. Sandy “verdadeira” e Sandy “falsa” iniciam uma briga em cena e a “representação da pesquisadora” pergunta: “Quem é você?”, dando início à discussão sobre identidade e sobre o apagamento das fronteiras entre natureza e cultura. Mais duas mulheres entram em cena e é feita uma competição interativa com a plateia, na qual quatro pessoas reivindicam a identidade “Sandy Stone” e tentam adivinhar pessoas teóricas por seus objetos de pesquisa. Donna Haraway, a última mencionada da competição, é citada com a frase que disse à Stone no contexto de escrita de seu manifesto (1987): “Se você tem uma teoria, e tem um problema em sua teoria, você tem um problema representacional. Se você não pode dizer, nem mostrar e nem escrever, cante”. E uma performance musical é iniciada, evidenciando minha constatação de uma transdisciplinaridade da obra.

4.11.2 Corporificações fantasmas

Agora, examinarei alguns aspectos das Corporificações fantasmas. O primeiro é o prostético ou spectral. Stone (2014) começa sua palestra-performance ainda com sua identidade posta em dúvida. Abordando diretamente o público, narra uma

experiência científica que realizou quando trabalhou para o *National Institutes of Health* (NIH), que consistiu em investigar, através da medição de impulsos elétricos capturados por eletrodos, a audição de um gato e suas possíveis relações com a audição humana. Em outro experimento, que se deu a partir de um implante bilateral nos ouvidos do gato cujas informações eram transmitidas à pesquisadora por um rádio FM, o animal foi levado ao jardim do NIH em um campo com grama para que ele brincasse. Utilizando fones de ouvido, Stone pôde adotar a perspectiva auditiva do gato. Quando o felino capturou e matou um rato, ela verificou que sua acuidade era muito maior que a humana, com alcance muito maior de frequências. A felina Lucy tornou-se o objeto físico ideal para seus estudos de identidade, tecnologia e gênero.

A forma de narrar o experimento se distancia, em muitos momentos, das concepções estabelecidas de ciência utilizadas na produção de discursos acadêmicos, já que a artista utiliza recursos da narração de histórias junto da exposição dos experimentos científicos. Nesse sentido, a própria narrativa materializa a relação de Stone com o gato do experimento – a denominação, o cuidado, a simpatia e o humor insinuam que seu convívio com felinos é cotidiano –, ao mesmo tempo em que essa relação é parte do próprio experimento sobre os temas de identidade e tecnologia, sendo que Stone adota a perspectiva auditiva do felino. Nesse sentido, pode-se compreender as narrativas de Stone em sua palestra-performance como narrativas enviesadas, conceito que Canton (2009) propõe para pensar as formas contemporâneas de contar histórias – a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos e relações com o público. Narrando, mas não necessariamente resolvendo as tramas. Segundo Canton (2009), o aumento de interesse pela narração começou no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, sendo Spalding Gray um dos seus principais adeptos. Stone, em seu site oficial, cita o trabalho de Gray como a inspiração principal para a palestra-performance *The Neovagina Monologue* (2007), obra através da qual possivelmente aprofundou seu interesse nas narrativas.

Continuando com a narrativa, Stone (2014) introduz à sua performance o campo da Neurologia, explicando como diferentes danos ao sistema nervoso podem provocar diferentes alterações nas percepções corporais. Citando os estudos sobre imagem corporal e disposições neurológicas do corpo do neurologista britânico John Hughlings Jackson, Stone dispôs sobre as representações cerebrais da superfície

corporal uma espécie de homúnculo presente no cérebro. Essas descobertas foram as primeiras compreensões do mapeamento das mudanças nas representações cerebrais e suas correspondências na superfície corporal. Novamente testando a validade e a veracidade dessas informações, Stone (2014) refere-se ao conhecimento que acabou de apresentar como uma espécie de “ficção” de seu “almanaque” de história da neurologia e prossegue citando o estudo dos membros fantasmas, que são representações cerebrais de partes do corpo que não mais estão presentes devido a danos sofridos.

Humphrey tem um braço fantasma posterior a uma amputação. Membros fantasma são uma experiência comum para [pessoas] amputad[a]s, mas observamos algo incomum em Humphrey. Imagine seu espanto quando ele apenas me observa afagar e dar batidinhas no braço de um estudante voluntário – e experimenta realmente essas sensações táteis em seu membro fantasma. Quando vê uma estudante acariciar um cubo de gelo, sente o frio em seus dedos fantasma. Quando a vê massagear sua própria mão, sente uma “massagem fantasma” que alivia a cáibra dolorosa em sua mão fantasma! Onde é que seu corpo, seu corpo fantasma, e o corpo de um estranho se misturam em sua mente? O que é ou onde está sua verdadeira noção de self? (RAMACHANDRAN, 2014, p. 19)

A Neurologia trabalha há mais de um século com espectros corporais e esses estudos podem ser bases para compreensão de muitas propostas dos Estudos Trans, como as de Stone e Preciado. Chamo esses espectros tratados acima de Corporificações Fantasmas, já que no caso de Transfantasmagorias, os espectros nas transexperiências não estão somente relacionados a campos de visibilidade e invisibilidade envolvendo membros específicos, eles podem ser bem mais gerais. Isso significa que o que você não vê está presente, o que você vê não está presente, o que você vê está e não está presente simultaneamente, o que você vê não corresponde a um signo predeterminado e não se move de forma predeterminada, dentre outras infinitas possibilidades – essa é uma especulação radical sobre signos corporais que não supõe valores fixos¹⁷⁶, mas, sobretudo e mais importante, é o reconhecimento de

¹⁷⁶ Aqui temos um aspecto de plasticidade corporal: “Mudanças na operação de um módulo – digamos, por lesão, ou por maturação, ou por aprendizado e experiência de vida – podem levar a mudanças significativas nas operações de muitos outros módulos a que ele está conectado. Numa medida surpreendente, um módulo pode até assumir as funções de outro. Longe de estar estabelecidas segundo modelos genéticos pré-natais rígidos, as interconexões cerebrais são extremamente

que corpos estão/são rondados e habitados por corporeidades fantasmas. E, mais, que esses espectros não são fixos, são movimentos incessantes entre planos visíveis e invisíveis.

Espectros podem assombrar, apesar de essa não ser uma regra: “Ao ter um braço amputado, um paciente pode continuar a sentir vividamente a sua presença – como se seu espectro ainda se demorasse ali, assombrando o antigo coto” (RAMACHANDRAN, 2014, p. 38). Espectros podem se movimentar por corpos, em quimerografias variáveis.

Repetindo esse procedimento, descobri que havia em seu rosto um mapa completo da mão ausente. O mapa era surpreendentemente preciso e coerente, com os dedos muito bem delineados. Em uma ocasião apertei um cotonete úmido contra sua bochecha e deixei uma gota de água escorrer por ela, como uma lágrima. Ele sentiu a água descer face abaixo da maneira normal, mas afirmou que pôde também sentir a gota escorrendo por toda a extensão de seu braço fantasma. Usando o dedo indicador direito, ele até traçou o curso sinuoso da gota através do ar vazio em frente a seu coto. Movido pela curiosidade, pedi-lhe para levantar seu coto e apontar o fantasma para cima em direção ao teto. Para seu espanto, ele sentiu a gota d’água seguinte escorrendo para cima ao longo do braço fantasma, em desafio à lei da gravidade. Pense no que acontece quando um braço é amputado. Deixa de haver um braço, mas continua havendo um mapa do braço no cérebro. A tarefa desse mapa, sua *raison d’être*, é representar o braço. O braço pode ter desaparecido, mas o mapa cerebral, não tendo nada melhor para fazer, persiste. Ele continua a representar o membro, segundo por segundo, dia após dia. Essa persistência do mapa explica o fenômeno básico do membro fantasma – porque a presença sentida do membro persiste por muito tempo depois de o membro de carne e osso ter sido cortado. (RAMACHANDRAN, 2014, p. 38-40)

Sandy Stone, mais tarde, apresenta o exemplo de mapa corporal que utiliza em seu trabalho, baseando-se na ideia de homúnculo, como corpo neurológico, e de corpo topológico, como a superfície do corpo, para conceber um terceiro corpo,

maleáveis – e não só em bebês e crianças pequenas, mas durante a vida de todos os adultos. Como vimos, até o mapa ‘tátil’ básico no cérebro pode ser modificado ao longo de distâncias relativamente longas, e um membro fantasma pode ser “amputado” com um espelho. Podemos dizer agora com segurança que o cérebro é um sistema biológico extraordinariamente plástico que está num estado de equilíbrio dinâmico com o mundo externo. Até suas conexões básicas estão sendo atualizadas a todo momento em reação a exigências sensoriais cambiantes. E se levarmos em conta os neurônios-espelho, podemos inferir que nosso cérebro está também em sincronia com outros cérebros – análogo a uma Internet global ou a amigos do Facebook, modificando e enriquecendo uns aos outros a todo instante.” (RAMACHANDRAN, 2014, p. 50).

chamado de corpo tradutor, localizado entre esses dois. O corpo tradutor interliga o cérebro à superfície do corpo, e pode ser remapeado, já que o sistema nervoso possui, através da neuroplasticidade, alta capacidade de adaptar-se a novas experiências.

Dois pesquisadores italianos, Giovanni Berlucchi e Salvatore Aglioti, descobriram que após a amputação de um dedo havia um “mapa” de um único dedo claramente estendido através do rosto, como seria de esperar. Em outro paciente, o nervo trigêmeo (o nervo sensorial que abastece o rosto) foi cortado e logo um mapa do rosto apareceu na palma: exatamente o inverso do que havíamos visto. Por fim, após a amputação do pé de outro paciente, sensações originárias do pênis passaram a ser sentidas no pé fantasma. (Na verdade, o paciente afirmava que seu orgasmo se espalhava por seu pé, sendo portanto “muito maior do que costumava ser”.) Isso ocorre em razão de outra dessas estranhas descontinuidades no mapa cerebral do corpo: o mapa dos genitais fica bem ao lado do mapa do pé. (RAMACHANDRAN, 2014, p. 42).

Logo, explicando como as partes referidas podem se manifestar por meio de mapas corporais, Stone ressalta em sua performance a importância da utilização de próteses nas localizações desses membros, para a recuperação de um sentido de completude e correspondência entre mapa cerebral e corporal. Utilizando essa suposição imaginária nos campos de sexualidade e desejo, ela exemplifica como pessoas que sofreram danos de perda de sensibilidade corporal geralmente aprendem a atribuir sensibilidade sexual a outras partes do corpo, (re)mapeando-as. E após a explicação, parte para a demonstração de suas hipóteses para o público através da ação de (re)mapear seu clitóris para a palma de sua mão esquerda, deixando evidente novamente a quebra de fronteiras entre teoria e prática. Após (re)mapear, masturba seu clitóris – presente na palma de sua mão, na qual ela utiliza, para o sexo seguro, uma luva plástica em referência ao preservativo –, até o orgasmo, quando cai no chão. Dessa forma, Corporificações fantasmas podem ser mapeadas, transformadas, agenciadas, operadas e gerenciadas por Transhackeamentos em topografias. Aqui, como não há topografia, e, sim, Transquimerografia, pode-se falar em Transquimerografar, ou seja, transformar partes em outras partes, corpos em outros corpos. Em Preciado temos um exemplo de quimerografia, uma reconfiguração corporal:

Quando acordo, mais tarde, sua mão está dentro da minha vagina. Seu corpo inteiro se tomou meu pau, está emergindo da minha pelve. Mas as veias dos seus braços têm muito mais classe do que as veias de um biopau. Agarro seu braço com as duas mãos, esfrego-os de cima a baixo, como que fazendo uma masturbação contrassexual. (PRECIADO, 2018, p. 106)

Aqui, temos mais um exemplo de biotécnica para operar Transfantasmagorias:

O arranjo do espelho para animar o membro fantasma. O paciente “põe” seu braço esquerdo fantasma paralisado e dolorido atrás do espelho e sua mão direita intacta em frente a ele. Em seguida, se ele vê o reflexo especular da mão direita ao olhar para o lado direito do espelho, tem a ilusão de que o membro fantasma foi ressuscitado. O movimento da mão real faz com que o fantasma pareça se mover, e depois ele passa a ser sentido como se estivesse se movendo – por vezes pela primeira vez em anos. Em muitos pacientes esse exercício alivia a câibra fantasma e a dor associada. Em experimentos clínicos, demonstrou-se também que o feedback visual do espelho é mais eficaz do que tratamentos convencionais para a síndrome de dor regional crônica e paralisia resultante de acidente vascular cerebral. Consideremos agora o que essa caixa de espelho faz para uma pessoa com um membro fantasma paralisado. O primeiro paciente com quem experimentamos isso, Jimmie, tinha um braço direito intacto e um braço esquerdo fantasma. Este se projetava de seu coto como o antebraço moldado em resina de um manequim. E o pior, esse membro era também sujeito a câibras dolorosas acerca das quais os médicos nada podiam fazer. Mostrei-lhe a caixa de espelho e expliquei-lhe que estávamos prestes a experimentar algo que talvez lhe parecesse um pouco disparatado, não havendo nenhuma garantia de que surtiria algum efeito, mas Jimmie mostrou-se bem disposto a fazer uma tentativa. Ele pôs o seu fantasma paralisado do lado esquerdo do espelho, olhou para o lado direito da caixa e posicionou com cuidado a mão direita de modo que sua imagem fosse congruente com a posição sentida do fantasma (isto é, ficasse superposta a ela). Isso lhe deu de imediato a surpreendente impressão visual de que o braço fantasma ressuscitara. Pedi-lhe então para executar movimentos em simetria especular com ambos os braços e mãos enquanto continuava olhando para o espelho. Ele exclamou: “É como se ele tivesse sido ligado de novo!” Agora, não apenas tinha uma vívida impressão de que o fantasma estava obedecendo a seus comandos, como, para seu espanto, isso começou a aliviar (RAMACHANDRAN, 2014, p. 46)

Aqui temos um exemplo de Transfantasmagoria espectral:

Eu me imagino com e sem pau alternadamente e as imagens se sucedem como em uma gangorra. Mas sei que quando eu ficar nua ela só verá um desses corpos. Ser reduzida a uma imagem fixa me assusta. Continuo vestida por alguns minutos, de modo a desfrutar um

pouco mais da dupla possibilidade. Quando eu me despir, ela não vai saber se tenho ou não uma ereção. Para mim, uma ereção é uma evidência óbvia, tanto no corpo sem pau como no corpo com pau. (PRECIADO, 2018, p. 97)

E aqui temos um exemplo de Transfantasmagoria prostética: “Desde menina, possuo um pau fantasmagórico” (PRECIADO, 2018, p. 99). Em *Corpos Transformacionais* quaisquer partes corporais podem ser genitais, quaisquer partes do corpo podem *ser outras partes*.

Voltando a Stone (2014), após as ações ela narra a ocasião em que um médico, no contexto de apresentação da mesma palestra-performance em um hospital, pergunta sobre a veracidade do orgasmo, e novamente as relações entre realidade e representação, teoria e prática, ciência e arte são tensionadas, além de ficar explícita a coexistência entre vários estágios temporais da obra. Por fim, Stone (2014) narra um sonho com seu pai, por meio do qual reafirma que toda identidade é construída. Finaliza ela mesma cantando, conforme sugestão de Haraway; o canto como ação corporal possível no enfrentamento a problemas insolúveis, que permanecem sempre como narrativas em aberto. *Corpos Transformacionais* são narrativas em aberto.

Com aporte do campo do Novo Materialismo, faz-se necessário reivindicar a transformação corporal como dimensão central na existência de corpos pós-humanos, sobretudo os transgêneros. É a potencialização da transformação corporal nesses corpos, em específico, que esfacela concepções cisheteronormativas, cartesianas e ocidentais corporais, orientadas hierarquicamente em modos de dominação da alteração dos estados corporais. Esses mecanismos cisheteronormativos operam capturando seletivamente transformabilidades dos *Corpos Transformacionais*, ou seja, controlando possibilidades, formas e temporalidades das transformações desses corpos (HABIB, 2020). Desse modo, ao se transformarem, alguns corpos rompem inevitavelmente com estruturas de controle corporal da transformação. Por isso, afirmo que “[...] um Corpo Transformacional transforma materialidades, sendo simultaneamente transformado por elas.” (HABIB, 2019b, p. 3).

Tendo investigado o corpo pós-humano, e prosseguido com a análise de *Gender, Bodies & Technology* (2014), posso agora concluir que este é um dos trabalhos da artista e pesquisadora Allucquère “Sandy” Stone que potencializa a transformação corporal como dimensão central da corporeidade transgênera. Stone

trata de questões de identidade, gênero e tecnologia através da quebra de fronteiras entre arte e ciência, realidade e representação, palestra e performance, arte e ciência, natureza e cultura. Seu Corpo Transformacional cria novas possibilidades de cena quando trata, através de uma palestra-performance advinda de um ensaio acadêmico, dos acoplamentos e (re)acoplamentos em rede de materialidades que incluem corpos humanos, não-humanos e ciborgues, como organismos e dispositivos tecnológicos.

Stone (2014) propõe a transformação corporal a partir a mudança de estados provocada pela experiência de adoção da perspectiva auditiva de um gato, pela abordagem da utilização de próteses, pelas possibilidades de (re)mapeamento corporal sexual e sensitivo, pelos efeitos materiais que se dão a partir da memória, imaginação e pensamento e pela conclusão de que toda identidade é construída. Sua cena é *transgenérica*, não apenas pela hibridação das linguagens artísticas produzidas e pelos trânsitos entre arte e ciência proporcionados pela palestra-performance, mas por potencializar o caráter transformacional dos corpos transgêneros em cena, partindo da amplificação e da distorção da experiência física.

O segundo aspecto é o da transferência diáfana, mediante o qual fluxos de transformação circulam através de substâncias invisíveis, afetando materialidades. A indeterminação¹⁷⁷ é parte dos movimentos de transformação. Os fluxos e seus efeitos em estados corporais são concomitantemente agenciados ou gerenciáveis e incontroláveis ou incertos. Preciado narra sua experiência como um Testo Junkie, ao tomar testosterona:

Então, nada acontece durante um ou dois dias. Nada. À espera.
(PRECIADO, 2018, p. 23)

Mas, no caso da testosterona, o controle da “passagem da substância” parece mais complicado, não só porque pode ser vendida no mercado negro e consumida sem prescrição médica, mas sobretudo porque a testosterona aplicada em um corpo pode “passar” imperceptivelmente para outro corpo através da pele. A testosterona é uma das poucas drogas que se difunde pelo suor, de pele para pele, de corpo para corpo. Com esse tráfego – a microdifusão de finíssimas gotas e suor, a exportação e a importação de vapores, o contrabando de exalações

¹⁷⁷ A estrutura dos circuitos cerebrais corporifica/incorpora a indeterminação em alterações infinitas – porém não indiscriminadas, já que alguns sistemas são mais estáveis que outros –, já que depende de uma associação de fatores (estruturas, indivíduos, circunstâncias, auto-organização e complexidade. (DAMÁSIO, 1996). Diferentes ativações de estados, em diferentes experiências, causam variabilidade das potencialidades elétricas.

– pode ser controlado, inspecionado? Como prevenir o contato entre névoas cristalinas, como controlar o diabo transparente que desliza de outra pela para a minha pele? [...] Não senti nenhuma mudança desde ontem. Espero os efeitos de T. sem saber exatamente quais serão nem como ou quando se manifestarão. (PRECIADO, 2018, p. 70)

A transferência diáfana também está presente neste trecho:

Não há droga tão pura como a testosterona em gel. Não tem cheiro. No entanto, um dia depois da aplicação, meu suor se toma mais ácido e mais adocicado. Emana de mim um cheiro de boneco de plástico aquecido ao sol ou de licor de maçã esquecido no fundo do copo. É o meu corpo reagindo à molécula. A testosterona não tem sabor. Não tem cor. Não deixa marca. A molécula de testosterona se dissolve na pele como um fantasma que atravessa a parede. Entra sem aviso, penetra sem deixar marcas. Não é necessário fumá-la nem cheirá-la nem injetá-la, nem sequer engoli-la. Basta colocá-la perto da minha pele, e, assim, pela simples proximidade com o corpo, ela desaparece para se diluir no meu sangue. (PRECIADO, 2018, p. 72).

Preciado chama esses campos invisíveis de devir molecular:

Quando me aplico uma dose de gel de testosterona ou me injeto uma dose líquida, estou, na realidade, dando-me uma cadeia de significantes políticos que se materializam até adquirir a forma de uma molécula assimilável pelo meu corpo. O que tomo não é simplesmente o hormônio, a molécula, mas também o conceito de hormônio, uma série de signos, textos e discursos, o processo por meio do qual o hormônio foi sintetizado, a sequência técnica por meio da qual o hormônio foi produzido em laboratório. Eu me injeto uma cadeia de moléculas cristalina, de carbono esteroide solúvel em óleo, e com ela um pedaço de história da modernidade. Eu me aplico uma série de transações econômicas, um conjunto de decisões farmacêuticas, de testes clínicos, de grupos de opinião e técnicas de gestão empresarial; conecto-me a uma rede barroca de intercâmbio e de fluxos econômicos e políticos que patenteiam a vida. Estou ligada pela T. à eletricidade, aos projetos de pesquisa genética, à hiperurbanização, à destruição dos bosques da biosfera, à exploração farmacêutica de espécies vivas, à ovelha clonada Dolly, ao avanço do vírus Ebola, à mutação do HIV, às minas terrestres e à transmissão de informação via banda larga. Dessa forma, eu me transformo em um dos conectores somáticos através dos quais circula o poder, o desejo, a liberação, a submissão, o capital, o lixo e a rebelião. (PRECIADO, 2018, p. 149-150)

Mas qual é a força de encantaria da Transfantasmagoria em universos de fluxos onde há mortevida? Preciado chama a força dos fluxos de tecnoeros:

No circuito em que a excitação é tecnoproduzida, não há corpos vivos nem corpos mortos, mas presentes ou ausentes, presenciais ou virtuais. As imagens, os vírus, os programas de computação, os fluidos tecno-orgânicos [...] não apresentam, na atual economia global, um valor enquanto “vivos” ou “mortos”, mas apenas enquanto integráveis ou não na bioeletrônica da excitação global. [...] Esta força que se deixa transformar em capital não reside no bios ou na soma, tal como se entende de Aristóteles até Darwin, mas sim em tecnoeros, no corpo tecnovivo encantado e sua *potentia gaudendi*. (PRECIADO, p. 47-48)

O potencial seria então o terceiro aspecto Fantasmagórico. Preciado o denomina como *potentia gaudendi*, que seria uma força orgásmica, isto é, uma força de trabalho abstrata e material, carnal e digital, viscosa e representável numericamente, “[...] uma maravilha fantasmagórica ou molecular que pode ser transformada em capital” (PRECIADO, 2018, p. 46).

4.11.3 Memórias fantasmas

O que as transformações ocultam? Algo se transforma, mas não é sempre visível; algo se transforma, mas algumas sensações anteriores à transformação permanecem. Andando a noite pelas ruas, minha sensação de insegurança e minhas fragilidades corporais apenas mudaram – não se extinguiram. Tampouco as sensações de Ashley sobre suas corporificações passadas: sentir seus seios na academia mesmo após uma mastectomia. Ou minhas percepções ao dançar em outras configurações corporais – radicalmente diferentes. Ou certas memórias. Maria era minha cabeleireira desde a infância. Eu não pude me despedir dela quando ela se foi deste mundo. Mas não por ela ser uma das vítimas da pandemia do COVID-19 que, no Brasil, tomou as proporções de um genocídio posto a cabo pelo governo em 2021. Eu desencarnei para Maria em 2014, muito antes que ela deixasse este mundo. Foi quando me mudei de cidade e passei por um processo de transformação corporal. Quando retornei, notei que deixei de existir para ela, quando nos cruzávamos pelos elevadores, corredores, passarelas, ruas, supermercados e ela não me reconhecia. Tornei-me invisível para ela, uma pessoa desencarnada, espectral, fantasmagórica. Sou eu invisível? Seriam certos tipos de transformação Anéis de Giges? Mas o que faz a habilidade de reconhecimento corporal de identidades num mundo cishetero, no qual algumas transformações não são naturais? Não é comum que se reconheçam identidades corporais após certas transformações. Se a transformação não é “natural”,

Corpos Transformacionais podem se tornar irreconhecíveis. Corpos Transformacionais perdem identidades. Porém, num mundo transgênero, apenas processos de cisgenerização tornariam corpos irreconhecíveis ou seria comum perder identidades por diferenciação? A Transfantasmagoria é o processo de transição por gerenciamento de campos visíveis e invisíveis em transtemporalidades. Memórias corporais passadas, presentes e futuras são aqui simultâneas. É uma malha de afetos de diferenciação perceptual euoutre, em que o que é percebido pela alteridade nunca é o mesmo que o percebido por você. *Sair de si* é transformar percepções euoutre, visívelinvisível, mesmooutre, identidade disparidade, desconhecimentoreconhecimento.

Além de Maria, tornei-me um fantasma para uma multidão de pessoas. Apenas não para aquelas dezenas às quais eu expliquei: “Sou *eu*”. O mesmo? O de sempre? Mas o *eu* em *ser outros corpos* não tem limites próprios. É *eu*-espectral. O que significa ser *eu* nesse contexto? Seria tornar visível o invisível? Aqui o que está em jogo não é a morte no sentido em que matei o eu passado, o nome passado – a falecida. Aqui, há mortevida, aqui as memórias fantasmas operam em Transtemporalidades, isto é, em coexistência entre presente, passado e futuro, em trânsitos incessantes por todas as temporalidades concomitantemente. Raspar os cabelos, incorporar, aplicar, depilar, falar dos mortos, desencarnação, encarnação, reencarnação... O *eu* em transformação exponencia o ser pelas fissuras das barreiras entre encarnar, desencarnar e reencarnar, processo mediante o qual o *sair de si* rompe o *eu* e se direciona ao euoutre – eu ou eu encarnade em outres ou ês desencarnades que em mim reencarnam, campos em que há euoutre, visívelinvisível, mesmeoutre, identidade disparidade, desconhecimentoreconhecimento, realimaginário, materialimaterial:

Faço uma linha de cabelo. É quase a mesma onda. Abro a cola e desenho, com o pincel úmido, um traço sobre meu lábio superior. Pego um fio de cabelo entre os dedos e o sobreponho ao traço até que fique perfeitamente colado na minha cara. Bigode de bicha. Eu me olho no espelho. Meu olho *de sempre*, com a *mesma* auréola em volta da íris, agora está emoldurado por um bigode. O *mesmo* rosto, a *mesma* pele. *Idêntico e irreconhecível*. Olho para a câmera, levanto o lábio deixando os dentes à mostra, *como você fazia*. *Este é seu gesto*. Agito o creme de barbear, deixo crescer uma bola de espuma branca sobre a mão esquerda e com ela cubro todos os pelos da pelve. [...] O dildo *esconde* uma parte da página criando um limite que permite ler certas

palavras e que *esconde* outras [...]. Desenhar uma imagem *de mim mesmo como se fosse você. Drag you. Travestir-me em você. Fazer você voltar à vida por meio dessa imagem.* Agora já estão todos mortos. Amelia, Hervé, Michel, Karen, Jackie, Téo e Você. *Pertenço mais ao mundo de vocês do que ao dos vivos? Por acaso minha política não é a de vocês, minha casa não é a de vocês, meu corpo não é o de vocês? Reencarnados em mim, tomem meu corpo [...].* Este livro não tem razão de ser fora da margem de incerteza entre mim e meus sexos, todos imaginários, entre três línguas que não me pertencem, entre você-vivo e você-morto, [...] entre a testosterona e o meu corpo [...]. (PRECIADO, 2018, p. 19-22, grifos meus)

Pode o invisível ser visível?¹⁷⁸ Eu não tinha uma resposta para essa pergunta, até o momento em que me deparei com uma alternativa ao mutar e ao invisibilizar subalterno, formulado por Arruda:

Sob as ideias de Spivak, proponho abdicar da conquista da linguagem dominante (que teoricamente separaria esse “lugar sem língua” ou “falatório silente” do acesso e subsequente agenciamento no simbólico) e da possibilidade de publicação oficial como principais vias de promoção de audibilidade. Em seu lugar, ofereço uma análise crítica da “mudez” para desvelar que sua formulação como limite absoluto ou condição irreparável da monstruosidade é uma contingência relacionada à inaudibilidade condicionada pelo eleitorado. Ou seja, sugiro mudar o foco da “impossibilidade de fala” para tratar da incapacidade de escuta e, nesse processo, atento para o fato de que as expressões monstruosas inscritas fora da razão, da linguagem institucional (de gramática e vocabulário específicos), de seus suportes (por exemplo, em zines) e fóruns podem conter linguagens próprias e propósitos inusitados. Minha hipótese é a de que seria possível se transformar para tentar escutar, no “falatório silente”, os grunhidos que inauguram linguagens- outras, ou seja, olhar de relance as monstruosidades que recusam “a estratégia queer por excelência” e, resistindo à adequação e à inteligibilidade, fazem reverberar linguagens dissonantes em ouvidos-outros, com formatos-outros. (ARRUDA, 2020, p. 121)

Nesse sentido, partindo da transformação corporal, não só outras linguagens seriam possíveis, como também formas de operar mundos invisíveis e visíveis.

4.11.4 Arquivos sobre homens trans, pessoas transmasculinas e/ou gênero

¹⁷⁸ “Esta pergunta faz referência à indagação “Pode o subalterno falar?” (SPIVAK, 2010), que nomeia o livro de Gayatri Chakravorty Spivak. [...] Aqui, partindo de questionamento similar, problematizo a constituição de um Sujeito universal branco, eurocêntrico e cisgênero como estrutura de saber e poder dominante em relação a campos de visibilidade que permeiam as existências [...] [trans]”. (HABIB, 2021b)

inconformes

4.12 PORTAL XVIII: TRANSMONSTRUOSIDADE

Uma das minhas maiores diversões de infância era *criar monstros, chamar monstros*. Para mim, isso era manipular o poder de vida de toda a matéria existente. O computador ligava mesmo fora da tomada, algumas coisas encadeadas clamavam criaturas, em cada molécula do ar há um monstro. Todas as informações pretensamente inúteis têm muitas faces, algumas delas falsamente perigosas. Assim também são monstros. Monstros são miscelâneas curiosas de espectros de qualidades – ou seja, de *propriedades* de uma infinidade de seres – ou de seres¹⁷⁹ exponenciais, que poderiam ser catalogadas ao infinito. Em Cohen monstro é “[...] um código ou um padrão ou uma presença ou uma ausência que perturba o que foi construído para ser recebido como natural, como humano” (COHEN, 1996, p. IX). *Transmonstros* são todos os entes, seres ou fenômenos que causam pânico e/ou abjeção através da dissolução de limites entre corpo e alma, dentro e fora, eu e outro, tempo e espaço, natureza e cultura, humano e não-humano, real e irreal, visível e invisível, dentre outros, possibilitando fabulações de modos de sobrevivência. Mais do que a reafirmação do desvio de padrões bem-estabelecidos por polos desses conjuntos de binômios, *transmonstrificar*, ou seja, criar *Transmonstros*, é produzir outros modos de vida por diferenciação, sempre móveis – isso implica um foco na *transformação em monstro*, significa dizer que a cada momento qualquer coisa existente se transforma, e que a qualquer momento qualquer coisa pode se *transformar* em monstro. As coisas são corporificadas. As coisas estão todas vivas e todas mortas. Isso significa. Sobretudo, significa que o que está morto está vivo e que o que está vivo está morto. Coisas desencarnadas também encarnam. Se *Transmonstros* são vivosmortos, isso significa. Sobretudo, significa que qualquer coisa pode ser *Transmonstro*. *Transmonstros* não estão em locais específicos. Isso significa. Sobretudo, significa que a qualquer momento *você* pode se transformar em mostro e um monstro pode se transformar em *você*. Isso justificaria a substituição do título dessa parte por seu nome, pelo nome do presidente, pelo nome de uma palavra inventada, por todo e qualquer ente existente em variados universos. Isso significa ignorar seu próprio sentido, como ignoramos o sentido de todo e qualquer ente

¹⁷⁹ Note, aqui, que *propriedades* de seres é diferente de *seres*.

existente em variados universos, como ignoramos o próprio sentido de monstro. Transmonstro é não ter sentido próprio. São esses *movimentos além-monstro* que chamo de Transmonstruosidades.

Imagens Transmonstruosas vão além do “mostrar”, “designar”, “indicar”, “pôr a vista” e “acusar” presentes na origem latina de *monstro*, *monstrō* (FARIA, 1962, p. 620). Além de ocultar ou revelar, a Transmonstruosidade diz do *processo de ser englobado* pela corporificação e pelas propriedades monstruosas. Essa é uma poética e uma política de manipulação de poderes. Mas também de manipulação do pânico suscitado por imagens monstruosas. O pânico é estado corporal de desagregação da unidade, ou seja, de totalização, termo que guarda ressonâncias com a divindade grega Pã, pan, o todo, “*πάν*” (LIDDELL; SCOTT; 1869, p. 501). O pânico é um dos estados corporais fusionais, é o apagamento do limite próprio do eu. É por esse motivo que a fabulação Transmonstruosa lida com perigos iminentes sempre móveis. A Transmonstruosidade está em todo lugar. É um contágio. Criar Transmonstruosidades é nunca parar de fabular modos de sobrevivência. Transmonstrificar é criar poderes de fuga, cura, reagregação, dissolução... A Transmonstruosidade é uma passagem permanente entre Portais do Bem e do Mal. O prefixo *trans* indica o movimento fractal de ir de um lado a outro do Bem e do Mal, indica dizer que Bem se transforma ininterruptamente em Mal. O prefixo *trans* em monstruosidade aponta que a Transmonstruosidade é o potencial exponencial de transformação de toda a matéria em monstros. Transmonstruosidade é potência exponenciadora de todas as criaturas. Essa afirmação me faz dizer que a Transmonstruosidade é um paradigma, ou seja, alude a conjuntos de maneiras de existência possíveis de quaisquer seres. A Transmonstruosidade é um paradigma intrínseco a todo ser. Ademais, performar Transmonstruosidades é um chamado: chamar monstros é invocar a presença de monstros, transformar-se em monstros¹⁸⁰. Monstrificar atos transgenerificados é criar

¹⁸⁰ Aqui, transformar-se em monstros “[...] sugere que a mera existência do corpo dissidente no simbólico desregula a matriz de inteligibilidade (que atribui correspondência entre sexo–gênero–desejo–prática sexual) e contamina os corpos que encontra. O ato de ‘monstrificar-se’, representado em diversos projetos autorrepresentativos travesti/trans*, implica a incitação de um desejo que escapa à norma e está ancorado no ‘desvio de gênero’ da proponente. Seu sorriso/resposta a monstrifica e transforma também seu interlocutor interferindo, assim, no funcionamento da norma: a vingança e a maior ameaça do monstro é seu potencial de monstrificar de volta, ou seja, de despertar e exaltar no outro a monstruosidade que leva dentro” (ARRUDA, 2020, p. 203).

o fim de seu próprio gênero.

No campo especular, as monstruosidades híbridas e animalizadas desafiam as engrenagens dos sistemas visuais, uma vez que promovem a ininteligibilidade e a inconsistência de gênero: argumenta-se que a opção por esse tipo de autorrepresentação logra, até certo ponto, a ofuscação do gênero e a ênfase na ambiguidade, além de idealizar uma possibilidade de evasão da diferenciação sexual no campo especular, [...] em que a representação monstruosa/animalizada reorganiza (já que excede e ao mesmo tempo evade) a designação compulsória de sexo e gênero. (ARRUDA, 2020, p. 25)

A monstruosidade, segundo Lino Arruda (2020), indica que a monstrificação de pessoas dissidentes por agressão e violência é um processo de abjetificação, isto é, de expulsão das existências dos campos simbólico e social, que visa atender à funcionalidade de estabilização das próprias categorias de identidade e tentativa de neutralização de ameaças. Arruda afirma que a monstruosidade fissa própria identidade, margeando-a, em um processo de questionamento das normas:

O monstruoso como impossibilidade identitária e, ao mesmo tempo, como chamado político (convite à manada) é uma estratégia de representação visual mais ou menos alinhada à ideia de coalizão: é esboçada a tentativa de efetivar uma aliança pós-identitária, entretanto, permanece um recorte seletivo baseado no empirismo da dissidência, ou seja, essa estratégia opera como chamado indistinto a vivências marginalizadas e interpela as diferentes subjetividades que escapam à norma que circunscreve o Humano. Assim sendo, pode-se dizer que o animalizado e o monstruoso emergem tanto na escrita como no repertório visual contracultural dissidente evocando uma manada aberrante (o não/humano conecta facilmente a racialização, a deficiência, a sexualidade desviante, a transição de gênero etc.), sem delimitar contornos que especificariam as subjetividades interpeladas. Trata-se de uma estratégia negativa e não identitária, visto que as únicas identidades demarcadas são aquelas excluídas do domínio da monstruosidade, ou seja, as que correspondem à norma. (ARRUDA, 2020, p. 28)

Nesse sentido, a Teratologia trans* de Lino Arruda, consiste em um movimento de análise dessas corporeidades e no vislumbre de uma poética de interstício:

Primeiramente, convém ressaltar que, por reunir autorrepresentações monstruosas que sinalizam uma forma sombria, nômade, incerta e negativa de constituir-se e representar-se, a Teratologia trans* propõe um exercício de análise experimental, que é anunciado porém nunca inteiramente formulado enquanto método, pois não se pretende uma estrutura estável ou confiável e exime-se, portanto, de ser aplicado

como modelo. [...] O emprego da “teratologia” combina o estudo do interstício em que as monstrosidades emergem ao lugar-outro (elsewhere) designado histórica e pejorativamente aos corpos dissidentes e às suas produções. (ARRUDA, 2020, p. 65)

Muito similar ao estudos liminares traçados por mim:

O perímetro da monstrosidade, ao mesmo tempo interno (porque fronteiro às categorias binárias) e externo à relação dialética (pois se opõe a essa estrutura), forma o chamado interstício: trata-se, aqui, do limite que, aparentemente, separa duas categorias ontológicas opostas (homem/mulher, branco/negro, natureza/cultura etc.), mas que também não deixa de ser um ponto marginal de contato entre elas. Nesse sentido, o interstício pode ser uma área que se alastra contaminando as categorias (explicitando sua porosidade), como também pode se reduzir ao ténue limite que faz a manutenção das fronteiras (demonstrando a solidez das categorias em questão). Ambas são possibilidades contingentes que dependem das distâncias entre os polos que compõem uma relação dialética: a aproximação extrema dos termos do binômio (sobreposição das categorias) gera monstros capazes de confundir seus limites, ao passo que sua separação adormece a latente ameaça monstruosa. (ARRUDA, 2020, p. 93)

A Transmonstrosidade é, por fim, uma recusa política à subjugação e na existência ou permanência:

A recusa, enquanto arma transcestral, é eco de uma permanência ontologicamente inegociável, ou seja, referencia os corpos que resistiram à imposição do gênero no encontro colonial e que se desdobram na ilegalidade de sua condição contemporânea, rejeitando negociações com os sistemas identitários pautados no colonialismo de gênero. Trata-se de um “estar aqui” estrategicamente clandestino, ilegal e irrevindicável que, se re-des-compondo através de um registro que desafia os cânones de “história” e de “arquivo”, evoca “travesti” sem arquitetar contornos fixos à subjetividade. (ARRUDA, 2020, p. 216)

4.13 PORTAL XIX: TRANSJARDINAGEM

Transjardinagem diz muito da paisagem temporal em ruínas na qual se inscreve a trajetória de produção desta exposição, que é por si mesma um arquivo vivo. Desejo propor um movimento de jardinagem partindo de paisagens corporais catastróficas. O jardim em um Transparaíso é uma das paisagens radicais da transformação corporal que proponho com o intuito de romper o pacto colonial na escrita de memórias. Caminhar, irrigar, capinar e existir em jardins-paraísos-catastróficos-tropicais. A

produção de um jardim-paraíso combina, na coexistência entre presente, passado e futuro, movimentos climáticos, objetos abandonados, plantas curativas, ferramentas, horticultura multiespecífica e Transespecífica, cipós dispostos esculturalmente, caminhos que duram o tempo dos próprios passos, pederneiras, buracos, cascalhos, brotos, conchas, arbustos, troncos, rastros desenhados por humanos e mais-que-humanos, formações mágicas de pedras, e fluxos polinizadores, simbióticos ou invasivos. As imagens de jardins que se inscrevem sobre ruínas em regiões inóspitas foram as melhores alternativas que consegui criar como incentivos, ferramentas e alternativas à (re)escrita histórica sobre vivências corpo e gênero variantes no Brasil. Como se faz memória partindo da catástrofe?

Uma Transjardinagem é uma jardinagem que pretende resgatar memórias das ruínas de séculos de destruição; investir em (re)escritas históricas de processos que foram apagados desde o período colonial, suprimidos pela ditadura¹⁸¹ brasileira em outras configurações e que perduram como tentativas de extermínio até os tempos atuais; criar um arquivo brasileiro sobre História e Arte corpo e gênero diversa¹⁸²; apresentar processos artísticos como importantes produtores corporais; valorizar memórias e produções artísticas dessas existências que ainda não são validadas e visibilizadas em espaços de produção de conhecimento; discutir ontoepistemologias corpo e gênero diversas nas artes; fomentar novos modos de vida em paisagens em ruína; celebrar a imaginação; destruir, por vezes, o que for preciso; produzir uma ética citacional desse grupo e das pessoas desse grupo que o pesquisam – uma das ferramentas de justiça epistêmica anti-colonial e de tracejo histórico das nossas vivências e produções –; produzir suportes para debates sobre diversidade de gênero e suas interseccionalidades, como processos étnico-raciais, deficiência, classe, sexualidade, e outros; criar paisagens radicais para outros futuros. Uma Transjardinagem é um ritual de cura para criação de memórias.

Criei essa metodologia para utilizá-la no Arquivo Histórico do Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA). O MUTHA é uma obra artística e uma

¹⁸¹ Um trecho do meu trabalho sobre a censura histórica a corpos trans pode ser ouvido no NUCUSPOD, produzido pelo NuCuS/UFBA. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b_53YCUlxtg. Acesso em: 3 dez. 2020.

¹⁸² Um arquivo brasileiro sobre pessoas corpo e gênero diversas produzido por pessoas corpo e gênero diversas, e um arquivo sobre pessoas corpo e gênero diversas brasileiras.

tecnologia transformacional de formação de arquivo que coleta histórias reais e/ou semi-ficcionais sobre pessoas corpo e gênero diversas heroínas e transcestrais, através de memórias transmitidas por variadas comunidades; apresentação de fatos históricos registrados academicamente pela cisgeneridade sobre pessoas corpo e gênero diversas heroínas e transcestrais publicados em pesquisas em periódicos científicos ou revistas de alta circulação, que precisem de (re)escrita histórica em formas que disputem omissões, invisibilidades e destruições de arquivo, apontem equívocos e sugiram transformações; histórias reais, ficcionais e semi-ficcionais transgêneras contemporâneas – e/ou histórias de suas comunidades e grupos com os quais vivem ou viveram, que se relacionem com a memória e a produção cultural corpo e gênero diversa –; aspectos da história de pessoas corpo e gênero diversas, da suas existências e das existências de sua comunidades, como memórias sobre artistas, ativistas e outras pessoas membras de seu grupo social, vivas, falecidas ou assassinadas; aspectos da história dos movimentos político-sociais, ações coletivas e modos de vida comunitários transgêneros, registrados academicamente ou não; debates sobre História e Arte transgênera brasileira; debates em perspectivas anti-coloniais, étnico-raciais e transfeministas; destruição de arquivos de violência; exploração audiovisual de processos criativos ou obras artísticas, literárias e/ou intelectuais, criadas ou não em âmbito universitário, já apresentadas para a comunidade ou ainda inéditas.

A Transjardinagem é, como a nomenclatura adianta, um processo transformacional. Ela está mais focada no processo de formação do jardim-paraíso do que no jardim em si, como resultado. Expor então as estratégias de capino, preparo do solo, escolha das plantas, plantio das sementes, seleção de mudas, irrigação e manutenção é uma estratégia política, social e econômica de propagação de sementes, uma exponenciação do arquivo. Pretende-se, assim, não apresentar um produto artístico, historiográfico, genealógico, arqueológico ou narrativas fixas, mas fornecer algumas chaves de continuidades e pistas possíveis para perpetuar essa árdua tarefa de produção e manejo de um arquivo corpo e gênero diverso. E, talvez, nesse percurso, poder ensaiar perguntas: Onde estão as pessoas corpo e gênero diversas na História da Arte? Como grafar nossas memórias?

Primeiro as localidades: onde plantar? Depois, no preparo do solo, é preciso que se proceda a mais importante operação: uma (re)escrita histórica como

ferramenta criativa, com intuito de *disputar* omissões, invisibilidades e destruições de arquivo, apontando normatividades em fatos registrados pela cisgeneridade branca e sugerindo transformações. Essa proposta se justifica pela ausência de uma historicização da cisgeneridade como perpetuação política, social e econômica de sua hegemonia ontoepistêmica. Após o preparo do solo, temos a escolha das plantas. A escolha das plantas leva em consideração todas as variáveis até aqui tratadas, e é sempre relacional. Num jardim-paraíso nada está dado antecipadamente e nenhuma dessas variáveis é independente umas das outras ou independente das teias de relações de saber e poder aos quais estão circunscritas. É preciso que se considere igualmente a temporalidade do plantio das sementes. A coexistência entre presente, passado e futuro indica a inscrição de operações temporais de diversas ordens nos discursos: simulações, projeções, criações, reinterpretações, omissões, repetições e fluxos. Por fim, temos a seleção de mudas, irrigação e manutenção do jardim-paraíso, onde a História não é dada e onde as memórias são processos de cura para produção de seres e mundos pela transformação corporal.

Figura 10 - Transjardinagem



Fonte: Débora Paixão e Ian Habib (Acervo do Museu Transgênero de História e Arte)

4.14 PORTAL XX: TRANSAPOCALIPSE

“A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão rachar no calor. A terra ressecada ficará vazia e silenciosa. Os espíritos xapiri, que descem das montanhas para brincar na floresta em seus espelhos, fugirão para muito longe. Seus pais, os xamãs, não poderão mais chamá-los e fazê-los dançar

para nos proteger. Não serão capazes de espantar as fumaças de epidemia que nos devoram. Não conseguirão mais conter os seres maléficos, que transformarão a floresta num caos. Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais nenhum deles vivo para sustentar o céu, ele vai desabar.” Kopeawa e Albert (2015, p. 7)

O Transapocalipse tem seu início na premonição. A premonição é a habilidade de *ver além ao sair de si*, adquirida em atos de transformações corporais. A premonição no Transapocalipse é também uma tática de sobrevivência, “[...] as pessoas tentando pensar e atuar, tratando de se dar conta do que virá depois, que não é o mesmo que se tinha antes, tratando de pensar coletivamente, de criar comunidades, tipos de movimentos que se dirijam para o cuidado e a justiça” (HARAWAY, 2020, paginação irregular). A solução premonitória coletiva Transxamanista para sobrevivência se dá, como já sabemos, no *sair de si* – transformar-se em outros seres e mundos. A benzedura, em Castiel Vitorino, é sua transformação corporal generificada como ato premonitório: “Hoje sou benzedeira porque virei travesti, e antes fui sodomita porque sabia prever o futuro. Transmutei de flor para terra [...]. Meu pensamento é uma dobra contraditória que afirma: travestilidade é transmutação” (BRASILEIRO, 2020, paginação irregular).

Corpos Transformacionais, ao adotarem outros pontos de vista, transformam visão e percepção, fabulando realidades e táticas de sobrevivência – *ver além de si* é, também, um ato de generosidade exponencial. A generosidade se dá, por exemplo, com o reconhecimento da função e da perenidade da matéria. Se trocar corpos é trocar pontos de vista dos corpos, trocar matérias é trocar pontos de vista das matérias e trocar matérias é trocar pontos de vista dos corpos. A generosidade yanomami é apontada através da jornada de objetos:

Esse é o nosso costume, tanto com os objetos que fabricamos como com as mercadorias que nos vêm dos brancos. Eles, no entanto, costumam pensar que queremos muito os seus bens só porque os pedimos constantemente. Mas não é verdade! Nenhum de nós deseja suas mercadorias só para empilhá-las em casa e vê-las ficando velhas e empoeiradas! Ao contrário, não paramos de trocá-las entre nós, para que nunca se detenham em suas jornadas. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 413)

Mas que fim está em jogo no Transapocalipse?

Se há a marca cisgênera do capitalismo (capitaliCISmo), poderíamos inferir que, da mesma forma que seria notadamente mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo, seria também mais fácil imaginar — e comercializar — o fim do mundo do que conceber — e fabular — o fim da cisgeneridade? Não estaria a ideia de "fim de mundo" tentando camuflar os verdadeiros fracassos coloniais? Assinalamos aqui que, o tal de "fim de mundo" refere-se, antes, ao fim de um mundo: o mundo da branquitude, o mundo da cisgeneridade, o mundo adultocêntrico, o mundo capacitista, etc. (LEAL, 2021, p. 5)

O fim do binário do Antropoceno seria uma das respostas. O fim do Humano seria outra:

As pedras, as águas, a terra, as montanhas, o céu e o sol nunca morrem, como também os *xapiri*¹⁸³. São seres que não podem ser destruídos e que dizemos *parimi*, eternos. O sopro de vida dos humanos, ao contrário, é muito curto. Vivemos pouco tempo. Epidemias *xawara*, espíritos maléficos e feiticeiros inimigos nos devoram facilmente. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 411, grifos no original)

Transapocalipse é produzir, a cada instante, previsões do fim do mundo Humano, partindo de transformações corporais, no sentido de que essas são engendradas no limiar mortevida – a experiência de variação corporal e de gênero implica se aproximar da morte e viver a imprevisibilidade do fim súbito a cada instante e a cada ato de produção corporal. A precariedade é uma situação de habitabilidade liminar, é viver a morte a cada minuto.

DESEJAMOS PROFUNDAMENTE QUE O MUNDO COMO NOS FOI DADO ACABE. E esse é um desejo indestrutível. Fomos submetidas a todas as formas de violência, fecundadas no escuro impossível de todas as formas sociais, condenadas a nascer já mortas, e a viver contra toda formação, no cerne oposto de toda formação (MOMBAÇA, 2018, paginação irregular)

O Transapocalipse, desde a perspectiva da experiência do limiar vidamorte, é uma ação de questionamento da temporalidade do próprio fim – o Transapocalipse seria transicionar o pós-apocalipse? “Travestis estão em extinção? Se o capitalismo promove a venda do discurso do apocalipse, a arte travesti é temporalizada no após-

¹⁸³ *Xapiri*, para yanomamis, são “entidades (‘espíritos’) xamânicas (*xapiri*)” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 613).

Calypso (Leal, 2020)” (LEAL, 2021, p. 13). E também de “[...] destruição como performance generativa de uma leitura abolicionista para o mundo” (MATTIUZZI; MOMBAÇA apud SILVA, 2019, p. 17). Além de gerar leituras para o mundo, a performance gera criação: “A luta, a fome, a miséria, a sede, nosso corpo aqui projeta uma força que anuncia a morte. A nossa única possibilidade de existir é criar. Como criatura, moldamos condições para fugir das posições de subalternidade” (MATTIUZZI; MOMBAÇA apud SILVA, 2019, p. 27). Ainda em Mattiuzi e Mombaça, a criação é o fim “das memórias trágicas” e a possibilidade de continuar num “futuro onde possamos recriar nossa existência”. E recriar existências, para seres liminares, é “fugir do caminho que nos empurra para a morte” (MATTIUZZI; MOMBAÇA apud SILVA, 2019, p. 25) e é “um ensaio para jeitos de existir, saber e viver fora dos domínios governados pela Razão Universal” (MATTIUZZI; MOMBAÇA apud SILVA, 2019, p. 19). Partindo da performance da criação, Transapocalipse é pensar *outro* apocalipse, criar *outros mundos* a partir de *ser outros corpos*, ou seja, da transformação corporal.

Mas, o comprometimento da cura travesti não é com a inversão dos padrões de patologização do gênero e de salvação dos parâmetros normativos de existência. O pacto travesti é o de contribuir para as anunciações de que o mundo colonial é indefensável e insustentável. (LEAL, 2021, p. 7)

Se o mundo Humano do Antropoceno é a ferida, a colonialidade é o trauma. O trauma colonial é uma ferida contínua que nunca foi tratada e que se repete, é revista e revivida, profunda e dolorosa, sangrando no presente e, por vezes, até a morte (KILOMBA, 2020). E qual seria o fim do Humano e do trauma colonial? Temos, então, “[...] a destruição do mundo como conhecemos como uma forma de cuidado” (MATTIUZZI; MOMBAÇA apud SILVA, 2019, p. 17) ou a “decomposição do mundo-como-conhecemos a partir da força do que lhe cerca” (MATTIUZZI; MOMBAÇA apud SILVA). Futuro, para o Humano, é não ter “promessas e garantias quanto ao que vem” (MATTIUZZI; MOMBAÇA apud SILVA, 2019, p. 17). Da mesma forma que a matéria anunciada por Davi Kopenawa nunca morre, se transforma, *seres que são outros seres* são eternos – assim a peste, como contágio de vida, retorna contra o Humano.

Àquelas de nós que fomos feitas entre apocalipses, filhas do fim do mundo, herdeiras malditas de uma guerra forjada contra e à revelia de nós; àquelas de nós cujas dores confluem como rios a esconder-se na terra; àquelas de nós que olhamos de perto a rachadura do mundo, e que nos recusamos a existir como se ele não tivesse quebrado: eles virão para nos matar, porque não sabem que somos imorríveis. Não sabem que nossas vidas impossíveis se manifestam umas nas outras. Sim, eles nos despedaçarão, porque não sabem que, uma vez aos pedaços, nós nos espalharemos. Não como povo, mas como peste: no cerne mesmo do mundo, e contra ele. (MOMBAÇA, 2017, paginação irregular)

O Transapocalipse é a sobrevivência de mundos, seres e entes infinitos, a partir do fim da centralidade do Humano. O futuro só é possível pelo Transapocalipse: o fim do mundo como o conhecemos é a transição desse mundo. Transicionar o mundo se dá com a sobrevivência de xamãs e transxamãs:

Os xapiri já estão nos anunciando tudo isso, embora os brancos achem que são mentiras. Com a imagem de Omama, repetem para eles a mesma coisa: "Se destruírem a floresta, o céu vai quebrar de novo e vai cair na terra!". Mas os brancos não ouvem. Sem ver as coisas com a yãkoana, a engenhosidade deles com as máquinas não vai torná-los capazes de segurar o céu e consolidar a floresta. Mas eles não têm medo de desaparecer, porque são muitos. Contudo, se nós deixarmos de existir na floresta, jamais poderão viver nela; nunca poderão ocupar os rastros de nossas casas e roças abandonadas. Irão morrer também eles, esmagados pela queda do céu. Não vai restar mais nada. Assim é. Enquanto existirem xamãs vivos, eles conseguirão conter a queda do céu. Se morrerem todos, ele vai desabar sem que nada possa ser feito, pois só os xapiri são capazes de reforçá-lo e torná-lo silencioso quando ameaça se quebrar. É dessas coisas que nós, xamãs, falamos entre nós. O que os brancos chamam de futuro, para nós, é um céu protegido das fumaças de epidemia xawara e amarrado com firmeza acima de nós! (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 494)

Transicionar mundos é produzir diferenças corporais. O crescimento é um movimento de transformação corporal: "PORQUE SE O MUNDO, QUE É MEU TRAUMA, NÃO PARA NUNCA DE FAZER SEU TRABALHO, ENTÃO SER MAIOR QUE O MUNDO É MEU CONTRATRABALHO" (MOMBAÇA, 2017, paginação irregular). O encantramento é outra:

A noção de encantamento¹⁸⁴ do mundo, é uma proposta de assumir a autoralidade tática das prospecções e reconexões na vida, devastada pela hipermercantilização das sobras da colonização. [...] Encantrar é o encantamento travesti do mundo. Assunção das interrupções das dominações e congelamento das marcas coloniais do gênero [...] Mas, de que forma enfeitiçar, de uma perspectiva transgênera, os prazos de validade da cena, do corpo, da espécie humana e do mundo? Bem, se o encantramento curatorial traz anunciações e interrupções, seja anunciando para interromper, seja interrompendo para anunciar, o que desenha-se é o estudo do inacabamento como lançamento de feitiço. Cena, corpo, humanidade, mundo, etc. enfeitiçam-se enquanto inacabamento. (LEAL, 2021, p. 8-11)

Por fim, temos a convocação do invisível – O Transapocalipse fissa fronteiras entre visível e invisível. O que podemos aprender com xamãs ameríndios a respeito da coragem?

Todos os *xapiri* mais valentes descem para lutar contra a epidemia *xawara* e se juntam numa tropa incontável para enfrentá-la. Encaram-na com muita coragem e contra-atacam sem descanso, como verdadeiros soldados, sem nunca recuar. Se tivessem medo, ela não pararia mais de nos devorar, até o último! Porém, ao final, quando ela se torna por demais perigosa, para livrar os seus da morte, os xamãs chegam a fazer dançar a própria imagem dela, que chamam de Xawarari. Essa imagem é mesmo a da epidemia *xawara*, mas, tornada espírito *xapiri*, luta valentemente contra ela, juntando-se, assim, aos espíritos *napenaperi* dos antigos brancos em seu combate contra a fumaça do metal. Era desse modo que os grandes xamãs de nossos antigos às vezes conseguiam fazer recuar esse mal perigoso e curar suas vítimas. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.369, grifos no original)

4.15 PORTAL XXI: TRANSTORNO

Acusações de transtorno, loucura e desequilíbrio sempre rondaram grupos trans. Além de psicofóbico, o pensamento cisheteronormativo presume que pessoas trans não sejam capazes de gerenciar suas próprias vidas, negociadas até hoje por laudos psiquiátricos, psicológicos e endocrinológicos.

¹⁸⁴ “[...] encantar é expressão que vem do latim *incantare*, o canto que enfeitiça, inebria, cria outros sentidos para o mundo. Em algumas culturas do norte da África e da Ásia, é comum o ritual do encantamento das serpentes. Ao abrir o cesto onde a cobra repousa, o/a encantador/a sabe que a serpente despertará com a luminosidade para ver o que está ocorrendo. Ao enxergar a flauta, a serpente assume uma posição natural de defesa, com parte do corpo na vertical. Quem dará o bote primeiro?” (SIMAS; RUFINO, 2020, p.4-5).

As experiências das transidentidades não se adequam no conceito de nenhuma patologia, muito menos de alguma psicopatologia, sobretudo porque é inviável e impossível estabelecer critérios diagnósticos coerentes com a realidade das diversidades das experiências das pessoas que vivem identidades trans. Isso significa que a lógica da patologização tem historicamente revelado muito mais o esforço da manutenção de hierarquias de saber e do poder científico como formas de regulação das normas sociais e de coerção e submissão às normas de gênero do que propriamente a criação de mecanismos e critérios de atenção e cuidado à saúde integral. [...] Dizer que é um equívoco considerar as identidades trans como psicopatologias em nada significa que uma parcela da população trans não possa expressar em algum momento sofrimentos psíquicos. (TENÓRIO; PRADO, 2016, p. 42)

A respeito da loucura e narrando uma situação a partir de zines de Claudía Rodríguez, Arruda nos apresenta uma proposta de autoteorização – um devir-louco ou forma de desbinarizar a razão?

Pode-se dizer que a louca compartilha com o monstro e com a figura da travesti muitas características: são consideradas excêntricas, aberrações e seres que estão fora de lugar, cuja presença causa mal-estar e sensação de ameaça. Há, de certa forma, um interesse em torno do tema da loucura, mas não do indivíduo, da mesma maneira que há um interesse em torno do tema da “transexualidade” (como tópico teórico para pensar o gênero abstratamente e desafiar sua naturalização), ao passo que travestis e pessoas trans* são muitas vezes marginalizadas/os desse debate. Dessa forma, a transexualidade, assim como a loucura, é comumente vista e discutida desde um exterior (biomédico, clínico, terapêutico, acadêmico etc.), ou seja, há sempre uma interpretação da situação do louco e raramente uma autoteorização, justamente devido à sua exclusão dos domínios da razão, ao seu apagamento do pensamento e do discurso. (ARRUDA, 2020, p. 146)

Sou fruto de uma violência endocrinológica impagável (e também de muitas acusações de loucura). Para conseguir acesso hormonal tive, em 2013, que me declarar como homem e receber dosagens da substância desejada segundo os protocolos endocrinológicos binários – tornei-me não o que eu desejava, mas o que o protocolo postulava que deveria ser uma pessoa trans.

Percebe-se que existe um discurso de verdade sobre a vida de transexuais que é produzido pelas ciências médicas e psi e legitimado pelo Estado, sendo esses os autorizados a decidir sobre os outros. Medicaliza-se identidades e sustenta-se um jogo de verdade e mentira sobre práticas e expressões sexuais, determinando os limites que dividem entre a normalidade e a doença. Tanto as políticas públicas

quanto as decisões judiciais partem do pressuposto de que existe uma identidade transexual universal, a qual é revestida de uma série de preconceitos, os quais invariavelmente afetam a vida desses indivíduos e interferem tanto no seu poder de ação como na determinação de si. Assim, mesmo diante da proposta de uma utilização puramente estratégica do diagnóstico, podemos notar que o dilema referente às consequências da definição da transexualidade como uma desordem não se esgota – seja pelos sacrifícios envolvidos em assumir a condição de doente, seja pelo risco de internalização de alguns desses aspectos patológicos (Coacci, 2013, p. 52-53). (FREITAS, 2014, p. 111)

Quando a médica que me atendia disse que somente daria prosseguimento ao protocolo de atendimento após a operação da mastectomia, visto que nenhum homem tem seios, eu desapareci do consultório e nunca mais retornei. E só descobri que havia passado por uma violência impagável em 2019. A cisgeneridade ainda deseja que sejamos dóceis.

Afinal, se as identidades trans foram patologizadas e consideradas como transtorno de identidade sexual na história da saúde mental mundial, até a 10ª edição na Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde, comumente chamada, Classificação Internacional de Doenças – CID – CID 1020, é porque algumas pessoas se viram na posição privilegiada de marcar o/a outro como diferente, anormal, sob-tutela e colonizável. Até 2018, a transexualidade era referenciada como “disforia de gênero” e, a partir da resolução de 2018, passa a constar como “incongruência de gênero”. Em 20 de maio de 2019¹⁸⁵, a transexualidade deixa de ser considerada um transtorno mental, quando em Genebra, a 72ª Assembleia Mundial da Saúde, que reuniu os países membros da Organização das Nações Unidas (ONU), oficializou a adoção da 11ª versão do, então recente, Código Internacional de Doenças (CID). (YORK, 2020, p. 65)

Apenas em 2019, a Organização Mundial de Saúde (OMS) retirou a transexualidade da classificação de transtorno mental da Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas de Saúde (CID). São centenas de anos de transtorno e extermínio – o Museu Transgênero de História e Arte têm registros inúmeros de casos de pessoas trans que foram parar em hospícios, parte do grande grupos de Anormais (FOUCAULT, 2001) –, uma dívida impagável, para citar Denise

¹⁸⁵ Disponível em: <https://site.cfp.org.br/transexualidade-nao-e-transtorno-mental-oficializa-oms/>. Acesso em: 11 jun. 2021.

Ferreira da Silva, comprovação de:

Fato de que a justiça falha diante de corpos e territórios negros [e trans], os quais ela só pode conceber como excessivamente violentos, e desde aí prosseguir com uma exploração das possibilidades abrigadas por esta construção. [...] A poética negra feminista vislumbra a im/possibilidade da justiça, a qual, desde a perspectiva do sujeito racial [e genericado] subalterno, requer nada mais nada menos do que o fim do mundo no qual a violência racial faz sentido, isto é, do Mundo Ordenado diante do qual decolonização, ou a restauração do valor total expropriado de terras nativas e corpos[escravos, assim como do extermínio de pessoas trans], é tão improvável quanto incompreensível. (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 36)

Frente os transtornos, algumas possibilidades nem sempre ruidosas:

No caso da explicitação do corpo travesti e suas histórias, podemos pensar em estratégias que desestabilizam a voz travesti antes mesmo de ela falar ou emitir qualquer ruído. Trata-se de palavras como: vitimismo, coitadismo e denunciamento. É possível que encontremos palavras correlatas, mas, são estas três, que, na atualidade, criam um muro na escuta da voz travesti, sendo uma das faces de operação da transfobia. (YORK; OLIVEIRA; BENEVIDES, 2020, p. 3)

Outras, nem tão silenciadas assim. Transtornar, enlouquecer e desequilibrar é ato de raiva trans que deseja devolver à cisheteronormatividade seus delírios, frente à agência sobre a postulação das leis da nação.

Tal alucinação poderia ser nomeada de aluzcisnação (“a-luz-cis-nação”), em oposição ao constructo luzvesti — a força lírica da expressão das desobediências de gênero a partir da performatividade da luz cênica (Leal, Dodi, 2018). Neste sentido, a luz da cisgeneridade é a sua inexorabilidade com a prospecção da noção de nação. Enquanto a transgeneridade carrega consigo um potencial de perda da nação com a transição (devir apátrida da transgeneridade), a cisgeneridade está amalgamada com o delírio da formação dos Estados Nacionais e, portanto, com a própria avenção da colonialidade. Se pensarmos nas credenciais de perda da nação como perda da espécie, estamos falando de uma fabulação de fim de uma humanidade que nunca foi conferida a determinados corpos tidos como não-nacionais (não cis, não brancos, não elitistas, não capacitistas). A apropriação cisgênera sobre os fazeres e discursos transgêneros é um delírio aluzciségeno que somente funciona aficcionado com a manutenção da normativa do gênero enquanto pilar da nação. (LEAL, 2021, p. 13)

Libertar transformações corporais dos protocolos médicos e jurídicos é

reivindicar a exponenciabilidade da vida:

A relação com a testosterona se transforma quando você sai do âmbito de um protocolo médico e jurídico de mudança de sexo. Em um protocolo médico, mudar de sexo deve ser decidido de uma só vez e de forma definitiva: implica uma única decisão. Mas, na realidade, as coisas são muito mais complexas. Não quero mudar de sexo, não quero me declarar disfórico sobre nada, não quero que um médico decida qual é a quantidade de testosterona por mês que me convém para mudar de voz e ter barba — não quero extrair os ovários nem remover os seios. Mesmo que eu não queira procriar, não quero minhas células reprodutivas sequestradas pelo Estado, não quero meu útero confiscado pelo complexo médico-industrial. Não há uma direção predefinida na mudança que a testosterona inicia em mim. O que sei é que, antes de tomar testosterona, minha voz não é uma voz de mulher, meu rosto sem pelo não é um rosto de mulher, meu clitóris de menos de dois centímetros não é um órgão feminino. Já que a feminilidade é simplesmente uma ficção biopolítica, uma variável em um regime de poder que não pode derivar-se da forma anatômica ou da função reprodutiva, não preciso de permissão da Monarquia espanhola ou da República francesa para me injetar testosterona. Reivindico a pluralidade irredutível do meu corpo vivo: não do meu corpo como "vida nua", mas a própria materialidade do meu corpo como local político de ação e resistência. (PRECIADO, 2018, p. 266)

Finalizo aqui apresentando uma proposta anticolonial trazida por Arruda (2020), uma forma de tomar o transtorno de si mesmo como linguagem e exponenciação de diferença, em que transformar corpos seria também questionar limites entre razão e loucura:

Rodríguez comunica acerca da experiência travesti em seus zines. Essa autorrepresentação animalizada e monstruosa, que transcorre atravessando a impossibilidade de diálogo e de escuta, transborda em formato desautorizado, patologizado e não-reivindicativo: em publicação autônoma, informal e não-mediada pelas instituições literárias, como os livretos e zines independentes. Em seus zines, o balbúcio animalizado reprimido na escola reemerge monstruoso misturando-se ao “elucubrar plástico” que se situa nas fronteiras entre loucura e razão: a linguagem literária se hibridiza às prerrogativas travesti e a loucura surge em si mesma como linguagem. (ARRUDA, 2020, p. 146)

4.16 PORTAL XXII: TRANSRADICALIDADE

Transradicalidades são transontocosmoepistemologias da retribuição, redistribuição e gerenciamento poético e político das violências, através de práticas

bélicas, riso, ironia, deboche, atraque, reatividade, revolta, guerrilha, insurreição, organizações políticas independentes, ações e identidades coletivas etc. Esse gerenciamento de violências pode se dar também no âmbito da produção de conhecimento, âmbito em que “[...] temos as possibilidades de emergência de epistemologias outras, assim como o reconhecimento e a atuação sobre invisibilidades, ausências e inconsistências” (IAZZETTI, 2021, p. 175). Aqui alguns exemplos:

Faith Ringgold permanece, assim como sua maneira de dizer para o jornalista em uma entrevista de 1972 que o único modo de sobreviver ao inimigo, colonial e patriarcal é rir na cara dele. Ela não está brincando; ao contrário, grita com ele, interrompe-o quando ele fala, não presta a mínima atenção nele. O riso é uma forma de resistência, de sobrevivência, um modo de ganhar força. O grito também. Quando se pertence a um grupo oprimido é preciso aprender a rir na cara do inimigo, diz Ringgold. O problema é que as coisas já não estão tão claras, já não se sabe quem é o opressor e quem é o oprimido. Ou melhor, é duro saber-se ao mesmo tempo opressor e oprimido: suponho que, nesse caso, será preciso rir de si mesmo. (PRECIADO, 2018, p. 147)

Queremos apoderar-nos do nosso gênero, redefinir nossos corpos e criar redes livres e abertas em que possamos nos desenvolver, em que qualquer um possa construir seus mecanismos de segurança contra as pressões de gênero. Não somos vítimas, nossas feridas de guerra servem como escudo... Nós não nos apresentamos como terroristas e, sim, como piratas, trapezistas guerrilheiros, guerreiros, dissidentes do gênero... Defendemos a dúvida, acreditamos na possibilidade de “voltar atrás” como um passo para seguir adiante, pensamos que nenhum processo de construção deve ser imposto como irreversível. Queremos visibilizar a beleza da androgenia. Acreditamos no nosso direito de tirar as vendas para respirar, ou no de nunca retirá-las; no nosso direito de ser operados por bons cirurgiões e não por açougueiros; no livre acesso aos tratamentos hormonais sem necessidade de certificados psiquiátricos; no nosso direito de nos auto-hormonizar. Reivindicamos o viver sem obter a permissão de ninguém. (GUERRILHA TRAVOLAKA, BARCELONA apud PRECIADO, 2018, p. 351-352).

(A) 2013, Rio de Janeiro Durante a terceira edição da Marcha das Vadias, algo interrompeu o coro por mais direitos e segurança entoado pela esquerda feminista. Diante da Força Nacional, de fiéis que participavam do evento da Jornada Mundial da Juventude e das polícias do movimento, duas pessoas encapuzadas e vestindo apenas tapa-sexos com adornos religiosos, destruíram imagens e objetos sacros. No final da ação, uma delas colocou uma camisinha nos restos quebrados de um crucifixo e o enfiou no cu da outra pessoa. A ação direta foi reivindicada pelo coletivo queer anarquista Coiote. [...] (A) 2019, Madri Transfeministas insurrecionalistas queimaram barricadas

no 8M. “Não cremos que haja uma única ferramenta possível. No nosso caso, apostamos e animamos vocês a quebrar o sistema [...] a destruir tudo que nos oprime e a defender o que nos liberta. Por um transfeminismo insurrecional, morte ao patriarcado e viva a anarquia!”. (LUCCHESI, 2020, p. 20)

Pessoas trans permanecem como estranhas e rejeitadas em muitos dos discursos contemporâneos do feminismo insurrecional. Ensaios sobre perpetradores de agressão sexual “com corpo de homem” e pessoas “socializadas homens e mulheres” parecem deixar muito por analisar, considerando as formas pelas quais pessoas trans mostram a conexão histórica entre o funcionamento dos sistemas de gênero e o desenvolvimento do capitalismo como um sistema. É nesse contexto em que intervimos discursivamente com o que podemos chamar de transfeminismo insurrecional, uma perspectiva que destacadamente analisa os modos pelos quais corpos trans se relacionam com o legado do capitalismo e as possibilidades de viver o comunismo e espalhar a anarquia. Isso definitivamente *não* é um apelo pra inclusão, nem é uma articulação de política de identidade, mas uma articulação de porque podemos nos dedicar a uma insurreição e comunizar com quem compartilha dos nossos desejos e, talvez, isso também seja um conjunto de ideias preliminares sobre como nossas posicionalidades podem ser usadas em tais processos. Porém, pra imaginar as possibilidades de subversão, precisamos primeiro reconhecer as relações históricas do capitalismo com a formulação da temática trans. (UMAS TRAVAS DISSIMULADAS, 2020, p. 127-128)

Redistribuição da violência é uma demanda prática quando estamos morrendo sozinhas e sem nenhum tipo de reparação seja do estado, seja da sociedade organizada. Redistribuição da violência é um projeto de justiça social em pleno estado de emergência e deve ser performada por aquelas para quem a paz nunca foi uma opção. [...] A premissa básica desta proposta é a de que a violência é socialmente distribuída, que não há nada de anômalo no modo como ela intervém na sociedade. É tudo parte de um projeto de mundo, de uma política de extermínio e normalização, orientada por princípios racistas, sexistas, classistas, cissupremacistas e heteronormativos [...]. Não tem nada a ver com declarar uma guerra. Trata-se de afiar a lâmina para habitar uma guerra que foi declarada a nossa revelia [...], e feita contra nós. (MOMBAÇA, 2016, p. 10)

A redistribuição da violência não é capaz de vingar as mortes, redimir os sofrimentos, virar o jogo e mudar o mundo. Não há salvação. Isso aqui é uma barricada! Não uma bíblia. (MOMBAÇA, 2016, p. 16)

Ao final dos anos 1990 e início dos anos 2000, o surgimento de redes e coletivos não onguizados com agendas de combate ao racismo, ao machismo e à transfobia, protagonizados por lésbicas, travestis e transexuais, dão novos contornos ao movimento LGBT brasileiro. As paradas do orgulho iniciadas em 1997, na Região Sudeste e Sul do país, hoje ocorrem em todos os estados e se configura na maior manifestação pública de rua. [...] É preciso questionar: a que custo pretendemos negociar nossa “cidadania de consolação”? Vamos

“lavar de rosa” o sangue de grupos étnicos, imigrantes e trabalhadores em condição de escravidão que estes governos nacionalistas têm derramado? Ou iremos construir uma alternativa anticapitalista que rompa com o homonacionalismo? [...]. Fazer oposição à ideologia assumida pela burguesia e ressignificar a cultura política torna-se essencial para o estabelecimento de uma relação dialética entre Estado e sociedade civil, projetando um futuro que supere as determinações neoliberais e promova a livre expressão sexual e de gênero. (IRINEU, 2014, p. 15, grifos da autora)

a) configurar um campo de ação de uma Psicologia Política preocupada, não mais, com uma “psicologização” dos atores coletivos, nem somente com uma “politização” dos fatores psicológicos, mas destinada a compreender os processos articulatórios da *criação de identidades coletivas a partir das ações coletivas* [...]; b) *compreender os fatores psicossociais que incidem sobre os fenômenos da reivindicação social e da participação social, através das ações coletivas*; c) valorizar e estudar o que deveria ser princípio de uma sociedade democrática: o surgimento de novos sujeitos políticos, pois eles emergem a partir do reconhecimento de novas formas de opressão. *Estes sujeitos políticos, de acordo com seu tempo histórico, surgem e organizam-se em identidades coletivas, criando novas formas de ação coletiva que correspondem às novas formas de opressão social.* (PRADO, 2001, p. 170, grifos meus)

4.17 PORTAL XXIII: TRANSFUTURISMO

Vimos que o Transapocalipse é “aprender a desesperar” (NATÁLIO, 2018) como “condição de esperança, e esgotar o que existe é a condição de abertura dos portões do impossível” (MOMBAÇA, 2016, p. 49)¹⁸⁶. Já a perspectiva de criar corpos desesperados como uma política e estética do fracasso, de Halberstam, é também uma possibilidade de abertura de portões que pode guardar, não sem conflitos, interlocuções com Mombaça:

Quem sabe o mais óbvio é que o fracasso nos permite eludir as normas de castigo que disciplinam as condutas e dirigem o desenvolvimento humano com a finalidade de nos fazer passar de uma infância sem normas a uma maturidade adulta ordenada e previsível. O fracasso conserva algo da maravilhosa anarquia da infância e perturba o suposto claro limite entre adultos/as e crianças, entre vencedores/as e perdedores/as. E ainda que é certo que o fracasso vem acompanhado de um conjunto de afetos negativos, como a decepção, a desilusão e o desespero, também nos dá a oportunidade de utilizar esses afetos negativos para criar buracos na positividade tóxica da vida contemporânea. (HALBERSTAM, 2018, p.15)

¹⁸⁶ Agradeço a Fabi Ferro pelas trocas referentes ao tema.

As contestações à proposta da pessoa autora advêm de teorias utópicas e da futuridade. Para Colling (2021, p. 11), Halberstam opera “com pulsão de morte, anti-utopismo, não ao futuro, fracasso, desesperança, negatividade, infelicidade”. Já Muñoz, ao contrário das teorias anti-futuro:

Pensou sobre um futuro que não é o futuro da nação, ou o da lógica reprodutiva, mas o “ainda-não-consciente” (not yet conscious). Para ele, devemos insistir nessa potencialidade, olhando para além da pragmática do aqui e agora, o “vazio do presente”. (COLLING, 2021, p. 9)

Na cena brasileira temos, inclusive, que:

“Lacração” e “fechação” são dois termos que determinadas pessoas brasileiras, artistas ou não, usam para se referir às performatividades de gênero que questionam o binarismo de gênero. [...] No Brasil, a geração lacre tem muito contato com as questões raciais e com a geração tombamento, que se conecta com lutas do empoderamento das pessoas negras [...]. Enfim, na lacração, na fechação, no tombamento parece não existir espaço para a ideia de fracasso e muitas vezes sequer infelicidade, tampouco recusa do futuro. (COLLING, 2021, p. 19)

Transfuturismo é criar futuros trans. Transfuturismo é o processo de transgenerização da vida a partir da biologia especulativa. A especulação biológica é uma ferramenta anticolonial radical do imaginário na produção de seres, mundos e viagens tempoespaciais. A especulação biológica é a capacidade de adivinhar ou imaginar criaturas ou como serão criaturas em outras temporalidades, ou de criar transtemporalidades, isto é, trânsitos tempoespaciais.

Figura 11 - Transespécie



Fonte: Débora Paixão e Ian Habib (Acervo do Museu Transgênero de História e Arte)

Figura 12 - Transquimerografia x Transfuturismo (Galeria)



Fonte: Débora Paixão e Ian Habib (Acervo do Museu Transgênero de História e Arte)

5 PROPOSIÇÕES ANTI-COLONIAIS PARA CORPOS TRANSFORMACIONAIS NAS ARTES DA CENA

Este capítulo apresenta alguns mecanismos de captura da transformação corporal por sistemas de controle biopolíticos, oferecendo perspectivas anti-coloniais para libertação transformacional.

5.1 SISTEMAS DE CONTROLE TRANSFORMACIONAL

Lipietz e Leborgne (1988, p.12) definem um conjunto de três aspectos compatíveis em modelos de desenvolvimento: um paradigma industrial, um regime de acumulação e um modo de regulação. Essa teoria da regulação parte de um agrupamento de técnicas de produção presentes no Fordismo Pós-Segunda Guerra Mundial, cujas configurações foram responsáveis pelo crescimento do sistema capitalista e ficaram conhecidas pela expressão “Idade de Ouro”. Esse período abrigava a padronização de realização de tarefas e gestos, difusão de paradigmas duais entre trabalho intelectual e corporal, controle de qualidade e tempo operacionais, e uma diferenciação entre paradigmas de generificação do trabalho. Esses conjuntos de técnicas começaram a regular também protocolos biomédicos de alterações corporais, através de mecanismos coercitivos que visavam articular a ideia de diferenciação dos padrões impostos a condições patologizantes:

Os casos de intersexualidades e os diagnósticos específicos a que eles se articulam, são entendidos como condições patológicas e, portanto, como desviantes de um desenvolvimento corporal tido como normal. Nesses corpos desviantes é realizada uma série de práticas cirúrgicas, farmacológicas e psicológicas de cunho “corretor” que foram preconizadas por um protocolo médico desenvolvido na década de 1950 por John Money e seus colegas na Johns Hopkins University. Tratam-se de práticas realizadas de modo muito precoce (algumas logo após o nascimento ou aproximadamente até os dois anos de idade) e, portanto, não-consentidas pelas crianças a elas submetidas. As intervenções cirúrgicas, realizadas como parte deste protocolo médico, são em muitos casos mutiladoras, pois danificam a terminação nervosa das genitálias, conforme apontam os relatos de pessoas intersex adultas que foram a elas submetidas. Além dos efeitos dessensibilizadores nas genitálias, em caso de realização de procedimentos cirúrgicos, cabe destacar os sérios prejuízos à saúde causado pelo uso continuado de hormônios e corticoides nas pessoas submetidas às intervenções hormonais. Para além das sequelas corporais e fisiológicas, ficam as lesões psicológicas e existenciais de pessoas que são, muitas vezes, alienadas de grande parte de suas

histórias de vida, por não corresponderem a um ideal corporal. (FREITAS, 2017, p. 19)

Se acima temos mecanismos transformacionais coercitivos, abaixo temos a desconsideração, a consideração omissiva ou a consideração seletiva sobre transformações corporais em atletas e demais pessoas trans nos esportes, por exemplo, uma correlação entre sexo biológico, desempenho, capacidades físicas e marcadores de raça, deficiência, dentre outros:

Quando a participação de pessoas trans no esporte suscita a elaboração de projetos de lei que se preocupam com supostas “vantagens injustas” e a suposta “proteção de mulheres [cisgêneras]” fica evidente que os limites do que é considerado humano e “normal” coloca as pessoas trans num local de suspeita, de análises mais detalhadas para tornar inteligível a existência daquela pessoa dentro de tal instituição. (CAMARGO, 2020, p. 14)

Esses projetos caminham lado a lado com pesquisas que visam identificar padrões de quantidade de substâncias hormonais e limites fisiológicos entre sexos no corpo. Camargo trabalha nas mesmas linhas que aponta Machado (2008), e que indicam que a diferença sexual hormonal é um gerenciamento de dados que pretende defender a superioridade física do sexo masculino, em uma hierarquia corporal de valores cuja mensurabilidade feminina é sempre definida pela masculina (CAMARGO, 2020). O autor indica, entretanto, que o fator hormonal é parte de infindáveis teias de relações corporais, e que não pode ser considerado como variável independente:

Entretanto, todo o malabarismo de dados e porcentagens distrai a atenção do seguinte fato: ainda não foram produzidas evidências significativas que identifiquem um limiar de T em mulheres intersexo que produza vantagens no desempenho esportivo (não mudanças na composição corporal) da magnitude da diferença sexual de homens e mulheres (10% a 12%). (CAMARGO, 2020, p. 101)

Esse gerenciamento de substâncias é também indicado por Preciado (2018), em sua análise somatopolítica da economia mundial, na qual mapeou as transformações da produção industrial pós-guerra através do eixo da gestão política e técnica do corpo, sexo e sexualidade. O filósofo aponta para a transição pós-industrial, após regime escravista, para um terceiro capitalismo que pretende regular o ser vivo através do controle posto a cabo pelo tecnocapitalismo, pelas mídias globais

e por biotecnologias. Sobre o trabalho imaterial da indústria farmacêutica do capitalismo pós-fordista:

As matérias-primas do processo produtivo atual são a excitação, a ereção, a ejaculação, o prazer e o sentimento de autossatisfação, controle onipotente e total destruição. O verdadeiro motor do capitalismo atual é o controle farmacopornográfico da subjetividade, cujos produtos são a serotonina, o tecnossangue e os homoderivados, a testosterona, os antiácidos, a cortisona, o tecnoesperma, os antibióticos, o estradiol, o tecnoleite, o álcool e o tabaco, a morfina, a insulina, a cocaína, os óvulos vivos, o citrato de sildenafil (Viagra) e todo complexo material e virtual que participa da indução e estados mentais e psicossomáticos de excitação, relaxamento e descarga, e também no controle total e onipotente. (PRECIADO, 2018, p. 42)

Na indústria da transformação corporal “O biocapitalismo farmacopornográfico não produz coisas, mas ideias variáveis, órgãos vivos, símbolos, desejos, reações químicas e afetos” (PRECIADO, 2018, p. 56-57). Com a transição de regimes implementada pela indústria farmacopornográfica, passa a existir um modo particular de consumo e produção “[...] por meio de dispositivos de autovigilância imediata e difusão ultrarápida de informação, um modo contínuo de desejar e resistir, de consumir e destruir, de evoluir e se extinguir” (PRECIADO, 2018, p. 44). Nessa sociedade disciplinar da transformação corporal:

As tecnologias de subjetivação controlavam o corpo a partir do exterior como um aparato ortoarquitetônico, mas na sociedade farmacopornográfica as tecnologias se tomam parte do corpo: diluem-se nele, tomando-se somatécnicas. Como resultado, a relação corpo-poder toma-se tautológica: a tecnopolítica assume a forma do corpo, é incorporada. Um dos primeiros sinais de transformação do regime do somatopoder em meados do século XX foi a eletrificação, a digitalização e a molecularização desses dispositivos de controle e produção da diferença sexual e das identidades sexuais. Pouco a pouco, os mecanismos ortopédico-sexuais e arquitetônicos disciplinadores foram absorvidos por técnicas microinformáticas leves e de rápida transmissão, bem como por técnicas audiovisuais e farmacológicas. Se a arquitetura e a ortopedia servem como modelos para entender a relação corpo-poder na sociedade disciplinadora, na sociedade farmacopornográfica os modelos de controle do corpo são microprotéticos: agora, o poder atua por meio de moléculas incorporadas ao nosso sistema imunológico; o silicone toma a forma de seios, neurotransmissores alteram nossas percepções e comportamento; hormônios produzem seus efeitos sistêmicos sobre a fome, o sono, a excitação sexual, a agressividade e a decodificação social da nossa feminilidade e masculinidade. (PRECIADO, 2018, p. 85-86)

Esses dispositivos são tão corporais quanto o corpo, transformam-se em corpos eles mesmos.

Testemunhamos progressivamente a miniaturização, internalização e introversão reflexiva (movimento de torção para o interior, para o espaço considerado como íntimo e privado) dos mecanismos de controle e vigilância do regime sexopolítico disciplinador. Essas novas tecnologias suaves de microcontrole adotam a forma do corpo que controlam, transformam-se em corpo, até se tomarem inseparáveis e indistinguíveis dele, acabando como soma-tecno-subjetividades. O corpo já não habita os espaços disciplinadores: está habitado por eles. A estrutura orgânica e biomolecular do corpo é o último esconderijo desses sistemas biopolíticos de controle. Esse momento contém todo o horror e a exaltação da potência política do corpo. (PRECIADO, 2018, p. 86)

Partindo essas incorporações e corporificações do controle, Preciado (2018) percebeu que ocorriam inúmeros processos de captura da *potentia gaudendi*, sendo a biopolítica e a necropolítica alguns deles.

5.2 CAPTURA DAS INSTÂNCIAS TRANSFORMACIONAIS

É no contexto da captura da potência da transformação que corpos são diferencialmente gerenciados.

Se este não for o caso, então como explicar o fato de que, no início do século XXI, a rinoplastia (operação de nariz) seja considerada cirurgia estética enquanto a vaginoplastia (construção cirúrgica de uma vagina) e a faloplastia (construção cirúrgica de um pênis) sejam consideradas cirurgias de mudança de sexo? Poderíamos dizer que dois regimes claramente distintos de poder-saber atravessam o corpo, e que constroem o nariz e os genitais de acordo com tecnologias somatopolíticas diferentes. Enquanto o nariz está regulado por um poder farmacopornográfico em que um órgão se considera como propriedade individual e objeto do mercado, os genitais continuam encerrados em um regime pré-moderno, soberano e quase teocrático de poder que os considera propriedades do Estado e dependentes de uma lei transcendental e imutável. Mas, na sociedade farmacopornográfica, uma conflitante multiplicidade dos regimes de poder-conhecimento opera em simultâneo em diferentes órgãos, rasgando o corpo separadamente. Não somos corpos sem órgãos, mas sim um conjunto de órgãos heterogêneos incapazes de serem reunidos sob a mesma pele. Aqueles que sobreviverem à mutação que está ocorrendo verão seus corpos mudarem para um novo sistema

semiótico-técnico e testemunharão a proliferação de novos órgãos; em outras palavras, deixarão de ser os corpos que foram anteriormente. (PRECIADO, 2018, p. 126)

E como ocorre esse gerenciamento? Uma das formas se dá por meio da exploração da força orgásmica.

A força orgásmica, enquanto força de trabalho, se viu progressivamente regulada por um estrito controle tecnobiopolítico. O corpo sexual é produto de uma divisão sexual da carne de acordo com a qual cada órgão é definido pela sua função. Uma sexualidade sempre implica um governo preciso da boca, mão, ânus, vagina. Até recentemente, a relação entre compra/venda e dependência que unia o capitalista ao trabalhador também governava a relação entre gêneros, concebida como relação entre o ejaculador e o facilitador da ejaculação. A feminilidade, longe de ser uma natureza, é a qualidade da força orgásmica quando pode ser transformada em mercadoria, em objeto de troca econômica, em trabalho. [...] O controle da potência orgásmica (*puissance*) não apenas define a diferença entre gêneros, a dicotomia feminino/masculino, mas também governa, de modo mais geral, a diferença tecnobiopolítica entre heterossexualidade e homossexualidade. (PRECIADO, 2018, p. 49)

Nas artes da cena, corpos vivos e suas transformações e subjetividades são dispositivos espetaculares sujeitos à pornificação do trabalho.

O que a indústria farmacopornográfica alemã põe a serviço dos espectadores (tanto físicos quanto virtuais) da Copa do Mundo são os corpos erotizados e sexualizados dos sportistas e das trabalhadoras do sexo. O processo de pornificação do trabalho, presente por igual na indústria do espetáculo e na indústria sexual, extrai uma mais-valia farmacopornográfica de corpos racializados e pauperizados (corpos não brancos procedentes dos chamados “países em desenvolvimento”) aos quais o acesso legal ao território ocidental foi radicalmente vedado por qualquer outra via. (PRECIADO, 2018, p. 301)

A captura é sempre “[...] *übermaterial*, supramaterial, tecnomaterial ou hipermaterial, posto que sua textura é biológica, molecular, bem como carnal e numérica, irreduzivelmente sináptica e digitalizável; e o seu objetivo último é a produção de ereções, ejaculações e volume espermático” (PRECIADO, 2018, p. 309). Alguns de seus efeitos são aqui elencados:

Um dos índices do grau de exploração do trabalho sexual e pornográfico é a imobilidade social de seus trabalhadores, a

impossibilidade de abandonar esse âmbito de produção para ter acesso a outras formas menos pauperizadas de trabalho. Nas atuais condições de produção, o trabalho sexual e pornográfico leva ao limite a força ontológica de toda relação de exploração. Em um tempo em que o trabalho se torna flexível e a reinvenção profissional é rotineira, o trabalho sexual aparece como aquele que de forma mais eficaz reduz o trabalhador a uma essência natural, carimbando-o para o resto da vida, dificultando sua reabsorção em outros mercados de trabalho. Os trabalhadores da indústria farmacopornográfica hoje se assemelham a uma casta, uma espécie maldita que, apesar da curta duração da carreira de serviços farmacopornográficos (uma média de cinco anos), se desvaloriza para qualquer outra tarefa do mercado legal. (PRECIADO, 2018, p. 305)

Todos os critérios que se agrupam sob a etiqueta de feminização do trabalho, como a flexibilidade, a disponibilidade total, o alto grau de adaptabilidade, a vulnerabilidade, o talento para a improvisação etc., não são senão a base do curriculum vitae prévio da trabalhadora ou do trabalhador do sexo virtuoso. As características do trabalho sexual — falta de segurança, venda de serviços corporais e emocionais a preço baixo, desvalorização social do corpo que executa o trabalho, exclusão do direito de residência - se tomam centrais no paradigma pós-fordista do século XXI. Ou melhor, sempre foram centrais, mas agora este caráter se toma estrutural e explícito, revelando o viscoso motor da produção. Hoje, nenhuma estrutura de produção capitalista funciona sem a ajuda de um dispositivo masturbatório e sem certa quantidade de esperma derramado (da indústria cultural e do espetáculo, passando pelo negócio da telefonia e da telecomunicação, da programação informática, da indústria do armamento, da indústria farmacológica etc.). Todas essas formas de trabalho se tomam progressivamente pornificadas, sendo a precarização e a aparente feminização indicativos de um novo processo que coloca a força orgásmica de cada corpo à disposição do capital. (PRECIADO, 2018, p. 311)

Os regimes até aqui apontados, quando estudados pela ótica da cena, dão lugar a alguns mecanismos coloniais, apresentados nos próximo portais.

5.3 PORTAL XXIV: MECANISMOS DE DUPLO VÍNCULO

Neste portal, intento demonstrar como a potencialização da transformação corporal implica uma assimetria entre legibilidade e representação. Esse desequilíbrio aponta o que chamo de *simultaneidade de mundos visíveis e invisíveis* — engrenagem através da qual a transformabilidade não se produz mediante um estado corporal seguido por outro, mas oscila entre os dois concomitantemente, compondo um contraestado transformacional, relacional e intermitente. Corpos

Transformacionais transformam e são transformados simultaneamente. A (i)lógica da transformabilidade opera da mesma maneira na corporificação, potencialização e alteração dos estados corporais e na elaboração de mecanismos de duplo vínculo¹⁸⁷, em sincronidades de estados que produzem contraestados. Temos os seguintes princípios desses mecanismos duplamente vinculados, para citar alguns: 1) invisibilidade e hipervisibilidade; 2) (não) presentificação e representação; 3) infantilização e emancipação; 4) hipersexualização e repulsa; 5) hiperantropomorfização e desumanização; 6) exotificação e abjeção; e outros. Aqui analisarei apenas os dois primeiros, apenas como exemplo de aplicabilidade do pensamento.

Se ficar te pegam, se correr te comem¹⁸⁸. Esse paradoxo no qual parece não haver saída possível, em que, dialogando com Grada Kilomba, há um “jogo de palavras doces e amargas” que “não apenas dificulta a identificação do racismo” e da transfobia; “ele também é uma forma de produzir racismo” e transfobia, já que “A dificuldade de identificar o racismo [e a transfobia] não é [são] apenas funciona[is] para o racismo [e a transfobia], mas [são] também uma importante parte do racismo [e da transfobia] em si” (KILOMBA, 2019, p. 162). Entretanto, desejo estender esse movimento de oposição da cisheteronormatividade para violência duplamente vinculada contida na captura de uma noção mais ampla de transformabilidade, como uma proposição anticolonial para corpos e gênero variantes nas Artes Cênicas.

A expressão duplo vínculo é a designação de situação em que um sujeito recebe duas ou mais informações conflitantes e paradoxais em simultâneo, uma negando a outra. Um acerto em uma resposta a uma dessas informações resulta conjuntamente em falha nas respostas às outras. Isso torna qualquer resposta possível automaticamente equivocada. O duplo vínculo, como simultaneidade de mundos visíveis e invisíveis, é um local habitado pelos Corpos Transformacionais, quer queiram, quer não. (HABIB, 2020, p. 193)

Alguns dos embates de duplo vínculo vivenciados por pessoas corpo e gêneros variantes nas artes poderiam ser inicialmente citados:

¹⁸⁷ Esse termo foi cunhado originalmente por um grupo de antropólogos integrado por Gregory Bateson, em 1950. Entretanto, pela diferença de contextos e modificações que fiz, optei por apontar para ele outras configurações e desenvolvimentos.

¹⁸⁸ Se ficar o cis te pega, se correr o cis te come.

As disputas em torno das contratações de atores cisgêneros para interpretar personagens transgêneros em espetáculos cênicos e mídias diversas – por exemplo, o *transfake* (ou *facettrans*, como prefiro) –; a distribuição hierarquizada de recursos em projetos culturais, nos quais pessoas proponentes diretoras e produtoras teatrais cisgêneras brancas detêm o controle sobre recursos públicos para explorar o tema da “identidade de gênero”, contratando “pessoas artistas transgêneras que precisam ser visibilizadas”, mas que não obterão controle econômico ou epistêmico sobre sua representação; a proibição de pessoas transgêneras de interpretar personagens com características que “uma pessoa trans nunca teria” e personagens que nunca “seria” [...]; a hipervisibilização de corpos transgêneros através da hipermarcação, da exotificação e da hipersexualidade; a política de gênero racista, classista e capacitista contida nas escolhas das pessoas trans* viáveis em representações; a sua quase completa exclusão do meio artístico; a ausência de discussões sobre a utilização indeliberada do prefixo ou sufixo “trans” em nomeações de eventos de artes cujas coordenações, produções e programações não são compostas por pessoas trans* – e, quando há alguma, não chega a ser maioria –, seguidas pela dissimulação contida nas entradas “*trans free*” destes, em que também não há nem uma dúzia de pessoas transgêneras presentes; a apropriação desses corpos por pessoas fotógrafas e diretoras cênicas cisgêneras “benevolentes”, que, sem pagar nenhum cachê, “contam a história de qualquer coisa menos de nós” e, quando muito, divulgam “nosso primeiro nome” e utilizam marcações identitárias excessivas em reportagens [...] a reivindicação do poder da corporificação transgênera como monstruosa ou abjeta, *quando feita por pessoas cisgêneras*, em contexto de suas criações artísticas ou de teorizações sobre corpos trans*; a censura¹⁸⁹ aos Corpos Transformacionais nas artes da cena, seguida pela proibição de nossa nudez, pela produção de inverdades sobre nossos trabalhos, pela ausência dos nossos nomes nas mídias e por terceiros e quartos que falam por nós, enquanto nossos corpos são disseminados viralmente em notícias de todos os tipos; a transformação dos corpos trans em memes criminosos; as violências em locais públicos e em contexto de *performance* cênica. Ainda, as injustiças epistêmicas¹⁹⁰ contidas: (1) nas restrições temáticas impostas a artistas transgêneros que não desejam focalizar o tema de gênero em suas obras; (2) em convites para participações em mesas como exclusivamente “relatos de experiência” — desconsiderando as qualificações profissionais, formações e epistemologias outras dessas pessoas; (3) nas infantilizações direcionadas aos argumentos científicos utilizados por pessoas trans* em situação de debate e em situação de criação de conceitos e teorias que discutam seus próprios corpos e sistemas

¹⁸⁹ Ver Habib (2019a), em que demonstro, a partir da censura de meu próprio Corpo Transformacional, que a proibição de circulação está direcionada não aos espetáculos compostos por esses corpos, mas, antes, à transformabilidade dos Corpos Transformacionais.

¹⁹⁰ Definidas por Fricker (2007) como subordinação e exclusão de práticas de pessoas de grupos em desvantagens, em relações de poder estruturalmente discriminatórias. Nesse caso, há produções viesadas de interpretações sobre experiências do conjunto subordinado.

coloniais e afetos que os violentam – afinal, “quem cria conceito é o filósofo”; (4) na participação das pessoas trans* em pesquisas como “objetos de pesquisa” — alguns atores e pessoas diretoras teatrais são especialmente adeptas a essa forma de desconsiderar ontologias potencialmente transformacionais, e, em especial, utilizam suas próprias ideias de diversidades transformando-as em personagens de objetos não identificados e inexistentes presentes em suas fantasias ciscoloniais, em títulos como “Ator vive travesti” ou frases como “somos todos trans” (JORNAL DO BRASIL, 2015)¹⁹¹; (5) apropriações incongruentes das teorias produzidas por nós. Por fim, cito as injustiças mais do que epistêmicas contidas em chamadas para publicações acadêmicas denominadas com títulos como “Transgeneridades...”, feitas por periódicos das artes da cena de alto Qualis, e que, portanto, aceitam apenas pessoas doutoras. E quantas pessoas transgêneras doutoras em artes da cena existem hoje no sistema colonial “cena contemporânea brasileira”, para escreverem artigos sobre suas vivências artísticas? Quais as práticas cênicas criadas por nós que (não) serão (nunca) abordadas? Quais das nossas contribuições epistemológicas (nunca) serão conhecidas? Quem (re)escreverá nossa história, se não estamos presentes? Qual foi a primeira manifestação cênica transgênera da história? Por que eu nunca vi um corpo com características similares às minhas antes de 2013? Por que eu nunca vi em cena um corpo com características similares às minhas antes de 2015? (HABIB, 2020, p. 193-196)

Para compreender outras configurações do duplo vínculo, sugiro um breve passeio pelos pensamentos de Mbembe sobre as agências e funções dos corpos sob domínios das normativas e poderes pós-coloniais:

No mundo da autoadoração que é a pós-colônia, as trupes convocadas para dançar testemunham o lugar central concedido ao corpo nos processos de *commandement* e submissão. Sob o domínio colonial, foram os corpos de condenados e trabalhadores os requisitados para obras públicas ou para o transporte. Na pós-colônia, os corpos foram usados para entreter os poderosos em cerimônias e desfiles oficiais. (MBEMBE, 2001, p. 122, *grifo do autor*)

Mas como subverter domínios? Partindo da possibilidade de assunção de múltiplas identidades, em um jogo onde não há certezas. O corpo que dança em rituais de confirmação “[...] está disposto a dramatizar sua subordinação por meio de pequenos sinais de fidelidade” (MBEMBE, 2001, p. 128-129). Esse corpo recusa o

¹⁹¹ Aqui, retomo Transpiniquim, através da noção de “consciências salvadoras” de Beatriz Nascimento (RATTS, 2006, p. 99), como possibilidade para se pensar corpos trans* nas artes da cena. Profissionais das artes da cena se apressam em se sentirem “trans”, como se essa fosse uma sensação possível para justificar suas opressões à população transgênera.

silêncio e se transforma em riso, esvaziando o poder do significado e a oficialidade. Dançar pelo benefício do poder, fornecendo lealdade e reafirmando sua incontestabilidade, é maneira insubordinada de forjar submissão através da brincadeira, com intuito de provocar modificações sempre que possíveis. O duplo vínculo nessa passagem escancara uma situação paradoxal: “[...] a possibilidade de o corpo estar em cena sob domínio, algo entre a invisibilidade e a hipervisibilidade, e simultaneamente subverter esse domínio” (HABIB, 2020, p. 196). O corpo pós-colonizado não é encontrado necessariamente:

Em atos de “oposição” ou “resistência” ao mandamento. O que define o sujeito pós-colonizado é a capacidade de se envolver em práticas barrocas fundamentalmente ambíguas, fluidas e modificáveis mesmo onde existem regras claras, escritas e precisas. Estas simultâneas práticas aparentemente contraditórias ratificam [...] o estatuto de fetiche que o poder estatal reivindica com tanta força como seu direito. (MBEMBE, 2001, p. 129)

O agrupamento de perspectivas pós-coloniais, decoloniais e anticoloniais em que podemos traçar o duplo vínculo pode ser pensado em conjunto com McArthur e Zavitzanos (2017), em abordagens sobre o duplo cego. A sentença “duplo cego” me remete à situação de interdependência, ou “fundamental dependência em outros anônimos” (BUTLER, 2004, p. XII) imposta particularmente a certos corpos por determinadas condições de aumento de vulnerabilidade em instâncias de diversidades corporais, deficiência e gênero. A interdependência pode ser notada singularmente nos conflitos relacionados à (in)visibilidade:

A questão da visibilidade para o corpo não conforme está nas apostas de um duplo cego. Todos sabemos o que está em jogo na questão da “visibilidade” – como a representação pode nos tornar alvos na oferta ou imposição de reconhecimento. Para muitos de nós, esta é uma situação de vida e morte – um vínculo entrou como um duplo vínculo, e todos interligados uns aos outros. Para muitos de nós, é uma situação de vida ou morte – uma aposta que antecipamos a cego. [...] Quando Etta James canta que ela prefere ficar cega a ver seu amante se afastar dela, não podemos deixar de pensar que ela já está sentindo uma opacidade crip¹⁹² à vista, interessada na visibilidade da liberdade.

¹⁹² Abreviação do inglês *crippled*, significando deficiente ou portador de deficiência. O termo refere-se a pessoas com deficiência ou pessoas portadoras de deficiência, e tem conotação depreciativa; essa conotação pode ser assumida como alternativa para repensar normativas corporais, de maneira a interseccionar opressões.

Eu só não quero ser livre. (MCARTHUR; ZAVITSANOS, 2017, p. 239, grifos no original).

Duplo cego, para McArthur e Zavitsanos (2017, p. 241), é concomitantemente o duplo vínculo da interdependência – aumentada em contextos de vulnerabilidade e no inestimável da capacidade¹⁹³ de ter necessidade, uma “incapacidade que tem tudo ao não ter nada”, o duplo cego da ética da liberdade presente na hipervisibilidade e na invisibilidade sincrônicas – que se revela em condições de deficiência, variância corporal e de gênero; do contexto de acaso presumido por aposta, sorteio ou avaliação com ocultação de componentes, variáveis ou autorias; e de, possivelmente, um trocadilho poético com o verbo “cegar”. A reflexão das pessoas autoras sobre o duplo cego se deu através de três imagens, envolvendo entradas e saídas: banheiros, que são locais públicos não monitorados, mas que para alguns grupos sociais expõem violências em que partes privadas podem tomar caráter político e explícito; e portas-portais.

Figura 13 - Courthouse, Clinton, Louisiana

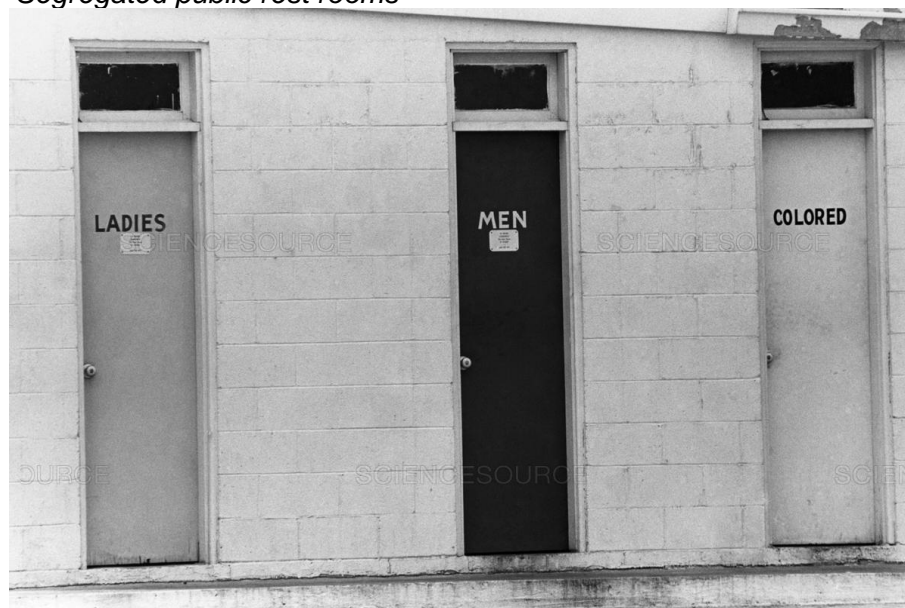


Fonte: Bob Adelman (1963)¹⁹⁴.

¹⁹³ Referência ao capacitismo e às classificações normativas funcionais impostas a corpos divididos como “capazes” ou “incapazes”.

¹⁹⁴ Disponível em: <http://bit.ly/2kyvaCO>. Acesso em: 12 set 2019.

Figura 14 - Segregated public rest rooms



Fonte: Bruce Roberts (1965)¹⁹⁵.

Figura 15 - Door: 11 rue Larrey, three dimensional pun; a door which permanently opens and shuts at the same time



Fonte: Marcel Duchamp (1927)¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Disponível em: <http://bit.ly/2IDFRnV>. Acesso em: 12 set. 2019.

¹⁹⁶ Disponível em: <http://bit.ly/2IVWBqy>. Acesso em: 12 set. 2019.

Em adição, temos a sugestão de uma quarta imagem, uma placa atual de banheiro acrescida de mais divisões: gêneros, parentalidades, funcionalidades e deficiência.

Figura 16 - Placa de Banheiro Atual



Fonte: Sem autoria registrada (2019)¹⁹⁷.

A primeira imagem de duplo vínculo, de Adelman (1963), retrata a segregação racial de banheiros na era de Direitos Civis dos Estados Unidos da América, feita através da separação de cômodos por portas marcadas como “Apenas homens brancos” e “Apenas pessoas de cor”. Da primeira porta, sai uma pessoa negra, em “prática aparentemente contraditória” de subversão de domínios, para retornar a Mbembe (2001). Para construir saídas – estar dentro e fora ao mesmo tempo? – desses apertados (in)cômodos coloniais e para indicar a possibilidade da passagem das representações de corpos e gêneros diversos que se bastem a tentativas de dar-lhes visibilidades, a modos de desestabilização das estruturas colonizadoras destes, considero importantes aproximações de outras paisagens nas artes da cena, ao observar essa segunda imagem, como: (1) políticas de visibilidade trans* promovidas na presença de investidas abolicionistas, críticas antiprisionais e reflexões étnico-raciais; (2) políticas documentais, mas que não se resumam apenas a elas; (3) políticas de evasão; (4) políticas de radicalidade. Parece-me, no entanto, que, na maioria dessas cenas, será pelo controle das nossas próprias corporeidades e narrativas que encontraremos a subversão de domínios. (HABIB, 2020, p. 200)

Ainda no campo das paisagens para subversão de domínios temos diálogos entre Che Gossett e Juliana Huxtable (2017) sobre a recusa e a fugitividade¹⁹⁸ como

¹⁹⁷ Disponível em: <http://bit.ly/2k6lfTV>. Acesso em: 12 set. 2019.

¹⁹⁸ Expressão que advém do inglês *fugivity*. Fred Moten (2008, p. 179) descreve o movimento fugidio como um estado de fuga contido na desconstrução de normatividades racistas, um “movimento dentro

epistemologias artísticas transgêneras que visam subverter domínios supremacistas cisnormativos e brancos. Eu os analisarei segundo interlocuções com a obra artística *Guarded Conditions*¹⁹⁹ de Lorna Simpson (1989) e com o pensamento feminista de Audre Lorde (1997). Começando por um comportamento que revela ao mesmo tempo as três primeiras paisagens, Huxtable afirma:

O trabalho documental é realmente importante. Mas também acho muito importante que, como mulher trans negra, eu tenha o direito de não ser documentário, de não ser literal, de não precisar ser factual. Você sabe, que eu possa ser um tipo de fantasia. (GOSSETT; HUXTABLE, 2017, p. 49)

O contexto suscitado por Huxtable (GOSSETT; HUXTABLE, 2017), uma situação de subversão de domínios de duplo vínculo, salienta a passagem de um acontecimento de cessão mediadora de opressão:

Para a tentativa de autocontrole da representação corporal sob as pretensões ciscoloniais brancas de captura da transformabilidade – potencializada através da fantasia, na contradição entre a criação de mundos visíveis e invisíveis – do Corpe Transformacional. Esse processo de subversão da captura faz interlocução possível com a fotografia de Simpson (1989). Nela, uma pessoa solitária está vestida em branco sobre um pedestal de madeira localizado na interseccionalidade de múltiplas situações de violência, como as de gênero e as raciais. A repetição da imagem em aparente posição de oprimida ao longo de uma linha horizontal a transforma em uma espécie de exército de “sentinelas” de proteção contra os mesmos ataques a ela direcionados. (HABIB, 2020, p. 201)

Esse trecho opera voôs em direção à quarta paisagem, a política radical de Huxtable (GOSSETT; HUXTABLE, 2017). Para Gossett (GOSSETT; HUXTABLE, 2017, p. 49), a recusa é um sentimento crítico – aqui percebemos um exemplo da Transradicalidade. A raiva é uma das mais importantes sugestões de Audre Lorde (1997, p. 280), que considera que um arsenal bem abastecido dela é útil contra opressões institucionais e individuais, e “pode se tornar uma poderosa fonte de energia, servindo ao progresso e à mudança”. Segundo Huxtable (GOSSETT;

e fora da estrutura”, um escape da descrição do roubado, um ato literal de escapar e simultaneamente transgredir. Essa noção é útil ao pensamento epistemológico artístico transgênero.

¹⁹⁹ Disponível em: <http://bit.ly/2kyLd3x>. Acesso em: 1 set. 2019.

HUXTABLE, 2017, p. 49), a radicalidade política está estritamente ligada à sua segurança em contexto interseccional de identidade de gênero e raça, já que não revelar sua transgeneridade é uma habilidade de navegar em paz pelo mundo. Para ela, o espaço de variância de gênero é “[...] uma prisão. Eu passei por esse estágio [...] E agora eu acho pequenas maneiras de manter minhas recusas. Mas eu acho que é realmente radical insistir em uma ideia de beleza” (GOSSETT; HUXTABLE, 2017, p. 49).

Partimos, agora, para a segunda imagem do duplo cego, de Bruce Roberts (1965), que nos permite ampliar o escopo da discussão de questões fundadas na interseccionalidade. A fotografia retrata, de forma semelhante à primeira, a segregação racial, incluindo agora uma terceira porta: “Senhoras”, seguida por “Senhores” e “De cor”. A adição do termo genericado “Senhoras”, além de nos permitir pensar nas opressões de identidade de gênero contidas em divisões de gênero-sexo binárias, nos permite discutir a identidade de gênero como “interseccionalmente atrelada ao [...] alinhamento (ou não) a outros vetores normativos” (VERGUEIRO, 2015b, p. 193), como padrões corporais, funcionais, raciais, étnicos e de classe. A importância da compreensão de interseccionalidade, conforme Vergueiro (2015b), incide em ações de ênfase em pluralidades e complexidades de grupos sociais. Nas conversas entre Che Gossett e Juliana Huxtable (2017) sobre a (in)visibilidade transgênera nas artes da *performance*, o caráter interseccional está presente também em uma interlocução com o pensamento de Hortense Spillers (1987). (HABIB, 2020, p. 201)

Huxtable (GOSSETT; HUXTABLE, 2017, p. 39) descreve uma situação de duplo vínculo em que, como artista, enfrentou coerção não declarada ao ser requisitada para comportar de maneira para a qual “não estava com disposição no momento, o tipo de *performance* que os *queers* negros são frequentemente convidados a incorporar”. A artista segue explicitando a utilidade das mídias sociais em termos de visibilidade, dado que estas materializam plataformas que expandem as possibilidades de visitar e reler o passado e de arquivar o presente. Esse arquivo se torna relevante na atual conjuntura da memória trans no Brasil, com a ausência ou a existências de apenas esparsos registros históricos de trabalhos e vidas trans nas artes, geralmente em porte de acervos privados ou governamentais cisgêneros, principalmente no que diz respeito a contextos interseccionados com outros marcadores sociais.

A performer também abordou o monitoramento de gênero abrangido pelas

suposições de que a transgeneridade seria utilizada por certas pessoas como fraude capitalizável com fins de obtenção de visibilização individual. No Brasil, país onde há distribuição assimétrica de recursos nas artes e dificuldades de acesso às universidades públicas, a questão da verificação de gênero toma proporções ainda mais complexas. Contudo, qualquer tipo de policiamento promove e reitera hegemonias ciscoloniais e supremacistas, já que é feito para atender determinadas políticas de legitimidade sobre os corpos. Esse é um dos paradoxos de duplo vínculo da visibilidade que mascara e invisibiliza seu outro polo:

Eles estão – ou seja, o público obcecado e consumindo a mídia sobre a transgeneridade – entrando em uma obsessão pornográfico derivativa com corpos transgêneros? Ou eles estão me exibindo como um *freak show*²⁰⁰ de circo [...]? [...] Eu acho que o policiamento e a violência contra as pessoas trans têm uma relação direta com o aumento da visibilidade. As pessoas que ganham visibilidade – aquelas que os meios de comunicação consideram relativamente “passáveis” [...] – terminam sendo usadas [...] para policiar as pessoas trans em geral. (GOSSETT; HUXTABLE, 2017, p. 42)

Duplo vínculo é uma armadilha. Armadilhas também são Portais. Você caminha em uma floresta e cai em uma armadilha. Alguns tipos de armadilhas podem também ser citados: pressupõe-se a existência de porta-vozes de grupos sociais subalternizados, que recebem com exclusividade os frutos e benefícios dos palcos e mídias benevolentes, representando toda a “[...] comunidade trans unida pela comunhão compartilhada de hormônios sintéticos” (GOSSETT; HUXTABLE, 2017, p. 42). Esse agrupamento hipotético é uma essencialização e homogeneização criada para invisibilizar as complexidades, as subjetividades e as multiplicidades de pessoas corpo e gêneros variantes. Mas mais que isso, é a justificativa cisheteronormativa, branca e capaz para perpetuar a cota temporária máxima de uma pessoa trans específica por espaço, geralmente a mesma. Esse processo cria uma espécie de mitificação, cuja análise farei em uma próxima oportunidade. De outra parte, ainda que mitologicamente, os prêmios de melhor artista da cena, as publicações, as capas de revista e outras participações artísticas de alta circulação legitimam e fazem circular trabalhos trans*. Essa iterabilidade é importante principalmente em casos de pessoas

²⁰⁰ Eventos espetaculares organizados formalmente, aproximadamente de 1840 a 1940, para obtenção de lucro com a exibição de pessoas racializadas, corpo e gênero variantes e com deficiência.

que não necessariamente têm o enquadramento “[...] educacional ou político para realmente demolir o que significa a visibilidade no contexto neoliberal” (GOSSETT; HUXTABLE, 2017, p. 44)

A visibilidade é uma armadilha porque ela não desafia a criminalização nem a distribuição hierárquica, racializada e localizada de recursos – visto que ela é financiada por sistemas de emissoras, colecionadoras, museus, produtoras particulares de cultura e instituições estatais. De maneira oposta, ela é usada por esses mecanismos para sabotar possíveis críticas e também engajamentos com a negligência estrutural contra a violência e a discriminação, em configurações que dão a ideia de que a “arte trans está em alta”. Os dados não escondem que a quantidade de pessoas trans nas mídias e nas artes é ainda exígua e sua presença, geralmente, não envolve nenhum tipo de remuneração. Percebe-se que “[...] o mercado de arte está buscando o consumo da marginalidade” (GOSSETT; HUXTABLE, 2017, p. 45), o que contrasta com o fato de que:

Ninguém comprou nenhuma das minhas obras de arte. [...] As imagens que não me apresentam como sexualizada de alguma forma, como *Untitled in the Rage (Nibiru Cataclysm)* e *Untitled (Psychosocial Stuntin’)* [ambos em 2015], que são muito mais difíceis de se interpretar como sedutoras, não vendem. (GOSSETT; HUXTABLE, 2017, p. 45)

A obsessão pornográfica por corpos transgênero está em *pornotroping*, de Hortense Spillers (1987), que se refere à cena de exílio e desmembramento de povos que tiveram seus corpos roubados pela colonialidade. Os mecanismos coloniais desejam separar corpos cativos da ativação de seus desejos. Spillers afirma que, nessa situação, foram perdidas ou se tornaram irrelevantes as diferenciações de gênero e os corpos normalizados como femininos e masculinos se tornaram territorialidades de manobras políticas e culturais, não relativas nem específicas aos gêneros. Spillers (1987) se vale das distinções entre “corpo” e “carne” para centralizar diferenciações entre posições de sujeito livres e cativas. Nessa proposição, a “carne” é o grau zero de conceituação social. No Brasil, os crimes coloniais contra a “carne” de grupos étnico-raciais ocasionaram alguns movimentos:

1) o corpo cativo torna-se a fonte de uma sensualidade irresistível e destrutiva; 2) ao mesmo tempo – em contradição assombrosa – o corpo cativo é reduzido à coisa, tornando-se ser para o captor; 3) na

ausência de uma posição de sujeito, as sexualidades captadas fornecem uma expressão física e biológica de “alteridade”; 4) como uma categoria de “alteridade”, o corpo cativo se traduz em um potencial para *pornotroping* e encarna a pura impotência física que desliza para uma “impotência” mais geral, ressoando através de vários centros de significado humano e social. (SPILLERS, 1987, p. 67, grifos da autora)

A objetificação dos corpos, isto é, a carnificação posta em prática por mecanismos cisheterocoloniais e brancos é forma hierarquizante por meio da qual os corpos tornam-se “carne”.

Pensando em como essa implementação é imposta também a corpos e gêneros diversos, Huxtable (GOSSETT; HUXTABLE, 2017) tensiona a capitalização e o consumo objetificado dos marcadores visíveis da diferença, processo que invisibiliza os marcadores de identidade. Depois, explica o sucesso de uma de suas obras, a qual, apoiando-me em minhas perspectivas de Corpo Transformacional, é uma das que mais potencializa a transformabilidade. Portanto, chegamos à associação entre um dos mecanismos de duplo vínculo: a hipervisibilização na exotificação e na hipersexualidade presentes na capitalização de marcadores, e as noções de transformabilidade presentes nas obras de Huxtable, que potencializam procedimentos de modificação corporal – como injeções, por exemplo, nos glúteos –, que alteram totalmente a imagem do corpo da artista. A hipervisibilização corporal na capitalização de marcadores transformacionais objetificados invisibiliza marcadores identitários, ao passo que a hipervisibilização na exotificação e hipersexualidade visibiliza a transformabilidade corporal e invisibiliza outras obras das quais a transformabilidade não possa ser capturada tão facilmente, já que ninguém compra “trabalho que não parece sedutor, e a visibilidade literal — em termos de crítica e publicidade — em torno de meus outros trabalhos, que são menos obviamente sedutores, foi atrofiada” (GOSSETT; HUXTABLE, 2017, p. 48). Os mecanismos de duplo vínculo, segundo minha hipótese, operam capturando a transformabilidade dos Corpos Transformacionais e separando-os de seus desejos ativos. A transformabilidade roubada das posições de sujeito é alterada pelos desejos e fantasias ciscoloniais destruidores, utilitaristas e coisificadores. A obsessão pornográfica pelos Corpos Transformacionais é uma obsessão de captura da transformabilidade. (HABIB, 2020, p. 204)

Chegamos, para finalizar, na terceira fotografia, de Marcel Duchamp (1927), a figura de uma porta que aparta dois quartos adjacentes – “de um terceiro, o quarto da perspectiva de quem vê?” (HABIB, 2020, p.204).

A porta entre os dois, quando abre a passagem para um dos cômodos, fecha a mesma para o outro, e foi criada pelo artista com os fins de aproveitar espaços insuficientes e de desmistificar provérbio que afirma que a porta deve ser aberta *ou* fechada. A porta de Duchamp (1927), que permanentemente abre e fecha simultaneamente, é a terceira imagem de duplo vínculo. Conectando a transformabilidade a ela, examinarei a representação e a (não) presentificação²⁰¹ como condições de duplo vínculo opostas e em um mesmo plano, em procedimentos síncronos causados por: (1) necessidade de abrir espaços fechando alguns deles; (2) revelação de mundos visíveis e invisíveis. (HABIB, 2020, p. 204-205)

Partindo dessa adjacência de entrada e saída, analisarei o relato de Ralph Duccini (2017), que trata de tensões ao redor da proibição de pessoas trans* de interpretar personagens que “nunca seriam”, ou personagens com características que “uma pessoa trans nunca teria”.

Um diretor negou a oferta voluntária de trabalho de um ator. O motivo de sua recusa não consistia nos dois anos sem trabalho prático ou na aparência demasiado jovem para um personagem [...] mais velho. O fato, em questão, é que o ator é um homem-trans. [...] Contudo, ele não percebeu, no dia do acontecido, a dimensão do preconceito de sua “escolha”. Pois, como me disse: na sua concepção e “devido ao momento político” em que vivemos, um pai de família não *colaboraria* com sua encenação se feito por uma guria, em consequente, na sua lógica, se feito também por um homem-trans. Pois, ao que parece, o fato de eu ter dois cromossomos “x” me impede de, em cena, interpretar um papel masculino. [...] Separaram dois grupos de trabalho para que resolvessem a falta de ator no grupo dos diretores. [...] Não sabia o que tinha se passado, só sabia que tinha ido para outro grupo [...] você poderia ser qualquer um lá fora, você poderia ser qualquer outro diretor de teatro ou audiovisual que deixa de escolher ou dar oportunidade (e atenção) para atrizes e atores trans. [...] E você, como outros diretores, reafirmam, mais uma vez, toda essa força multipolarizada e invisível que nos oprime. [...] Ao negar a possibilidade de cena para alguém só porque esta não está dentro do [...] padrão hegemônico [...] você também está roubando [...] a humanidade dessa pessoa. (DUCCINI, 2017, p. 1, grifos do autor)

Nesse caso, a (não) presentificação de uma pessoa transgênera em cena não suavizou o paradoxo de sua representatividade, visto que os limiares do duplo vínculo novamente aprisionaram a transformabilidade corporal, capturando a possibilidade de seu autocontrole através da representação seletiva. A captura é observável no deslocamento não consentido de uma pessoa trans* a outras configurações relacionais, e, então, a um modelo de

²⁰¹ Esses princípios estão contidos especialmente nas tensões sobre a *facetrans*, que analisarei mais profundamente em uma subseção voltada unicamente ao tema.

representação selecionado pela cisnormatividade – fato observável quando o ator afirma que “só sabia que tinha ido para outro grupo” (DUCCINI, 2017, p. 2). Dessa forma, o controle ciscolonial da representação seleciona sob que formas a transformabilidade de uma pessoa transgênera (não) pode estar em cena e sob que formas ela pode representar, abrindo espaços ao fechar alguns deles, uma manutenção do controle de mundos visíveis e invisíveis. (HABIB, 2020, p. 205)

O duplo vínculo é uma ferramenta binária de violências que se atualiza por meio de Transtemporalidades, retornando sempre diferencialmente e, a cada recriação, captura transformabilidades por meio da tentativa de estabelecer a fixidez temporal de acordo com protocolos normativos bem estabelecidos.²⁰² Mas como romper as binariedades do duplo vínculo? Leal propõe:

Desde a perspectiva travesti, o Ocidente não é um acidente. E, por não provir de uma acidentalidade, a ocidentalidade é muito mais audaz do que uma aparente ambivalente disputa de pronomes. Se há uma ampla atenção no Brasil atual a respeito das políticas inclusivas de linguagem, não pode-se reduzir as configurações em uma falsa oposição binária entre “o” e “a” (“o”cidente Versus “a”cidente). Tampouco uma possível ruptura à linguagem cisnormativa da língua portuguesa deveria nomear-se “neutra” ou reduzir-se à opcionalidade vocálica entre “o”, “e”, “a”. Romper com o “O” Ocidental requer exercícios onde a linguagem atua nas frestas da colonialidade; onde a fabulação é ginga e não acidente — sendo o Ocidente ácido (corrói seu próprio mundo) e cisgênero, forjamos a corruptela OCISdente para lhe descrever levando em conta, inclusive, seu ranger de dentes como metáfora do medo cis; onde os modos de valor em suas infinitudes impagáveis (SILVA, 2019) não foram, não são e nunca serão neutros na flecha do tempo cisgênero colonial. (LEAL, 2021, p. 2, grifos no original)

Romper com a binariedade do duplo vínculo, é, então, criar mais que duas opções, exponenciando possibilidades.

5.4 PORTAL XXV: CENSURA

Este Portal articula, em análises sobre Corpos Transformacionais nas Artes Cênicas do Brasil, a dinâmica da transformabilidade de corpos e gêneros variantes com sua perseguição histórica pela censura. Para tanto, este Portal apresenta dois

²⁰² Agradeço imensamente a Dodi Leal pelas colaborações.

movimentos: 1) revisita discussões históricas dos mecanismos censores, desde o golpe militar de 1964, abarcando suas principais reestruturações, em abordagens que influenciaram o controle político-social das transformações corporais; 2) estabelece análises históricas da censura desses corpos nas Artes Cênicas através da Transjardinagem. Cruzando dados da Ditadura Militar com dados contemporâneos, propõe-se uma reflexão sobre as resistências transformadoras dos Corpos Transformacionais e sobre os instrumentos que impedem congelamentos e estabilizações de falsas assimetrias nesses entrelaçamentos – como por exemplo, a essencialização do mecanismo censor ou a própria criação da ideia de um inimigo bem circunscrito e facilmente localizável, suposição estabelecida por polaridades entre o bem e o mal, nas quais a artista é resguardado sempre o lugar da bem-feitoria e à censura o tropo da vilania. Segundo minha hipótese, tanto os projetos da censura quanto certas práticas cênicas estão engajados em sistema ciscolonizador de duplo vínculo que captura transformabilidades dos Corpos Transformacionais, operando a passagem dessas vivências entre o visível e o invisível.

Proponho dois movimentos. O primeiro movimento diz respeito às discussões históricas dos mecanismos da censura, promovidas desde o golpe militar brasileiro de 1964, e, mais precisamente, à relação entre alguns dos principais marcos de reestruturação que consolidaram as atividades de órgãos censores e as abordagens que dizem respeito ao controle político-social das transformações corporais de corpos e gêneros diversos. Em outros termos, evidenciarei a implicação entre a mutabilidade dos dispositivos de censura e o aspecto da transformabilidade dos corpos Transformacionais censurados.

O segundo movimento se dá em direção ao Fundo do Serviço de Censura de Diversões Públicas/RJ (SCDPRJ/Arquivo Nacional), no qual podem ser localizados dados sobre representações e presenças desses corpos nas Artes Cênicas do período da Ditadura Militar, bem como os pormenores das práticas censórias voltadas a corpos e gêneros diversos. Apesar de serem aqui analisadas intervenções nas obras, decisões de enquadramentos nos sistemas de classificações etárias, posições divergentes contidas em pareceres de diferentes Censores Federais para uma mesma apresentação e vetos totais a espetáculos, este trabalho se direciona à proibição dos corpos Transformacionais. Trata-se da primeira tentativa de estabelecer uma análise histórica da censura de corpos trans* nas Artes Cênicas brasileiras feita por pessoa

trans.

Os dados e interpretações sobre Corpos Transformacionais nos arquivos da Ditadura Militar do SCDPRJ receberam tratamento documental de primeira mão e foram postos em diálogo com informações atuais de manifestações de censura a corpos transgêneros. O interesse deste Portal é, pois: 1) abrir esse arquivo, ainda não explorado com o recorte ora assumido; 2) expandir miradas para além das práticas censoras e em direção ao sistema artístico; 3) refletir sobre resistências dos Corpos Transformacionais e sobre mecanismos que impedem congelamentos e estabilizações de falsas assimetrias, em entrelaçamentos dos dados encontrados.

Pretendo mostrar como esses corpos, vinculados aos diversos procedimentos de potencialização da transformação corporal em cena, são (in)visibilizados por meio de mecanismos de censores de duplo vínculo e através da coerção de sistemas colonizadores. Esses dispositivos, segundo minha hipótese, operam capturando transformabilidades dos corpos Transformacionais. Retomando os estudos do duplo vínculo e afirmando a censura como um dos mecanismos que apontam a *concomitância de cosmos visíveis e invisíveis*, demonstrarei como nela se dá a captura da transformabilidade. Para isso, explicarei como os aparatos de duplo vínculo da censura vão, ao longo da História, modificando-se na medida em que se alteram os Corpos Transformacionais.

Na pesquisa deste Portal, deparei-me, em primeiro lugar, com grande número de reflexões, diretas ou indiretas, sobre ausência ou presença esparsa de manifestações cênicas identitárias transgêneras na História das Artes Cênicas no Brasil. Efetuei, em segundo lugar, muitas reflexões sobre inúmeros borramentos – muitos dos quais coercitivos, como veremos posteriormente – das nomenclaturas de performatividades de gênero cênicas utilizadas ao longo do tempo, em diferentes épocas, por exemplo o borramento entre travesti e homossexual. Meu interesse em propor interlocução entre esses dois (des)encontros reflexivos aumentou quando notei a possibilidade de construir ao menos duas hipóteses. Os borramentos de nomenclaturas presentes na segunda releitura seriam: 1) ou possível saída conceitual para o problema imposto pela primeira reflexão — já que não seria ausência dessas pessoas em cena, posto que tudo era apenas diferente, existiam outros nomes —; 2) ou a própria reafirmação do nosso apagamento histórico e do fracasso ciscolonial branco em registrar nossas histórias — afinal, nesse borramento cabemos todes nós,

menos as pessoas mortas, apagadas, censuradas ou as que não fazem determinadas cenas por tantos outros motivos (e que cenas fazem?). Isso posto, pode-se dizer que a multiplicidade de categorias de gênero dissidência na História complexifica ainda mais o debate do apagamento de vivências trans nas Artes Cênicas.

Em outras palavras, a ausência de manifestações cênicas identitárias transgêneras na História das Artes Cênicas no Brasil fica tanto mais explícita quanto mais se localiza borramentos e mudanças em performatividades de identidades de pessoas gêneros diversas. O segundo ponto a ser aqui levantado é que quaisquer tentativas transgêneras de historicizar suas presenças na História são tidas como anacrônicas, afinal a categoria analítica da transexualidade só surge para a cisheteronormatividade em um período circunscrito entre 1950-1965. A perspectiva da História cisgênera branca sobre nós não me interessa senão na medida em que esses olhares historicizem também sua própria cisgeneridade. Para Tedesco “[...] a escrita historiográfica tensiona, desestabiliza e historiciza sistemas de manutenção das hierarquias e injustiças sociais, como a cisheteronormatividade” (TEDESCO, p. 60).

Partilho da convicção de que é preciso e possível, pela via da historiografia, desconstruir a ideia enraizada na contemporaneidade de que a heterossexualidade e a cisgeneridade são as únicas performances de desejo e gênero naturais e normais, ao invés de concebê-las como produtos de um tempo e espaço. Seguindo esta lógica, compreendo que o corpo, por excelência, é onde o individual e subjetivo se encontram com o social e estruturante. Para tanto, é importante apreender de que maneira se dá a articulação entre corpo-indivíduo-político e corpo-social-político. (TEDESCO, 2018, p. 11)

Complementando com a perspectiva de Nedel, temos que:

A transgeneridade foi discursivamente construída como um fenômeno nascente, que só agora recebe a atenção das publicações científicas e dos meios de comunicação, jamais podendo habitar o passado histórico. Esta interdição do tempo presente às pessoas trans consiste em uma negação de coetaneidade, isto é, a atribuição de um tempo diferente a essas comunidades, tomando como referência o tempo cisgênero heteronormativo branco. Esses apagamentos, silenciamentos e esquecimentos configuram processos de exclusão e marginalização macroestruturais, que atravessam a história e a memória de uma comunidade inteira. (NEDEL, 2020, p. 38)

Isso me leva a adotar parcialmente minha primeira hipótese, mas apenas quando

minhas pesquisas localizarem manifestações cênicas identitárias diversas de corpos e gêneros, em que os borramentos não tenham sido operados coercitivamente pela própria cisheteronorma. Ademais, adotarei minha segunda hipótese, demonstrando como mecanismos censores e manifestações artísticas em sistemas cisheterocoloniais capturaram transformabilidades dos corpos transgêneros, promovendo apagamentos. Sendo assim, poderei agora apontar três localizações diretas dessas implicações em meu material documental: 1) as classificações homossexuais, travestis, transformistas, *crossdressers* e *drag queens/drag kings* se encontram borradas em boa parte dos textos das representações artísticas submetidos à avaliação da Censura Prévia e em algumas informações dos censores após avaliações de ensaios gerais; 2) essas classificações, antes borradas, definem-se seletivamente em certos pareceres censores; 3) há inúmeras outras manifestações identitárias históricas de corpos e gêneros variantes na cena brasileira que não são as mesmas de hoje, visto que o paradigma central do Corpo Transformacional é transformar-se — e rastreá-las é recuperar suas transformabilidades históricas feitas cativas.

Com efeito, já apontei a dificuldade de localizar na História manifestações cênicas de homens trans, pessoas transmasculinas, pessoas trans AFAB²⁰³, dentre outras. Não porque não existiam movimentos sociais organizados por essas vivências — se a memória é um direito a todas as populações, essa é uma hipótese que culpabiliza esse grupo por ter sido privado desse direito —, mas porque nossos nomes, assim como o meu, ao serem censurados, não chegam a sair nos noticiários, por exemplo. Essas observações influenciarão a forma com que transformabilidades são capturadas diferentemente na História. Nota-se, pois, que minhas inquietações — que não deixam de ser testemunhos do tempo em que as lancei por ocasião de minha própria censura, ocorrida em 2018, no estado de Santa Catarina²⁰⁴ — não constituem apenas objeto de lamentações não saudosistas pelas ameaças e humilhações institucionais e não-institucionais recebidas por mim, nem apenas matéria para afirmar que antes de (re)escrever nossa possível nova História será preciso nos nomear. Elas

²⁰³ *Assigned Female At Birth* (Designação como mulher ao nascer).

²⁰⁴ Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/colunistas/fernanda-nasser/cancelamento-de-peca-de-teatro-gera-polemica-em-gaspar>. Acesso em: 24 out. 2021.

reverberam em certos problemas teóricos, artísticos e históricos, que integram a pauta das discussões artísticas, políticas e sociais atuais.

5.4.1 Primeiro movimento: breve análise histórica da transformabilidade da censura

Nesse primeiro movimento, segui Miliandre Garcia (2008), mapeando a longa e mutável história das práticas censoras brasileiras, já que elas não apresentaram “[...] padrão de funcionamento, exceto pelo fato dos governantes valerem-se de mecanismos de controle para impedir a circulação de informações que julgaram contrárias aos seus interesses” (GARCIA, 2008, p.12). Focalizarei agora o Fundo do Serviço de Censura de Diversões Públicas/RJ (SCDPRJ/Arquivo Nacional), órgão em que fiz o levantamento de dados do segundo movimento deste Portal. O levantamento será apresentado em breve.

Desde 1830, a censura foi policializada, isto é, um caso de Polícia. A única exceção se deu quando Getúlio Vargas assumiu a Presidência na década de 1930, e a Constituição de 1934 passou a não permitir o anonimato nem garantir a liberdade de expressão dos espetáculos. Nesse caso, ao invés de serem gerenciadas pela Polícia, as decisões político-ideológicas e ético-morais concentravam-se no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que avaliava temas, vetava palavras e proibia manifestações públicas ofensivas às instituições e seus representantes, à humanidade, à moral, aos bons costumes e às crenças religiosas, ou caso incitassem a prática de perversões, vícios, crimes ou atos contra a ordem.

Segundo Garcia (2008), o SCDP surgiu em 1945, com a deposição de Vargas, retomando a policialização. Já em 1972, foi transformado em:

Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e as TCDPs dos estados transformaram-se em SCDP. Em meados da década de 1970, a censura teatral sofreu um movimento inverso à centralização do organismo. Em 1975, a DCDP devolveu o exame prévio de peças teatrais para os órgãos de São Paulo e Rio de Janeiro e, em 1978, para as censuras estaduais com mais de três técnicos de censura. Da data da sua criação, em 1945, até o ano de sua extinção, em 1988, a censura [...] respondeu aos imperativos políticos dos governantes e transitou de uma ação mais rigorosa e centralizada desde 1967/68, passando por [...] instabilidade no final da década de 1970 até transformar-se numa atividade [...] inexpressiva no fim da ditadura. (GARCIA, 2008, p.12-13)

Segundo a pesquisadora (2008), os relatórios do setor de teatro não são fontes quantitativas precisas de peças analisadas e vetadas pela censura, por desconsiderarem lacunas e (des)centralizações da censura teatral. Segundo o fundo do DCDP, de 1962 a 1988, da média total de 21960 peças examinadas, 702 foram proibidas. Além desses relatórios, Garcia lista portarias produzidas pelos técnicos censores em Brasília nesse período, das quais pude localizar três regulando “travestis”: 1) Portaria de 30/06/67, que estabelece normas para apresentação de números de strip-tease e travesti em clubes e televisão; 2) Portaria de 10/11/70, que proíbe a apresentação de números e shows que explorem o travesti, exceto com a aprovação do chefe (SCDP), segundo portaria n.º1/71; 3) Portaria de 04/01/71, idêntica à anterior. Utilizei aqui uma terceira fonte de informações, o instrumento de pesquisa do fundo da DCDP. A partir de tais fontes, podemos apontar que censura prejudicou a produção cultural e causou desemprego nas áreas artísticas, principalmente para artistas trans*.

Quanto aos trâmites processuais, o procedimento consistia em protocolar espetáculos, aguardar envio do processo regional para a matriz, aguardar a posição dos técnicos em “[...] liberar a peça com ou sem classificação de idade, vetar o texto sem direito a novo exame ou embargar a apresentação até que o produtor do espetáculo procedesse às determinações da censura” (GARCIA, 2008, p. 18).

Antes de 1964, a censura se concentrava no decreto n.º 20.493, que atribuía ao chefe do SCDP o “[...] direito de cassar ou restringir a autorização da censura quando sobreviessem motivos imprevistos e injustificados pelo interesse da dignidade nacional, da ordem, [e] da moralidade.” (GARCIA, 2008, p. 32). Depois, na primeira fase da censura, houve centralização com a lei n.º5.536, e Garcia aponta que a mídia considerava que critérios uniformizados menosprezavam especificidades culturais, sendo o nivelamento feito em atenção às cidades consideradas mais retrógradas. Já Grünewald, em 1966, reconhece que “[...] a ingerência indébita, mas consentida, de facções raciais, políticas, religiosas (especialmente estas), além de inefáveis associações de pais de família” (apud GARCIA, 2008, p. 34) prestava importante papel censor.

Na segunda fase, ocorreu censura política e o AI-5 foi decretado, em 1968. Na terceira fase foi criado o decreto-lei n.º1.077, em 1970. O SCDP gerou, no mesmo

ano, “Normas para Classificação de Espetáculos para Menores”, com propósitos de verificar por faixas etárias a adequação infanto-juvenil do espetáculo, para evitar “deturpação de conceitos políticos, religiosos, afetivos, morais, familiares (pressuposta, evidente ou disfarçadamente)” (GARCIA, 2008, p. 34).

Os estudos de Garcia fornecem semelhantemente pistas sobre como os técnicos de censura pensavam a liberdade e o sexo, o que me ajudou a compreender a captura da transformabilidade corporal. Como exemplos, em 1974, o censor Coriolano Fagundes afirmou que o artigo constitucional havia sido ativado para evitar imoralidade, comunismo em expansão e “[...] veículos utilizados por agentes da subversão para minar e solapar os valores morais da família brasileira, dentro de diretrizes da esquerda internacional com o objetivo ... de subverter a ordem e colocar em risco a segurança do Estado” (FAGUNDES apud GARCIA, 2008, p. 81). Associando a luta pela liberdade e expressão da sexualidade à campanha política comunista, Fagundes defendeu regulamentações estratégicas do controle da pornografia em defesa da segurança nacional, afirmando que “[...] agentes do comunismo internacional se servem da dissolução da família para impor o seu regime político; para tanto buscam lançar no erotismo a juventude” (FAGUNDES apud GARCIA, 2008, p. 81).

Na quarta fase, buscou-se descentralizar a censura teatral, entre 1975 e 1978. De 1981 até início de 1985, houve retomada da censura política. Ademais, legislações queoubessem eram utilizadas para justificar atos autoritários que objetivavam também a arrecadação de recursos, adaptando-se para servir aos interesses políticos específicos governamentais, segundo a autora. Há, ainda, apontamentos do SCDP quanto à diferença de tratamentos dispensados a algumas manifestações: “[...] tenho encontrado em alguns elementos do teatro de revista certa prevenção [...]. Sendo o teatro um gênero literário, não vejo como deva ser transformado numa escola ‘de degradação e mau gosto’” (ROCHA apud GARCIA, 2008, p. 34).

Realçados fatores estruturais das operações censórias implementadas por sistemas de poder da Ditadura Militar brasileira, e abarcados os principais marcos de suas reestruturações, considerarei igualmente importante apresentar nesta seção regras de proibição e classificação artística por faixas etárias, portarias específicas que vetassem travestis em cena e abordagens do controle político-social corporal, em termos de expressão e liberdade sexual. Afirmando a transformabilidade da censura,

passarei para um segundo movimento, que tenta estabelecer análises históricas, no âmbito das artes cênicas, da censura de corpos e gêneros diversos e relacionar sua transformabilidade com sua necessidade adaptativa de captura da transformabilidade dos Corpos Transformacionais.

5.4.2 Segundo movimento: análise da censura de corpos transformacionais através da Transjardinagem

Segundo Miliandre Garcia (2008), priorizei dinâmicas internas da censura nas Artes Cênicas, considerando acervos documentais que evidenciaram a estrutura administrativa mutável do organismo censório da Ditadura Militar. Escolhi fazê-lo por acreditar que essas alterações acompanhavam a necessidade de captura da transformabilidade. A documentação pode ser consultada no fundo do SCDPRJ (Arquivo Nacional) e na legislação censória no livro *Censura Federal* (RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, 1971). O material explicita as mudanças de tais práticas nos critérios de interdição e classificação das manifestações artísticas ao longo do tempo, nas (in)visibilidades de Corpos Transformacionais, na forma como essas corporeidades são tratadas nas artes e, finalmente, revela os próprios mecanismos cisheterocoloniais presentes tanto nos dispositivos censores quanto em diversas epistemologias cênicas.

Neste segundo movimento, para conduzir um levantamento dos processos de censura, consultei os 196 registros da palavra “travesti” do fundo do SCDPRJ e identifiquei 83 manifestações cênicas que sofreram veto no período ou passaram por regulação de faixa etária entre 1962 e 1988. Conforme discutido, a utilização dessa palavra, especificamente, visa determinar minha busca por arquivo de manifestações identitárias transgêneras, mas as liminaridades revelam que nem sempre será possível compreender: se o que se chama de “travesti” são travestis identitárias que performarão cenicamente personagens também travestis; se são pessoas cisgêneras ou transgêneras transformistas, *drags* ou *crossdressers*; se são pessoas cisgêneras produzindo a *Facetrans*²⁰⁵; etc. Essas determinações prestam a identificar se há, de fato, pessoas transgêneras em cena e quais são as implicações dessas presenças ou

²⁰⁵ Será tratada no próximo Portal.

ausências na História, e a evitar congelamentos e estabilizações de falsas assimetrias.

Escolhi dois arquivos, selecionados de acordo com as seguintes premissas, baseadas nas três implicações explicitadas na primeira sessão. A primeira premissa tentou verificar a maior diversidade possível de manifestações artísticas, espetáculo denominado como “show de travestis” e espetáculo cuja personagem é travesti — essa escolha visou obter a maior diversidade contextual possível de performatividades “travesti”. A segunda proposição tentou selecionar certos pareceres dos Censores Federais que retiravam a liminaridade dessas classificações seletivamente. A terceira verificou possibilidades transformacionais de corpos e gêneros diversos ainda não conhecidas, para começar seu processo de (re)escrita histórica.

O primeiro certificado da série de Serviço de Censura Prévia que avaliarei é o protocolado sob o nº03369/1977²⁰⁶. Deste, considero um dos pareceres, já que os outros são similares, e duas seleções do texto do espetáculo, suficientes para avaliar minhas premissas:

²⁰⁶ Processo de censura de *Homem que não dorme há trinta anos com medo de ser assaltado*, de Marcos Borges. SCDP/CP/SR/RJ/PTE2248/03369/1977.

Figura 17 - Parecer nº1598



SERVICO PÚBLICO FEDERAL
Departamento de Polícia Federal
Serviço de Censura de Diversões Públicas

Parecer nº 1598

Assunto.....: Leitura de texto (peça teatral)
Título.....: "O HOMEM QUE NÃO DORME HÁ TRINTA ANOS COM MEDO
DE SER ASSALTADO"
Autor.....: Marcos Borges
Classificação.: V E T O T A L

Versa o presente texto sobre um assalto praticado em nossa cidade há trinta anos, no bar do Joaquim, quando lhe assassinaram os pais e curraram a sua esposa. Abalado com os acontecimentos, fica sem dormir estes anos todos com medo de ser assaltado novamente, acaba sofrendo das faculdades mentais e sua mulher se transforma numa prostituta de um bordel, onde pontificavam e mandavam vários marginais de alta periculosidade, entre eles um homossexual, Marta Rocha, que ali também se prostituía junto às mulheres.

Depois de várias passagens que se desdobram envolvendo aqueles personagens durante o período de trinta anos, nos dias atuais tentam salvar o Joaquim da sua loucura, um médico, um pastor e um macumbeiro, mas inutilmente.

Insinuações e fatos contados no texto apresentando a polícia como corrupta; cenas de assalto com estrupo; apologia de criminosos conhecidos como Horrroso, Cabeção, Marta Rocha, Diabo Louro, etc..., com um breve currículo de todos, pois estes fazem parte dos atores que interpretam a peça; hino do Estado do Rio cantado: "Eu não sou cachorro não" e o Prefeito dando em lugar de casas para os necessitados uma partida de futebol; insinuações de que o povo continua escravo; cenas de sadismo; citação de um puteiro legalizado e tabelado pelo Poder Público; várias cenas de prostituição incluindo menores; homossexualismo; cena de assalto em que a vítima é morta por não ter dinheiro; camelô se vangloriando em passaren torpentes para a juventude dentro de rapadura que ele vende; linchamento de um cidadão pelo povo, além de inúmeros palavrões.

continua

continuação

Peça sem qualquer conteúdo positivo, pelo contrário, somente mazelas e as coisas mais baixas/são apresentadas como denegrir a autoridade policial e civil, violências, sexo, taras e tóxicos, não havendo qualquer resquício de algo aproveitável no texto, razão pela qual opinamos pelo seu VETO TOTAL, incurso nas letras "a", "b", "c", "d" e "g" do artigo 41, do Decreto 20.493 de 24 de janeiro de 1946.

Rio de Janeiro, 18 de julho de 1977

No texto teatral apresentado por Marcos Borges, havia cena inteira em bordel, local onde a personagem travesti Marta Rocha trabalhava como artista, sendo referida pelo censor como “marginal de alta periculosidade” e “homossexual”. Na justificativa para o veto total, a travesti é novamente enunciada em “apologia de criminosos” e “puteiro legalizado”, com “mazelas e as coisas mais baixas” e “sexo”. Nota-se também que esse processo é da terceira fase da censura, quando já se havia criado o decreto-lei n.º1.077, e a justificativa do parecer incorre ainda no Decreto nº20.493 de 1946.

Figura 18 - Processo nº03369

HC - Marta Rocha - Travesti. Arruaaceiro. A exemplo da célebre Madame Satã, costu
ma enfrentar a polícia armado apenas com uma navalha. Quando drogado, não
respeita ninguém, sendo capaz de praticar o ato sexual plena rua. Quer di
zer, além de bicha ...

MARTA ROCHA - Sou é artista, morou? Durante muito tempo fui atração no Novo México
um cabaré da Iapa. Ninguém me chama de viado, que eu não gosto. Sou
homossexual. É de vez em quando dou uma de machão. Sabe por que me
chamam Marta Rocha? Porque eu tenho, ó, duas polegadas a mais que
já desbancaram muito machão por aí.

Fonte: SCDPRJ

Figura 19 - Processo nº03369

BRAN, RIO TN. CPR. PTE 2248 p. 121
28

X - O BORDEL

DURANTE O TANGO PERSONAGENS ARRUMAM O NOVO CENÁRIO.
TERMINA O TANGO. O "MARIDO" NÃO É MAIS MARIDO E SIM O "CARLOS GARDEL". O MESMO
SE DÁ COM MARIA QUE É AGORA UMA DAS MENINAS DO CABARÉ. APLAUSOS.

GARDEL - Sempre foi assim. Quem abre a noite sou eu. Agora, que eu já demonstrei
meu talento, quem quiser pode pegar seu par e dançar.

TIA ROCHA - É. Mas nada de agarramento no salão. Pra isso tem uma casa naquele
quarto. Isso aqui não é um puteiro qualquer não. É uma casa de comer
cio legalizada e tabelada pelo poder público. Música, maestro ...

MARTA ROCHA CANTA UM BOLERO. CASAIS DANÇAM. GARDEL TOMA UMA DOSE. AO TÉRMINO
MULHERES CERCAM GARDEL QUE PEDE CALMA.

Fonte: SCDPRJ

Na figura 18 verifica-se a existência de componentes da produção cisheteronormativa nas próprias produções artísticas. A personagem travesti “bicha” porta “navalha”, e é “capaz de praticar o ato sexual em plena rua”, o que valida a crença, em algumas práticas artísticas, de que essa representação travesti é a única possível. Rocha responde que na verdade é “artista”, o que alivia periodicamente sua posição social supostamente fixa como profissional do sexo, contudo retoma sua hipersexualidade e a exotificação em “fui atração no Novo México”, “Sou homossexual” e “tenho, ó, duas polegadas a mais”. Na figura seguinte, o censor marcou o texto à esquerda, na cena do bordel em que Marta Rocha canta, o que indica, mais uma vez, que a existência travesti foi censurada, independente do ensaio geral, ou seja, independentemente do fato de haver ou não travesti em cena, ou de quem a representaria. A própria existência travesti, junto de todas as possibilidades de sua representação cênica, foi vetada por censura duplamente vinculada. A marcação censória riscada na cena em que a mesma apareceria confirma a passagem entre o hipervisível e o invisível. Já o borramento “homossexual”, “bicha” e “travesti” ocorre em todas as figuras. Em adição, explico que, em outros processos examinados²⁰⁷, os censores abrandavam ou efetivavam a censura pela prática da seleção coercitiva da performatividade de gênero (BUTLER, 2008), independentemente da performatividade cênica — ainda na etapa da censura prévia. Na maior parte dos casos, se o censor selecionava performatividades de gênero e sexualidades como cisgêneras “homossexuais”, a censura era abrandada. Nos demais casos, a impropriedade era definida como “homossexualismo”, e as travestis classificadas como as potenciais praticantes dessa “perversão”. Em outras palavras, a identidade trans ou travesti é gerenciada diferencialmente pela cisheteronorma, com fins determinados de veto ou liberação. Se posta em posta em xeque, apagada ou desconsiderada, é sobreposta à identidade homossexual ou outras, por exemplo, com fins de liberação – afinal “são apenas homens experimentando signos de humor”. Se determinados marcadores identitários são hipervisibilizados, pode haver, diferencialmente, um processo de sua capitalização ou veto, dentre outros. Em

²⁰⁷ Outros processos da censura serão abordados em breve.

quaisquer situações houve prejuízo às representações travestis.

No processo da figura 18, a transformabilidade dos Corpos Transformacionais é capturada mediante veto completo, sendo a personagem travesti hipervisível e invisível simultaneamente. A hipervisibilização na exotificação e na hipersexualidade presentes na seleção coerciva e capitalização de marcadores identitários e cênicos pelo censor e pelo escritor teatral — em marcações no texto e nas expressões cisheteronormativas citadas — é associada às noções fantasiosas de transformabilidade criadas pelo imaginário cissexista da performatividade de gênero (BUTLER, 2008) travesti. Assim, “[...] a hipervisibilização corporal na capitalização de marcadores transformacionais objetificados invisibiliza marcadores identitários”, que aparecem borrados ou são selecionados por coerção, “[...] ao passo que a hipervisibilização na exotificação e hipersexualidade visibiliza” (HABIB, 2020, p. 15) a noção fantasiosa da transformabilidade corporal e invisibiliza a própria existência travesti. Assim, o imaginário travesti cênico censurado é fantasia ciscolonizadora que captura transformabilidades do Corpo Transformacional, visto que a travesti nem pode existir.

O segundo certificado da série de Serviço de Censura Prévia que avaliarei é o n°107/1985²⁰⁸. Deste, considero os pareceres suficientes para avaliar minhas premissas:

²⁰⁸ Processo de censura de *Adorável Rogéria*, de José Bastos. SCDP/CP/SR/RJ/107/1985.

Figura 20 - Parecer nº985

MJ = SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER Nº 985 DATA 18 / 12 / 85

TÍTULO: "ADORÁVEL ROGÉRIA"

AUTOR/ES: JOSÉ FERNANDES BASTOS

GÊNERO: SHOW DE VARIEDADES

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 18 ANOS

JUST. IMPROPRIEDADE: HOMOSSEXUALISMO

Cumprindo determinações superiores, procedeu-se ao exame do ensaio geral da peça supra intitulada, no Teatro Alaska onde se verificou o seguinte:

DO TEXTO : O script foi seguido sem alterações.

DA ILUMINAÇÃO : Profusão de luzes e cores em todo o espaço cênico inclusive muito pisca pisca.

DO VESTUÁRIO : Os travestis se vestem com muito luxo com suntuosos vestidos com muito brilho e plumas.

DO SOM : As músicas são produzidas mecanicamente e a maioria em dublê de cantores e respectivo repertório já famosos e conhecidos.

DA MARCAÇÃO : Mímicas de cantoras famosas, moderada carga erótica. Inclusive um número de stresp-tease.

Do exposto, em se tratando de show de travestis, onde a artista principal é a Rogéria que comanda todo o show, opina-se pela liberação do espetáculo com impropriedade para menores de 18 anos.

Fonte: SCDPRJ

Nota-se que, apesar da utilização de pronomes masculinos “os” para “travestis”, como ocorria na época, e da impropriedade como “homossexualismo” — denotação de um borramento entre “travestis” e “homossexuais” —, outras palavras como “luzes e cores”, “luxo”, “suntuosas”, “brilho e plumas”, “famosos e conhecidos”, “cantoras famosas” evidenciam marcações de qualidades, aparentemente. Isso é explicado no

último parágrafo quando a pessoa censora afirma que “em se tratando de show de travestis” haveria “moderada carga erótica. Inclusive um número de streap-tease”. Essas frases, com certo tom de cuidado, parecem alertar possíveis ameaças, parcialmente abrandadas pela presença da artista famosa Rogéria. Além disso, o censor indica a liberação do espetáculo. Parece dizer que “apesar do erotismo ... dos travestis”, identidades já não bem vistas como expus na seção acima, nesse caso é “a Rogéria” hipervisível em “luzes e cores”,

Figura 21 - Parecer nº984

PARECER Nº 984/85 DATA 28 / 11 / 85
 TÍTULO: ADORÁVEL ROGÉRIA E SUAS CONVIDADAS
 AUTOR/ES: José Fernando Bastos
 GÊNERO: Leitura de Texto para Teatro Musical de Travestis
 CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: Impropriedade para menores de 18 (dezoito) anos
 JUST. IMPROPRIIDADE: _____

Trata-se de show de travestis, cujo intuito único consiste em divertir e entreter à platéia afeito ao gênero, cuja temática central gira em torno de esquetes plenos de termos chulos, números musicais com travestis em homenagens a cantores populares como Gal Costa, Carmen Miranda e outros.

MENSAGEM PRINCIPAL: Negativa, pelas cenas e personagens de natureza imoral e anti social dos tipos apresentados.

PÚBLICO ALVO: Adulto, devido à temática chocante exposta pelo autor do texto, pleno de vulgaridades e baixezas.

LINGUAGEM: Termos chulos em profusão, que adequa-se à mensagem e impressão final proposta.

GRÁU DE PERSUASÃO: Excitação direta, perturbação de imaginação de faixa etária mais jovem, torna-se desaconselhável sua exposição à curiosidade prematura.

Pelo exposto, opina-se por sua **LIBERAÇÃO**, com impropriedade para menores de 18 (dezoito) anos, condicionando-o, no entanto, ao exame do Ensaio Geral.

Fonte: SCDPRJ

Aqui, o censor avalia o espetáculo presumindo que ele visa apenas “entreter e

divertir” cita “termos chulos” já no primeiro parágrafo, considerando a mensagem “negativa”, isto é, apesar do intuito de divertimento, há “personagens de natureza imoral e anti social”. Já “adulto” explica-se pela “temática chocante”, de “vulgaridddes e baixosos (sic)”. Por fim, “excitação direta”, “perturbação da imaginação de faixa etária mais jovem” e “curiosidade prematura” indicam que a pessoa censora presume que se deve proteger jovens de sentirem curiosidade por essas vivências, como presume que possam perturbar imaginações. Seria o anúncio de curiosidade já presente, uma hipervisibilização? Esse parecer aparenta visar a proteção da deturpação de valores morais e familiares, pelas “Normas para Classificação de Espetáculos para Menores” de 1970 (SCDP).

Figura 22 - Parecer nº983

MJ = SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER Nº 983/85 DATA 28 / 11 / 85

TÍTULO: "ADORÁVEL ROGÉRIA E SUAS CONVIDADAS"

AUTOR/ES: JOSÉ FERNANDO BASTOS

GÊNERO: REVISTA MUSICAL

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 18 ANOS

JUS T. IMPROPRIEDADE: SHOW DE TRAVESTIS

Trata-se de um show musical de já famoso ou famosa Rogéria onde intercalam-se várias homenagens musicais a cantoras famosas com quadros humorísticos sendo a temática central o realce de comportamentos homossexuais masculinos.

Os quadros embova sejam para fazer rir, são de extremo mau gosto.

Objetiva unicamente o lazer e o entretenimento num show de piadas de mau gosto e músicas.

Terminologia chula e pesada.

Pelo exposto, não sendo possível o veto, opina-se pela impropriedade para menores de 18 anos.

Figura 23 - Parecer nº 982

MJ = SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER Nº 982/85 DATA 26 / 11 / 85

TÍTULO: " ANGRAVEL ROGÉRIA "

AUTOR/ES: JOSÉ FERNANDO BASTOS

GÊNERO: MUSICAL

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 16 ANOS

JUS T. IMPROPRIEDADE: O TEMA

CONTÉUDO:

Show musical, estrelado pela já famosa Rogéria em homenagem a varios cantores brasileiros, intercalados de quadros humoristicos, onde o assunto principal é o comportamento homossexual masculino.

MENSAGEM, LINGUAGEM E PÚBLICO DESTINATARIO:

Com criticas jocosas o espetáculo desenvolve-se com linguagem bem abula. Deá porque, opinar pela liberaçãõ do show com restrições para platéia menor de 18 ANOS.

Fonte: SCDPRJ

No parecer nº983, o censor explicita o borramento identitário seletivo, primeiramente justificando a impropriedade como sendo o próprio "show de travestis", depois explicitando não ter certeza se seria "o já famoso ou famosa Rogéria", e, por fim, selecionando o tema como "comportamentos homossexuais masculinos". Finaliza com "não sendo possível o veto", o que demonstra que se não existisse o "fazer rir", o "homossexual", ou o "famoso ou famosa", seria possível vetar a produção. O parecer nº982 tem classificação de 16 anos, diferentemente da classificação de 18 anos que aparece nos anteriores. É igualmente importante notar que a Portaria de 04/01/71, que proibia shows de travestis, não foi válida nessa análise de censura. Apesar da

norma ter sido criada no final de 1970, fase de instabilidade censória, e de o referido certificado ter sido expedido em época de “atividade burocrática e inexpressiva” na ditadura (GARCIA, 2008, p. 13), a impropriedade “travesti” continuou atuando na classificação etária máxima. E, apesar da censura dita política ter durado até 1985, podemos considerar que o que guiou os pareceres aqui foi a censura moral e a prevenção do SCDP a elementos de “mau gosto” do teatro de revista musical, nesse caso, as travestis.

Nesse certificado, a transformabilidade dos Corpos Transformacionais foi capturada pelo duplo vínculo da censura mediante (incerta) classificação etária, sendo essas artistas simultaneamente hipervisíveis e invisíveis. A hipervisibilização na exotificação e na hipersexualidade presentes na capitalização de marcadores de performatividade de gênero (BUTLER, 2008) e performatividade de gênero cênica — em palavras como “temática chocante”, “suntuosa”, “luxo”, “divertir”, “excitação direta”, “famosa Rogéria” — é associada às noções de transformabilidade presentes na performatividade de gênero e em menções a potencializações da modificação corporal — como “operação” —, e presumidas em frases que indicam que o simples contato com essas existências poderia transformar jovens. Portanto, “a hipervisibilização corporal na capitalização de marcadores transformacionais objetificados invisibiliza marcadores identitários, ao passo que a hipervisibilização na exotificação e hipersexualidade visibiliza a transformabilidade corporal” (HABIB, 2020, p. 15), assim como invisibiliza outras interpretações transformadoras da obra nas quais a transformabilidade não possa ser capturada tão facilmente, já que ninguém quer ver um espetáculo que “não pareça sedutor, luxuoso, famoso, divertido”, nem quer reconhecer manifestações artísticas travestis para fora do “homossexualismo”, “vulgaridade”, “imoralidade” e “negatividade”.

5.4.3 Censura do Corpo Transformacional na contemporaneidade

Examinarei nas páginas seguintes o modo pelo qual boa parte desses problemas reverbera na censura atual de corpos trans* e isso conduzirá a uma proposta menos preocupada em obter respostas definitivas do que em arriscar comparações e reflexões mais gerais sobre políticas censoras. Duas questões devem ser levantadas nesse sentido. Em primeiro lugar: em que medida operações censoras

duplamente vinculadas – especialmente as do regime militar, que capturaram transformabilidades do Corpo Transformacional – podem dialogar com manifestações censoras produzidas atualmente? Depois: em que medida dados e interpretações sobre a censura de Corpos Transformacionais do passado dialogam com os atuais?

Começarei examinar a censura contemporânea pela operada em meu corpo no trabalho solo *Sebastian* (2018) e o farei a partir das redes discursivas materializadas em notícias a respeito do cancelamento das apresentações. O espetáculo circulou por eventos nacionais, e se constitui de experiências consubstanciadas na criação da transformação corporal sacrificial a partir do ritual, com temas como martírio, erotismo, sagrado e questões sobre a fluidez dos processos de subjetivação da identidade. São pesquisados aspectos que tangenciam, desde o santo São Sebastião, meu corpo e minha identidade. Em momento algum eu utilizo a palavra gênero, transgênero, transexual e travesti, muito menos discuto especificamente identidade de gênero em cena. No solo, há cena de poucos minutos de banho ritual, onde apareço nu, no escuro e sem foco genital. A classificação etária indicada é 14 anos.

Nenhuma das notícias sobre a censura menciona sequer meu nome, sendo o diretor do espetáculo o único mencionado e entrevistado sobre a censura de meu corpo, sem meu conhecimento. A Carta Magna de 1934 e a censura proíbem o anonimato, mas o anonimato cisgênero, uma vez que transgeneridades podem ser anônimas. Dessa forma, concluo que a operação do anonimato é uma das ferramentas de censura a corpos trans. Com “polêmica” no título, o primeiro parágrafo da primeira mídia analisada informa:

Figura 24 - Notícia

Parceiro do 31º Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau (Fitub), o 23º Festival de Inverno de Gaspar (Festiver) incluía na programação a apresentação de uma peça nesta quarta-feira (18). O evento, no entanto, foi cancelado um dia antes. De acordo com a organização do Fitub, um ofício encaminhado pela prefeitura de Gaspar comunicou a suspensão da apresentação do espetáculo "Sebastian". No documento, a Diretoria de Cultura do município argumentava a existência de uma cena de nudez no roteiro da peça, que estaria com classificação etária inadequada. Esse seria o motivo para o cancelamento.

Fonte: NSCTotal²⁰⁹

²⁰⁹ NSCTotal. Disponível em: <http://bit.ly/2ITMXoL>. Acesso em: 28 set. 2019.

De acordo com a OAB, a classificação etária de *Sebastian* está correta – na nudez presente no espetáculo há uma cena de banho em baixa luz e sem enquadramento genital: “A coordenadora da Comissão da Criança, Adolescente e Família da OAB de Blumenau, Denise Demmer, em entrevista ao Jornal de Santa Catarina, afirma que a classificação estabelecida, em sintonia com o guia prático do Ministério da Justiça, é compatível com cena de nudez.”²¹⁰ Até me pergunto se não poderia ser menos, visto que não há nem valorização do enquadramento nem contexto sexual. Já de acordo com a Secretaria Nacional de Justiça, não são recomendados para menores de 14 anos conteúdos que apresentem:

B.4.2 NUDEZ - Cena em que são exibidos seios, nádegas e/ou órgãos genitais, sempre que esteja presente o contexto sexual ou a valorização do enquadramento. *EXEMPLO 2: um personagem está tomando banho e o enquadramento da cena enfoca em seus órgãos genitais.*²¹¹

Concluo que, assim como na Ditadura Militar, mesmo em 2018 as legislações que couberem ainda são utilizadas para justificar atos autoritários, adaptadas, com frequência, para servir aos objetivos políticos específicos governamentais. O sistema etário foi utilizado indiscriminadamente, como no certificado de censura da ditadura avaliado na sessão acima, com o agravante do amparo legal inexistente. A assessoria de imprensa da prefeitura comprova:

Figura 25 - Notícia

O que diz a prefeitura

Segundo a assessoria de imprensa da prefeitura, um espetáculo com nudez frontal deve ter classificação de 16 anos, conforme recomendação do Ministério da Justiça. O órgão afirma ainda que a Diretoria de Cultura tentou negociar a mudança de classificação para que a apresentação ocorresse, porém, não obteve resposta da organização do Fitub.

Fonte: NSCTotal²¹²

Podemos verificar que a organização do evento FITUB também agiu com

²¹⁰ NSCTotal. Disponível em: <http://bit.ly/2ITMXoL>. Acesso em: 28 set. 2019.

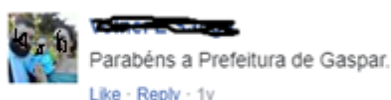
²¹¹ Classificação Indicativa: Guia Prático. 3ª ed, 2018. Disponível em: <http://bit.ly/2nsrZOg>. Acesso em: 28 set. 2019.

²¹² NSCTotal. Disponível em: <http://bit.ly/2ITMXoL>. Acesso em: 28 set. 2019.

disciplinância e transfobia, visto que: 1) A produção me solicitou que eu fosse embora, alegando que eu estaria cansado, sem me explicar o que havia ocorrido; 2) Não respondeu a Diretoria de Cultura, ao menos até o momento da notícia acima; 3) *Não negociou comigo a minha própria nudez: não deixou a mim a escolha de me vestir ou não*; 4) Não abriu nenhuma ação judicial frente à ilegalidade e simplesmente se silenciou – até quando recursos financeiros cisgêneros destinados à cultura serão prioridade às políticas de morte destinadas ao corpo trans? Será que a luta por recursos culturais não pode ser concomitante à luta por justiça a corpos gênero dissidentes?

Podemos verificar também que a Prefeitura de Gaspar inventou a legislação citada acima. Assim, também continua válido Grünewald, em 1966, que reconheceu na censura ingerência indébita e consentida de facções religiosas. O prefeito da cidade é “Evangélico desde criança”²¹³, bem como muitos dos seus eleitores, componentes de instituição religiosa que tem censurado artistas trans* brasileiros, como Renata Carvalho²¹⁴. Revelam-se atos governamentais que continuam, desde a Constituição de 1934, a proibir manifestações públicas com matérias ofensivas a certas instituições, à “moral, aos bons costumes, às crenças religiosas e à família brasileira”. Uma família brasileira confirma:

Figura 26 - Comentário em rede social



Fonte: NCSTotal²¹⁵

A notícia expõe também que “A organização lamenta a decisão e atribui a suspensão ao tema da peça, que é a transexualidade”²¹⁶. O tema da peça nunca foi a transexualidade, visto que eu nunca me denominei como “transexual”; a sinopse enviada para o festival foi “Um jovem amarrado nu a uma árvore tem seu corpo

²¹³ Seara News. Disponível em: <http://bit.ly/2mtrsvy>. Acesso em: 28 set. 2019.

²¹⁴ Folha PE. Disponível em: <http://bit.ly/2mE29a2>. Acesso em: 28 set. 2019.

²¹⁵ NCSTotal. Disponível em: <http://bit.ly/2ITMXoL>. Acesso em: 28 set. 2019.

²¹⁶ id., ibid.

flechado. Uma pessoa que busca a si em um encontro mítico com São Sebastião. Um corpo santo que busca encontrar seu lugar, papel e identidade no mundo”.

Por fim, reproduzo trechos de outras notícias, que corroboram minha afirmação de que a opinião da mídia de 1968 segue válida para a Prefeitura de Gaspar, justificando sua cisheteronormatividade com a crença essencialista na imaturidade de toda população, desejando “nivelamento cultural”, como se a população de toda a Gaspar fosse retrógrada e o espetáculo *Sebastian* “contemporâneo demais”. Reproduzo igualmente trechos que mostram tratamentos dados à nudez de outros artistas:

Figura 27 - Censura

No documento enviado à coordenação do Fitub, a prefeitura de Gaspar justificou que ao analisar as cenas, “chegou-se a conclusão de que o município ainda não está pronto, ou seja, maduro para receber uma peça de teatro nesse contexto”. A representação seria feita durante o 23º Festival de Inverno que ocorre na cidade.

“Nós já levamos espetáculos com nudez para Gaspar, a gente já chegou a fazer um espetáculo sobre a luta entre Deus e o Diabo, que foi encenado dentro da igreja. Então não é que Gaspar não está preparada para este tipo de espetáculo, tem outra questão polêmica, que é a censura que vem acontecendo”, critica o coordenador do Fitub, Fábio Hostert.

Fonte: O Município Blumenau²¹⁷

Figura 28 - Censura 2

— A diretoria de cultura da Furb veio falar comigo pra saber mais do espetáculo. Alguém da municipalidade se incomodou pelo fato de ter nudez, pediram se o ator poderia usar uma malha, achamos um absurdo, pois jamais vamos interferir numa criação artística — conta Hostert.

Fonte: Jornal de Santa Catarina²¹⁸

Minha transformabilidade foi capturada pelo duplo vínculo da censura institucional e da cisheteronorma presente nos instrumentos midiáticos e nas práticas das organizações artísticas e da direção da peça, mediante: 1) proibição de circulação do meu corpo; 2) justificativa de veto não amparada legalmente, fundada em legislação inexistente e na “imaturidade” populacional; 3) pedido para que eu cobrisse minha

²¹⁷ O Município Blumenau. Disponível em: <http://bit.ly/2nys4Qk>. Acesso em: 28 set. 2019.

²¹⁸ Jornal de Santa Catarina. Disponível em: <http://bit.ly/2nz9ibz>. Acesso em: 28 set. 2019.

genitália com “malha”; 4) deslocamento temático da obra por seleção coercitiva não declarada; 5) não divulgação do meu nome em nenhuma mídia; 6) terceiros falando oficialmente sobre minha censura em entrevistas institucionais sem minha presença, consentimento e conhecimento; 7) invisibilização de marcadores identitários por fantasias e hipermarcações; 8) Negociação da minha nudez sem minha presença, consentimento e conhecimento; 9) discursos de ódio e ameaças em comentários e mensagens privadas em redes sociais; e 10) desemprego, afinal nenhum festival desejou veicular o espetáculo pós-censura. Tornei-me simultaneamente hipervisível e invisível. A hipervisibilização da exotificação e da hipersexualidade presentes na alta circulação de notícias e na capitalização e seleção coercitiva de marcadores objetificados de gênero — em palavras como “polêmica”, “nudez”, “genitália coberta”, “transexual”, “sofrimento”, “temas ainda mais polêmicos”, “não está ... maduro, para receber a peça” — invisibilizou meu nome, minha identidade, minha presença, minha obra como criador e as noções epistemológicas de transformabilidade presentes em meu trabalho artístico, com elementos que potencializam procedimentos de modificação de estados corporais. Assim, “a hipervisibilização corporal na capitalização de marcadores transformacionais objetificados invisibiliza marcadores identitários, ao passo que a hipervisibilização na exotificação e hipersexualidade” (HABIB, 2020, p. 15) invisibilizou minha transformabilidade corporal e outras interpretações da obra nas quais a transformabilidade não poderia ser capturada de modo tão fácil. Ninguém quer ver um espetáculo trans* que “não seja sobre identidade de gênero”, em que não haja “polêmica”, “nudez” e “genitália”, nem quer reconhecer manifestações artísticas transgêneras como qualificadas o suficiente para participarem de festivais, dado que, após censurado, nunca mais fui aceito em nenhum.

A censura a Corpos Transformacionais não surgiu com a ditadura e nem foi operada apenas em regimes de exceção, estando presente também em governos democráticos. Ao longo da História, a manutenção da proibição a esses corpos foi permitida por dispositivos duplamente vinculados e por sua alta transformabilidade, acordada com interesses político-ideológicos-ético-morais. A (re)significação censória continua a ocorrer hoje sem órgãos censores específicos, e desamparada de marcos legais.

A dificuldade de localizar manifestações cênicas históricas de Corpos

Transformacionais não constitui apenas objeto de lamentações pela violência censória, nem apenas matéria para afirmar que, antes de nós (re)escrevermos nossa possível nova História, será preciso lutar por nossas nomeações midiáticas. A censura a Corpos Transformacionais reverbera em inúmeros problemas teóricos, artísticos e históricos, que integram discussões político-sociais atuais, como o desemprego. Tanto projetos censores quanto certas práticas cênicas estão fortemente engajados em sistemas colonizadores de duplo vínculo que visam capturar transformabilidades dos corpos Transformacionais e operar suas passagens entre o visível e o invisível. Rastrear manifestações identitárias de corpos e gêneros diversos na História da cena brasileira é recuperar suas transformabilidades feitas cativas. *Não são os espetáculos as produções artísticas censuradas, mas, antes, os Corpos Transformacionais.*

5.5 PORTAL XXVI: FACETRANS

A *facetrans*²¹⁹, para este Portal, se configurará em processo de duplo vínculo, através do qual a transformabilidade de pessoas corpo e gênero variantes é:

Capturada por mecanismos cisheteronormativos, que impliquem suas ausências ou presenças esparsas em cena, ou suas presenças cativadas. Pode-se citar alguns exemplos: quando há ausência, o duplo vínculo invisibiliza corpos e gêneros diversos pela marginalização e desemprego, e hipervisibiliza o imaginário cisgênero sobre corpos transgêneros, capitalizando marcadores transformacionais objetificados capturados. Quando há presença esparsa ou presença sem controle de representação, o duplo vínculo hipervisibiliza a transformabilidade corporal mediante captura de marcadores corporais objetificados e hipersexualizados, à medida que invisibiliza a fluidez dos processos de subjetivação da identidade. A *facetrans* é um processo mediante o qual: 1) ator, atriz ou performer cisgênero materializa uma ou mais das seguintes escolhas: a) interpreta uma personagem ou vivência corpo e gênero diversa nas Artes Cênicas, em quaisquer manifestações; b) representa, ainda que por referência, cenicamente uma pessoa corpo e gênero diversa nas Artes Cênicas, sem presentificá-la; c) representa ou materializa

²¹⁹ Essa nomenclatura é uma tentativa referenciada em estudos decoloniais para vivências corpos e gêneros diversas nas Artes Cênicas, e foi criada como alternativa ao inglês *transfake*. Ela pretende caminhar em direções teóricas muito próximas às discussões de ontologia e epistemologia presentes na *blackface*, não no intuito de comparar os dois movimentos, mas de apontar demandas comuns e de investir em políticas de visibilidade trans* promovidas na presença de investidas abolicionistas, críticas antiprisionais e reflexões étnicas (HABIB, 2020), que considerem as interseccionalidades presentes em “[...] questões de sexualidade e de raça-etnia, em expectativas que variam de acordo com contextos e localizações, considerando hegemônicas as diferentes produções de poder euro/cristãs/brancas/cis/hétero centradas” (VERGUEIRO, 2015).

vivências próprias nas Artes Cênicas, atribuindo a elas referentes de grupos de pessoas corpo e gênero diversas; d) participa com protagonismo de grupo artístico definido como transgênero – aqui o duplo vínculo aponta simultaneamente para as alianças e para as operações de poder e extrativismo; 2) pessoa diretora ou produtora cultural materializa uma ou mais das seguintes escolhas: a) substitui pessoa artista transgênera por cisgênera em obra artística; b) cria espetáculo sobre identidades de gênero transgêneras sem a presença de pessoas transgêneras; c) cria obras conceituadas como LGB“T”, sem que haja nenhuma presença transgênera; d) cria obras com presenças corpos e gêneros diversas, sem que haja o menor controle por parte delas de suas representações; e) utiliza o transgênero para operar outros protagonismos; 3) pessoa pesquisadora cisgênera focaliza o tema em seus trabalhos científicos, efetuando uma espécie de transfake acadêmico – há poucas pessoas transgêneras na Pós Graduação brasileira para escreverem sobre seus trabalhos, e não há até o ano de 2020 nenhuma pessoa transgênera doutora em Artes Cênicas –, enquanto artigos de pessoas transgêneras continuam a ser recusados por periódicos brasileiros. (HABIB, 2020, p. 73-74)

Farei uma análise bibliográfica partindo de redes discursivas materializadas em mídias a respeito dos conflitos entre os movimentos trans* e ocorrências que envolvem um espetáculo que operou a facetrans – Gisberta (2017), de Luís Lobianco –, um dos marcos contemporâneos de ampliação dos debates sobre o assunto, além do Seminário Desmonte UFBA (2020). Após as polêmicas das apresentações envolvendo o espetáculo, em 2017, o Movimento Nacional de Artistas Trans (MONART)²²⁰ apresentou o Manifesto REPRESENTATIVIDADE TRANS JÁ. Diga NÃO ao TRANS FAKE²²¹, com finalidade de buscar “representatividade, visibilidade e reconhecimento na produção artística na TV, no teatro e no cinema”.

Considerando que um estudo da facetrans centralizado nos ativismos transgêneros, e não na visão de artistas profissionais trans*, já foi efetuado por Favero e Maracci (2018), e que estudos de caso de diferentes manifestações cênicas também já foram efetuados – esses levaram em consideração a presença da prática, demarcando relações entre o binômio representação-representatividade e a caracterização –, este Portal visa reflexionar essas discussões e criar, finalmente, o

²²⁰ A organização Movimento Nacional de Artistas Trans (travestis, mulheres e homens trans e pessoas trans não binárias), da qual também faço parte, luta por empregabilidade, oportunidade e representatividade trans nas artes. Desejam que as identidades trans sejam humanizadas e naturalizadas.

²²¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/posts/1857260104543557/>
Acesso em: Set. 2021.

esboço de teoria cênica contra a facetrans. Para tal, estruturarei uma argumentação que ampliará e redefinirá o significado de representatividade, mediante análise crítica de conceitos e processos que envolvem “o estatuto do ator” e a representação teatral, visando uma (re)escrita histórica das ausências e presenças de pessoas corpo e gênero variantes em cena. Partirei do blackface e caminharei até os conflitos presentes em manifestações cênicas brasileiras.

Neste Portal, parti de algumas das justificativas contra a facetrans recolhidas em minhas revisões bibliográficas e impulsionadas por reivindicações de movimentos artísticos transgêneros organizados ou não, refletindo-as, organizando-as e criando ainda outras. Listo-as. 1) A marginalização, a subalternização e o estigma da população trans* brasileira: no país do mundo que mais extermina essa população, sabe-se que a vida média do grupo é de apenas 35 anos por conta das causas de morte como o assassinato e o suicídio, todas perpassadas por níveis extremos de violência, rejeição, ódio e crueldade. Essas vivências são expulsas de casa logo na segunda infância, sendo excluídas do mercado de trabalho – alcançou-se um alto número de travestis na prostituição e de homens trans pais de família desempregados ou em situação de instabilidade alimentar. Nossa busca por direitos básicos, como o de nome civil – que não existia antes do Provimento 73/2018 –, e social, utilização de banheiros²²² desejados, memória, educação – nossa população é expulsa das escolas e a maior parte dela não consegue acessar ou permanecer nas universidades – e corpo – a transformação corporal da população transgênera é capturada, visto que o Direito e as ciências biomédicas ainda consideram doentes esses corpos, mesmo após resolução contrária emitida pela Organização Mundial da Saúde (OMS) em 2018. A lista segue, retomando o que escrevi alhures:

²²² Devido às inúmeras reclamações de transfobia dentro da UFBA – dentre as quais algumas se referiam à expulsão de pessoas trans* dos banheiros públicos da instituição –, protocoladas por pessoas transgêneras na Ouvidoria da universidade, organizei, junto da Coletiva Desmonte e no início de elaboração deste texto, o seminário *Desmonte - I Seminário de Dança e Diversidade* (2019). Já, em 2021 e no fim deste texto, caminhamos para nossa quinta edição, com ações repletas de reverberações positivas na luta contra a injustiça epistêmica e as violências. Nosso primeiro evento objetivou debater a violência sofrida pela população trans*, inclusive em meios artísticos, e visibilizar a produção de artistas trans*, pretes, indígenas e com deficiência em proposta decolonial e interseccional. O tema da mesa de abertura no primeiro Desmonte, em 2019, foi a produção de dados da Instituição no que diz respeito à violência sofrida por essas pessoas no contexto institucional. Contamos com a presença da Ouvidora da UFBA, a docente Dra. Iole Macedo Venin (NEIM). A população trans* é empurrada para o Ativismo de Direitos Humanos nos mais diversos contextos, sem o qual nossa vida não é possível.

2) A censura civil institucional de operações como “Tarântula” e “Comando de caça aos gays”, responsáveis por prender, torturar, espancar, mutilar e assassinar travestis; 3) A censura artística e em meios de comunicação (HABIB, 2019a); 4) A associação entre censura e facetrans, com os exemplos das atrizes Claudia Celeste – retirada de elenco de novela em 1977 –, Rogéria – com programa retirado do ar sem explicações e substituído – e Thelma Lipp – assassinada pelo sistema artístico após ter sido substituída pelo ator cisgênero Rodrigo Santoro em um filme, depois de dois meses de ensaio, o que causou seu retorno às drogas, depressão e falecimento; 5) A luta histórica contra a facetrans – ao exemplo da travada por [Cláudia] Wonder e [Thelma] Lipp no Sindicato dos Artistas – datada em registros desde a década de 70; 6) A luta histórica da militância LGBT no Brasil, que foi iniciada e coordenada por pessoas transgêneras; 7) A luta histórica pela presença trans* nas Artes Cênicas, sempre associada aos movimentos feministas e negros, já que o crossdressing/female impersonator euro-americano (STRATHERN, 1987; 1992) possibilitou a exclusão das mulheres cisgêneras da cena e o blackface; 8) O que chamarei de Fazendo Trans, o movimento de apropriação transgênera – tema em alta (BURTON; GOSSETT; STANLEY, 2017) –, sem presentificação, por transferência de responsabilidade agencial; 9) A ontologia transgênera; (HABIB, 2020, p. 77)

Retorno à lista: 10) Transontocosmoepistemologias cênicas transgêneras; 11) a necessidade de (re)escrita histórica da presença e ausência de pessoas corpos e gêneros variantes nas Artes Cênicas; 12) a necessidade de revisar, em contexto euro-americano²²³ (STRATHERN, 1987; 1992), os conceitos e elaborações de representatividade, representação teatral e estatuto do trabalho do ator. Essas são algumas das argumentações contra as elaborações a favor da facetrans.

5.5.1 Tensões em torno da facetrans

Cristina Fibe levanta as discussões sobre a facetrans na notícia “Transradicalismo: um ator cisgênero pode interpretar um personagem trans”, denominando as pautas dos movimentos trans* como “Transradicalismo”, e explica:

O ator Luis Lobianco se viu mergulhado numa polêmica na estreia de sua peça Gisberta em Belo Horizonte, em 5 de janeiro. O monólogo,

²²³ O euro-americanismo começa, segundo a pesquisadora, com a produção da sociedade como um projeto, marcado pelas oposições entre o moderno e o tradicional, sendo o segundo termo aplicado a um estado de existência anterior aos empreendimentos ou habilidades surgidos no primeiro. Nesse sentido, a sociedade tradicional é tratada como pré-concepção dos desejos desse projeto, quando se pensa diferentes sociedades.

que já tinha rodado o país em 2017, conta a história de Gisberta Salce Junior, transexual brasileira vítima de transfobia, torturada e assassinada em 2006, em Portugal.

Na mesma reportagem, há uma justificativa de Lobianco:

Se o meu privilégio serve de alguma coisa, é para isso, para eu lotar o teatro [...]. Dizem: por que o Lobianco não contratou uma maquiadora trans? Porque o Lobianco tem que se maquiar, não tem como contratar uma maquiadora. Por que não contratou uma atriz? [...] Eu inventei essa peça pra eu fazer, porque se eu não inventar os meus projetos, eu não trabalho, sabe? [...] Se eu deixar de contar essa história porque eu não posso contratar uma pessoa trans, aí a classe perde, os movimentos perdem, eu perco, o público perde. É uma grande perda para todo mundo.²²⁴

Em defesa de Lobianco, Ivam Cabral se pronuncia:

Quem defende Lobianco é o ator Ivam Cabral, criador dos Satyros, companhia fundada em São Paulo em 1989, pioneira em dar espaço para o teatro trans no Brasil. Cabral diz entender a reivindicação de transexuais e travestis, que querem trabalhar e “realmente têm dificuldade de se colocar no mundo”. Mas afirma que a liberdade de criação no teatro tem de ser preservada.²²⁵

Desde seu título, essa rede discursiva materializa uma série de violências cisheteronormativas às pessoas corpo e gênero variantes, desconsiderando e minimizando, ao tomar como radicais, suas demandas em contexto de privações de direitos. Vergueiro já discorreu sobre tipos de situação como esta:

Hoje me é possível refletir sobre esta desconsideração – ou distorção – de minhas reflexões críticas como algo “reproduzido em discursos [...] através de epistemologias e métodos que colocam as vozes de grupos marginalizados como secundárias” (KILOMBA, 2010, 46): nesse sentido, minha voz enquanto pesquisadora trans é colocada em segundo plano, diante das experiências e credenciais acadêmicas das pessoas cisgêneras a estudar a população trans que se “estressaram” e consideraram “agressivas demais” minhas intervenções críticas. (VERGUEIRO, 2015, p. 105)

Acima, na fala de Lobianco, podemos perceber a justificativa financeira para a

²²⁴ id., ibid.

²²⁵ id., ibid.

não contratação de pessoas transgêneras e aí é importante salientar que o espetáculo foi financiado por edital com dinheiro público, com verba para contratação de direção, iluminação, operação de som/luz. Há profissionais transgêneros em todas as áreas de produção cultural. Percebe-se, ainda, a presença de narrativas ciscentradas, isto é, autocentradas e de falsa generosidade: Lobianco cita hipotéticas perdas causadas pela inexistência do espetáculo, já que a população precisa conhecer a história de Gisberta. A cisgeneridade centra em si o dever de contar sobre a tragédia trans, mas nunca conta sobre a história dos mecanismos de violência que cria e sobre sua própria história. Vergueiro (2015) aborda as limitações da falsa generosidade em pesquisas sobre raça, diversidades corporais e de gênero, que desejam retirar vantagens desses grupos sob pretexto de “se sentir trans, ser da comunidade e ajudá-la contando sua história”. Também referencio Beatriz Nascimento, em sua análise de “[...] ‘defensores raciais’ que não se apressam em se ‘sentir negros’, como se séculos de sofrimento e marginalização pudessem ser redimidos por uma sensação de ‘ser negro’” (RATTS, 2006, p. 99). Já Ivam Cabral é equivocadamente citado como pioneiro em “dar espaço para pessoas trans”, o que já refutei em minha análise historiográfica. Ademais, as narrativas que pretendem “dar espaço” explicitam as hegemonias cisgêneras em deter espaços – por ironia, a cisheteronorma narra que são pessoas Trans* que “têm dificuldade de se colocar no mundo” e não que é a cisgeneridade a detentora do controle dos espaços. Por fim, a liberdade de criação é acionada como argumento à favor da facetrans.

Para elaborar as tensões relacionadas à facetrans, discussões foram promovidas entre os movimentos trans* e Lobianco. Numa delas, a atriz Renata Carvalho pronuncia-se, “evidenciando as consequências da facetrans em sua vida e explicitando sua ontologia transformacional a injustiça epistêmica²²⁶ através da qual nunca são válidas as produções transgêneras” (HABIB, 2020, p. 80):

Eu vim de São Paulo por mais que você não me respondeu, o CCBB não me respondeu, eu vim de São Paulo com o dinheiro contado, porque eu falei assim, eu preciso que você olhe para mim e veja esse corpo siliconado, esse corpo que eu deforme com silicone industrial

²²⁶ Definidas por Fricker (2007) como subordinação e exclusão de práticas de pessoas de grupos em desvantagens, em relações de poder estruturalmente discriminatórias. Nela há produções enviesadas de interpretações sobre experiências do conjunto subordinado.

para tentar ser aceita por vocês, porque eu tive que colocar silicone industrial porque senão vocês não iam querer a chupeta por 15 e o completo por 50. Eu tive que deformar, eu tenho silicone inclusive no pé porque ele escorreu. [...]. Eu sei que em algum momento da minha vida esta minha bunda vai me dar problema. [...] Eu queria dizer também que eu perdi vários papéis. [...] Eu não passei no teste porque o diretor executivo falou que eu não era trans o suficiente. [...] O *merchandising* da série é que será a maior séria com personagens trans. Eu queria dizer lá que eu tenho 22 anos de atriz e lá eu não era atriz eu era travesti, eu era uma puta. [...] O Bruno Barreto não sabia nem que eu era atriz [...]. Eu te garanto que você não é recebido assim no Porta dos Fundos. Precisamos também falar do Porta dos Fundos. [...] A arte é transformadora, ela transformou a minha vida. [...] Dizer que você vai interpretar a gente para mudar sua vida, a gente vai continuar morrendo. [...] O Silvério Pereira [...] ele alçou a sua carreira, ele vive de transfake, ele tem 4 espetáculos com transfake [...]. Nós somos xingadas todos os dias durante o nosso manifesto. [...] No dia que a Carolina Ferraz vai numa entrevista com uma outra pessoa trans chamada Renata Peron e ela fala assim eu valido este manifesto, nunca mais eu fui xingada. [...] Porta dos fundos é transfóbico. [...] Quando a Gisberta não tem rosto, ela continua sem rosto. A gente vai embora desse teatro sem a Gisberta, a gente vai embora com a sua imagem. [...] Estão matando a Gisberta novamente.²²⁷

Em outra mídia, Lobianco opera o estatuto do teatro como “a arte do ‘fake’”, argumento que possivelmente desejou levantar representação ou a mímeses como princípios de criação. Logo em seguida, “[...] contradiz-se levantando a possibilidade de leitura do espetáculo como não representacional, mas referencial a Gisberta – algo mais próximo do pós-dramático (LEHMANN, 2007)? Finalmente, aponta a comparação com o *blackface* como desrespeito” (HABIB, 2020, p. 80):

E o teatro não seria a arte do “fake”? [...] O que não cabe mesmo é a comparação com o “blackface” por respeito a outros movimentos e à simbologia desta prática [...]. Por uma questão de escolhas dramáticas, a pesquisa caminhou para que eu não interpretasse a Gisberta como personagem da peça. Para tratar de sua ausência criamos um mosaico de personagens fictícios e reais que observam o seu lugar de fala e nunca o assumem.²²⁸

Antes de me aprofundar nas questões desse trecho, apresentarei questões a ele similares, levantadas por Losada em texto denominado como *A insurgência trans*

²²⁷ Vídeo pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=nVfZ4B-DdLo>. Acesso em: Set. 2021.

²²⁸ Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/luis-lobianco-se-pronuncia-apos-ataques-por-peca-sobre-trans-em-belo-horizonte-exausto-22276838.html> Acesso em: Set. 2021

e seu alvo impreciso:

É preciso perceber [...] esta reivindicação, que se sustenta nas restrições de atuação a que estão submetidas as artistas trans, podendo atores cisgênero transitar por diversas narrativas e estéticas, enquanto às artistas trans resta somente a representação de si mesmas. [...] Mas é premente, também, resgatar a atualidade do conceito aristotélico que garante à arte os atributos da semelhança, verossimilhança e representação, ou seja, a liberdade é premissa do fazer artístico, e quem a faz precisa ter assegurado seu lugar criativo, livre e incensurável. Logo, me parece injustificável os impropérios disparados contra atores cisgênero que protagonizam espetáculos de imenso sucesso junto às mais variadas plateias. Contudo, a postura belicosa adotada pelo Coletivo T diminui a potência social e simbólica dessa discussão, especialmente nesse momento político no qual alguns discursos tendem a ser confusos, ter argumentação frágil e gerar pouca empatia, capazes de afastar simpatizantes e até aliados. Aqui me refiro à potência do exercício político no aspecto amplamente social, capaz de ocupar a arena pública de forma agregadora, progressista, e não, provocar o afastamento de setores que colaboram no pensamento e na implementação de conquistas. Não será a arte [...] que dará conta de reparar injustiças históricas [...]. Não basta a questão identitária para garantir equidade e respeito. [...] isso só ocorrerá num investimento coletivo e híbrido, que verse sobre as políticas sociais, culturais e políticas [...].²²⁹

Aqui, a escritora reafirma a contradição de Lobianco quanto ao modelo de criação de seu espetáculo, ao tentar abordar, sem sucesso, nem citação – “argumentação frágil”, “imprecisa”? – um “conceito aristotélico”. Presumirei, pelas palavras “semelhança” e “representação”, que se trata da estética mimética da Poética (1959), que tem como base necessária o mito trágico, reunindo duas exigências, a de reprodução de modelo original e a de sua elevação criativa através da ética. Se Lobianco não praticou a representação de uma personagem e nem trabalha com teatro de molde aristotélico, com que sentido essa autora tenta levantar a mimesis? Depois, a estudante de Filosofia confunde a definição de “representação” aristotélica como “liberdade do fazer artístico”, uma afirmação que desconsidera completamente a ética envolvida na tragédia. E à qual censura aristotélica Losada posteriormente se refere? Não há documentos que comprovem que o movimento trans* opera a censura contra a facetrans ou contra pessoas cisgêneras, mas há documentos que comprovam a censura histórica contra corpos trans*. [Esse trecho acusa o movimento trans* de operar a censura contra essa produção cisgênera da facetrans.] Essa inferência é uma tentativa de reatribuir a vivências corpo e gênero diversas, por reversão, a responsabilidade pela censura por elas sofrida ao longo da história devido à sistemas

²²⁹ Texto de Valênia Losada para *Cult*. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/gisberta-luis-lobianco-ccbb-bh/> Acesso em: Set. 2021.

cisheteronormativos dos quais participaram sempre “atores cisgênero de imenso sucesso”, ao invés de discursos trans* “imprecisos”, “belicosos”, “confusos” – transtornados, afinal, para citar a OMS [– e “pouco empáticos”]. Ademais, Losada aparta dicotomicamente arte, história, identidade, política e cultura. (HABIB, 2020, p. 81-82)

Para completar minha análise, começarei agora a aprofundar noções de representatividade, representação, estatuto da pessoa que atua, história, ontologias e epistemologias trans*.

5.5.1.1 Representatividade

Representatividade é o ato de estarmos presentes. Visibilidade não nos tira da marginalidade.²³⁰

O trecho acima é parte do texto elaborado pela organização de artistas trans* MONART (2017), frase que inspirou o manifesto explicitado aqui anteriormente. Entretanto o que é representatividade? Segundo o Dicionário de Língua Portuguesa é a qualidade de representativo, e representativo é adjetivo que significa:

- 1 Que representa ou serve para representar.
- 2 Que envolve e tem relação com representação.
- 3 Diz-se de organismo (sindicato, associação etc.) com direito reconhecido de representar um grupo, uma comunidade etc.
- 4 Diz-se de sistema político em que a soberania é exercida por delegados do povo, que este elege diretamente e que o representam.²³¹

Apesar da maior parte dos assuntos sobre representação política fugirem do escopo deste trabalho, pode-se afirmar que, mesmo em discursos estritamente políticos, podem ser criadas confusões pela maneira como diferentes conceitos de representatividade frequentemente se sobrepõem, escorregam uns para os outros e correm juntos (HARRISON, 2001). Aqui, explorarei o conceito de representatividade em artes, mas antes escorregarei brevemente pelo conceito político do termo.

²³⁰ Excerto do manifesto da Monart publicado em rede social. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/1486831161341452/about/> Acesso em: Set. 2021.

²³¹ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/representativo/>. Acesso em: Set.2021.

A representatividade política diz respeito à uma pessoa ou organização que representa politicamente interesses de um grupo, o que se concretiza através da ação, adesão e participação dos representados, e da resolução de conflitos, desenvolvimento de propostas, e participação de decisões institucionais do representante. Um dos vínculos entre representante e representado é a confiança política, uma vez que o representante não possui, ou não possui necessariamente, apenas atribuições concretas para os assuntos tratados, em um âmbito de ação determinado por dispositivos reguladores. (HABIB, 2020, p. 83)

Representatividade é a maneira com que “[...] o individual cede lugar ao grupo do qual se torna porta-voz e representante credenciado (*le représentant attribué*)” (YÉTIV apud HARRISON, 2001). Conforme observa Raymond Williams, a democracia representativa pode significar:

(i) a eleição periódica de pessoas típicas, ou (ii) a eleição periódica de pessoas que irão, em geral, falar por (“em interesse de” ou “em nome de”) aquelas pessoas que as elegeram, ou (iii) a eleição periódica de pessoas que continuamente representarão (tornarão presentes) as opiniões daquelas pessoas que as elegeram.²³² (WILLIAMS, 1976, p. 268)

Por uma primeira perspectiva, um vislumbre do termo em campo artístico pode nos indicar que o discurso de representatividade, quando atrelado a uma pessoa artista em termos individuais e em sua qualidade de representativa, aproxima-se da expectativa de que ela produza ou aja artisticamente como representativa de seu grupo, país ou comunidade. Um dos conflitos relativos à existência da representatividade artística é o de que as pessoas escolhidas com base em sua representatividade pressupostamente exercerão suas atividades em relação a um público ansioso para ouvir “a voz autêntica” dos representados, desejo que delimita um corpus de criação definido “em termos de suas qualidades representativas” (HARRISON, 2001, p. 30). Para Harrison, a existência desse público pode ser confirmada pelo sucesso de algumas pessoas e pela continuidade da circulação das noções de representatividade a elas relacionadas. Os estudos de Harrison (2001) sobre a colonialidade pretendem explorar como, à medida que o público responde a

²³² “[...] (i) the periodic election of typical persons, or (ii) the periodic election of persons who will, in general, speak for ('on behalf of' or 'in the name of') those who elected them, or (iii) the periodic election of persons who will continually represent (make present) the views of those who elected them.”

esse desejo ou o persegue, diferentes tipos de “representatividade’ podem ser imputados a um autor, [...] e podem ser confundidos” (HARRISON, 2001, p. 31). Isso se dá visto que as complexas demandas de representatividade impostas sobre pessoas artistas representativas exercem funções determinadas no contexto histórico. Esse fato provoca sobreposições dessa noção de representatividade artística e atribuições de responsabilidade política.

Fazer de artistas representativos, atos de testemunho da comunidade à qual representam é, segundo o autor (idem), simplificar excessivamente a relação entre a arte e política, confundindo ordens de representação radicalmente diferentes. Discutindo a mesma derrapagem em outro contexto – o que pretende responder a pergunta-título de seu livro: pode o subalterno falar? -, criticando o pensamento de Deleuze e Foucault, Spivak (2010) problematiza as representações de sujeito colonizados, praticadas pelo discurso ocidental. Esse pensamento auxilia a construir argumento contra a facetrans, à medida em que consideramos, com Vergueiro (2015a), que as populações trans* são também oprimidas pela cisnormatividade colonial. O discurso ocidental, posto em prática pelos defensores da facetrans, opera representando sujeitos trans* colonizados. Essas representações, para Spivak (idem), afirmam a construção do Ocidente como Sujeito, por meio da qual a história da Europa é narrada pela lei, pela economia política e pela ideologia ocidentais. Criticando o sujeito soberano presente na valorização não questionada do oprimido como sujeito, o “ser objeto” (2010, p. 29), Spivak aponta para os perigos do empirismo positivista do neocolonialismo capitalista, que tende a definir a experiência própria como uma experiência concreta. Esse pensamento também nos auxilia a compreender os discursos ciscentrados que constroem, a partir de vivências próprias, suas fantasias acerca da transgeneridade. Spivak (idem) levanta ainda dois sentidos possíveis para o termo “representação”, conectados e descontínuos, o “falar por’, como ocorre na política, e [...] (a) ‘re-presentação’, como aparece na arte e na filosofia. (2010, p. 31). O primeiro, conforme sublinhado por ela em sua leitura marxista, seria o termo em alemão *vertreten*, a representação do Estado e da economia política, e o segundo *darstellen*, a representação do Sujeito. Ambos, quando compreendidos como distinções intercambiáveis, marcam uma pedagogia anti-elitista acompanhada de crítica pós-estruturalista de um sujeito soberano e de um projeto de desfeticização do concreto. Por essa via, a “realidade” é acessível apenas através de formas de “re-presentação”, como por exemplo em certos moldes de representação teatral, que na verdade disfarçam a seleção e o desdobramento de “representativos de formas hegemônicas” (no sentido de *Vertretung*). Dessa forma, a operação representativa da facetrans disfarça a representação da própria hegemonia cisnormativa. Essa prática, como encenação artística do “real” em representação dissimula a escolha, a necessidade de “heróis”, a própria visão cisnormativa da realidade e os agentes de poder

presentes em necessidades cisheterocoloniais e brancas. (HABIB, 2020, p. 84-85)

Em continuidade, os conflitos relativos às representações de “minorias” mostram que “[...] os grupos minoritários não são representados (em uma democracia), se por ‘grupo minoritário’ se entende um número de pessoas com algum atributo significativo em comum cujos interesses e/ou visão de mundo como um grupo” (HARRISON, 2001, p. 33) rejeitados pela maioria da qual o grupo difere. Isso sugere um mecanismo representativo de duplo vínculo às vivências gênero e corpo variantes na cena: por um lado o grupo minoritário tem necessidade específica de representante e, por outro, o representante não se qualifica automaticamente para responder ao grupo satisfatoriamente.

A compreensão de minoria operada aqui implica o perigo da crença de que a falta de poder advenha de um acidente estatístico – o que estrutura um dos principais argumentos a favor da *facetrans*, o de que não é função da arte resolver os problemas sociais. A proposta de Harrison (*idem*) de que “grupo minoritário” é uma definição vaga e eufemística de descrever parte da população que poderia ser melhor compreendida como oprimida ou privada de direitos, será aqui adotada como estratégia de decolonizar práticas artísticas opressoras, que objetivam desresponsabilizar-se de supostos acidentes de um mundo apartado de suas agências. (HABIB, 2020, p. 85)

Acima de tudo, deve ficar explícito neste momento que há diferenças entre atuar como representante e ser (visto como) representativo, de maneira que a representatividade signifique tipicidade. Para Harrison (2001), pode-se operar representativamente atribuindo à individualidade sua irredutibilidade, ou seja, sua integridade irredutível, e o seu ambiente social, evitando formas de construção de representatividade baseadas no essencialismo e na originalidade do grupo – o que nos auxilia a pensar em representatividades que considerem diferenciações. Acrescentaria à leitura de Bhabha e Slemon do autor (HARRISON, 2001), que a atribuição antropomórfica de agência nas Artes Cênicas não ocorre só no realismo – que, por sua vez, propagaria ilusão através da simplificação e do lugar-comum –, como também em outras manifestações referenciais dramáticas e pós-dramáticas, o que torna ainda mais complexo o entendimento de referência, passando pela representação e presentificação cênica.

No caso específico aqui tratado, a representatividade requisitada pelas

organizações ativistas e artísticas trans* não deseja atribuir a uma pessoa artista apenas a voz de todo um grupo subalternizado, nem levar adiante a expectativa de que uma obra de arte específica ou artista representem toda comunidade, através de atos de testemunho. Segundo as perspectivas aqui trabalhadas, eu proponho uma reflexão sobre o próprio significado do que queremos dizer com representatividade, objetivando: 1) maior inserção da população como um todo nos ambientes artísticos, em variadas funções (presença), *em trabalhos remunerados*; 2) obtenção, por pessoas corpo e gênero variantes, de controle sobre suas representações (história e transontocosmoepistemologias); e 3) tracejo de projeto artístico que almeje abarcar resistências à cisheteronormatividade colonial e branca, no intuito de evitar as violências da captura das transformabilidades corporais pelos mecanismos de duplo vínculo.

5.5.1.2 *Representação*

A sobreposição dos diferentes conceitos de representatividade fica ainda mais complexa quando a essas noções acrescentamos a ideia de representação teatral, partindo do estatuto de quem atua e nos movimentando por diversas concepções da representação em contexto euro-americano que pretendem “refletir” um simulacro da “realidade” ou presentificar o “real”, para citar alguns exemplos. O estatuto do ator²³³ está associado “às condições em que ele é instituído em sua função teatral” (GUINSBURG, 2001, p. 11). Entretanto, de acordo Guinsburg (2001), não há nenhum automatismo instituidor da situação actancial, ainda que:

Em sua identidade civil, é evidente que fulano, ator por profissão, sempre existe como tal enquanto lhe aprouver e viver, incorpore ou não uma personagem. Em sua qualidade dramática, porém, essa condição começa a revesti-lo desde o momento em que surge em seu íntimo a intenção de desenvolver alguma ação de natureza teatral, pois a mera intenção já envolve muita coisa; envolve, no mínimo, o projeto de suspender, por pouco que seja, o fluxo do aparecer civil e corriqueiro de seu ser e produzir com ele, deliberadamente, por invocação, duplicação e invenção, signos verbais e gestuais atualizados aqui e agora que o façam parecer ser, qualquer que seja o objeto de sua intenção, inclusive ele mesmo. É claro que este seu

²³³ O uso da palavra “ator”, declinada em gênero como se se tratasse de um masculino gramaticalmente genérico corresponde aos usos do arcabouço teórico com que dialogo aqui.

propósito só se consubstanciará efetivamente na representação, cujas ações constituintes o instituirão como ator perante alguém que o esteja vendo e perante si próprio, uma vez que de algum modo não pode deixar de ver-se. (GUINSBURG, 2001, p. 11)

No trecho, podemos compreender que, para o autor, o propósito de quem atua, e portanto a sua função, consubstancia-se fundamentalmente na representação. Então, para se compreender o estatuto de quem atua, deve-se obrigatoriamente indagar: o que é representar? A representação, a representatividade e o estatuto de quem atua são produzidos por diversas conceituações, em diferentes localidades e temporalidades, não são formulações predeterminadas, fixas ou prontas. No teatro pós-dramático (LEHMANN, 2007), como exemplo, quem atua já não segue mais obrigatoriamente a regra da imitação de um papel, tampouco a mimese, já que as categorias do dramático não valem mais. Na “facetrans pós-dramática”, ainda que não haja mimesis, há utilização de práticas referenciais sem que haja presentificação, uma tentativa de subversão que tenta tornar a captura da transformabilidade trans* menos nítida, por dissolvimento, por exemplo. Na facetrans, tanto no paradigma pós-dramático quanto no dramático, não há presentificação. Faria conseqüentemente sentido levantar o estatuto de quem atua como o principal argumento a favor da facetrans (ou da *blackface*), sendo este estatuto levantado como a “liberdade artística de quem atua representar o que quiser e como quiser”? Disso concluo que: 1) A facetrans existiu e existe independente do paradigma (não) representacional e do estatuto de quem atua (performer) materializado; 2) Ao estatuto de quem atua é frequentemente atribuído atropomorfismo agencial, como se as condições em que uma pessoa atuante é instituída em sua função teatral pudessem ser substituídas pela definição de “liberdade artística de se representar o que/quem quiser e como quiser”. Essa noção do estatuto e da própria agência, que considera a atividade profissional cênica apartada das relações morais, éticas, políticas e sociais que engendra, não foi localizada na teoria teatral por mim revisada, o que me leva a supor que se trata de uma incompreensão e da naturalização das formas de captura, nunca pensadas enquanto tal, por serem reiteradas há tanto tempo; 3) O que localizei em minha breve análise bibliográfica da representação teatral apontou, antes, para a sua transformação ao longo do tempo e para os paradigmas euro-americanos de criação cênica. De de que forma esses modelos epistemológicos cênicos estão sendo

compreendidos e utilizados na criação de uma cena brasileira²³⁴? Essas conclusões serão agora circunstanciadas, partindo de uma análise da representação em diversos contextos históricos e passando por suas transformações. Algumas das formas cênicas gregas, medievais e de genealogias e periodicidades diversas não tomaram a representação como pressuposto para a produção teatral e artística. Jean-Pierre Vernant (2009), por exemplo, em seu esboço de teoria sobre as formas de representação constituídas no mundo helênico, apresenta a categoria histórica de representação figurada, uma imagem condensadora do que é representado. Construída por diversas civilizações entre os séculos V e IV a.C., a produção teórica da mimesis, preconizada por Xenofonte e organizada por Platão, foi o principal marco histórico de alteração no modelo de representação teatral. Na Grécia, a presentificação do invisível pretendia inscrever a ausência dos deuses e dos mortos em presença, sendo o ídolo o objeto ritualizado que representava a ação divina. O símbolo, ritualizado e não figurado, expressava a potência dos deuses, mas não os representava, sendo operado como ferramenta de prestígio e domínio. Com o surgimento das cidades, o templo é consagrado como residência das divindades, e um caráter de publicização substitui a ritualidade da representação, transformando-a em imitação da aparência. Surge, então, a mimesis e o corpo grego passa a representar, como simulacro, a imagem dos deuses.

Na *Poética* de Aristóteles (1959), segundo Palhares (2013), o termo *mimese* designa estética de composição do mito que não copia, nem reproduz acontecimentos, mas cria o existente através de outras relações, possibilitando outras interpretações do real. Dessa maneira, a estética mimética tem como base necessária o mito trágico, reunindo duas exigências: a de reprodução de um modelo original e a de elevação criativa desse modelo através da ética. Para Aristóteles, a *mimese*, como forma ficcional sistemática de imitação, revela a tendência humana natural à imitação, uma capacidade criadora de novos parâmetros de superação, observação, e aprimoramento do real, diferente do que foi considerado por Platão. Na *Poética*

²³⁴ “Estou neste território, de colonizações branco+cristãs+europeias sobre povos indígenas e africanos que resistem, pensando identidades de gênero e diversidades corporais a partir de um emaranhado de privilégios e minha autoidentificação enquanto mulher trans, assim como os abismos que nos estrangulam e matam. Abismos genocidas e cissexistas que atravessam histórias, culturas, e existências: como transformar estes abismos em consciência crítica, como denunciar e transformar o contexto histórico de tantas violências?” (VERGUEIRO, 2015, p. 14).

(ARISTÓTELES, 1959), o fim próprio dessa reprodução imitativa é a contemplação através da semelhança ou da comparação, visto que a imagem metafórica age tornando semelhantes objetos distantes e opostos. Conforme Barca (1970), imitar é ação que tem por efeito presentificação e cria objeto novo. Assim:

A imitação (mimese) de uma ação é o mito (fábula) [...] A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade) [...] Daí resulta serem os atos e a fábula a finalidade da tragédia. Sem ação, não há tragédia. (ARISTÓTELES, 1959, p. 299)

Se a prática da *facetrans* tem sido defendida através da mobilização de Aristóteles o “aprimoramento do ‘real’” executado por ela é uma produção da própria cisgeneridade, isto é, de uma fantasia ciscolonial artística sobre o corpo trans*, entretanto sem o mito trágico basilar para a estética mimética e sem a ética a ela imbricada. Aristóteles, ao tratar da imitação na estética mimética, sublinha vínculos entre poesia e natureza (LIMA, 2005). Segundo o pesquisador Werner Jaeger (1989), os gregos apreendiam as leis da realidade – aqui, podemos retomar a produção de realidade posta a cabo pelo Sujeito soberano no Ocidente, da forma como Spivak (2010) demonstrou – em concepções do ser como “estrutura natural, amadurecida, originária e orgânica” (LIMA, 2015, p. 13). Seguindo a mesma linha de pensamento, Barca considera que:

Toda a filosofia grega, como já é comum, está impregnada de um hilozoísmo ou animismo mais ou menos sutil e oculto, sempre operativo; é o resto da mentalidade [...] que permaneceu no helênico. [...] Podemos, portanto, acrescentar, sem entrar em detalhes, que aos poucos vão descobrindo em seus respectivos lugares, que: o plano da Poética é um plano hilozoísta. A obra poética é uma forma de animal.
²³⁵ (BARCA, 1970, p. 9-10)

Para Philippe (2002), Aristóteles quer dizer que a arte age como a natureza:

²³⁵ “Toda la filosofía griega, como ya es del dominio común, está impregnada de un hylzoísmo o animismo más o menos sutil y disimulado, operante siempre; es el resto de mentalidad [...] que en el heleno quedaba. [...] Podemos, pues, añadir, sin bajar a detalles, que se irán descubriendo poco a poco en sus respectivos lugares, que: el plan de la Poética es un plan hylzoísta. La obra poética es una manera de animal.”

É princípio de movimento, de realização que tem sua determinação própria, seu fim próprio, seus meios próprios. Em outras palavras, a arte implica toda uma “técnica” orientada conscientemente para uma obra precisa a realizar. O Filósofo, além disso, precisa bem que a arte ‘completa e imita a natureza’: a arte realiza o que a natureza não pode fazer, pois a natureza do universo físico não tem esse concurso imanente e imediato da inteligência. A produção artística é obra da inteligência. Por isso a arte pode expressar e dizer certa perfeição que a natureza, na maioria dos casos, não pode exprimir. Aristóteles o mostra, sobretudo, com respeito ao poeta, pois talvez seja na poesia, na tragédia, que isso se manifesta melhor. (PHILIPPE, 2002, p. 99)

Mostrei aqui que interferência da arte sobre a natureza expõe a dialética entre arte, sociedade e natureza, presente no pensamento de Aristóteles (1959). Seguindo com Paz, traçarei alguns dos caminhos de insuficiência da filosofia do Estagirita – no que diz respeito à produção ou à análise de manifestações contemporâneas cênicas –, contextualizados não em seu conceito de reprodução imitativa, mas, sim, em suas ideias de metáfora e de natureza:

O modelo do poeta é a natureza, paradigma e fonte de inspiração para todos os gregos. Pode-se chamar de naturalista a arte dos gregos [...]. Pois bem, uma das coisas que nos distinguem dos gregos é nossa concepção da natureza. Nós não sabemos como é, nem qual é sua figura, se é que tem alguma. A natureza deixou de ser algo animado, um todo orgânico e dono de uma forma. Não é sequer um objeto, porque é a própria idéia de objeto perdeu sua antiga consistência. Se a noção de causa se acha interdita, como não também a de natureza com suas quatro causas? Tampouco sabemos onde termina o natural e começa o humano. O homem, há séculos, deixou de ser natural. Uns o concebem como um feixe de impulsos e reflexos, isto é, como um animal superior. Outros transformaram esse animal numa série de respostas a estímulos dados, isto é, num ente cuja conduta é previsível e cujas reações não são diferentes das reações de um aparelho: para a cibernética o homem se conduz como uma máquina. No extremo oposto encontram-se os que nos concebem como entes históricos, sem outra continuidade que a da mudança. Isso não é tudo. Natureza e história se tomaram termos incompatíveis, ao inverso do que ocorria entre os gregos. Se o homem é um animal ou uma máquina, não vejo como posso ser um ente político, exceto se reduzirmos a política a um ramo da biologia ou da física. E ao contrário: se é histórico, não é natural nem mecânico. Assim, o que nos parece estranho e caduco - como muito bem observa Garcia Barca - não é a poética aristotélica, mas sua ontologia. *A natureza não pode ser um modelo para nós porque esse termo perdeu toda consistência.* Não menos insatisfatória parece a idéia aristotélica da metáfora. (PAZ, 1982, p. 78-79, grifos meus)

Que natureza é mimetizada pelo desejo cisgênero na facetrans? Para Aristóteles (1959), a poesia se encontra entre a história, que se debruça sobre os fatos, e a filosofia, que rege o necessário. Entre os dois extremos, Barca (1970) relembra que não é trabalho da poesia, nesse contexto, contar as coisas exatamente como ocorreram, mas como desejaríamos que tivesse ocorrido, sendo o reino da poesia o do desejo. Aqui, desarticulada do possível e do verossímil, a imagem interliga o desejo entre o homem e a realidade, operando pela comparação de semelhanças, presente no veículo "como", ou seja, isto é como aquilo.

Diz-nos Paz (1982, p.80): “Há, porém, outra metáfora que suprime o ‘como’ e diz: isto é aquilo. Nela o desejo entra em ação: não compara nem mostra semelhanças, mas revela, e mais, provoca a identidade última de objetos que nos pareciam irreduzíveis”. Por esse motivo, não se pode compreender com precisão o que significa a imitação na poética aristotélica, sem que se verifique que a concepção de natureza do autor é um organismo, um todo animado, um modelo vivo. Já ressaltamos, com García Barca (1970), o hilozoísmo que anima a noção aristotélica de natureza e a poética como encontro entre essa natureza animada e a alma do poeta. O hilozoísmo grego presente no imaginário filosófico de Aristóteles, não sem antes estruturar o mais consolidado discurso em legitimação à escravidão (BRUGNERA, 1998), transforma-se depois na transcendência cristã:

Nem por isso, no entanto, a realidade exterior perdeu consistência. Natureza habitada por deuses ou criada por Deus, o mundo exterior está aí, diante de nós, visível ou invisível, sempre como nosso horizonte necessário. Anjo, pedra, animal, demônio, planta, o “outro” existe, tem vida própria e às vezes se apodera de nós e fala pela nossa boca. Numa sociedade em que, longe de ser posta em dúvida, a realidade exterior é a fonte de onde brotam idéias [...]. A “outra voz”, a “vontade estranha” são o outro, isto é, Deus ou a natureza com seus deuses e demônios. (PAZ, 1982, p. 195-196)

Antes de chegar à ética na *Poética* aristotélica, que elevava criativamente a reprodução do modelo original, é importante retomar a ação dessa concepção de natureza na *Política* (ARISTÓTELES, 2006), através da justificação ideológica da escravidão legal (TOSI, 2003), e do nascimento do inquérito (FOUCAULT, 2005).

A constituição dos dias atuais é a que se segue. Os homens que são filhos de pai e mãe cidadãos têm direito à cidadania completa e são inscritos na lista dos concidadãos nos demos quando completam dezoito anos de idade. Depois de registrados, os membros do demo votam sob juramento, primeiro: quais deles consideram ter, de fato, atingido a idade legal e os que não a atingiram, retornam ao status de criança; segundo: quais os homens que são livres e nascidos como a lei prescreve. [...] Se for decidido que o julgado não tem direito de ser registrado como cidadão, a cidade o vende como escravo, mas se ele vencer a causa os representantes do demo são obrigados a registrá-lo. (ARISTÓTELES, 1999, p. 290-291)

Para Rosso e Alves (2008, p. 71) “colonos, povos conquistados, estrangeiros, operários, mulheres e escravos” não eram considerados cidadãos por Aristóteles, uns por lhes faltar tempo necessário à dedicação e outros por serem inferiores por natureza:

Vimos então qual é a natureza do escravo e para o que está destinado. Aquele que por natureza não pertence a si, mas a outro homem, é por natureza um escravo. E uma coisa possuída pode ser definida como um instrumento de ação, separada de seu senhor. [...] Por natureza é assim o escravo: pode pertencer a um senhor (e de fato pertence), e não participa da razão mais que o grau necessário para modificar sua sensibilidade, mas não possui a razão em sua completude. [...]. De resto, o uso dos escravos e o dos animais não é muito diferente: com seu corpo, ambos atendem ao serviço das necessidades da vida. A própria natureza desejou dar características distintas ao corpo dos homens livres e ao dos escravos, dotando alguns com a força adequada ao trabalho a que são destinados, e outros com uma compleição inteiramente inadequada para esse tipo de trabalho, porém úteis na vida civil, tanto na arte da guerra quanto da paz. [...]. Fica claro, então, que alguns homens são por natureza feitos para ser livres e outros para ser escravos, e que para estes últimos a escravidão é tanto útil quanto justa. (ARISTÓTELES, 2006, p. 60-62)

O pensamento aristotélico, que continuou a assumir papel importante no século XVI, tornou-se não só o eixo central da justificativa do domínio das potências ibéricas sobre territórios invadidos e povos massacrados – subsidiando aplicações quase que literais dessas ideias a grupos étnicos postas em prática por Juan Ginés de Sepúlveda e recusadas por Bartolomé de Las Casas –, mas também de certo tipo de “relação entre poder político e conhecimento, de que nossa civilização ainda não se libertou” (FOUCAULT, 2005, p. 31), presente no nascimento do inquérito. Meu objetivo aqui é mostrar que, ainda que separadas, a “teoria política não é para Aristóteles um estudo distinto da teoria moral nem a aplicação da teoria moral à esfera política; a ética é

antes uma disciplina ancilar em relação àquela” (TAYLOR, 1995). A partir da Grécia clássica foi possível “[...] formar, no século XIX, um certo saber do homem, da individualidade, do indivíduo normal ou anormal, dentro ou fora da regra, saber este que, na verdade, nasceu das práticas sociais, das práticas sociais do controle e da vigilância” (FOUCAULT, 2005, p. 8).

O segundo tópico que pretendo levantar em relação às tensões que podem operar anacronismos na análise e produção cênica contemporânea, ancorados, sobretudo, no pensamento da *Poética* de Aristóteles (1959), está relacionado à *Ethica Nicomachea* (ARISTÓTELES, 2008). Segundo Silva (2013, p. 11), a Ética está presente na Poética através da compreensão do termo *aretê*, que possui diversas acepções da Grécia primitiva, guerreira e aristocrática, como “nobreza, valor, força, perfeição, virtude”. O termo determina as concepções aristocráticas sobre a virtude e o valor dos atos humanos, representadas em epopeias homéricas e tragédias posteriores, e utilizadas como instrumentos de educação grega (ROSS, 1953).

Como as ações extremas dos heróis míticos, reformuladas pelas representações das tragédias, podem se inserir em um panorama coletivo, de soma das ações dos cidadãos em prol de um bem comum? Se o ato heroico é exemplar para a sociedade grega primitiva, como este mesmo ato heroico pode se adequar ao momento democrático da polis? A resposta, um tanto paradoxal, é: tais ações heroicas não mais se inserem. Mas continuam exemplares. (SILVA, 2013, p. 14)

Heróis míticos se interligam em termos estruturais ao mito e ao enredo da tragédia (HIRATA, 2008). Por essa via, Silva (2013) pretende refletir acerca das representações trágicas dos heróis míticos na estrutura trágica, por meio 1) da responsabilidade de agente presente nos conceitos de ação voluntária e capacidade de decisão entre uma ação e outra; 2) da função cívica da tragédia na Atenas clássica, a partir da qual a sociedade era explicada por meio da religião cosmogônica. A função cívica da tragédia na Atenas clássica pode ser verificada na mimesis como fruto do caráter (*ēthos*) e do pensamento (*dianoia*). Já a responsabilidade do ato humano proposta por Aristóteles (2008, p. 1113b7-14), pode ser aqui verificada:

Com efeito, naquelas coisas em que o agir está em nosso poder, igualmente está o não agir, e naquelas nas quais o não está em nosso poder, também está o sim, de sorte que, se está em nosso poder agir,

quando é belo, também o não agir estará em nosso poder, quando é desonroso, e se o não agir, quando é belo, está em nosso poder, também estará em nosso poder agir, quando é desonroso. Se está em nosso poder fazer as coisas belas e as desonrosas, e similarmente o não fazer, e se é isto sermos bons e sermos maus, está em nosso poder, por conseguinte, sermos equitáveis e sermos maus.

Alhures, elaborei o excerto do seguinte modo:

Ao elencar tais posições, e elaborar suas insuficiências e anacronismos, pergunto qual o papel da ética presente na tragédia, enquanto evento de função cívica e de responsabilidade agenciada, e do pensamento da Poética (idem) aristotélica na validação da “liberdade artística de se fazer o que quiser” na contemporaneidade? [E ampliando o questionamento de Dover (1994) –] até que ponto a sistematização ética de Aristóteles corresponde à real vivência ética e política de seus contemporâneos? – pergunto até que ponto esta mesma sistematização corresponde à esta vivência na produção e análise [da cena contemporânea?] [...] Até que ponto o herói grego aristocrático, bem como as manifestações cênicas gregas do contexto da Poética (idem), podem servir de base para a elaboração da noção contemporânea de representação e mimese brasileiras, ou do que se entende por virtude, já que não é possível trabalhar esses conceitos sem verificar as produções aristotélicas de Ética e Política, suas noções de Natureza, bem como o desenvolvimento desse sistema de pensamento através da história? Já a tentativa de definição da representação como reprodução da realidade está associada ao teatro dramático realista, tendo surgido a partir do Renascimento e perdurado até a virada do século XIX para o XX. Essa forma de representação foi analisada por Szondi como “audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir [...] a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar.” (2001, p. 29). O drama “não é a representação (secundária) de algo (primário), mas se apresenta a si mesmo, é ele mesmo” (2001, p. 31-32). Aqui, a *facetrans* é operada em sua forma mais consistente. (HABIB, 2020, p. 90-91)

Por outro lado, as obras de Dort (2013), Puchner (2002), Sarrazac (2013) e Féral (2008) tentam, por diversas orientações, traçar outras possibilidades de produção cênica que não se utilizem de relações de reprodução da realidade. Dort (2013) apontaram para o surgimento de novas formas de teatralidade²³⁶, com o

²³⁶ “Decifrar seus sentidos possíveis tornou-se um desafio maior, e, ocasionalmente, uma impossibilidade, porque essa ideia expandida envolve alguns dos mais urgentes temas de nossa era: aspectos da natureza do espetáculo, a história dos estilos estéticos, os meios e modos de representação, o poder comunicativo da arte e do artista, a formação da subjetividade e a própria operação da vida pública (da política à vida social). Dados esses sentidos conflitantes é crucial que sejamos capazes de discernir o que se quer dizer quando um escritor utiliza o termo ‘teatralidade’, mas quase sempre somos confrontados com definições vagas, parâmetros pouco específicos, aplicações

declínio da mimesis e da representação teatral ao longo dos séculos XIX e XX. Puchner (2002), ao refletir acerca do que chama de crise no Teatro Moderno, estabelece a oposição instável entre a antiteatralidade²³⁷ e a pró-teatralidade, em alterações dos modos de produção representacional, das concepções dramáticas e das epistemologias teatrais – exemplificadas por Edward Gordon Craig, Bertold Brecht e Samuel Beckett. Sarrazac (2013), ao supor que o teatro do século XX, incluindo o realismo, continuava baseado na imitação, também chamou atenção à insubmissão do espectador à ilusão e à disjunção entre o real e a cena e ao advento da teatralidade como central na representação, mudança explícita em alguns pressupostos, como o surgimento do encenador moderno, a emancipação da cena em relação ao texto e a focalização progressiva na especificidade teatral. Porém, para Lehmann (2007), as formas teatrais que surgiram próximas de 1900 continuaram a servir à representação, permanecendo fiéis à mimesis. Aqui se continua a operar a *facetrans* através de mudanças nos paradigmas da teatralidade, ainda sob os modelos correntes da representação. Se nos anos 1980 e 1990 surgem novas “[...] exigências de literalidade e teatralidade, elas se ligaram a um evento cênico que deveria ser pura apresentação, pura presentificação do teatro, a ponto de apagar toda ideia de reprodução, de repetição do real” (SARRAZAC, 2013, p. 64).

Se é realmente possível fugir completamente à referencialidade e à representação, é uma questão ainda em aberto para Féral (2008). A autora considera a performance e a performatividade conceitos operadores para redefinir as noções do que propõe como teatro performativo²³⁸ contemporâneo, definido por Lehmann (2007)

contraditórias, e raciocínio tautológico. Consequentemente, o sentido de teatralidade não pode ser tomado como dado” (DAVIS; POSTLEWAIT, 2003, p. 2).

²³⁷ Ramos (2013) traça alguns dos pensamentos que envolvem a teatralidade e a antiteatralidade. No raciocínio de Michael Fried, por exemplo, a antiteatralidade teria se manifestado na pintura francesa dos séculos XVIII e XIX, na tradição absorptiva, configurando-se sempre que a tela se materializasse como plano ficcional cujo intuito seria o de iludir e absorver seu fruidor. O mesmo dispositivo conceitual é acionado por Diderot – em projeto que antecipa o naturalismo –, contra as formas artificiais e atemporais teatrais neoclássicas francesas, para propor teatro ilusionista que fizesse o espectador esquecer-se que a manifestação cênica é ficção dramática. A recusa antidramática não rejeita a explicitação da mimesis aristotélica espetacular, “[...] mas repele só as mimesis que articulem sentidos fechados, explicitando-se em ações enoveladas. Ela é, portanto, uma antiteatralidade essencialmente antimimética, que assim se diferencia francamente da noção abraçada por Fried” (RAMOS, 2013, p. 6). Para Ramos, já há um antimimetismo cristalizado desde o pensamento platônico, que, na contemporaneidade, equivaleria à recusa ao drama, tido como superior ao espetáculo por Aristóteles.

²³⁸ “Esse teatro procede por meio da fragmentação, paradoxo, sobreposição de significados [...], por colagens-montagens [...], intertextualidade [...], citações, *ready-mades* [...]. Encontramos as noções de desconstrução, disseminação e deslocamento, de Derrida. A escrita cênica não é aí mais hierárquica

como teatro pós-dramático. Para tal, direciona-se à noção de performance como forma artística, a *performance art*, e como ferramenta teórica de conceituação de organizações artísticas, políticas e sociais, tal como cunhada por Richard Schechner (2013). São algumas das características desse atravessamento, que pretende uma fuga à representação:

transformação do ator 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)

A expansão da performance anuncia a possibilidade do fim ou da transformação, do teatro dramático, e almeja produzir evento, acontecimento. Nesse sentido, o performer trabalha por três operações, segundo Schechner (2007): ser/estar (*being*), fazer (*doing*) e mostrar o que faz (*showing doing*). O ato performativo, conforme Féral (2008), inscreve-se contra a teatralidade ligada ao drama e ao distanciamento do real, portanto o teatro se distanciou da mimesis e da representação.

Aqui, encontram-se formas mais dissolvidas da facetrans, baseadas na referencialidade e na ausência de presentificação do corpo trans*. O comum a todos esses modos de operar a facetrans é a produção do que Spivak (idem) chamou de discurso do Sujeito Ocidental, que captura por escolhas politicamente orientadas a transformabilidade de corpos e gêneros diversos, através de mecanismos de duplo vínculo que os hipervisibilizam e invisibilizam simultaneamente, provocando sua ausência em cena ou suas presenças cativas e precárias. (HABIB, 2020, p. 91)

5.5.1.3 *Blackface e Facetrans: uma mesma Transarqueologia*

“Lucy Long” era cantada por um branco negro enquanto um homem mulher dançava.²³⁹

e ordenada; [...] ela introduz o evento [événement], reconhece o risco” (FÉRAL, 2009, p. 204).

²³⁹ “‘Lucy Long’ was sung by a white negro as a male female danced.” Citação de 1853 publicada em um jornal que descreve um trecho de uma cena de uma manifestação da *blackface*, mostrando sua interseccionalidade com a facetrans. (NEW YORK TRIBUNE apud LOTT, 2013, p. 50).

O *crossdressing/female impersonation* é um mecanismo teatral que pode ser duplamente vinculado em alguns contextos, produzindo em conjunto tanto com a *blackface* quanto com a *facetrans*. Em determinados casos, ao passo que praticado por homens cisgêneros, ele pode operar simultaneamente hipervisibilizando questões de performatividade de gênero e deslegitimando ou objetificando pessoas corpo e gênero variantes, mulheres e pessoas negras, por exemplo. Nesse caso, a captura da transformabilidade se dá por invisibilização, ausência, hipersexualização e objetificação, por exemplo, e por visibilização de práticas que contrariem os dispositivos de binariedade. É importante afirmar aqui que as nomenclaturas e classificações de identidades de gênero se modificam ao longo da história e, por mais que eu não tenha tido contato ainda com menções diretas a personagens trans representadas por pessoas cisgêneras no passado, há o homem cisgênero branco como única possibilidade, representando livremente “tudo/quem/onde deseja e como deseja”, representando portanto mulheres e pessoas indígenas, corpo e gênero variantes, negras, dentre outras. Se praticados por pessoas transgêneras, esses mecanismos podem operar borramentos entre performatividade de gênero (BUTLER, 2008) e performatividades cênicas, visibilizando a transformabilidade corporal e invisibilizando certos aspectos identitários. É preciso (re)escrever as histórias dessa prática, localizando a presença transgênera em cena. Meu foco será examinar práticas de representação teatral executadas por homens cisgêneros, já que desejo refletir sobre *blackface* e a *facetrans* como mecanismos de duplo vínculo. Além do mais, é impossível, devido à aspectos ontológicos, discordar da prática *blackface* e concordar com a *facetrans*. Ou todas as pessoas que trabalhem como artistas da cena têm liberdade de representar quaisquer pessoas desejem, ou não têm essa liberdade. É uma questão ontológica.

Conforme Lott (2013), o *Blackface Minstrelsy* foi prática teatral estabelecida no século XIX em contexto norte-americano, principalmente no norte urbano, e consistia em práticas cênicas referenciadas caricaturalmente em corpos negros, sendo materializadas por pessoas brancas – em sua maior parte homens cisgêneros – com intuito esportivo, artístico ou financeiro.

A escolha desse trabalho específico, para tratar das práticas da *blackface*, foi guiada pela minha pesquisa em mecanismos duplamente vinculados de representação cênica de corpos e gêneros

diversos em uma perspectiva de interseccionalidade de raça e classe. Isso se deu na obra, principalmente, na posição teórica adotada pelo autor, ao ter verificado a simultaneidade da aversão racial e do desejo inter-racial em obras menestréis analisadas. Em minha visão, o duplo vínculo nesse caso permite pensar a subversão de domínios (MBEMBE, 2001) de corpos e gêneros diversos, deslocando a representação dos mesmos da ideia de controle cisgênero branco absoluto aos sinais coexistentes de pânico, terror, prazer e curiosidade, por um lado, e à luta pela presença e libertação desses corpos na produção cênica, por outro lado. Contudo, não adoto o ponto de vista do autor no que diz respeito à função histórica da prática, defendida contraditoriamente como pacto de troca de energias entre culturas, já que essa visão nega o duplo vínculo, afirmando novamente o ponto de vista de dominação cisonormativa branca, ao presumir que havia igual interesse de “troca” por parte do grupo que teve suas transformabilidades capturadas. Em minha visão, a função histórica do duplo vínculo encontra-se mais próxima da resistência operada pela subversão de domínios de captura da transformabilidade, que na assunção de um desejo de troca anterior à captura. (HABIB, 2020, p. 105-106)

As trupes de menestréis eram geralmente composta por pessoas advindas de classes trabalhadoras e utilizavam em cena escurecimento corporal por tinta de graxa ou cortiça queimada, trajes esfarrapados ou gigantes e outros elementos escolhidos hipoteticamente para representar corpos negros segundo determinados padrões políticos e fantasias brancas. Essas trupes eram responsáveis pelo entretenimento de presidentes através de conteúdo figurativo de marcação de raça. Lott (2013) aponta o surgimento dos shows menestréis por volta de 1820, em uma genealogia que parte de Jim Crow, e os associa 1) à “economia racial codificada” (LOTT, 2013, p. 19), que poderia ser acrescida, acredito, da intersecção de gênero; 2) à expropriação cultural, nos moldes marxistas, à qual eu acrescentaria a palavra generificada; 3) à hipersexualização; 4) aos debates sobre autenticidade e personagem; 5) à cultura escravocrata e à indústria sexual, já que suas produções apresentam intersecção entre similaridades com “contos de escravos à Constance Rourke” (LOTT, 2013, p. 21) e personagens anteriores à *blackface*, como o arlequim na *commedia dell'arte*, o palhaço na pantomima inglesa e o palhaço no circo americano, o vagabundo burlesco e talvez o “homem negro” no drama folclórico inglês; 6) à produções de ambiguidades, como humor e desonestidade, zombaria e subversão, amplificadas por carreiras menestréis originárias do circo; 7) às noções de essencialismo presentes na inversão simbólica, como Barbara Babcock-Abrahams (1975) observa quando afirma que a

inversão simbólica é, de qualquer forma, implicitamente radical"; 8) à resistência popular como falsa generosidade; e 9) à impossibilidade de desvincular – por serem manifestados em conjunto – da *blackface* o travestimento, cujas facetas analíticas de recurso performativo cênico, performatividade de gênero (BUTLER, 2007), performatividade de gênero cênica, transformabilidade e capacidade transformadora, eu acrescentaria, em tentativa de continuar minha proposta de (re)escrita histórica cênica de corpos e gêneros diversos. Segundo Lott (2013), o *crossdressing* era extremamente popular no teatro menestrel.

Devido ao foco do presente trabalho, partirei do travestimento, presente nas manifestações *wenches*, elencando em suas manifestações os outros nove elementos associados anteriormente à *blackface*. Marjorie Garber (1992) argumentou a capacidade que o vestuário possui de minar completamente categorias tradicionais e binárias de gênero, contudo admitiu que as *wenches*, personagens interpretadas possivelmente por homens cisgêneros brancos no momento em que as mulheres não estavam em cena podem auxiliar a pensar em como as mulheres eram alvos do humor. As construções mostradas por Lott (2013) evocavam, por um lado, a ameaça feminina misógina de reafirmação da masculinidade em menções à compra de mulheres, prostituição e menções a órgãos sexuais. Por outro lado, as *wenches* evocavam também um conteúdo homossexual capaz de desafiar a lógica da binariedade cisgênera.

Ainda que cenicamente performativas, essas narrativas beiram discursos sobre identidades de gênero diversas. Ainda assim, Lott (2013) não aponta a possível presença transgênera em cena e a forma com que o travestimento cisgênero amparou conjuntamente o surgimento da *facetrans*, pelo borramento das classificações homossexuais, travestis e *crossdressers* e pela ausência cênica e histórica dessas existências. (HABIB, 2020, p. 94)

A resistência popular do travestismo na *blackface* foi referida por Davis (1975), ao exemplo de Beaujolais na década de 1770, na passagem em que afirma que os camponeses enegreceram o rosto, se vestiram de mulher e depois atacaram agrimensores que mediam suas terras; e na passagem que menciona os "*Whiteboys*" da Irlanda na década de 1760, autodenominados como *Ghostly Sally*, vestidos com longos vestidos brancos e rostos enegrecidos, e portadores de força popular armada para fornecer justiça aos pobres. Nesses casos, a insubordinação, utilizada

supostamente por homens cisgêneros, era associada à representação da pessoa negra, do feminino/da mulher – e da transgeneridade? –, ao mesmo tempo em que o domínio político e artístico excluía essas mesmas existências e que o disfarce libertava esses artistas da responsabilidade, transferindo-a da masculinidade aos grupos dos quais capturavam transformabilidades. Lott (2013), inclusive marca situação ocorrida na Filadélfia de 1834, na qual cem homens fantasiados de índios, caçadores, mulheres e negros executaram operações de fraude. Nessa época apenas o “travestismo público” era multado, a *blackface* não. Aqui, proponho *Fazendo trans* como expressão emblemática da transferência de conduta ética-moral do corpo cisgênero branco à corpos por esse grupo subalternizados.

Já as discussões sobre essencialismo, autenticidade e dubiedade entre artista e performer foram introduzidas por Douglass em 1849 (apud LOTT, 2013). Primeiro, ele aponta como a construção cultural de raça não é levada em conta nas lógicas racistas – misóginas e transfóbicas, acrescento – menestréis, que eram essencialistas e possuíam pouco do que uma pessoa negra – mulher e transgênera, acrescento – pudesse reconhecer como “autêntico”. Ainda, é apontada a operação de falsificação e dívida cultural implícitas ao status monetário ou de mercadoria das obras dos menestréis. Sendo impossível apontar o que exatamente é ou não é transgênero na *facetrans*, apenas destacarei que o gênero é nela produzido como mercadoria cultural e social capturada, partindo de posições políticas e de experiências corporais situadas. Muitas de suas criações contemporâneas ampliam apenas o acesso branco e cisgênero à distribuição pública de recursos. A *facetrans* é um recurso cênico que impede a presentificação transgênera em cena, ou seja, é um recurso que impede a empregabilidade desse grupo nas Artes Cênicas. Por outro lado, essas produções cênicas não apresentam pessoas transgêneras em nenhum de seus processos. Ampliarei igualmente discussões sobre ontologias trans e suas epistemologias cênicas. Depois, ao descrever a caracterização cênica de uma trupe menestrel negra, ele aponta a dubiedade:

Em parte por amor à música e em parte pela curiosidade de ver pessoas de cor exagerando as peculiaridades de sua raça, fomos induzidos ontem à noite a ouvir esses *Serenaders* [em Rochester, Nova York]. Diz-se que a Companhia é composta inteiramente de pessoas de cor; e pode ser assim. Observamos, no entanto, que eles também recorreram à cortiça queimada e ao negro aceso, para melhor

exprimirem seus caracteres e para produzirem uniformidade de tez.²⁴⁰
(DOUGLASS apud LOTT, 2013, p. 37)

Considero a dubiedade de *caracteres* como importante para se pensar o que chamarei de incorporação da facetrans em representações pelas próprias pessoas trans. A palavra pode se referir à personagem ou a características corporais de artistas da cena, o que denota novamente operação de duplo vínculo de captura corporal, já que, para representarem, exageram ou sublinham marcações generificadas conforme foram construídas pelos processos de mímeses de homens brancos na *blackface* ou na facetrans. Em outras palavras, as pessoas corpos e gêneros diversas por vezes são obrigadas a incorporarem a facetrans produzida pela cisnormatividade branca, na ambiguidade entre a criação de personagem e capitalização de marcadores corporais.

Quando unimos o essencialismo, a autenticidade e a dubiedade da capitalização de marcadores por meio da representação ao fator de (re)escrita histórica que apontei acima, podemos perceber o que eu chamaria de mosaico dinâmico entre performatividade de gênero, performatividade de gênero cênica, transformabilidade e capacidade transformadora, já que esses elementos são diferencialmente gerenciados por processos de duplo vínculo em cena. A ideia de mosaico dinâmico é útil para pensar a simultaneidade das capturas presentes na *blackface* e na facetrans praticadas por homens cisgêneros brancos e da incerteza da presença, ou ausência completa, de corpos transgêneros em cena. É através desse pensamento que podemos continuamente nos deslocar da economia de raça, gênero e etnia presente tanto na *blackface* e quanto na facetrans para a reinscrição e libertação, em pessoas corpo e gênero variantes, de transformabilidades e processos históricos cativos.

Um dos apontamentos de Lott (2013) mostra que os artistas menestréis da classe trabalhadora utilizavam a prática como forma de resistência popular e de obtenção de privilégios de libertação, já que eram marginalizados por processos étnicos e orientação sexual – e de vivência de gênero? Essa abordagem visou atender

²⁴⁰ “Partly from a love of music, and partly from curiosity to see persons of color exaggerating the peculiarities of their race, we were induced last evening to hear these Serenaders [in Rochester, New York]. The Company is said to be composed entirely of colored people; and it may be so. We observed, however, that they, too had recourse to the burnt cork and lamp black, the better to express their characters, and to produce uniformity of complexion.”

ao entrecruzamento de classe e raça (e gênero) à medida que elas eram trabalhadas em todo o corpo, geralmente no travestismo racista (e transfóbico, misógino). Esse processo levou, segundo o historiador, à apropriação de diversos tipos de masculinidade, através da ritualização de códigos dominantes do imaginário branco cisgênero, ideia derivada do que Eve Sedgwick (1985) denominou como relações homosociais sustentadas pelo patriarcado boêmio do século XIX:

Algo dessa situação se aplica ao caso dos menestréis, algumas de cujas *female impersonations* parecem, no contexto da masculinidade jacksoniana rude, ter crescido a partir de um senso de ambigüidade sexual. A atriz Olive Logan escreveu que “alguns dos homens que assumem esse negócio [“*wench*”] são maravilhosamente bem preparados por natureza para isso, tendo vozes de soprano bem definidas, ombros carnudos, rostos sem barba e mãos e pés minúsculos. Muitos se vestem de maneira mais elegante como mulheres” (1879). Embora ela esteja se referindo aqui à personificação feminina do pós-guerra – que como uma tradição do show business americana pode ter começado como menestrel – não há razão para acreditar que o amplo renome das “*wenches*” antes da guerra [...] se deve nada menos à sua aptidão ou predisposição para tais funções. E embora seja impreciso simplesmente interpretar homossexualidade como efeminação ou travestismo, o desejo pelo mesmo sexo parece ter sido registrado por esses performers. “Muitos meninos em minha localidade ainda não acreditam que seja um homem, apesar de eu dizer que era” (Garber, 1992, p. 82), disse um crítico de Rochester de Francis Leon, a mais famosa personificadora feminina do pós-guerra.²⁴¹ (LOTT, 2013, p. 55, grifos do autor)

Como podemos perceber, o desejo homossexual é muitas vezes disposto discursivamente sobre narrativas de diversidades de gêneros. E, ainda que cenicamente performativas, essas narrativas beiram discursos sobre identidade – o que poderia ser notado em palavras e expressões como “*believe*” e “*fitted by nature*”.

²⁴¹ “Something of this situation applied in the case of minstrel men, certain of whose female impersonations appear, in the context of rough-and-tumble Jacksonian manliness, to have grown out of a sense of sexual ambiguity. The actress Olive Logan wrote that “some of the men who undertake this [“*wench*”] business are marvellously well fitted by nature for it, having well-defined soprano voices, plump shoulders, beardless faces, and tiny hands and feet. Many dress most elegantly as women” (1879). Although she is referring here to postwar female impersonation — which as an American show business tradition may have gotten its start in minstrelsy — there is no reason to believe that the wide renown of antebellum “*wenches*” [...] owed any less to their aptitude for or predisposition to such roles. And while it is inaccurate simply to read off homosexuality from effeminacy or indeed transvestism, same-sex desire does seem to have been registered by these performers. “Heaps of boys in my locality don’t believe yet it’s a man in spite of my saying it was” (Garber, 1992, p. 82) said a Rochester critic of Francis Leon, the most famous postwar female impersonator.”

Lott (2013) por vezes presume como possível o desejo de homens brancos por homens brancos, mediado pelos mitos da hipersexualidade negra da *blackface*. Aqui chegamos a outro fator trabalhado por Lott em representações de comportamentos da masculinidade e das conformidades genitais, o próprio processo de construção de gênero e raça implícito nos travestimentos cênicos e de captura de marcadores corporais, desconsiderando as complexidades e dinamismos desse mosaico.

As representações *wenches* aparecem em Lott (2013), por um lado, a partir de descrições de observadores que as mostraram como diabólicas, e, por outro, foram interpretadas pelo historiador como paródias da feminilidade e das construções (cisheteronormativas) familiares produzidas pelo homem branco (ciscônero). Nesses relatos, pode-se perceber também ambiguidades cênicas – como humor e desonestidade, zombaria e subversão – e elementos que corroboram com a visão do autor de *blackface* como cultura escravocrata. Por outro, são exploradas as tensões²⁴² entre a visão psicanalítica do *crossdressing* e a manifestação do *crossdressing* gay – ou até mesmo a possibilidade de haver pessoas trans em cena. Apesar de não acreditar na plausibilidade dessa última versão, como se fosse impossível haver pessoas transgêneras em cena, o autor acredita que a possibilidade desse imaginário corroborou com o sucesso dessa manifestação, já que:

A fantasia pornográfica e o comportamento travesti privado converteram a ansiedade de gênero dos homens em uma fonte de prazer, neste caso o prazer cômico. (...) [...] O atrativo de todas essas representações parece consistir em retratar mulheres “masculinizadas”, poderosas, não para se submeter, mas, pela resposta prazerosa, para retomar o poder.²⁴³ (LOTT, 2013, p. 166)

²⁴² “It is interesting to note that psychoanalysts consider one form of crossdressing in men to be a way of warding off castration anxiety, of recovering the phallus for heterosexuality. Having experienced a ‘feminizing’ disturbance in early life, some men allay fears of castration by paradoxically enacting a fantasy in which they become a woman who is genitally male. This identification with the ‘phallic’ woman (the mother) who once threatened them is an attempt at mastery; there is no desire to be a woman, only to ‘prove’ that feminization will not take away their maleness, that there can be such a thing as a woman with a penis. Unlike gay cross-dressers, they wear women’s clothes as a fetish substitute for the (hetero)sexual object, never losing sight of the fact that they are male: on the contrary, they do it to preserve male potency. As Robert Stoller writes, ‘If females are evidence [to the transvestite] of a state of penislessness, the cause is not hopeless if there are women with penises. What better proof can there be of this than if one is such a creature oneself?’” (LOTT, 2013, p. 166). Aqui, o autor parece promover borramento entre uma visão cisheteronormativa da travestilidade – indicada pela utilização de marcações genitais e da palavra “criatura”, e as diferentes interpretações de práticas de *crossdressing*.

²⁴³ “[...] the pornographic fantasy and the transvestite’s private behavior, converted men’s gender anxiety into a source of pleasure, in this case comic pleasure. [...] The attraction of all such representations

O autor não explicita o que quis dizer com “Mulheres ‘masculinizadas’”, mas concorda com a proposta de restauração de poder da masculinidade. Esse debate novamente introduz a oscilação instável entre algumas confirmações homossexuais racialmente atribuídas das manifestações *wenches*, trazidas por Lott (2013) e a misoginia travestida. O que o autor não aponta é a noção da possível presença transgênera em cena e forma como travestimento cisgênero amparou conjuntamente o surgimento da *blackface* e da *facetrans* pelo borramento das classificações homossexuais, travestis, transformistas e *crossdressers* e pela ausência dessas presenças nos palcos e na história das artes cênicas. Apesar disso, a historiografia do autor está repleta de casos de adivinhação genital como:

“Desesperadamente apaixonado pelo inimitável [Francis] Leon”, que ele supôs ser uma “morena arrojada do sexo gentil”: A simetria da forma, o ímpeto e as maneiras fáceis e graciosas do ator em seu disfarce de jovem, eram irresistíveis para o velho cavalheiro, e suas afeições se extinguíram em um jorro espontâneo. Um cavalheiro que estava sentado ao lado dele foi o destinatário de diversos cutucões e palavras sussurradas de admiração pela bela, mas com firmeza heróica ele manteve sua serenidade até depois da apresentação.²⁴⁴ (THE NEW YORK CLIPPER apud LOTT, 2013, p. 170-171)

Esse processo, retomado em especulações sobre o teatro elizabetano e a cena brasileira, abrange, portanto, um complexo mosaico de relações generificadas e racializadas. Se a representação de *blackface* e de gêneros e corpos diversos construía seus próprios referentes imaginários, ela pode ser pensada pelo duplo vínculo não só como repetição de relações estruturadas de poder – aqui não se sabe mais sobre quais corpos as ditas “ampliações das discussões sobre o assunto” versam, visto que os temas são sempre fundados na criação de imaginários cisheteronormativos e brancos, que tratam apenas da produção por eles

appears to consist in portraying ‘masculinized’, powerful women, not in order to submit but, through the pleasurable response, to take the power back.”

²⁴⁴ “[...] ‘desperately enamored of inimitable [Francis] Leon’, whom he supposed to be a ‘dashing brunette of the gentler sex’: The symmetry of form, the dash and easy, graceful manners of the actor in his guise of a young lady, were irresistible to the old gentleman, and his affections went out in one spontaneous gush. A gentleman who was sitting beside him was the recipient of sundry nudges and whispered words of admiration for the fair one, but with heroic fortitude he maintained his equanimity till after the performance.”

materializada, e visto que os referentes são corpos ausentes –, mas também como possibilidade de resistência a esses mecanismos, presente na luta pela materialização da própria presença desses grupos em diferentes conformidades cênicas, por novas articulações simbólicas, pela proposta de uma (re)escrita histórica e pela libertação de transformabilidades cativas materializadas em deslocamentos, descontinuidades e complexidades de processos de subjetivação corporal e de gênero.

5.5.1.4 Breve Transjardinagem sobre pessoas corpo e gênero variantes no Brasil

Nesta subseção, efetuei uma revisão crítica da historiografia proposta por Trevisan (2000), através da Transjardinagem, desarticulando pioneirismos cisgêneros citados como argumentos a favor da facetrans, fazendo uma breve análise da presença de pessoas corpo e gênero variantes na cena brasileira e expondo possíveis insuficiências e contradições em mapeamentos que sigam pressupostos cisheteronormativos. Meu intuito é 1) analisar marcos sobre travestimento brasileiro em todas as suas facetas possíveis, considerando também suas intersecções raciais; 2) esboçar uma breve Transjardinagem sobre pessoas corpo e gênero variantes brasileiras e suas possíveis presenças nas artes cênicas; e 3) mapear marcos da facetrans no Brasil, assim como suas implicações.

Apresento agora um dos primeiros fatos historiografados de prática de travestimento no Brasil. A narrativa corrobora com minha hipótese sobre o surgimento interseccionado dessa prática com fatores raciais na facetrans. Temos, em 1728 – após registros, desde 1695, que apontaram comportamentos sexuais eclesiásticos indiscretos –, a notação de Gentil de la Barbinais, que:

Conheceu frades baianos que tinham “um comércio público com as mulheres”, a cujos encontros compareciam travestidos de escravas, para evitar a curiosidade pública, da qual nem assim conseguiam escapar, já que eram “mais conhecidos pelos nomes femininos de suas amantes do que por seus próprios”. (TREVISAN, 2000, p. 63)

Segundo o autor, no Brasil colonizado de jurisdição eclesiástica, foram promulgadas pelo Sínodo baiano, em 1707, as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, que valiam para todas as dioceses e que vigoraram até 1900. O material considerava a sodomia como crime e pecado, associando-a ao castigo

divino e ao despreço do próprio demônio, de modo que os culpados seriam investigados, entregues presos ao Santo Ofício da Inquisição ou deveriam prestar pena pecuniária:

Também o travestimento masculino era castigado: “o homem que se veste em traje de mulher [...] pagará cem cruzados e será degredado para fora do Arcebispado arbitrariamente, conforme o escândalo que der e efeitos que resultarem.” Se for clérigo, além de tudo “ficará suspenso do ofício [...] e será degredado para algum dos lugares de África”. (PIERANGELLI apud TREVISAN, 2000, p. 83)

Trevisan confirma que, desde os autos catequéticos jesuítas do Brasil, os raros papéis femininos eram executados por homens, prática que denominou como travestismo teatral. Sob a mesma justificativa, a Ratio Studiorum da Companhia de Jesus, de 1599, proibia papéis femininos nos ambientes teatrais dos seus colégios, com exceção de personagens religiosos como a Santa Virgem. Trevisan (2000) relata que, no século XVIII, o desprezo pela profissão de ator era tão grande que, em 1780, no reinado de Dona Maria I, foi promulgado decreto – revogado apenas em 1800 – que proibia a presença de mulheres em cena, nos bastidores, nos camarins e em ambientes teatrais, uma suposta tentativa de proteção contra a infâmia cênica. Antes do veto, as poucas atrizes em cena eram expostas a situações vexatórias, eram violentadas sob justificativa de serem vulgares ou apresentarem doenças venéreas. Trevisan indica que o teatro colonial era majoritariamente executado por homens negros e na Cuiabá de 1790:

era absoluta a ausência de atrizes; os personagens femininos das várias obras [...] foram interpretados por homens que [...] pareciam ter se especializado em papéis de mulher. [...] Houve até uma ópera [...] preparada por um alfaiate e interpretada apenas por mulatos, sendo o papel feminino principal [...] desempenhado por Joaquim [...] Nery [...]! É preciso, porém, não confundi-lo com os refinados castrati italianos que viviam em Portugal [...] O fenômeno do travestimento em teatro não ocorria apenas nos grandes centros urbanos. Em Porto Alegre, por volta de 1830, existiu uma certa Sociedade de Teatrinho que mantinha em seu elenco alguns rapazes especializados em papéis femininos. [...] Também no estado do Maranhão conhecem-se programas de representações teatrais de meados do século XIX, nos quais os homens faziam todos os papéis femininos. (TREVISAN, 2000, p. 118)

Já no Código Penal Republicano (1890), o travestimento, considerado como

utilização de trajes impróprios ao sexo com vias de enganar, era contravenção que causava de 15 a 60 dias de prisão. O travestismo foi também constatado em grupos indígenas brasileiros a partir de 1817 por Karl von Martius, que o explicou na chave da corrupção moral. Thomas Gregor notou igualmente entre mehinákus, habitantes do Alto Xingu, a mutabilidade do que chamou de papéis sexuais construídos pelo grupo, tendo explicitado que quando:

um homem certa vez adotou adornos femininos, passou a realizar tarefas de mulher e se amasiou com outro homem, o máximo que lhe fizeram foram brincadeiras, por quebrar padrões usuais. [...] As mulheres, por sua vez, relatam mitos sobre uma comunidade feminina que adotou costumes masculinos. Em dois rituais travestis, as mulheres usam pinturas e ornamentos de homem, lutam com mulheres de tribos vizinhas e realizam tarefas masculinas, tais como construir uma casa, fazer uma canoa ou abrir um caminho na floresta. (TREVISAN, 2000, p. 108-109)

O costume atraía o público, para Trevisan, por ser inserido nos padrões de moralidade da época. Como exemplo, citou a revista teatral de maior sucesso no Rio de Janeiro que, em 1886, publicou uma história verídica de homem que se travestia para trabalhar como doméstica. Operando uma das lógicas da cisheteronormatividade, o autor parece corroborar com a visão de que a prática do travestimento é algo de menor valor ao conferir a ela status inferior ao das personalidades que a materializavam, através de dicotomia entre sujeito e objeto:

Do travestismo teatral não escaparam nem certas personalidades locais. [...] Ainda que atualmente possa nos parecer esdrúxulo, até a família real mantinha boas relações com o travestismo teatral. [...] A vienense Ida Pfeifer compareceu ao quartel militar da rua dos Barbonos [...]. Aí ela assistiu então a números de dança executadas por exímias dançarinas [...]. Consagrada no ambiente teatral, a prática profissional do travestismo ocorria num contexto social nada inocente de disseminação da pederastia, que com certeza lhe adicionava conotações não exclusivamente profissionais. (TREVISAN, 2000, p. 119)

Nesse último trecho, podemos perceber que Trevisan parece crer em um borramento entre travestimento teatral e homossexualidade. Depois afirma que o travestismo masculino não terminou com a presença de mulheres nos palcos, já que, no século XX, o teatro de revista era repleto de travestimento: “o travestismo cênico

dos homens continuou” (TREVISAN, 2000, p. 120). Aqui é importante fazer a ressalva de que não havia apenas homens cisgêneros travestindo-se profissionalmente, mas também a presença de artistas transgêneras identitárias em cena, como Ivaná (LION, 2015). Já Luís Câmara Cascudo (apud TREVISAN, 2000) apontava o travestimento masculino na dança popular nordestina bumba-meu-boi, justificando o fato como ausência do auxílio social destinado a mulheres de zonas canavieiras e fazendas de gado. Igualmente, Oneyda Alvarenga (apud TREVISAN, 2000) cita reisados populares com travestimentos.

No Brasil (TREVISAN, 2000), havia duas vivências da travestilidade, além da teatral, ambas materializadas por homens (cisgêneros). O travestimento lúdico, cujos registros datam de 1835, cresceu no carnaval, não sem tentativas de contê-lo, já que a Corte do Rio de Janeiro proibiu, na mesma época, o mascaramento das 10h da noite às 4h da manhã – o que não durou, sendo, então, institucionalizadas as fantasias. No carnaval de 1884, há reportagens inclusive de bailes trimestrais travestidos na Ginástica Francesa. No início do século XX, um famoso bloco carnavalesco de artistas e escritores registrou presença de travestimentos de baiana e, em 1913, o Clube dos Democráticos apresentou travestimentos de damas, referenciando o órgão sexual como “feminino”. Já em 1921, a revista *Careta* mostrou também inúmeras dessas fantasias. A segunda vivência do travestimento, da qual se tem registro desde 1921, conforme Trevisan (2000), era profissional e praticada:

nos palcos do ator-transformista, que passou a viver profissionalmente da imitação das mulheres e, com frequência, tornou-se travesti também na vida cotidiana. [...] Em 1923, foi realizado no Rio de Janeiro e lançado em todo o país o filme Augusto Anníbal quer casar, de Luiz de Barros, com o [...] o papel de um “rapaz [Anníbal] de coração ardente”, ansioso por se casar. Cansadas de serem assediadas por ele, algumas mulheres resolvem [lhe] dar uma lição [...]; vão à casa do ator-transformista Darwin, que se dispõe a se fazer passar por uma linda moça, e escrevem a Anníbal, pedindo que compareça imediatamente, para se casar. [...] Durante a lua-de-mel, no entanto, Darwin começa a falar e andar como um homem comum. Diante do equívoco, Aníbal entra em pânico e foge. No decorrer dos anos, certamente houve muita gente que não teve pânico nem fugiu. Sintoma disso é que o travestismo masculino proliferou tanto, no século XX, que passou do palco para as ruas e, num movimento inverso, procurou se legitimar, de volta aos palcos, buscando função nos espetáculos transformistas. Adiante, estarei me referindo mais especificamente à sobrevivência dos travestis fora dos palcos. Por ora, basta dizer que travestis-atores puderam encontrar espaço

profissional mais amplo nas revistas-musicais que, a partir de meados do século XIX, invadiram os palcos brasileiros e aí proliferaram. (TREVISAN, 2000, p. 121)

No filme citado no trecho acima, podemos observar a emergência da cisheteronormatividade na crença de que o travestimento cênico passaria a ser usado socialmente no cotidiano com intuito de “enganar”. Essa reprodução evidencia que a mesma visão era tida em relação a travestis identitárias. Também podemos notar no trecho, que Trevisan (2000) novamente nomeia como “o travesti” e “travestismo masculino” vivências que passaram da cena ao cotidiano. Nesse caso:

Não há unicamente um borramento de produção cisheteronormativa sendo operado, já que muitas artistas travestis identitárias se denominavam, nessa época, e no intuito de vivenciar o gênero de forma diversa do binário, a partir de categorias simultâneas de feminilidade e de homem/homossexual, como no caso de Rogéria – o autor (idem), porém, desconsidera outros casos que invalidam a expressão “travestismo masculino”, como o caso de Ivaná (LION, 2015). Igualmente, a passagem cena/ruas foi por ele essencializada, visto que o processo de compreensão identitário não é unilateral, ou seja, não parte da cena e caminha para a rua, é processo translateral e complexo de subjetivação. Portanto, percebemos que o reconhecimento da vivência identitária de corpos e gêneros diversos em cena deu-se tardiamente na História das Artes Cênicas, não devido à inexistência anterior dessas vivências, mas sim à captura de transformabilidades e aos números borramentos entre performatividade de gênero (Butler, 2008), performatividade cênica e orientação sexual. (HABIB, 2020, p. 97-98)

Quero chamar a atenção para a presença de pessoas corpo e gênero variantes nos palcos que não foram historiografadas e cujas presenças foram, por vezes, também impedidas de se materializar em cena devido a operações cisheteronormativas de captura da transformação corporal. Uma das minhas hipóteses em relação à ausência da historiografia cênica de corpos transgêneros masculinos – ausência desses corpos em cena? –, dá-se através da classificação cisheteronormativa desses corpos na categoria “mulher”, já que as mulheres eram impedidas de estarem em cena.

No século XX, as revistas-musicais cômicas foram consideradas obscenas, chegando no teatro de rebolado, que intercalava piadas pornográficas com críticas políticas: “Assim, o teatro de rebolado tinha tudo para absorver o travesti”. (TREVISAN, 2000, p. 121). Aqui, cabe mais uma interferência crítica, que farei

localizando paradoxos no próprio texto de Trevisan (2000): note-se que “absorver o travesti” é disposto imprecisamente, já que a travesti era uma das principais presenças nas revistas-musicais, tanto que sucedeu exatamente no show de travestis, como o próprio autor confirma. Não é que havia piadas pornográficas e as travestis foram incorporadas à cena por isso, as travestis é quem operavam a cena dessa forma, sendo historicamente impelidas a tal, já que lutavam contra o desemprego e o baixo salário dos espetáculos, perdendo continuamente espaço cênico, como Trevisan (2000) confirma.

Trevisan aponta registros regulares de travestis na revista *Les Girls*, na década de 1960, em teatros de bas-fond e em elencos de boates gays:

Em 1980, das seis revistas em cartaz, no Rio de Janeiro, quatro eram shows de travestis. São famosos os shows com pitadas escatológicas do gordíssimo e pioneiro transformista carioca Laura de Vison, algo inspirado no legendário travesti americano Divine. É verdade que, além de improvisada, a estrutura de um show costuma ter poucas variações, numa pobreza de recursos que leva o travesti a se desdobrar em cômico, bailarino e cantor. Talvez essa maleabilidade, que barateia os custos de produção, é que permitiu a existência e persistência de alguém como Brigitte Blair, empresária de shows de travesti, que até a década de 1980 mantinha uma média de trinta empregados em seus dois teatros, no Rio de Janeiro. Houve shows de travesti que obtiveram grande sucesso, como Mimosas [...]. Quanto aos shows luxuosos, que existiram até meados da década de 1980, eles se concentravam no Rio de Janeiro, onde alguns empresários tentaram receitas de sucesso, apresentando o travesti como peça fundamental de consumo. *Gay Fantasy*, *Rio Gay*, *Travesti S.A.* eram shows com um texto escrito especialmente, trilha sonora requintada, danças cuidadas e guarda-roupas verdadeiramente deslumbrantes, empregando requisitados profissionais [...]. Geralmente, os textos não ultrapassavam a frivolidade do travesti-estereótipo, procurando sempre situações exóticas, a partir desse curioso estilo de vida assentado na ambiguidade andrógina que fascina as pessoas desde as mais remotas eras. (TREVISAN, 2000, p. 122)

Aqui podemos notar a relação inversamente proporcional entre o aumento da presença travesti e a captura da transformabilidade, um mecanismo duplamente vinculado. Quanto mais presentes, mais exotificadas e hipersexualizadas. Cláudia Wonder, Andrea de Maio e Rogéria foram travestis que conseguiram minimamente proceder à subversão de domínios (MBEMBE, 2001), chegando a outros tipos de produção, possibilitadas pelo abrandamento da censura às travestis famosas, abordado no tópico anterior, Censura.

Andrea acabou interpretando o papel de um travesti no bem-sucedido musical de Chico Buarque, *A ópera do malandro*, inspirado na *Ópera dos três vinténs*. Acentuando a conotação *bas-fond* do original, a puta Jenny, de Bertolt Brecht, tornou-se o travesti Geni. Na montagem carioca, o personagem do travesti foi entregue a um ator de carreira. Na montagem de São Paulo, foi justamente Andrea de Maio quem interpretou o travesti Geni. Isso parece, no mínimo, ter aumentado sua notoriedade. Andrea vangloriava-se de receber recadinhos de muitíssimos homens, de ter três carros e um apartamento com piscina, além de ser sócia numa boate. (TREVISAN, 2000, p. 122)

Esse foi um dos primeiros casos mais explícitos de *facetrans* que encontrei em Trevisan (2020): o papel travesti sendo entregue a ator cisgênero em uma cidade, e na outra, a atriz travesti identitária Andrea de Maio, na década de 1980, ampliando sua notoriedade. O que devo apontar é que a *facetrans* só pode ser identificada caso haja simultaneamente: 1) uma personagem ou vivência corpo e gênero diversa; 2) um ator cisgênero que a materializará cenicamente. Nesse caso, foi possível identificar a *facetrans* porque a vivência corpo e gênero diversa de Andrea de Maio foi nomeada, e, ainda que a cisgênera não tenha sido, a colocação das duas experiências lado a lado, permitiu uma leitura diferencial de ambas. Isso me leva à hipótese de que nomear a cisgeneridade em cena é progressivamente localizar as presenças corpos e gêneros diversas e à confirmação de que empregabilidade cultural foi crucial na vida de algumas travestis.

Já na década de 1990, entraram em cena as drag queens, atuando a partir de um conceito mais flexível de travestismo. Além de atores transformistas, eles se distinguem dos travestis comuns por andarem vestidos como homens, no cotidiano, e até exercerem profissões respeitáveis. Isso já vinha ocorrendo desde a década de 1970, em casos raros como o do transformista Laura de Vison — durante o dia, um pacato professor de História e, à noite, um animador de shows frenéticos, em boates gueis. [...] A atuação das drag queens foi facilitada por englobar um componente lúdico e satírico semelhante ao das caricatas do carnaval, o que as levou a transitar por áreas jamais imaginadas, como as concorridas festas de socialites, shows beneficentes e colunas sociais da grande imprensa. (TREVISAN, 2000, p. 122)

Operando novamente uma lógica cisheteronormativa, o autor parece corroborar com a visão de que a prática de travestimento é algo de menor valor ao conferir a ela status profissional inferior a “outras profissões respeitáveis” e ao

diferenciar a travesti cênica da identitária, o que contradiz o próprio borramento que aparece em sua produção, conferindo status de maior respeitabilidade a atores cisgêneros. O segundo ponto importante a ser apontado, é a existência, no texto, de uma confirmação de que as práticas *drags* foram possibilitadas por possuírem certos componentes carnavalescos, ou seja, não identitários. Por fim, é importante retomar meu trabalho sobre a censura institucional e não institucional de corpos e gêneros diversos na cena brasileira, uma análise histórica da presença, perseguição e ausência dessas vivências na cena brasileira.

5.5.1.5 *Transontoepistemologias*

As questões das ontologias transgêneras dizem respeito a Corpos Transformacionais, noção já aqui introduzida, e que pretende afirmar exatamente a dinâmica ontológica de transformabilidade potencial de corpos e gêneros diversos, não como os únicos corpos a transformarem-se, mas como corpos cujas transformabilidades são cativas ou controladas por sistemas, por serem operadas da forma como o são. Um teatro materializado por ontologias transformacionais é uma Cena Transformacional. (HABIB, 2020, p. 98-99)

Essa ontologia transformacional fica explícita nos pedidos do Manifesto:

Por que não tem atores cis interpretando as heroínas das histórias? Ou atrizes cis fazendo papel de galã? Não faz sentido, né? Então por que, quando se trata de personagens trans, convidam pessoas cis para os papéis? É liberdade artística? E sobre o ator não ter sexo? Muitas vezes não nos convidam porque o personagem em questão começa com um gênero e transiciona para o outro gênero no decorrer da história. Então querem nos convencer de que é possível colocar um peito no Rodrigo Santoro ou uma prótese de mandíbula na Carolina Ferraz, ou que ainda podem envelhecer drasticamente Regina Duarte ou transformar Vera Holtz em uma pessoa obesa, mas que nós não podemos reconstituir o que nós já vivemos e conhecemos antes da nossa transição? E ainda, será que sabem que existem atores e atrizes que estão em transição? Alguns inclusive sem nenhum procedimento cirúrgico? Mas existem artistas trans? Mas estão preparadxs? Ou ainda: Eu já procurei e não achei.²⁴⁵

As transontocosmoepistemologias foram introduzidas no quarto capítulo deste

²⁴⁵ Pode ser lido em: <https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/posts/1857260104543557/>
Acesso em: Set. 2021.

trabalho e engendram mundos criativos subjacentes que ainda não têm na contemporaneidade espaço suficiente de desenvolvimento devido à existência de variados mecanismos de duplo vínculo, como a censura e facetrans. Elas possibilitam novas compreensões cênicas, ao desafiarem ideias cisnormativas de natureza, corpo, espaço, autenticidade, religião, simbologia, ritualidade, tempo, deslocamentos, território, parentesco, arte... Os mecanismos duplamente vinculados de captura da transformabilidade de Corpos Transformacionais reverberam em inúmeros problemas artísticos, teóricos e históricos atuais. Lutar contra esses mecanismos é não só amplificar presenças de pessoas corpo e gênero variantes nas Artes Cênicas, visibilizando transontocosmoepistemologias ainda desconhecidas e operando (re)escritas históricas, como também operar uma transgenerização da vida como processo de cura, materializando outros seres, mundos e cenas.

Pensando no *percurso* de Corpos Transformacionais, dei-me a liberdade de criar e experimentar essas transontocosmoepistemologias, partindo da corporificação, alteração e potencialização das transformações corporais nas Artes Cênicas. Mas essa liberdade me requisitou também a produção de uma Metodologia, visto que não encontrei nos meus estudos nenhuma abordagem metodológica que sustentasse minhas proposições. Daí nasceu a Transquimerologia, que pude amarrar às minhas criações, produzidas nos Portais para a transformação corporal – que interceptaram capítulos e subcapítulos ao longo de toda a pesquisa –, campos extremamente diversos, compostos de uma extensa e panorâmica revisão bibliográfica na Performance, Filosofia da Diferença, Feminismo Neomaterialista e Pós-Humanista, Estudos Trans e Estudos Antropológicos do Antropoceno.

Já que essa necessidade foi amplificada pela quase inexistência de uma teorização mais ampla sobre as transformações corporais na cena, pela especificidade da minha vivência nesse campo e pelas injustiças epistêmicas e violências outras que impediram até hoje a formação de pessoas trans* Doutoradas em Artes Cênicas no Brasil e que dificultam ingresso e permanência estudantil desse grupo na Academia, decidi começar a empreender Corpos Transformacionais. Considero este trabalho um primeiro esboço de uma teoria trans (trans- e trans*) sobre corpos e movimentos nas Artes Cênicas – ciente, obviamente, que minha noção de teoria é corporal; ciente de que uma proposição como esta é um longo *percurso* e não um destino final; contemple, também, pelos trabalhos de todas as pessoas que

vieram antes de mim em outros campos e inspiraram e contribuíram com esta trajetória.

Por fim, tendo em vista a grande quantidade de abordagens poéticas e políticas da transformação corporal existentes, pode-se reconhecer a crescente importância de se destrinchá-las, trabalhando-as como mecanismo criativo nas Artes. Esse foi meu desejo quando comecei a pensar o tema nas Artes Cênicas, com o intuito de produzir novas noções corporais e criativas para o trabalho de performers, artistas e profissionais da cena e do movimento. As múltiplas perspectivas da transformação corporal, entrelaçadas pelos 26 Portais aqui introduzidos, são úteis para experimentações performativas; estudos sobre preparação corporal; contemplações e meditações sobre a existência e o movimento; reflexões educacionais; e amplificação e criação de técnicas de atuação, improvisação, composição, encenação e coreografia em variadas configurações artísticas, consideradas em suas contextualidades, interfaces biotecnológicas e implicações estéticas e políticas. Esses conhecimentos consideram múltiplas experiências corporais e suas singularidades de expressão, percepção, vivência e aprendizado. A preparação corporal é aqui uma metodologia de despreparação, isto é, de desaprendizagem de padrões de comportamento condicionados, que parte da exploração da alteração de camadas musculares, esqueléticas, fasciais e energéticas, por exemplo, ações visando um trabalho extenso e variado de estudos de modificação de estados corporais.

As poéticas das transformações corporais se baseiam em imagens, por meio das quais se dão os processos de *ser outros corpos*. São as imagens que guiam travessias e potencializam o poder da imaginação e da fabulação. Árvores, rochas, pedras, areia, terra, água e vento, bem como suas paisagens multiespécie e transespécie, são entidades parceiras em estudos sobre materialidade, alteridade, ressonância, pulsação, memória, engajamento sensível e impermanência, que objetivam apreender o mundo de perspectivas não-humanas.

Tanto Corpos Transformacionais quanto os inúmeros conceitos dessa noção advindos necessitam de expansão e, nesse sentido, eles dão pistas para suas próprias continuidades, possibilitando desenvolvimentos posteriores a esta apresentação.

curar é ser outros corpos:

a transformação corporal é uma prece em 15 movimentos para sobrevivência

i) curar é ser outros corpos

ii) é pregar a morte do Criador, o instituidor da normativa, dessa forma de autoria imóvel

iii) é ser à revelia do sentido, contra o local onde se fixam código e linguagem, contra o sujeito, e contra o objeto, à contradição insolúvel sujeito

iv) é não ter que explicar [mesmo explicando]

v) é usar pronomes de gênero flutuantes para gêneros variantes

vi) é compreender que há uma ilógica metamórfica que não se move pelo princípio básico da identidade

vii) é a ação de fazer uma coisa ser outra, de forma que cada movimento contém seu oposto e tudo implica o seu contrário e pode ser outra coisa

viii) é não fabricar o princípio da não-contradição

ix) é desconhecer sua própria imagem

x) é uma poética da inominação/da alteração de estados nome

xi) é produzir algumas narrativas [e destruir outras]

xii) é gargalhar audaciosamente durante a primavera

xiii) é destilar veneno durante o verão

xiv) é emanar plumas durante o inverno

xv) é sacudir bicos durante a primavera

(HABIB, 2021a)

E se todo fim é um novo começo, eu não poderia terminar este trabalho senão com a imagem que lhe deu início, mas diferentemente. Nos transformamos perpetuamente em *outros corpos*.

6 O QUE SIGNIFICA SE TORNAR OUTRA COISA?

Em todos os cantos da floresta há lugares especiais, que são os Portais. Eles têm esta exuberante propriedade: quaisquer seres que os cruzem se transformam imediatamente em outros seres. Contudo, os Portais não parecem em nada excepcionais ou distintos de quaisquer outras partes da floresta. Conseqüentemente, nenhum ser jamais os alcançará procurando-os. A forma singular de saber onde eles estão é perceber que os jaguares que os transpassam se tornam onças. Que as onças que os cruzam se tornam humanos. Que os humanos que os atravessam se tornam quimeras. Que as quimeras que os penetram se tornam ar. Contudo, quando um ser percorre algum dos Portais e se torna outro ser, não se parece em nada distinto. Simplesmente aparenta ser o mesmo jaguar de outrora. Portanto, nunca será possível que se identifique onde estão os Portais observando atentamente para encontrar precisamente onde as mudanças ocorrem. Ademais, quando a estrela d'água nada no decurso de um Portal e se torna cisne, não vivencia nada diferente, na verdade não entende que se transformou em cisne. É cisne dali em diante, simplesmente.

7 REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Dialética Negativa**. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. **Revista do Departamento de Psicologia**. UFF, Niterói, v.18, n.1, p. 11-28, Jun. 2006.
- ALMEIDA, Saulo Vinícius. Comer a própria carne: o mito pessoal como disparador do processo de criação cênica. **Arteriais-Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes**, v. 5, n. 8, p. 43-58, 2019.
- ALMEIDA, Saulo Vinícius. **O teatro e o sagrado: imagem, transe e ritual**. São Paulo, 2021. 122 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado**. 3. ed. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1980.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago [ou antropofágico]. **Revista de Antropofagia**, Ano 1, n. 1, maio de 1928.
- ARISTÓTELES. **Constituição de Atenas**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ARISTÓTELES. **Ética Nicomáquea. Ética Eudemia**. Trad. Julio Pallí Bonet. Madrid: Editorial Gredos, 1988.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Antônio Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.
- ARISTÓTELES. **Política**. 1. ed. Trad. Pedro Constantin Tolens. São Paulo: Martim Claret, 2006.
- ARRUDA, Lino Alves. **Monstrans: figurações (in)humanas na autorrepresentação travesti/trans* sudaca**. 2020. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, 2020.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ARTAUD, Antonin. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1985.
- BABCOCK-ABRAHAMS, Barbara. 'A Tolerated Margin of Mess': The Trickster and His Tales Reconsidered. **Journal of the Folklore Institute**. v.11, n.3, p. 147–86, 1975.
- BARAD, Karen. Nature's queer performativity. **Qui parle**, Nebraska University Press, v. 19, n. 2, p. 121-158, 2011
- BARAD, Karen. Performatividade Pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. **Revista Vazantes**, v. 1, n. 1, p. 7-34, 20 out. 2017.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral**. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BARCA, Juan David García. *In: ARISTÓTELES. Poética*. Versión directa, introducción y notas de Juan David García Barca. 2º ed. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.

BARCELLOS, Gilsa Helena. Território e territorialidades Tupiniquim. **Revista Em Pauta**: teoria social e realidade contemporânea, n. 24, p. 139-164, 2009.

BERTI, Enrico. **As razões de Aristóteles**. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

BLÄSING, B.; TENENBAUM, G.; SCHACK, T. The cognitive structure of movements in classical dance. **Psychology of Sport and Exercise**, v. 3, n. 10, p. 350-360, 2009.

BOURCIER, Sam. **Homo Inc.Orporated**: O triângulo e o unicórnio que peida. Trad. Marcia Bechara. São Paulo: n – 1; São Paulo: Crocodilo Edições, 2020.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. Ancestralidade sodomita, espiritualidade travesti. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 14, p. 40-47, 2020.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando encontro vocês**: macumbas de travesti, feitiços de bixa. Vitória: Editora da autora, 2019.

BRUGNERA, Neditso Lauro. **A escravidão em Aristóteles**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 1998.

BURNIER, Luis Otávio. **A arte do ator**: da técnica à representação. Elaboração, codificação e sistematização de ações físicas e vocais para o ator. 1994. 340 f. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1994.

BURTON, Johanna; GOSSETT, Reina; STANLEY, Eric (eds.). **Trap Door**: Trans cultural production and the politics of visibility. Cambridge: The MIT, 2017.

BUTLER, Judith. Critically Queer. **GLQ**, Durham, v.1, n. 1, p. 17–32, 1993.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BUTLER, Judith. **Precarious life**: The powers of violence and mourning. London & New York: Verso, 2004.

BUTTERWORTH, Jo; WILDSCHUT, Liesbeth. **Contemporary Choreography**: A critical Reader. 1. Ed. New York: Routledge, 2009.

CAMARGO, Eric Seger de. **“Pessoas trans no esporte”**: os jogos da cisnormatividade. 2020. 155 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

CAMOZZATO, Nathalia Muller. O perdigoto e o Sars-cov-2: a voz em mundos pós-humanos. **Actas Scientiarum**. 2021. No prelo.

CANTON, Katia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CAPELOBO, Walla. **Meu caminho é de pedra como posso sonhar**. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro, 2019.

CHARMATZ, Boris; LAUNAY, Isabelle. **Undertraining**. On A Contemporary Dance. Dijon: Les presses du Réel, 2011.

COHEN, Jeffrey Jerome. **Monster theory: Reading culture**. University of Minnesota Press, 1996.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

COLLING, Leandro. Fracasso, utopia queer ou resistência?: Chaves de leitura para pensar as artes das dissidências sexuais e de gênero no Brasil. **Conceição/Conception**, v. 10, p. e021004-e021004, 2021.

COLLING, Leandro. O que performances e seus estudos têm a ensinar para a teoria da performatividade de gênero?. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 40, 2021.

CRENSHAW, Kimberlé W. **On intersectionality: Essential writings**. New York: The New Press, 2017.

DAMÁSIO, Antônio. **O erro de Descartes: Emoção, razão e o cérebro humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência: Do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. Trad. Laura T. Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DAVIS, Natalie Zemon. **Society and Culture in Early Modern France**. Stanford: Stanford UP, 1975.

DAVIS, Tracy; POSTLEWAIT, Thomas. (eds.). **Theatricality**. Cambridge: Cambridge University, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: Filosofia Prática**. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Editora Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. **A Ilha Deserta**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2014.

DERRIDA, Jaques. **Margens da filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa, António M. Magalhães; revisão técnica Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

DESCOLA, Philippe. **Beyond nature and culture**. Chicago: University of Chicago Press, 2013.

DOGEN, Eihei. **Moon in a Dewdrop: Writings of Zen Master Dogen**. Kazuaki Tanahashi. New York: North Point Press, 1995.

DOMENICI, Eloisa Leite. Estados corporais como parâmetro de investigação do corpo que dança. **Anais ABRACE**, v. 9, n. 1, 2008.

DORT, Bernard. A representação emancipada. **Sala Preta**, v. 13, n. 1, p. 47-55, 2013.

DOVER, Kenneth James. **Greek popular morality in the time of Plato and Aristotle**. Hackett Publishing, 1994.

DUCCINI, Ralpf. [**Correspondência**]. Destinatário: Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Carta Aberta: Precisamos falar sobre as cores. Relata situação de transfobia no teatro. Porto Alegre, 4 maio 2017,

ELIADE, Mircea. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

ESPINOSA, Benedictus de. **Ética**. Trad. Grupo de Estudos Espinosanos. Coord. Marilena Chaui. São Paulo: Edusp, 2015.

FARIA, Ernesto. **Dicionário Latino-Português**. Rio de Janeiro, Campanha de Ensino, 1962.

FAVERO, Sofia Ricardo; MARACCI, João Gabriel. Transfake e a busca pela verdade na representação de travestis e pessoas trans. **Rebeh**, Ceará, v.1, n.4, p. 18-39, 2019.

FEITOSA, Charles. Investigação e criação: Vera Mantero e André Lepecki. **O Percevejo Online**, v. 6, n. 1, 2014.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Trad. Lígia Borges. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, n.1, p. 197-210, 2008.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 1998. 271 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

FERRACINI, Renato. **Corpos em criação, café e queijo**. 2004. 345f. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda *et al.* **Dicionário Aurélio básico da língua**

- portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- FERREIRA, Vinicius Kauê; GROSSI, Miriam Pillar. Teoria queer, políticas pós-pornô e privatização da sexualidade: uma conversa com Marie-Hélène Bourcier. **Revista Estudos Feministas**, v. 22, n. 3, p. 913-928, 2014.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.
- FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. *In*: FOUCAULT, Michel: **Ética, sexualidade e política** – Coleção Ditos & Escritos. v.5. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 264-287.
- FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau editora, 2005
- FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no College de France (1974-1975). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martin, Fontes. 2001.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento**. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2000.
- FOUCAULT, Michel. The subject and power. **Critical inquiry**, Chicago, v. 8, n. 4, p. 777-795, 1982.
- FRALEIGH, Sondra Horton. Butoh translations and the suffering of nature. **Performance Research**, v. 21, n. 4, p. 61-71, 2016.
- FRALEIGH, Sondra Horton. **Butoh**: Metamorphic dance and global alchemy. Champaign: University of Illinois Press, 2010.
- FRALEIGH, Sondra Horton. **Dancing into Darkness**: Butoh, Zen, and Japan. Pitisburgo: University of Pittsburgh Press, 1999.
- FREITAS, Janaína. **Performando corpos (inter) sexados**: práticas semióticomateriais de materialização da hiperplasia adrenal congênita por um aparato de triagem neonatal. 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Departamento de Antropologia Social, Porto Alegre.
- FREITAS, Rafaela Vasconcelos. **Homens com T maiúsculo**: processos de identificação e construção do corpo nas transmasculinidades. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2014.
- FRICKER, Miranda. **Epistemic Injustice**: Power and the Ethics of Knowing. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- FUNG, Yu-lan. **A History of Chinese Philosophy**. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

FUNG, Yu-lan. **A Taoist Classic**: Chuang-Tzu. Chicago: Foreign Language Press, 1991.

GARBER, Marjorie. **Vested Interests**: Cross-Dressing and Cultural Anxiety. New York: Routledge, 1992.

GARCIA, Miliandre. **“Ou vocês mudam ou acabam”**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008.

GENNEP, Arnold van. **Os Ritos de Passagem**: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, da gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamentos, funerais, estações etc. Petrópolis: Vozes, 2011. GODARD, Hubert. Gesto e percepção. *In*: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (orgs). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, [ca. 2002]. p. 11-35.

GOERING, Joseph. The invention of transubstantiation. **Traditio**, v. 46, p. 147-170, 1991.

GONÇALVES JÚNIOR, Sara Wagner Pimenta. No mar dos abandonos: Suspiro entre a teoria e a prática queer. **Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, v. 1, n. 1, p. 79-90, 2018.

GOSSETT, Che; HUXTABLE, Juliana. Existing in the world: blackness at the edge of trans visibility. *In*: BURTON, J; GOSSETT, R; STANLEY, E. (eds.). **Trap Door**: Trans cultural production and the politics of visibility. Cambridge: MIT Press, 2017. p. 39-55.

GREINER, Christine. **Butô**: pensamento em evolução. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.

GUATTARI, Félix. **Machinic Eros**: Writings on Japan. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2015.

GUINSBURG, Jacob. Diálogos sobre a natureza do teatro. **Revista USP**, São Paulo, n. 50, p. 6-17, 2001.

HABIB, Ian Guimarães. **Corpo-Catástrofe**: a transformação e o corpo sacrificial. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Teatro) – Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes, Porto Alegre, 2018.

HABIB, Ian Guimarães. Transmutações no Butoh: Estados corporais, Corpo Transformacional e censura no espetáculo *Sebastian*. **Ephemera**, Ouro Preto, v. 2, n. 2, p. 113-128, 2019.

HABIB, Ian Guimarães. Corpos Transformacionais: Os estados corporais e as políticas dos corpos transgêneros na cena contemporânea. *In*: ENCONTRO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 6. 2019, Salvador. **Anais** [...] Campinas: Galoá, 2019a. Disponível em: <<https://proceedings.science/anda/anda-2019/papers/corpos-transformacionais--os->

estados-corporais-e-as-politicas-dos-corpos-transgeneros-na-cena-contemporanea>. Acesso em: 3 dez. 2020.

HABIB, Ian Guimarães. Corpos Transformacionais: Proposições decoloniais sobre corpos e diversidades de gênero nas artes da cena. *In*: ALMEIDA, Saulo Vinícius; BRONDANI, Joice Aglae; HADERCHPEK, Robson Carlos (orgs.). **Práticas decoloniais nas artes da cena**. São Paulo: Giotri, 2020. p. 183-204.

HABIB, Ian Guimarães. **Transespécie/Transjardinagem**. Uberlândia: Ed. O sexo da palavra, 2021.

HABIB, Ian Guimarães. Transfantasmagoria: uma breve transarqueologia da (in)visibilidade transmasculina. *In*: CARVALHO, Renata (ed.). **Traviarcado**. São Paulo: Ed. Mostra, 2021a

HABIB, Ian Guimarães; ROCHA, Lucas Valentim. Desmonte: Sobre (cura)dorias, feridas e modos de ser em Arte. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 40, p. 1-29, 2021.

HABIB, Ian Guimarães; VAILLANT, André. Geometrias do corpo: Entre o Butô e a arquitetura. **Revista Aspas (USP)**, São Paulo, v. 10, n.1, 2021.

HAESBAERT, Rogério. Desterritorialização: entre as redes e os aglomerados de exclusão. *In*: CASTRO, Iná Elias; GOMES, Paulo César da Costa e CORRÊA, Roberto Lobato (orgs.). **Geografia: conceitos e temas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. p. 165-205.

HALBERSTAM, Judith M.; LIVINGSTONE, Ira. **Posthuman bodies**. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

HAMEED, S. Ayesha. Black Atlantis. *In*: GUNKEL, Henriette; LYNCH, Kara (eds.). **We Travel the Space Ways: Black Imagination, Fragments and Diffractions**. Bielefeld: transcript Verlag, 2019, p. 107-126.

HAMEED, S. Ayesha. Black Atlantis: Three songs. *In*: FORENSIC ARCHITECTURE (ed.). **FORENSIS: The Architecture of Public Truth**. Berlin: Sternberg Press, 2014.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, capitaloceno, plantationoceno, chthuluceno: fazendo: fazendo parentes. **ClimaCom Cultura Científica**, v. 3, n. 5, p. 139-146, 2016.

HARAWAY, Donna. Ficar com o problema. *In*: **Pandemia Crítica**, n. 137. São Paulo: n-1, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/132> . Acesso em: 12 jan. 2021.

HARAWAY, Donna. O humano numa paisagem pós-humanista. **Estudos feministas**, Florianópolis, v.1, n.2, p. 277-292, 1993.

HARAWAY, Donna. Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. **Feminist studies**, v. 14, n. 3, p. 575-599, 1988.

HARAWAY, Donna. Species Matters, Humane Advocacy: In the Promising Grip of Earthly Oxymorons. *In*: DEKOVEN, Marianne; LUNDBLAD, Michael (ed.). **Species Matters: Humane Advocacy and Cultural Theory**. Columbia University Press, 2012.

HARAWAY, Donna. **Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene**. Durham: Duke University Press, 2016b.

HARAWAY, Donna. The promises of monsters: a regenerative politics for inappropriate/d others. **Cultural studies**, p. 295-337, 1992.

HARAWAY, Donna. **When species meet**. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2008.

HARAWAY, Donna. **Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature**. Nova Iorque: Routledge, 2013.

HARAWAY, Donna.; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HARRISON, Nicholas. Representativity (with reference to Chraïbi). **Paragraph, Edinburgh**, v. 24, n. 3, p. 30-43, 2001.

HAYLES, Katherine. **How we became posthuman: virtual bodies in Cybernetics, Literature and Informatics**. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

HIJIKATA, Tatsumi. Inner Material/Material (Naka no sozai/sozai). *In*: KURIHARA, Nanako (ed.). Trad. Jacqueline S. Ruyak e Kurihara Nanako. **The Drama Review**, v. 44, n. 1, p. 36-42, 2000b.

HIJIKATA, Tatsumi. Notes on Butoh. *In*: VIALA, Jean; MASSON-SEKINE, Nourit. (ed.). **Butoh: Shades of Darkness**, Tokyo: Shufunotomo Co., Ltd, 1988. p. 184-189.

HIJIKATA, Tatsumi. To Prison (Keimusho e). *In*: Kurihara Nanako (ed.). Trad. Jacqueline S. Ruyak e Kurihara Nanako. **The Drama Review**, v. 44, n. 1, p. 43-48, 2000c.

HIJIKATA, Tatsumi. Wind Daruma (Kaze Daruma). *In*: KURIHARA, Nanako (ed.). Trad. Jacqueline S. Ruyak e Kurihara Nanako. **The Drama Review**, v. 44, n. 1, p. 71-79, 2000a.

HIJIKATA, Tatsumi; SENDA, Akihiko; SUZUKI, Tadashi. Fragments of Glass: A A Conversation between Hijikata Tatsumi and Suzuki Tadashi. *In*: KURIHARA, Nanako (ed.). Trad. Jacqueline S. Ruyak e Kurihara Nanako. **The Drama Review**, v. 44, n. 1, p. 62-70, 2000.

HIJIKATA, Tatsumi; TATSUHIKO, Shibusawa. Plucking off the Darkness of the Flesh: Interview with Shibusawa Tatsuhiko. *In*: KURIHARA, Nanako (ed.). Trad. Jacqueline S. Ruyak e Kurihara Nanako. **The Drama Review**, v. 44, n. 1, 49-55, 2000.

HIRATA, Filomena Y. A hamartía aristotélica e a tragédia grega. **Anais de Filosofia Clássica**, v. 2, n. 3, 2008.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras**: inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

HOLBORN, Mark *et al.* **Butoh**: Dance of the Dark Soul. New York: Aperture, 1987.

HOUAISS, Antonio.; VILLAR, Mario de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IANNI, Octávio. **A sociedade global**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

IAZZETTI, Brume Dezembro. **Existe 'universidade' em pajubá?**: Transições e interseccionalidades no acesso e permanência de pessoas trans*. 2021. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2021.

IRINEU, Bruna Andrade. Homonacionalismo e cidadania LGBT em tempos de neoliberalismo: dilemas e impasses às lutas por direitos sexuais no Brasil. **Revista Em Pauta**: teoria social e realidade contemporânea, v. 12, n. 34, 2014.

JAEGER, Werner. **Paidéia**: a formação do homem grego. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero**: conceitos e termos. Brasília: Autor, 2010. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/16/o/ORIENTA%C3%87%C3%95ES_POPULA%C3%87%C3%83O_TRANS.pdf?1334065989. Acesso em: 17 abr. 2020.

JESUS, Jaqueline Gomes de; ALVES, Hailey. Feminismo transgênero e movimentos de mulheres transexuais. **Cronos**, v. 11, n. 2, p. 8-19, 2010.

JOLA, C.; MAST, F. Mental object rotation and egocentric body transformation. **Spatial Cognition and Computation**, Mahwah, v. 5, p. 217-237, 2005.

JORNAL DO BRASIL. **Cabaré Transpoético**. 2020. Disponível em: <http://bit.ly/2m4SOH>. Acesso em: 1 set. 2019.

KAC, Eduardo. Biopoesia. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 10, n. 2, p. 327-333, 2008

KASAI, Toshiharu. A note on Butoh body. **Memoir of Hokkaido Institute of Technology**, v. 28, p. 353-360, 2000.

KENAN, Randall. An Interview With Octavia E. Butler. **Callaloo** 14, no. 2, p. 495-504, 1991.

KILOMBA, Grada. **"O Brasil é uma história de sucesso colonial", lamenta Grada Kilomba**. CNN, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/2020/06/06/o-brasil-e-uma-historia-desucesso-colonial-lamenta-grada-kilomba>. Acesso em: 5 mar 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de

Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KING, Winston Lee. **Zen and the Way of the Sword**. Oxônia: Oxford University Press, 1993.

KIRBY, Michael. **A formalist theatre**. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2011.

KLEIN, Susan Blakely. **Ankoku Butoh: The Pre-modern and Postmodern Influence on the Dance of Utter Darkness**. New York: Cornell University, 1988.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

Laban, RUDOLF,. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LADNAR, Daniel. **The lecture performance: contexts of lecturing and performing**. 2013. Tese (Doutorado) – Aberystwyth University, 2013.

LAGROU, Els. Nisun: A vingança do povo morcego e o que ele pode nos ensinar sobre o novo coronavírus. **Blogbvps**, Brasil, 2020. Disponível em: <https://blogbvps.wordpress.com/2020/04/13/nisun-a-vinganca-do-povo-morcego-e-o-que-ele-pode-nos-ensinar-sobre-o-novo-corona-virus-por-els-lagrou/>. Acesso em: 12 jan. 2021.

LAGROU, Els. No ventre do monstro: Leviathan, Yube e Neto. In: **Ernesto Neto: Sopro**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, p. 111-27, 2019.

LAO-TSU. **Tao Te Ching**. Trad. Stephen Addiss e Stanley Lombardo. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1993.

LARANJEIRA, Carolina Dias. Os estados tônicos como fundamento dos estados corporais em diálogo com um processo criativo em dança. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 5, n. 3, p. 596-621, 2015.

LATOURE, Bruno; WEIBEL, Peter. **Making Things Public: Atmospheres of Democracy**. New York, MIT Press, 2005. p.1072.

LEAL, Dodi Tavares Borges. A arte travesti é a única estética pós-apocalíptica possível? Pedagogias antiCISTêmicas da pandemia. In: **Pandemia Crítica**, n.94. São Paulo: n-1 edições, 2020.

LEAL, Dodi Tavares Borges. Fabulações travestis sobre o fim. **Conceição/Conception**, Campinas, SP, v. 10, n. 00, p. e021002, 2021.

LEAL, Dodi Tavares Borges. **Performatividade transgênera**: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral. 2018. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2018.

LEAL, Dodi Tavares Borges. **Bioteχνologias da cena**: generética do corpoluz e filosofia estética das encruzitavas. 2021. No prelo.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.

LEWIS, David. The paradoxes of time travel. **American Philosophical Quarterly**, v. 13, n. 2, p. 145-152, 1976.

LIAO, Pao-Yi. **An Inquiry into the Creative Process of Butoh**: With Reference to the Implications of Eastern and Western Significances. 2006. 231 f. Tese (Doutorado) – Laban City University, Londres, 2006.

LIDDELL, Henry George; SCOTT; Robert. **A Greek-English Lexicon**. Oxford, Clarendon Press, 1969.

LIMA, Aldo de. A metáfora: da analogia à técnica de fusão de opostos. **Revista Investigações**. Pernambuco, UFPE, v. 18, n. 1, 2015.

LION, Antonio Ricardo Calori de. Ivaná: a grande dúvida no teatro de revista dos anos 1950. **Albuquerque**: revista de história. Aquidauana, v. 7, n. 14, 2017.

LIPIETZ, Alain; LEBORGNE, Danièle. O Pós-Fordismo e seu espaço. **Espaço & Debates**, n. 25, 1988, p. 12-29

LORDE, Audre. The Uses of Anger: Women Responding to Racism. **Women's Studies Quarterly**, v. 25, n. 1/2, p. 278-285, 1997.

LOTT, Eric. **Love & theft**: Blackface minstrelsy and the American working class. Oxford: Oxford University, 2013.

LUCCHESI, Flávia. Este livro pulsa e pode explodir. *In*: BAROQUE, Fray; EANELLI, Tegan (eds). **Bash Back! ultraviolência queer**: antologia de ensaios. Trad. Beatriz Regina Guimarães Barboza, Emanuela Carla Siqueira, Julia Raiz do Nascimento. São Paulo: Crocodilo; n-1, 2020.

MACHADO, Paula Sandrine. **O sexo dos anjos**: representações e práticas em torno do gerenciamento sociomédico e cotidiano da intersexualidade. 2008. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI; Maria; NEVES, Maria. **Dicionário grego-português (DGP)**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008. v. 3. p. 165.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. *In*: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (ogs.). **Performance, exílio, fronteiras**: Errâncias territoriais e

textuais. Belo Horizonte: Faculdade de Letras / Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

MBEMBE, A. **On the postcolony**. Berkeley: University of California Press, 2001.

MCARTHUR, Park; ZAVITSANOS, Constantia. The guild of the brave poor things. *In*: BURTON, J; GOSSETT, R; STANLEY, E. (eds.). **Trap Door**: Trans cultural production and the politics of visibility. Cambridge: MIT Press, 2017. p. 235-254.

MISHIMA, Yukio. **Kinjiki** (Forbidden Colours). Tokyo: Shinkyosha, 1951.

MISHIMA, Yukio. **Cores Proibidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MOMBAÇA, Jota. Lauren Olamina e eu nos portões do fim do mundo. Oip, São Paulo, 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/caderno_oip_6_digital. Acesso em: 12 jan 2021.

MOMBAÇA, Jota. O mundo é meu trauma. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 11, p. 20-25, 2017.

MOMBAÇA, Jota.. Veio o tempo em que por todos os lados as luzes desta época foram acendidas. **Buala**, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/corpo/veio-o-tempo-em-que-por-todos-os-lados-as-luzes-desta-epoca-foram-acendidas>. Acesso em: 12 jan 2021.

MOORE, Charles A. **The Japanese Mind**: Essentials of Japanese Philosophy and Culture. Honolulu: University of Hawaii Press, 1982.

MOTEN, Fred. The case of blackness. **Criticism**, Detroit, v. 50, n. 2, p. 177-218, 2008.

MUÑOZ, José Esteban. **Disidentifications**: Queers of color and the performance of politics. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1999.

NADLER, Steven M. Arnauld, Descartes, and Transubstantiation: Reconciling Cartesian Metaphysics and Real Presence. **Journal of the History of Ideas**, p. 229-246, 1988.

NAGARJUNA. **The Fundamental Wisdom of the Middle Way**: Nagarjuna's Mulamadhyamakakarika. Trad. Jay. L. Garfield. Oxônia: Oxford University Press, 1995.

NAGATOMO, Shigenori. **Attunement through the Body**. New York: Sate University of New York Press, 1992.

NAKAMURA, Hajime. **Ways of thinking of eastern peoples**: India, China, Tibet, Japan. Honolulu: University of Hawaii Press, 1991.

NATÁLIO, Rita. **The end of the world**: The bending of the world. Rita Natálio, 2018. Disponível em: <https://ritanatalio.wordpress.com/2018/05/09/the-end-of-the-worlds/> Acesso em: Set. 2021.

NEDEL, Juno. O corpo como arquivo: tensionando questões sobre história e memória trans. **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, Florianópolis, v. especial, n. 1, p. 16-41, jul. 2020.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. 2005. 353 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira. Universidade Federal do Ceará. 2005.

OLIVEIRA, Fernanda Areias; NASCIMENTO, Fernando Augusto. Da representação à representatividade trans: a historiografia do travestismo no teatro ludovicense. **Urdimento**, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 74-97, 2018.

PALHARES, Carlos Vinícius Teixeira. A mimese na poética de Aristóteles. **Cadernos CESPUC de Pesquisa**, v. 1, n. 22, p. 15-19, 2013.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEETERS, Jeroen (ed.). **Are We Here Yet**. Bélgica: Les Presses du Réel, 2010.

PEETERS, Jeroen. **Bodies as filters**: On resistance and sensoriness in the work of Boris Charmatz, Benoît Lachambre and Meg Stuart. Belgium: Cultureel Centrum Maasmechelen, 2004.

PHELAN, Peggy. **Mourning sex**: Performing public memories. New York: Routledge, 2013.

PHILIPPE, Pe. Marie-Dominique. **Introdução à filosofia de Aristóteles**. São Paulo: Paulus, 2002.

PILGRIM, Richard B. Intervals (*Ma*) in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan. **History of Religions**, Chicago, v. 25, n. 3, p. 255-277, fev. 1986.

PLATÃO. **Parmênides**. Tradução de Maura Iglesias. São Paulo: Loyola, 2003.

PRECIADO, Paul. **Testo Junkie**. Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PREGADIO, Fabrizio. **The Encyclopedia of Taoism**. New York: Routledge, 2008.

PUAR, Jasbir K. **Terrorist assemblages**: Homonationalism in queer times. Durham: Duke University Press, 2007.

PUCHNER, Martin. **Stage fright**: Modernism, anti-theatricality & drama. Baltimore and London: The Johns Hopkins University, 2002.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud**: teatro e ritual. Annablume, 2004.

QUINCEY, Tess de. **Sites of Multiplicity & Permeation**. 2003. Disponível em: <https://bit.ly/3bMpqdu>. Acesso em: 12 mai. 2020

- RAMACHANDRAN, Vilayanur S. **O que o cérebro tem para contar**: desvendando os mistérios da natureza humana. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- RAMOS, Luiz Fernando. Teatro e teatralidade. **Revista Sala Preta**. PPGAG, São Paulo, v.13, n.1, p.3-12, 2013.
- RAMSEY, J. R.; RIDDOCH, M. J. Position-matching in the upper limb. **Clinical Rehabilitation**, 2001, Birmingham, n. 15 v. 3, p. 324–330.
- RAPPAPORT, Roy A. **Ecology, meaning, and religion**. Richmond: North Atlantic Books, 1979.
- RATTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza, 2006.
- RAYMOND, J. **The Transsexual Empire**: The Making of The She-Male. New York: Teachers College Press, 1994.
- RAZ, Janice. Turbulent Years. Notes on Butoh. *In*: VIALA, Jean; MASSON-SEKINE, Nourit. (ed.). **Butoh**: Shades of Darkness, Tokyo: Shufunotomo Co., Ltd, 1988. pp. 10-15.
- RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2005.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- RIZZOLATTI, G.; FADIGA, L.; GALLESE, V.; FOGASSI, L. Premotor cortex and the recognition of motor actions. **Brain Research Cognitive Brain Research**, v.3, p.131–141, 1996.
- RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiróz. **Censura federal**. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971.
- ROLNIK, Suely. Subjetividade Antropofágica / Anthropophagic Subjectivity. *In*: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (org.). **Arte Contemporânea Brasileira**: Um e/entre Outro/s. XXIVa Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 128-147.
- ROSS, David. **Aristotle**. London: Methuen & Co. Ltd., 1953.
- ROSSO, Paulo Sérgio; ALVES, Fernando de Brito. Igualdade formal e desigualdade utilitária: os discursos de legitimação da exclusão em Aristóteles e Rawls. *Argumenta Journal Law*, Jacarezinho - PR, n. 7, p. 69-86, fev. 2013.
- SAID, Edward. **Orientalism**. New York: Random House, 1979.
- SAITO, Yuriko. The Japanese aesthetics of imperfection and insufficiency. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 55, n. 4, p. 377-385, 1997.
- SÁNCHEZ, Beatriz Eugênia. El reto del multiculturalismo jurídico. *In*: SANTOS,

Boaventura de Sousa; RODRÍGUEZ, José Luis Exeni (eds.). **La justicia de la sociedad mayor y la justicia indígena**. Quito: Abya-Yala, 2001.

SANTOS, Amador-Angel García. **Gramática do grego do Novo Testamento**. Trad. Cássio Murilo Dias da Silva. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

SANTOS, Lino Gabriel Nascimento dos. **“Não *tinha* espaço pra mim nessa história”: moda, raça e resistência no espaço escolar**. 2018. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, 2018.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A invenção da teatralidade. Trad. Sílvia Fernandes. **Sala Preta**, v. 13, n. 1, p. 56-70, 2013.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: An introduction**. New York: Routledge, 2013.

Sebastian: “FITUB”, FURB, Blumenau, SC, 2018. Material: Tecido, mala, moringa, bacia.

SEKIDA, Katsugi. **Zen Training: Methods and Philosophy**. GRIMSTONE, A. V. Massachusetts: Shambhala, 2012.

SERRES, Michel; LATOUR, Bruno. **Conversations on Science, Culture and Time: Michel Serres with Bruno Latour**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. London: Penguin Classics, 1992.

SILVA, Rosely de Fatima. **Do ato heroico à construção da noção de responsabilidade do agente moral, paralelos entre a Ética Nicomaqueia e a Poética de Aristóteles**. 2013. 106 f. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo.

SILVA, S. P. R. Corpo-Obra: Manipulações Corporais como Processos de (Des) Construções Ético-Estéticas. **GAMBIARRA**, v. 5, n. 5, p. 29-40, 2013.

SIMAS, Luiz; RUFINO, Luiz. **Encantamento: sobre política de vida**. Rio de Janeiro: Mórula, 2020.

SIMAS, Luiz; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SOMMER, Sally R. JoAnne Akalaitis of Mabou Mines. **The Drama Review: TDR**, p. 3-16, 1976.

SPILLERS, Hortense J. Mama's baby, papa's maybe: An American grammar book. **Diacritics**, Baltimore, v. 17, n. 2, p. 64-81, 1987.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STONE, Sandy. **The “empire” strikes back:** a posttranssexual manifesto. Sandy Stone, 1987. Disponível em: <https://sandystone.com/empire-strikes-back.html>. Acesso em: 8 jun 2021.

STRATHERN, Marilyn. Parts and wholes: refiguring relationships in a post-plural world. *In:* KUPER, Adam. (ed). **Conceptualizing Society**. London: Routledge, 1992. p. 74-104.

STRATHERN, Marilyn. The limits of Auto-Anthropology. *In:* JACKSON, Anthony. (ed.). **Anthropology at Home**. London: Tavistock Publications, 1987. p. 59-67.

STRYKER, Susan. My Words to Victor Frankenstein Above the Village of Chamounix: Performing Transgender Rage. *In:* STRYKER, Susan *et al.* (ed.). **The transgender studies reader**. New York: Routledge, 2006.

STRYKER, Susan; CURRAH, Paisley; MOORE, Lisa Jean. Introduction: Trans-, trans, or transgender?. **Women's Studies Quarterly**, p. 11-22, 2008.

SUZUKI, Daisetz Teitaro. **Doubleday Dell Publishing Group**, 1996.

SUZUKI, Daisetz Teitaro. **Introdução ao Zen Budismo**. Rio de Janeiro: Editôra Civilização Brasileira S.A., 1961.

SVETNAM, James. **Gramática do Grego do Novo Testamento**. São Paulo: Paulus, 2004.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TAYLOR, Christie C. W. Politics. *In:* BARNES, Jonathan. (ed.). **The Cambridge Companion to Aristotle**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 233.

TEDESCO, Caio de Souza. **“Nós somos complexos”:** historiografia queer na contemporaneidade-uma análise da operação historiográfica no National Museum: LGBT history and culture. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso – Departamento de História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

TENÓRIO, Leonardo Farias Pessoa; PRADO, Marco Aurélio Máximo. As contradições da patologização das identidades trans e argumentos para a mudança de paradigma. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 5, p. 41-55, 2016.

TOSI, Giuseppe. Aristóteles e a escravidão natural. **Boletim do CPA**, n. 15, p. 71, 2003.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

TSUDA, Noritake. **History of Japanese Art: From Prehistory to the Taisho Period**. North Clarendon: Tuttle Publishing, 2009.

TURNER, Turner. **O processo ritual**. Estrutura e anti-estrutura. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

UMAS TRAVAS DISSIMULADAS. Rumo a um transfeminismo insurrecional. *In*: BAROQUE, Fray; EANELLI, Tegan (orgs.). **Bash Back! ultraviolência queer**: antologia de ensaios. Trad. Beatriz Regina Guimarães Barboza, Emanuela Carla Siqueira, Julia Raiz do Nascimento. São Paulo: Crocodilo; n-1, 2020.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: n-1 edições, 2012.

VERGUEIRO, Viviane. Explorando momentos de gêneros inconformes: esboços autoetnográficos. *In*: BENTO, Berenice.; FÉLIX-SILVA, Antônio Vladimir. (eds.). **Desfazendo gênero**: arte, desejo, processos de subjetivação. Natal: EDUFRN, 2015a. p. 163-200.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes**: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

VERNANT, Jean-Pierre. Da presentificação do invisível à imitação da aparência. *In*: VERNANT, Jean-Pierre. **Entre mito e política**. Trad. Cristiana Murachco. 2. ed. 1. reimpr. São Paulo: EDUSP, [1996] 2009, p. 295-307.

VIALA, Jean; MASSON-SEKINE, Nourit. **Butoh**: Shades of Darkness. 1. ed. Tokyo: Shufunotomo, 1988.

VILAÇA, Aparecida. Chronically unstable bodies: reflections on Amazonian corporalities. **Journal of the Royal Anthropological Institute**, v. 11, n. 3, p. 445-464, 2005.

VILAÇA, Aparecida. O que significa tornar-se outro? Xamanismo e contato interétnico na Amazônia. **Rev. Bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 15, n. 44, p. 56-72, Out. 2000.

VILLELA, Alice. Quando a imagem é a pessoa ou a fotografia como objeto patogênico. **Entre arte e ciência**: a fotografia na antropologia. São Paulo: Edusp, p. 109-121, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. NO BRASIL, TODO MUNDO É ÍNDIO, EXCETO QUEM NÃO É. *Veja*. São Paulo: Editora Abril 3, de maio de 2010, carta. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/brasil-todo-mundo-indio-quem-nao>. Acesso em 20 maio 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Maná**, Rio de Janeiro, V. 2, n.2, p. 115-144, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

WILLIAMS, Raymond. **Keywords**: A Vocabulary of Culture and Society. London: Fontana, 1976.

YORK, Sara Wagner. Tia, você é homem. **Trans da/na educação**: des (a) fiando e ocupando os “cistemas” de Pós-graduação. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Educação, Rio de Janeiro, 2020.

YORK, Sara Wagner; OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes; BENEVIDES, Bruna. Travesti Textual (insubmit) Manifestations. **Revista Estudos Feministas**, v. 28, n. 3, 2020.

YUASA, Yasuo. **The Body**: Toward an Eastern Mind-Body Theory. New York: State University of New I Press, 1987.