



**Universidade de Brasília – UnB  
Instituto de Artes – IdA  
Departamento de Artes Cênicas – CEN**

**Diego José da Silva Alves  
Diller – 14/0081330**

**BIXA PRETA AFEMINADA:  
AS POTENTES PERFORMATIVIDADES DE UM CORPO NÃO-BINÁRIO EM CENA**

**Brasília  
2019**

**Diego José da Silva Alves**  
**Diller – 14/0081330**

**BIXA PRETA AFEMINADA:**  
**AS POTENTES PERFORMATIVIDADES DE UM CORPO NÃO-BINÁRIO EM CENA**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas - Bacharelado em Interpretação Teatral - apresentado ao Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Profa. Ms. Irina Bacci

**Brasília**  
**2019**

*“Para vermos certas coisas é preciso que se crie esse distanciamento para entender o papel que o seu corpo faz e o papel que os outros corpos estão fazendo. Para que, assim, possamos entender que isso tudo é um jogo. E, nesse jogo, entender se as regras estão tão bem estabelecidas, como é que podemos desarticulá-las, como é que podemos gerar outros tipos de tensões, como é que podemos evocar o erro neste sistema. Já que somos apontadas como erro, é esse o lugar que eu quero ocupar. Eu me faço falha, me faço erro, porque assim eu mostro que esses termos e essas regras não estavam preparados para meu corpo. Então, o problema não é meu, o problema é nosso.”*

Linn da Quebrada

Dedico essa monografia a todas as minhas ancestrais, que  
encorajam as minhas narrativas e  
legitimam a minha existência.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao universo, deusas e oráculos que me guiaram.

A Rihanna, Katy Perry e Beyoncé, pois sem diva pop eu nada seria.

As minhas mães, Jaqueline e Adirley, por acreditarem e apoiarem o meu processo.

Ao poder energético do meu clã Carol, Daisy, Rayane, Nina, Marcelalá, Luiza e Thay.

A Phillip San por me acompanhar e existir em minha vida.

As sessões de ThetaHealing da minha amada Angel.

A Carolina Braga por toda ajuda e apoio.

A paciência e sensibilidade de Irina Bacci.

Ao carinho e amor de Jade.

A Diller.

## RESUMO

O presente trabalho se pretende investigar o processo da minha construção e vivência identitária, dentro e fora das artes; a transição e os desafios de crescer sendo uma bixa preta afeminada e os trajetos para expressar as minhas legitimações em uma montagem cênica dentro da Universidade de Brasília, em 2º/2018. Analisando, os múltiplos caminhos que permeiam o agenciamento e a (des)construção de conceitos instituídos de corpo, gênero e arte. Sendo, experienciadas na subversão performativa de um corpo em movimento e em constante transformação. A partir da minha vivência em contraponto as teorias críticas perpassadas por Butler, Heilborn, Foucault, Brook, Lecoq, Scott, Beauvoir, Lévi-Strauss, Artaud, Féral e Mbembe, entre outros, que proponho uma elaboração de conhecimentos fluídos e mutáveis. Essa monografia aponta novas possibilidades diante dos processos de massificação impostos aos corpos.

Palavras-chave: gênero; performatividade; LGBTQ+; não-binariedade; sexualidade; performace; teatro performativo, subjetividade e corpos.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01 – IMOBILIDADE EXPANDIDA DA CONDIÇÃO HUMANA.....	34
FIGURA 02 – 17 ANOS.....	35
FIGURA 03 – HÁ MOVIMENTO SEMPRE?.....	35
FIGURA 04 – F(I)CA(R).....	35
FIGURA 05 – LUGARES QUE ME ENCONTRO .....	36
FIGURA 06 – DECOMPOSIÇÃO .....	36
FIGURA 07 – GUERRA (1) .....	40
FIGURA 08 – GUERRA (2) .....	40
FIGURA 09 – GUERRA (3) .....	40
FIGURA 10 – EU CAIBO AQUI .....	54

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO I – DESLOCAMENTOS .....</b>	<b>13</b>
1.1 As travessias de um corpo em descobertas .....	13
1.2 Por que é preciso falar sobre gênero? .....	18
1.2.1 Percursos do surgimento.....	23
1.3 Fissuras de gênero para além do binarismo .....	27
<b>CAPÍTULO II – IRRADIAÇÕES .....</b>	<b>32</b>
2.1 A criação e experimentações de <i>Meu Corpo Não é Bom em Obedecer</i> .....	32
2.2 Performatividades e transições em cena.....	42
2.3 O feminino como potência criativa.....	47
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>55</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>59</b>



## INTRODUÇÃO

Parto do princípio que estou em constante transformação e embaralhando caminhos que me norteiam a encontrar processos que me contemplem. Sei que talvez não seja possível colocar através da linguística da escrita, toda a experiência que o meu corpo produz fisicamente e sensorialmente, mas resgato pedaços ou elaboro, neste momento, para narrar as possibilidades de criação e investigação que me atravessam como artista, preta, não-binária, bixa, afeminada, periférica e portadora de esclerose múltipla. Refletindo sobre as relações existentes entre a arte e seus toques singulares no meu corpo. Buscando caminhos e abrindo outros, esta monografia é um recorte possível das variáveis perguntas que eu me fiz ao longo dos últimos anos.

A presente pesquisa é impulsionada após uma experiência de interpretação teatral em uma das disciplinas obrigatórias para a conclusão do meu curso de Artes Cênicas, realizado na Universidade de Brasília, no segundo semestre de 2018. A disciplina se propunha, em linhas bem gerais, o (des)envolvimento de um projeto prático de teatro. Isso podia se dar, através de um coletivo, mas no meu caso, foi realizado um monólogo do texto teatral *Meu Corpo Não é Bom em Obedecer*. Ao longo da monografia usarei o termo “direção” para me referenciar ao responsável pelo projeto para manter o foco do leitor na minha experimentação que é o objeto do trabalho de conclusão de curso.

Mediante a minha escolha, o viés da minha monografia está diretamente ligado à disciplina prática, a partir dos meus desejos investigativos, os quais nutrem o resgate e a reorganização dos processos que experienciei ao longo dos meses de montagem. Sendo assim, o lugar da minha pesquisa parte de dois vieses principais, sendo eles: a investigação de questões de gênero em relação a minha construção identitária e as reverberações, incluindo causas e potencialidades, do meu corpo em cena.

O primeiro capítulo se destina por descrever o movimento da minha trajetória como ser humano em diálogo com o mundo. As percepções, fissuras e travessias que o gênero causa na construção da minha existência. Considero a partir das palavras de Judith Butler em sua obra *Problemas de Gênero* para esclarecer a força do meu ser-estar feminino em um corpo lido socialmente como masculino. Partindo do esclarecimento de como apenas o gênero feminino é marcado, enquanto que o

masculino é tido como que a pessoa universal. Entendendo como o gênero passa a ser um conjunto de relações e performatividades, salientando a sua fluidez.

A partir da minha condição pessoal, em que encontro a minha perspectiva de gênero como plural para desenhar os meus caminhos na minha trajetória artística. Aproveito para colocar que no decorrer desta monografia usarei sempre recursos gramaticais no feminino subjetivamente por se tratar de um símbolo de resistência, existência e legitimidade. Tanto para se referir a mim quanto ao coletivo. Complementando a isso, tenho mais afinidade e apropriação em ser tratada pelo feminino. Não me identifico com o binarismo de gênero e as imposições comportamentais que ele exerce sobre o meu corpo, mas encontrei em algumas definições sociais femininas um lugar de conforto e refúgio, o qual não reconheço no âmbito masculino.

A minha expressão de gênero independe da minha genitália e da minha identificação sexual, mas reverbera diretamente no meu corpo e por todas as minhas ações. Durante muito tempo acreditei que para interpretar alguma personagem no teatro eu deveria invisibilizar essas reverberações e anular qualquer vestígio do que seria dito vulgarmente como “trejeitos femininos”. Pelo meu corpo ter uma aparência lida socialmente como masculina, os tais trejeitos femininos geralmente não são bem vistos e aceitos pelas outras pessoas no meio teatral. Então sigo na busca de tentar entender e me apropriar de como as minhas condições corporais são fielmente importantes no meu fazer teatral, assim como qualquer outra.

Em seguida, está o segundo capítulo que tem como objetivo principal entender o processo da interpretação e construir novas perspectivas através desta pesquisa. Defino a disciplina prática de interpretação como processo, no sentido próprio da etimologia da palavra<sup>1</sup>, como a realização prolongada de alguma atividade, perpassada por transformações e descobrimentos. E sigo percorrendo as minhas experiências para entender as minhas representações e a potência do meu eu feminino. Investigando as narrativas e possibilidades do feminino/masculino na arte, e do que vai além do binarismo, especificamente em cena teatral.

A experiência de ser-estar em um processo como esse é um ato de me transformar e de tornar, elevando a um patamar além de apenas uma montagem acadêmica, um motor de estudos e descobertas. Tudo isso surge dentro do campo

---

<sup>1</sup> TOLEDO, Valdeci. **O Detetive Católico: Perguntar, Responder e Entender a Fé**. São Paulo: Ave Maria, 2014.

emocional, mental e físico, alcançando a dualidade igualitária de presença entre corpo e metafísico, criação e pesquisa, perguntas e respostas, espaço íntimo e a imensidão do mundo<sup>2</sup>. As performatividades de gênero e as transições que ela causa dentro de um teatro performativo.

Os referenciais teóricos citados prioritariamente ao decorrer do segundo capítulo são Josette Féral, Antonin Artaud, Peter Brook, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Gaston Bachelard, Eugenio Barba e Jacques Lecoq, que se destacam por me auxiliar a organizar a base teórica do processo performativo do teatro e suas influências para além da cena. Além disso, com eles almejo a construção de um texto que também se forme como um processo, fazendo parte dos caminhos vividos pelo corpo.

Neste contexto de processos e transformações, eu busco compreender minha posição de atriz-pesquisadora. Onde estas análises são apenas alguns dos possíveis recortes sobre gênero, identidade, teatro, memória e performatividades. Abro espaço para a minha perspectiva e o meu olhar, devanear em realidades e utopias, mas não perdendo o rumo conciso de minha premissa: a multiplicação e o descobrimento para dentro e além do próprio espaço teatral cênico.

O meu potencial de atriz torna-se o potencial de pesquisadora, e vice-versa. É dissociável uma da outra porque uma atriz já é uma pesquisadora. Então, quanto mais eu como pesquisadora conhecer e ter consciência do meu processo como atriz mais eu tenho a oferecer a minha pesquisa e mais o processo é fluído, honesto e genuíno. E tudo isso alimenta a troca entre os segmentos da vida, porque além de ser artista, eu sou humana e as relações estão todas entrelaçadas.

Percebo que um dos maiores aprendizados da imersão de pesquisar sobre si mesma é analisar as trocas de experiências. Sendo assim, como isso contribui com os meus objetivos de investigações cênicas, adentrando como a construção do meu trabalho como atriz pode fundir nos meus escritos. Observar e aprender com os meus processos é criar a consciência de todos os lugares que posso chegar, que antes me eram negados. A pesquisa está sempre alimentando as singularidades do meu eu social e político, enquanto o meu eu social e político está sempre alimentado a pesquisa.

Logo, acredito que o meu processo na monografia esteja ligado a ganhar novos espaços e outros contornos, entender os paradigmas da sociedade e da arte teatral,

---

<sup>2</sup> BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. 2ª. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2008.

mas desenhando como o meu corpo sobrevive a isso tudo, o que pode servir de ajuda para que as próximas que virão não se sintam tão perdidas quanto eu achei que fui.

Assim reflito, a contradição em estar perdida por não me encaixar nos conceitos estabelecidos de como o meu corpo deveria estar/agir, me deixou presente e engajada, já que eu tenho que trabalhar duas vezes mais para alcançar lugares: a primeira para chegar lá e a segunda para legitimar o motivo de ter chegado lá. Trago comigo uma mala recheada de aprendizados, técnicas, conteúdos teóricos e a força das minhas antepassadas e das minhas amigas, que chamo carinhosamente de irmãs. Essa mala regida de preciosidades que fizeram parte do meu percurso dentro da formação acadêmica e da minha vivência social.

## **CAPÍTULO I – DESLOCAMENTOS**

### **1.1 As travessias de um corpo em descobertas**

Iniciar a narrativa da minha trajetória como artista é percorrer e entender primeiramente a minha existência como pessoa LGBTQ+. Nasci no dia 18 de janeiro de 1996, o primeiro filho, que mais tarde se reivindicaria com o uso de pronomes femininos. Vinda de uma família cristã não praticante, mas mesmo assim impregnada pelas suas conservadoras diretrizes.

Minha mãe sempre relatou que antes do meu nascimento uma vidente profetizou que o meu primeiro filho seria homossexual. Não desvalido a intenção daquela mulher, mas questiono, se a sexualidade de uma criança já ser datada como heterossexual ou homossexual não hostilizaria possíveis caminhos além do binarismo? Não seriam também os testes de gravidez, ultrassom, simpatias e as “tias palpiteiras”, equivocados tipos de vidências sobre o sexo e o gênero da criança? Pois então, sendo consciente ou não, a imposição de um padrão por parte dos meus familiares acarretou em sofrimento e sufocamento às descobertas e transformações que eu viria a viver.

Passei a crescer com o reforço de doutrinação da heteronormatividade, sendo a todo momento colocada ao enquadramento do padrão compulsório da heterossexualidade. Enquanto as pessoas nos ambientes em que eu transitava apontavam o erro a minha conduta de comportamento, a minha família tentava corrigi-lo para que eu pudesse me tornar um menino masculino passável como os outros.

Hoje, analisando a minha trajetória, era como se as multiplicidades do meu próprio corpo não pudessem serem validadas. Eu ainda estava descobrindo o que era ter um corpo, o que era existir, enquanto que pelas ruas já gritavam o que eu era, ou melhor, o que eu não poderia ser. Foi exatamente aos 5 anos de idade que eu resgato a memória de ouvir um estridente “bichinha” e entender pelo tom pejorativo da voz as intenções negativas que aquela palavra carregava. Mas o que realmente seria “bichinha”? Naquela idade, o medo de perguntar o que era me assustava mais do que a curiosidade em querer saber. Aos 5 anos você não tem repertório para entender o preconceito, você apenas o sente.

O tempo foi passando e o arcabouço de palavras que eram designadas a mim foi aumentando, enquanto isso, a minha família tentava regular e adequar o meu comportamento – não se mexe tanto ao andar, fale mais grosso, não seja tão delicado, assiste o canal de esportes, não toque nos brinquedos da sua prima, brinque mais com os meninos, não chore.

Com isso, nas ruas e no ambiente escolar vieram as agressões físicas, é difícil recordar uma idade exata, mas perduraram e perduram durante toda a minha vida. Eles ultrapassaram as barreiras de apenas violência verbal e passaram a adotar meu corpo como se fosse deles. Tocando, agredindo, massacrando e usando como queriam. Várias foram as vezes que o sangue escorreu e a mensagem de que eu era errada estava entregue. Entre socos, puxões e empurrões eles hostilizavam a minha permanência em qualquer ambiente que eu tentasse me colocar. Uso o pronome “eles” e “deles” porque em sua maioria as agressões sempre vieram de meninos.

Entretanto, a instituição escolar nunca tomava providências. Era como se o motivo daquilo tudo estar acontecendo fosse por eu ser fraca, por eu ser anormal, por eu ser uma falha e que isso não seria um problema deles. Aquilo, eu, era um problema da minha mãe e o meu pai.

Sendo assim, ao longo da minha trajetória, fui percebendo o mundo como um lugar inseguro, frio e ríspido, por não me reconhecer nos modelos de vida que me eram apresentados. Em sua maioria defendidos pelos papéis de gênero, construídos historicamente socialmente e culturalmente. Sejam eles manifestados na mídia, na rua, na escola ou dentro de casa. Aos 7 anos fui colocada no futsal de salão, aos 9 na capoeira e aos 12 na natação. Uma tentativa frustrada dos meus responsáveis em me inserir – segundo a visão deles – nos esportes ditos masculinos e praticados em sua maioria por garotos, em meados dos anos 2005.

A vigência compulsória imposta em ter que socializar e ser como aqueles garotos fez com que eu fracassasse nesses esportes ou ao menos não ter tentado aproveitá-los de forma espontânea. Analisando o meu percurso de vida, percebo que a masculinidade por ser uma obrigação constante, dispôs um teor tóxico e opressor na minha construção identitária.

O meu corpo foi repulsando esse modelo de masculinidade que não me atravessava e que não criava raízes no meu processo de descobrir quem eu era e quem eu poderia ser. Aos poucos fui entendendo o que era ser aquilo que tantos apontavam e fui me tornando cada vez mais eu. Fui criando consciência que o ser

“bichinha” não incluía apenas a orientação sexual, já que eu fui denominada como um antes mesmo de entender a minha sexualidade, mas sim a manifestação da identidade de gênero – como se comportar, como se expressar, como se reconhecer, como se vestir, o que falar, o que fazer e entre outros diferentes artifícios que o binarismo de gênero utiliza para polarizar a construção do ser humano, nos colocando em lugares opostos.

A partir desse ponto, as opressões não tiravam os meus reconhecimentos a respeito da minha alteridade. Eu estava lá enrolando a toalha na cabeça construindo um fabuloso cabelo, brincando escondida com as maquiagens da minha mãe, subindo em cima do salto que sobrava no meu pé e imaginando como deveria ser bom e engraçado ter seios. Contudo, essas investigações, talvez, em nada implicaram com a minha orientação/identidade sexual e expressão de gênero, era apenas uma criança descobrindo o mundo e experimentando aquilo que lhe era proibido.

Todavia, eu não posso me queixar de estar sozinha nessa caminhada, a arte sempre esteve comigo, sendo um alívio e um lugar de conforto. Mesmo quando me era dito que “isso é coisa de menina”, já que atividades que englobavam emoção e sentimentalidade eram consideradas “coisa de menina”, enquanto que atividades que exploravam a força física e a aptidão rápida ao raciocínio eram consideradas “coisa de menino”.

Ainda na infância, a arte foi a minha melhor amiga e esteve lá me salvando até quando eu nem sabia que precisava dela. Sendo que se manifestava das mais variáveis formas, por meio da dança, da música, da pintura, do desenho, e posteriormente, do teatro. Eu gostava muito de pintar e desenhar, deixava meus pensamentos livres, enquanto que cantar, dançar e atuar acontecia tudo no sigilo do meu quarto, mas ainda assim, era um prazer enorme me expressar livremente sozinha. Digo isso, pois praticá-las em público não era uma opção a minha realidade. Eu não poderia dançar da forma que eu queria porque não era o jeito certo que um garoto deveria dançar e já no teatro eu tinha a pele muito escura para ser algo além da árvore no fundo das cenas. Essas amarras as performatividades do meu corpo, acabou reverberando e me travando e em outros setores da minha vida.

Desbravando imposições e tentando construir caminhos através das minhas próprias percepções, descubro conscientemente o teatro na minha adolescência. Emprego o termo conscientemente porque antes o meu contato com a arte teatral era comigo mesma brincando no meu quarto e na escola apenas reproduzindo e

executando tarefas que me eram propostas. Estruturando também que a minha adolescência foi um período bastante tumultuado de descobertas, construções e desconstruções do meu corpo e de como ele existe e perpassa o meio social. Então, o contato com a arte se tornou ainda mais aflorado quando aliado as transformações do meu eu – corpo, mente e alma.

Aos 13 anos, mudei da escola particular para a pública, colocando um marco na minha vida, que dali para frente eu agiria de forma mais afirmativa e prepositiva no meu dia-a-dia, sendo protagonista da minha vida e da minha trajetória. Inicialmente, o mundo parecia que estava mudando, mas na verdade, era eu que estava em transição. Logo não durou muito o status de novata e em menos de uma semana a escola toda já estava sabendo que havia chegado uma “bichinha”, só que dessa vez quando eles gritavam “bichinha”, eu olhava sorrindo e os corrigia: “bichinha” não, eu sou BIXA!

Disseram que eu fui a primeira.

Após a mudança de escola, pela primeira vez, participei efetivamente de uma montagem teatral e desde então não parei mais. Entre apresentações de danças e montagens teatrais, fui me construindo como artista e entendendo os lugares em que eu transitava.

Foi nessa época também que a consciência de raça aguçou em mim dúvidas e questionamentos. Qual era o motivo que as protagonistas eram sempre pessoas brancas? Porque as minhas personagens não tinham árvore genealógica, família, casos amorosos? E se havia um emprego, ele sempre deveria estar ligado a uma função de subordinação a protagonista branca? Eu ainda não me afirmava como preta, mas eu já entendia que por causa do tom da minha pele me eram negados espaços, papéis e discursos.

Acredito que a questão racial é tão estrutural e falsamente velada, que até atualmente a maioria das pessoas da minha família não tem a percepção da sua negritude, sendo que uma razoável parte delas são negras de pele retinta. Por conta disso, demorei para perceber como o racismo me acompanhou desde pequena, porque não foi algo notoriamente apontado como a minha sexualidade/gênero.

O racismo age de forma tão enraizada que corrompe as nossas identificações raciais e de orgulho a negritude, mas isso não quer dizer que fui isenta ao preconceito antes de me afirmar como preta. Na verdade, sempre sofri com o racismo, ainda que não soubesse nomear e denunciar o que estava me acontecendo. Ainda assim,



reconheço meus privilégios por ser negra de pele clara<sup>3</sup>, já que uma bixa de pele escura sofre ainda mais preconceitos.

A questão racial no Brasil é um processo de apagamento de identidades e de embranquecimento de negritudes. Foi através de me afirmar como preta que pude começar a entender a historicidade sobre quem eu sou e as marcas que o sistema político e social produz sobre o meu corpo. As pessoas brancas já nascem sabendo que são brancas, em sua maioria, com suas identidades raciais garantidas, afim de preservar a manutenção dos seus privilégios.

Com o tempo, meu corpo e a minha criatividade queriam expandir as possibilidades do meu fazer artístico, foi então que com 15 anos conheci a *Performance*, o que me influenciou a ter mais autonomia e consciência nas minhas escolhas. Um adendo em especial a Marina Abramovic e ao Gilbert & George, as quais me inspiraram demasiadamente nas minhas primeiras performances.

Desde então, comecei a criar montagens teatrais, a escrever cenas e peças, a desenvolver papéis artísticos e personagens que me representassem e que também pudessem representar outros tipos de corpos que não estavam sendo retratados.

Em meio ao florescer da artista, a sexualidade dentro e fora do meu corpo pulsava. Enquanto a minha expressão de gênero lutava de cara limpa nos ambientes em que eu vivia, a minha orientação sexual era condicionada aos becos e vielas, ninguém queria assumir afeto sexual e amoroso por mim. Durante muito tempo, eu fui a única em assumir afeto a mim mesma. Aqueles garotos que na minha infância tinham meu corpo como público, continuaram no mesmo lugar, eles ainda não tinham crescido. As violências mudaram, mas elas ainda me assustavam e machucavam.

Caminhando para o final da minha adolescência, os cruzamentos artísticos, trouxeram o meu desejo em cursar bacharelado em Artes Cênicas na Universidade de Brasília, onde pude ingressar aos 18 anos. Até então, venho deslocando os percursos além do binarismo de gênero e experienciando a arte como um local de reverberação das linguagens do meu corpo.

---

<sup>3</sup> Quando me refiro a “negra de pele clara” parto do conceito do termo “colorismo” que surgiu em 1982, usado pela escritora **Alice Walker**, no seu livro “*If the Present Looks Like the Past, What Does the Future Look Like?*”. O colorismo busca diferenciar várias tonalidades da pele negra, do tom mais claro ao mais escuro. Essas nuances e tonalidades também permitem classificar os níveis de exclusão ou inclusão na sociedade. Quanto mais claro for o tom de pele, mais ele se aproximará dos privilégios gerados pela branquitude, e conseqüentemente, sofrerá menos preconceitos.

Ao passo que sobrevivo as mudanças, linguagens e experiências que atravessam a minha existência, busco maneiras de afirmar as minhas subjetividades e de tornar o meu corpo um campo aberto às contaminações que a arte perpassa.

Eu mergulho nos processos de construção que a minha identidade comporta, mesmo que por vezes seja doloroso, mas me apoio na sensibilidade gerada pela elasticidade mutável da vida, tornando essa jornada afetuosa.

Refletindo sobre a unidade dessa monografia e o lugar temporal a qual me encontro, atualmente, aos 23 anos de idade, estou descobrindo como os movimentos dos conhecimentos e das vivências decorrentes da instituição acadêmica, transformam as minhas possibilidades de existências, dentro ou fora dela.

## 1.2 Porque é preciso falar sobre gênero?

É a partir de questionamentos que a minha subjetividade é alimentada e construída, são as interrogações que movimentam o fluxo de conhecimentos que o meu corpo carrega. Então, é importante investigar e revisitar o motivo de pesquisar, falar e debater sobre as pautas que reivindico.

Quando me proponho a realizar um levantamento bibliográfico em algumas áreas das ciências humanas, especificamente as que estou me referindo envolve antropologia<sup>4</sup>, sociologia, história, artes e psicologia<sup>5</sup>. Percebo que a palavra subjetividade pode ser compreendida baseada em diversas esferas de significados. Sendo esses, desrespeito a aquilo ou a quem somos.

Pensar sobre o conceito de subjetividade é um dos lugares mais importantes para atravessar paradigmas e discutir sobre gênero, sexualidade e diversidade. Observo as construções dos nossos corpos, e aqui trago a discussão para o plural e “coletivo”, já que não cabe somente a minha vivência essa experiência.

Sendo que, é também através da identidade de gênero e da orientação sexual que elaboramos a nossa subjetividade, nos relacionamos com as pessoas e nos

---

<sup>4</sup> A antropologia é uma disciplina que estuda a diversidade cultural das sociedades e, por consequências, os mecanismos que orientam e são determinantes para a construção dessa diversidade.

<sup>5</sup> Construo e baseio brevemente o conceito de subjetividade abordado pelo psicólogo bielorusso **Lev Vygotsky** (1866-1934), que em um sentido abrangente, acredita no mundo simbólico, social, físico e biológico, como o lugar de concepção da subjetividade. Levando em consideração as possibilidades e potências da processualidade. Sendo assim, entendendo que o percurso da subjetividade permeia uma constituição do ser humano pelo reconhecimento do outro e do eu, mas que, é também na singularização dele que ela ocorre.

posicionamos na sociedade. Desenvolvo a minha linha de pensamento e pesquisa partindo do ponto em que não nascemos prontas ou determinadas a ser algo ou alguém. Somos a todo momento influenciadas por meio da educação e convivências, sejam elas por parte familiar, escolar ou social. Então, vamos nos formando, carregando nossos corpos de informações e códigos.

Uma das primeiras coisas que aprendemos, seja por ensinamentos, práticas culturais ou observações, é o que é ser mulher e o que é ser homem. Como essas duas identidades devem se relacionar entre si, quais são os diferentes lugares que eles ocupam na sociedade e o que eles significam no meio social. Quando elenco essas questões, estou dialogando especificamente com os aspectos sociais e culturais, não os biológicos, apesar das identidades estarem estruturadas nas normas de gêneros são reconhecidas pelo sexo atribuído ao nascer.

Não é sobre ignorar a influência da biologia nos corpos, mas é pensar muito além dela, porque a sua atuação nas existências e nas suas decorrentes ações são extremamente limitadas. Digo, olhar para a biologia a partir da anatomia, não consegue estipular o total desenvolvimento humano. É como elucida o antropólogo e filósofo francês Lévi-Strauss:

As crianças selvagens quer sejam produto do acaso quer da experimentação, podem ser monstruosidades culturais, mas em nenhum caso testemunhas fiéis de um estado anterior. (...) Assim, é impossível esperar do homem a ilustração de tipos de comportamento de caráter pré-cultural (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 43).

Ao passo que estudo as questões de gênero na teoria social contemporânea, me atento a destrinchar nessa monografia a construção social marcada nos e pelos corpos. Ainda por Lévi-Strauss: “ O homem é um ser biológico ao mesmo tempo em que é um indivíduo social. ” Ou seja, as desigualdades entre mulheres e homens que as interpretações biologistas vinculam a diferença sexual e anatômica, não cabe a configuração da minha pesquisa, pois não enxergo essa dicotomia entre sexo e gênero, entre natureza e cultura. Tudo está interligado. Enquanto que, defendendo que o caráter social e cultural impregna os pesos das diretrizes de uma hierarquia entre os gêneros, mas é usado um discurso ligado a biologia para validar essas normas e papéis.

É preciso que as pessoas estejam atentas para não reforçar e legitimar diferenças supostamente naturais e biológicas. Uma vez que o processo de

aprendizado e formação dos seres humanos está ligado aos valores vigentes a nossa sociedade, classificando e diferenciando o que é bom, o que é ruim, o que é positivo, o que é negativo, o que é correto, o que é errado. A naturalização nos processos de formação das mulheres e dos homens, pode tornar-se bastante perigosa quando elas são usadas para justificar uma série de violências e preconceitos.

As violências de gênero e os preconceitos agem de diferentes maneiras, por isso é preciso estar atenta para identificá-los e capacitada para enfrentá-los. É notório que na maioria das vezes, as pessoas aprendem a esperar alguns modelos de comportamento e reações das outras baseadas na sua performatividade de gênero, e principalmente, na sua categoria de sexo. Sendo assim, acabam respondendo as outras em decorrência no que acreditam ser esperado delas e assumem que as outras agirão da mesma forma. E quando determinada pessoa se recusa a agir de acordo ao que foi estipulado ao seu sexo, ela sofre retaliações por meio da vigência dos padrões de gênero atribuídos ao que deveria ser cumprido, em acordo social.

Com a teorização e pesquisa de Maria Luiza Heilborn, as ações e atitudes das pessoas que se distinguem pelo sexo se diferenciam de tempos em tempos, de sociedade para sociedade, e pode sofrer algumas manutenções:

O comportamento esperado de uma pessoa de um determinado sexo é produto das convenções sociais acerca do gênero em um contexto social específico. E mais, essas ideias acerca do que se espera de homens e mulheres são produzidas relacionalmente: isto é: quando se fala em identidades socialmente construídas, o discurso sociológico/antropológico está enfatizado que a atribuição de papéis e identidades para ambos os sexos se forma um sistema simbolicamente concatenado (HEILBORN, 1995, p. 22).

Nas sociedades modernas existem inúmeros critérios de diferenciação além do de gênero, como o de origem regional, de classe, raça, etnia, idade, saúde, que constituem diferentes modelos e experiências sociais. Porém, apesar de qualquer interseccionalidade, o gênero se destaca acima de todas elas por sociedades que vivem na ótica do feminino como inferior e frágil, sendo oprimido pela dominação masculina. O que acarreta em uma série de violências e opressões direcionadas a qualquer corpo que performe o feminino.

Alguns exemplos de violência de gênero são facilmente encontrados no cotidiano, como um fiscal de condutas e comportamentos, agredindo qualquer uma que fuja dos padrões impostos as expectativas relacionadas ao binarismo de gênero.

Percorrendo ações, atitudes, expressões de comportamento, oralidade, roupas que se veste e, até mesmo, os movimentos cotidianos que o corpo produz.

Então, segundo Butler (2018), parte da sociedade, que na maioria das vezes, é um grupo social majoritário, usa ideias que são consideradas machistas, misóginas e LGBTQ+fóbicas, para tentar exercer um controle e regulação sobre os corpos que são considerados “desviantes” ou “anormais”. Estabelecendo uma hierarquia pautada no extermínio de condutas que fujam da padronização binária.

Sobre essa estrutura a autora acentua que:

A relação binária entre cultura e natureza promove uma relação hierarquia em que a cultura “impõe” significado livremente à natureza, transformando-a, conseqüentemente, num Outro a ser apropriado para seu uso ilimitado, salvaguardando a idealidade do significante e a estrutura de significação conforme o modelo de dominação (BUTLER, 2018, p. 74).

O que fortalece vários mecanismos de exclusão ou de negação. Exclusão do convívio social, negação por parte da família, além da dificuldade de inserção no mercado de trabalho. Infelizmente esse tipo de violência não permanece apenas nas ofensas verbais e pressão psicológica ou social. Em alguns casos, existe a agressão física, que inclusive pode ocasionar a morte.

O Brasil segue sendo o país no mundo que mais mata mulheres trans e travestis<sup>6</sup> e o quinto em morte violentas de feminicídio<sup>7</sup>. A cada 23 horas uma pessoa LGBTQ+ é assassinada<sup>8</sup>, isso sem contar os suicídios relacionados por questões de gênero.

Quando aponto as problemáticas em estudos de gênero, isso não quer dizer que todo mundo tem que se desconstruir, mudar ou inverter, o modo de ser ou qualquer movimento nesse sentido. A questão é que todas as pessoas deveriam se sentir confortáveis sendo quem são. Existem muitas expressões, formas e estruturas de masculinidade e feminilidade, e também para além do binarismo delas. Sendo

---

<sup>6</sup> Os dados foram divulgados pela organização não governamental (ONG) austríaca Transgender Europe, de janeiro a setembro de 2018.

<sup>7</sup> Segundo o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos (ACNUDH). Entre 2003 e 2013, passou de 3.937 casos para 4.762 mortes. Em 2016, uma mulher foi assassinada a cada duas horas no país.

<sup>8</sup> Relatório enviado a Secretaria de Políticas Sociais da CUT-SP, em 17 de maio de 2019, pelo Grupo Gay da Bahia, com base em notícias publicadas em veículos de comunicação, informações de parentes das vítimas e registros policiais.

assim, o mais importante não é tentar entender e classificar, mas respeitar as diferenças e viver com elas.

Rearticulo através das minhas observações e vou de encontro a algumas concepções apontadas por Kimmel, um sociólogo norte americano especializado em estudos de gênero. Ele conceitua que a singularidade das pessoas é a base para pluralidade de masculinidade e feminilidade, já que os significados atribuídos aos gêneros variam entre as culturas e as vivências, através do tempo histórico.

O autor explana que a masculinidade e a feminilidade não têm fundamentos para ser considerada uma essência universal, singular e constante. Então seria impossível existir somente um papel sexual de gênero, já que existem outras diferenças que influenciam as construções e as definições das identidades dos corpos. Entre eles temos a raça, classe, sexualidade, idade... como já citados anteriormente. Além das diferenças, ainda tem à estrutura social e a relação das pessoas com o meio em que vive.

Sobretudo, para o senso comum, as condutas das pessoas são visíveis nos corpos ancorados em uma dimensão biológica. Por causa disso, observo que a maioria dos conceitos da sociedade ocidental, acredita que as personalidades e os padrões de comportamentos estão pré-determinados de acordo com a ideia de sexo biológico das pessoas. E eu questiono: e se estiver pré-determinado, isso serve para que e para quem?

Logo, nesse campo de estudo, trago o pensamento do Lévi-Strauss em encontro ao do Kimmel, onde ambos assimilam que a biologia desempenha um papel questionável nas determinações dos comportamentos. Os seres humanos dependem intrinsecamente da socialização entre e com outros seres humanos para elaborar e construir as subjetividades.

É na sociedade e através das interações com os outros que aprendemos e vamos incorporando os significados do que é ser mulher e do que é ser homem, do que é ser feminino e do que é ser masculino. E com esses significados, podemos ir além e construir o que é ser tudo isso junto ou ser nada disso.

A ideia da construção de gênero enquanto um lugar que abrange mais atenção as pessoas do que a estrutura já pré-estabelecida pelos padrões de gênero, sugere que todos são complementares e propensos a mudanças.

Kimmel ainda sugere que discutir sobre os papéis e padrões de gênero, seja ele através de movimentos sociais ou ações individuais, expande as definições e

ocasionam mudanças nas expectativas dessas normas que se esperam da expressão de gênero. E com isso, o feito maior que será colhido é a redistribuição do poder na sociedade, a realocação de recursos e o fim de formas de desigualdade.

É preciso falar sobre gênero para mudar tantos preceitos e preconceitos embutidos nas instituições sociais, nos meios em que convivemos, nas relações que produzimos, nos afetos que entregamos e que são direcionados a nós, nas vidas que são interrompidas, nos dolorosos estereótipos sexuais e nos padrões de gênero.

### **1.2.1 Percursos do surgimento**

Aos recursos que uso para empoderar a minha pesquisa, nesse momento adentro brevemente sobre como o conceito de gênero surgiu ao longo do tempo e como ele ajuda a pensar sobre a sociedade atualmente, com base principalmente em algumas pesquisas da área da antropologia.

Existem algumas divergências entre as ciências humanas e sociais, e mesmo a biologia, nesse assunto, mas essa monografia se concentra e enfoca apenas nos estudos da primeira área.

O conceito de gênero compreendido na forma que é usado hoje, surge então em meados da década de 1970. Foi a partir do diálogo estabelecido entre o movimento feminista no começo do século XVIII e as suas teóricas (historiadoras, sociólogas, antropólogas, filósofas, artistas), que as definições e concepções sobre o conceito foram se alterando.

Nesse sentido, a filósofa francesa Simone de Beauvoir (1908 – 1986) foi uma grande representante motivadora da discussão. Em 1941, ela escreveu o livro chamado *Segundo Sexo*, e se propôs uma nova reflexão sobre as desigualdades entre mulheres e homens. Beauvoir questionava os motivos pelos quais no sistema de relação de poder das sociedades ocidentais modernas, as mulheres permaneciam sempre em posição de inferioridade.

É desse livro a emblemática colocação: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1967, p. 09). Muitas pessoas entendem que ela está falando de biologia, mas não era isso. A autora argumentava que a determinação natural, ou seja, o sexo biológico, não servia para explicar as diferenças ou as desigualdades entre as condutas e o comportamento feminino, e a conduta e o comportamento masculino, ou

seja, as relações sociais são mais determinantes no comportamento e nas condutas do que o sexo biológico.

Em 1986 a historiadora Joan Scott publicou o artigo, *Gênero: Uma Categoria útil de Análise Histórica*, na qual afirma que a categoria de gênero expressa um campo de disputas teóricas e políticas. As questões de gênero não se encerram na vida privada: a forma como a sociedade pensa e lida com os diferentes gêneros, afeta a vida das pessoas no ambiente público e na política. E uma vez que vai além do âmbito privado, precisa ser compreendido dentro de um sistema político, econômico e das estruturas de poder da sociedade.

Da mesma forma como para Beauvoir, Scott compreende gênero como uma categoria que intermedia diferença biológica e as relações sociais historicamente construídas:

Apesar do fato dos(as) pesquisadores(as) reconhecerem as relações entre o sexo e (o que os sociólogos da família chamaram) “os papéis sexuais”, estes(as) não colocam entre os dois uma relação simples ou direta. O uso do “gênero” coloca a ênfase sobre todo um sistema de relações que pode incluir o sexo, mas que não é diretamente determinado pelo sexo nem determina diretamente a sexualidade (SCOTT, 1990, p. 07).

Scott constrói uma teorização que abrange a definição de gênero e amplia a discussão em duas partes e algumas que ela chama de sub-partes. Todas estão ligadas entre si, mas que necessitariam ser analisadas distintamente. Com isso, ela estipula que o centro principal das definições tem base na ligação integral entre dois elementos: “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder” (SCOTT, 1990, p. 21).

Aprofundando um pouco mais na antropologia e em como esse conceito é abordado nessa área. Constato que é através dos estudos feitos por antropólogas e antropólogos, que se pode comprovar que mulheres e homens de diversas partes do mundo são muito diferentes entre si, e é por esses mesmos estudos que percebemos que as diferenças não estão ancoradas em questões biológicas, mas sim, orientadas por particularidades culturais.

Áfinal, se fosse contrário, as pessoas de todos os cantos do planeta teriam comportamentos, expressões e modos de ser iguais. Então, a antropologia se apoia,



assim como as autoras e autores mencionados até aqui, no pressuposto de que é a partir da cultura que a diversidade humana é constituída e elaborada.

Foi no começo da década de 1930 que os primeiros estudos sobre a temática de gênero e da sexualidade surgiram nessa disciplina. Entretanto, ressalto que a palavra gênero não era utilizada nesses estudos de 1930. Gênero não era concebido ainda como uma categoria de análise, como a Joan Scott falou na década de 80. Se usavam outras palavras para definir o que era gênero. Por exemplo, a antropóloga norte americana Margaret Mead (1901 - 1968) e sua pesquisa na Nova Guiné, descobriu que não existe correlação entre o sexo do corpo e a conduta social das pessoas. Então, no livro chamado *Sexo e Temperamento*, que foi publicado em 1935, a Margaret investiga os papéis sociais, como era chamado na época o conceito de gênero dos indivíduos em três culturas diferentes: nos Arapesh, nos Mundugmor, nos Tchambuli.

Para a autora, o primeiro grupo poderia ser considerado, de acordo com os critérios da cultura ocidental, detentor de uma sociabilidade mais maternal, as pessoas eram amáveis entre si e muitos gentis com as suas crianças. Já no segundo grupo, todas eram igualmente agressivas. Nas duas sociedades os papéis determinados para mulheres e homens eram semelhantes, não haviam distinções. Por fim, no terceiro, Margaret presenciou a inversão dos papéis sexuais apresentados na cultura ocidental. Os homens da tribo, eram ensinados a serem mais gentis, delicados e maternais. Eles cuidavam das crianças depois que elas nasciam. Enquanto que as mulheres, eram fortes, bravas e guerreiras.

Através desses relatos e observações, a autora mostra, nesse estudo, que os papéis sexuais e que o gênero, ou temperamento, não eram determinados por questões biológicas inscritas nos corpos, portanto não poderiam ser considerados supostamente naturais.

Nascer com um pênis ou com uma vagina não definiria o comportamento social das pessoas, pelo contrário, ficou evidente que as concepções sobre gênero eram construídas de acordo com as expectativas e para o intermédio das interações sociais que elas travavam entre si.

Logo os gestos, os modos de se vestir, de utilizar o corpo, de comer, de sentar, de andar, de sentir, de falar, de brincar, de namorar, de cuidar da outra, de amar, não são elaborados de forma igual em todas as sociedades, eles variam e podem ser considerados mais femininos em alguns momentos ou mais masculinos em outros.

Tudo depende do referencial, o que na nossa sociedade é normal e padrão, em outra sociedade pode ser estranho, como é o caso desses três grupos que Margaret cita.

É no processo de socialização desde a infância e por toda a adolescência, que construímos a nossa identidade de gênero, a coerção social começa ainda na infância e ensina os nossos corpos a ocupar um determinado lugar no mundo, dessa forma desde cedo estão sendo demarcados os lugares socialmente aceitos para as mulheres e para os homens. Assim como relato sobre a minha experiência pessoal no início desse primeiro capítulo.

Da mesma forma que para a antropóloga Margaret, a antropóloga Merlin Strotcha também nos ajuda a pensar e aprofundar as questões de gênero. Em seu livro intitulado *O Gênero da Dádiva*, ela investiga como os povos da Melanésia possuem a capacidade de acionar, mobilizar e modificar o seu gênero sempre a partir da interação com o outro. Sendo assim, a identidade, ou a subjetividade, ela é fluída, é mutável e torna-se consequência das interações.

Para os povos da Melanésia, as pessoas não se encerram ou se colocam presas em categorias como “mulher feminina” e “homem masculino”. Elas contêm múltiplas identidades e noções de masculinidades e feminilidades.

Pela visão da pesquisadora, a simbolização estabelece o caráter masculino ou feminino de uma pessoa como um incidente, um evento, um momento histórico criado no tempo. Tal caráter não é inerente a atributos de um tipo fixo, aposto exclusiva de itens específicos, nem mesmo das genitálias, já que sua origem é ambígua, resultando sempre de transações e travessias passadas.

Então, analisando a perspectiva que tanto a Margaret quanto a Merlin propõem, indago que elas fazem as suas pesquisas em outros povos, que não são os povos das sociedades ocidentais, para expressar como o conceito de gênero não está pré-determinado, ele não é fixo.

Diferentes culturas e diversas sociedades mobilizam e constroem o que é gênero, o que é mulher, o que é homem, o que é feminino, o que é masculino, e em algumas, o que consegue chegar além do binarismo entre feminino e masculino.

Adiante disso, essas não são as únicas autoras que trabalham com a temática dentro da antropologia, mas elas são aquelas que escolhi justamente por mostrar que o gênero pode ser fluído e dinâmico. Colocando em evidência como as relações de poder e sociabilidades se dão nas sociedades. Isso não é uma ideologia, é muito mais um diagnóstico e reparação das relações de gênero na história e no mundo.

Termino essa parte do capítulo, respondendo diretamente à pergunta inicial: **Por que é preciso falar sobre gênero?** Porque atualmente, muitas pessoas, algumas por não conhecerem e outras com intenções claramente políticas, abominam a palavra gênero como se ela fizesse parte de uma grande conspiração feminista e LGBTQ+ para acabar com a ideia de família tradicional brasileira.

Contudo, quando se estuda o assunto e passa a compreender gênero com categoria analítica de percepção de mundo, percebo que esse diálogo se torna mais profundo, mais complexo e mais enriquecedor das diversidades relacionais, culturais e humanas.

### 1.3 Fissuras de gênero para além do binarismo

Durante essa última parte do primeiro capítulo, me dedico a permear os dizeres de Judith Butler ao seu livro *Problemas de Gênero*. A autora é uma pensadora das políticas filosóficas contemporâneas, pós-estruturalista estadunidense, pós-Foucault e sendo uma das principais teóricas das questões sobre política, feminismo, teoria queer, ética e filosofia.

Butler apresenta que existe uma norma presumida de sexo e gênero, então a partir desse ponto que toda a diversidade tem sentido. A norma é o alinhamento entre sexo – gênero – desejo, ou seja, para estar dentro da norma é preciso ter “nascido” biologicamente mulher, se expressar como mulher e sentir desejo por homens cisgênero<sup>9</sup>. E tudo que fuja desse modelo é considerado anormal ou uma falha. Questiono, esse modelo realmente serve para alguém? Porque enxergo que as próprias pessoas cisgêneras não atendem as normalidades do gênero.

Dentro desse alinhamento que é construída o que ela chama de heterossexualidade compulsória, um modo de enxergar, viver e produzir narrativas pautadas em padrões de gênero e no binarismo, o que acarreta os processos de discriminações no cotidiano das relações sociais.

Ela também explora que os corpos são relacionados a materialidade e que o conceito de performatividade de gênero está intrinsecamente ligado a materialidade

---

<sup>9</sup> Cisgênero (Cis) é o termo utilizado para se referir a pessoa que se identifica com o seu "gênero de nascença". É também quem tem sua identidade de gênero respeitada e legitimada pela sociedade e pelo Estado desde o nascimento. É condição sociopolítica que marca privilégios.

dos corpos. Sendo a base, aquilo que é lido ao primeiro contato, mas que não necessariamente torna a nossa identidade como verdade absoluta, já que o corpo é cheio de subjetividades.

O sexo é efeito das contrações discursivas, não sendo relacionado diretamente a uma natureza pré-simbólica, ou seja, é um dado pré-discursivo. Produzindo inteligibilidade sobre os corpos excluídos. Como ela expõe:

A noção de que o sexo aparece na linguagem hegemônica como *substância*, ou, falando metafisicamente, como ser idêntico a si mesmo, é central para cada uma dessas concepções. Essa aparência se realiza mediante um truque performativo da linguagem e/ou do discurso, que oculta o fato de “ser” um sexo ou um gênero é fundamentalmente impossível. (BUTLER, 2018, p. 46).

A autora ajuda a pensar além das representações e a libertar possibilidades de existências. Produzindo a reflexão que o sexo é tão efeito da produção discursiva como o gênero, que eles não estão tão distantes nas produções de sentidos. Sendo assim, desconstruindo a ideia de que sexo seja um fator exclusivamente ligado a natureza e o gênero uma construção cultural. Os dois podem ser influenciados pelo meio social.

Essa discussão sobre a heterossexualidade compulsória é muito recente, já que até o século XVIII só existia um sexo: o masculino era universal, enquanto que o feminino era a falha dele. E também como afirma Butler, o termo homossexualidade vem anteriormente ao termo heterossexualidade, que aparece em correspondência direta ao primeiro. A heterossexualidade não precisava, antes disso, ser denominada, já que era única e considerada natural.

Quando a concepção da existência de uma verdade única não consegue mais alcançar, isso se realmente algum dia já alcançou, as vivências dos corpos e as interações existentes na contemporaneidade, é o momento de legitimar e expandir as possibilidades de gênero além do binarismo. Desconstruindo, rompendo, questionando, parodiando a estabilidade das regras estabelecidas para os corpos e desviando os caminhos impostos.

Quanto a isso, Butler utiliza o conceito “práticas corporais subversivas”, no qual o fator performativo do gênero é um instrumento aliado para romper com os discursos e códigos binários que limitam as relações de gênero. Seria então, a transformação e a subversão das relações sociais pré-estabelecidas, ou seja, se negar a viver designada aos padrões de gênero e sexualidade.

Portanto, entro em ressonância com a autora quando ela diz que se um homem tiver um traço masculino ele ainda continua sendo visto como homem, e também é possível que um homem com um traço feminino ainda seja visto como homem. Mesmo passando pelo termo bixa, o homem com traço feminino dificilmente será identificado como uma mulher, mas sim como um homem desviado, com falhas, estragado.

Mas, quando dispensamos a prioridade “homem” e “mulher” como características permanentes e imutáveis, não será mais possível identificar determinado traço como secundário, ou seja, não se tratará de um homem feminino, mas de um ser expressando aquilo que se pode nomear de “feminilidade”, ou qualquer outra palavra que queira usar. Por isso:

Se a noção de uma substância permanente é uma construção fictícia, produzida pela ordenação compulsória de atributos em sequências de gênero coerentes, então o gênero como substância, a viabilidade de *homem* e *mulher* como substantivos, se vê questionado pelo jogo dissonante de atributos que não se conformam aos modelos sequenciais ou causais da inteligibilidade. (BUTLER, 2018, p. 55).

O binarismo não é apenas um aprisionamento de corpos e identidades, ele passa também por um discurso de disputa de poder, dominando possibilidades de existências. Através da teoria desenvolvida por Foucault, o sexo e a sexualidade seriam construídos dentro de um jogo de poder.

De acordo com Foucault (2005, p. 229): “Ocidente não parou de dizer ‘para saber quem és, conheças teu sexo’. O sexo sempre foi o núcleo onde se aloja, juntamente com o devir de nossa espécie, nossa “verdade” de sujeito humano”. Com isso, os principais meios que a opressão e o sistema de dominação de corpos usa são conceitos ditos como “verdades” produzidos principalmente pelo meio científico.

O autor questiona e entende o conceito de verdade como uma produção, voltada para poderes e interesses específicos, ou seja, podendo ser feita e desfeita a qualquer momento. Sendo impulsionada por discursos, enquanto que produções de sentido se transformam através deles.

As redes de verdades elaboradas nos permite de alguma forma entender a construção de gênero e sexualidade? Os marcadores de gênero se tornam verdades ou a desconstrução delas? Qual é o real princípio no qual o gênero se apoia? E a base dos estudos de gênero é a desnaturalização dos corpos?

Segundo Judith Butler, não necessariamente teremos respostas concretas para essas e tantas outras questões relacionadas ao gênero, mas questionar e abrir possibilidades para as mais diferentes expressões do corpo, é o começo de novos caminhos para a problematização da definição de gênero, sexo e sexualidade.

Com a percepção de um gênero construído a partir dos atos performativos no e do corpo, Butler passa a se importar não com a origem do gênero, ou com a “verdade do sexo”. Ao contrário, ela considera diferentes lugares de origens e categorias como “efeitos de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos” (2018, p.09).

O gênero e o sexo são construções, então, para a autora, a origem do gênero não está no sexo:

Se o sexo é ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo. O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de se designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos (BUTLER, 2018, p. 25).

A nomeação do sexo como natural se encontra dentro de um discurso que defende a ordem binária do gênero e do sexo de forma auto reguladora. Os padrões de gênero e a sua relação com pré-determinismo são questionados quando os limites entre gênero, sexualidade e identidade são re-significados, através de atos performativos de corpos, que subvertem e transformam as normas instituídas.

Percorrendo esse caminho teórico, a própria identidade é “um *efeito* de práticas discursivas” (2018, p.39) e as identidades subversivas servem de denúncia a esse sistema de normas e verdades antes ditas como incontestáveis. Então, essas identidades atuam a margem das normas, mas também refletem toda uma nova movimentação das formas regulatórias, que querem oprimir diferentes possibilidades de construções de gênero. De acordo com:

O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada. Uma coalizão aberta, portanto, afirmaria identidades alternativamente instituídas e abandonadas, segundo as propostas em curso: tratar-se-á de uma assembleia que permitia múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um *telos* normativo e definidor (BUTLER, 2018, p. 37).

Entendo então, que o gênero faz parte de uma estrutura que está e sempre esteve em processo de construção, causando fissuras em um constante fluxo de resignificações. Desse modo, a estrutura binária não consegue se sustentar em uma verdade cheia de corpos com suas subjetividades. Ela é transformada nas pontencialidades múltiplas do caráter performativo das próprias identidades e expressões de gênero. As interações e experiências das relações com outras pessoas e com o meio, subvertem os padrões vigentes impostos.

Outro estudos teóricos como os da filósofa e feminista belga Luce Irigaray, buscam uma oposição e fragmentação entre o masculino e o feminino em uma tentativa de criar um “outro” para o gênero, que estaria situado fora dos discursos de poder. Para Butler, essa conduta reforça os binarismos que se esforça em desconstruir, pois torna necessário um princípio de unidade dos corpos femininos para a sua legitimação como um “outro”.

Por fim, para Butler, o próprio gênero é constituído no processo cultural, então o ato performativo acontece através da repetição. Ela coloca: “o gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma *repetição estilizada de atos*” (2018, p. 200). Sendo assim, essa repetição é advinda do processo de construção de gênero, colocando as categorias de expressões como “fictícias”, ou seja, meios e fissuras que utilizam dos processos binários de representação do masculino e do feminino, para os resignificar e criar novas possibilidades de existências.

Enxergo e sinto na pele, o não-binarismo para além de pensar apenas na feminilidade como a ausência ou presença da masculinidade, ou em como a dualidade desses gêneros detém o poder do que pode ou não ser performado. O percurso em contramão da binariedade não é uma ordem de um terceiro gênero, mas sim, a emancipação deles.

## CAPÍTULO II – IRRADIAÇÕES

### 2.1 A criação e experimentações de *Meu Corpo Não é Bom em Obedecer*

Caminho com este capítulo afim de revisitar os questionamentos e sensações artísticas provocadas pela montagem teatral *Meu Corpo Não é Bom em Obedecer*. O espetáculo em questão, trata-se de um monólogo resultado de uma disciplina obrigatória em interpretação teatral para conclusão do curso. Escrito e dirigido exclusivamente para essa montagem.

O monólogo dura cerca de 45 minutos e perpassa as memórias fragmentadas de uma personagem que aos 17 anos é diagnosticada com esclerose múltipla (EM)<sup>10</sup>. Entretanto, o espetáculo não tem cunho científico, documental ou informativo. Ele utiliza poeticamente de narrativas para conversar a respeito de sensibilidades humanas e dificuldades que poderiam ser associadas para além das pessoas que não são portadoras da doença.

O *MCBO*<sup>11</sup> busca trechos de sensações de como uma pessoa com doença crônica se relaciona com o mundo e como constrói as suas jornadas. Visitando o desenvolvimento dos afetos gerados, os possíveis (des)encontros de possibilidades de sobrevivência, as marcas e os rastros de uma doença deixados pelo corpo.

Nas primeiras reuniões com a direção da montagem, encontramos juntas bastante dificuldade em achar um monólogo que nos agradasse mutuamente e que pudesse trazer as mais variáveis possibilidades de interpretações, já que ainda não tínhamos decidido qual estética teatral seguir. Foi então que surgiu a ideia da própria direção, que por sorte também trabalha com dramaturgia, de escrever um monólogo inédito para aquela montagem.

Entre provocações e desejos de temas a serem abordados, preferimos escrever sobre mim. Em específico, sobre a doença que fui diagnosticada aos 17 anos de idade: esclerose múltipla. Contudo, não seria baseado unicamente na minha

---

<sup>10</sup> A esclerose múltipla é uma doença autoimune que afeta o cérebro, nervos ópticos e a medula espinhal (sistema nervoso central). Isso acontece porque o sistema imunológico do corpo confunde células saudáveis com "intrusas", e as ataca provocando lesões.

<sup>11</sup> Adoto em alguns momentos da monografia a abreviação do título da montagem *Meu Corpo Não é Bom em Obedecer* para *MCBO*.



experiência de vida, seria um limbo entre pessoa e personagem. Então, adotaríamos como estética principal o teatro performativo<sup>12</sup>.

Com a estética definida, começamos as investigações durante os ensaios e as composições de cena. O monólogo seria construído ensaio por ensaio, ou seja, a dramaturgia textual também seria elaborada conforme os “resultados” das nossas experimentações.

A proposta era começar com o espaço vazio e ir trazendo objetos para dentro dele, decorrente a isso, aproveitando as provocações corporais e textuais que poderiam surgir nessa troca entre espaço físico e o meu corpo.

Revisitando as minhas anotações e memórias sobre esse processo, consigo cruzar a nossa prática teatral com o percurso de pensamento do diretor de teatro e cinema britânico Peter Brook.

A partir das suas pesquisas, o autor acredita que o espaço vazio é um genuíno lugar de criação, onde a intérprete pode reencontrar o lugar do teatro além dos grandes aparatos cênicos e da centralização no texto. Um teatro gerado e compartilhado através da vivência do espaço vazio, torna a experiência mais sensível e aproxima a relação entre público e atrizes. Brook fundamenta que a grande matriz da atriz é o seu próprio corpo e como ele interage/reage ao meio (2011, p.27): “Posso chegar a um espaço vazio qualquer e usá-lo como espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral.”

Criar um espetáculo descentralizando o texto teatral, trouxe variáveis e possibilidades para a concepção de partituras corporais que depois reverberassem e se transformassem em cenas. Nós elaboramos sons, texturas e sensações, que exploravam os possíveis efeitos colaterais da doença.

Caminhando para além da dramaturgia textual, descobrimos o elemento terra como a nossa principal fonte de matéria investigativa. Ele surgiu do contraponto entre os hospitais serem tão limpos, mas aos mesmo tempo os pacientes se sentirem tão sujos e porosos por carregar involuntariamente suas enfermidades. Através dele, eu

---

<sup>12</sup> Em linhas bem gerais, entendo que o termo teatro performativo se estabelece em práticas teatrais produzidas na contemporaneidade, em que o texto não é o elemento central da montagem teatral. Esse conceito será abordado com mais aprofundamento no segundo ponto desse capítulo.

como intérprete, consegui alcançar o lugar de estar presa metafisicamente<sup>13</sup> pela doença. Alcançando os estágios da EM que o meu corpo ainda não visitou.

As pesquisas e depoimentos da relação de outras pessoas que também são portadoras da esclerose, abrangeu um enriquecedor aparato de informações para nosso monólogo.

Transpondo as sensações para a cena, trouxemos a metáfora da inércia em vários momentos de pausa no decorrer do monólogo e também na utilização de uma corda. Era bastante desafiador cada ensaio, mas ao mesmo tempo instigante, pois um objeto trazia outro objeto como inspiração. A corda trouxe retalhos de tule vermelho com elastano, o vermelho do tule inspirou a inserção da maçã, a textura da maçã conduziu o giz de quadro branco, o pó do giz refletiu na entrada de uma almofadinha de veludo, a maciez da almofadinha contrapôs o aspecto áspero da vassoura de palha seca, e assim tínhamos todos os elementos de cena.

Conduzo aqui um adeto, disponho de uma linguagem poética para elencar brevemente os elementos de cena, mas que foram descobertos através de muitos ensaios, reuniões, testes, experimentações e laboratórios de criação.



FIGURA 01 – MCBO – *Imobilidade Expandida da Condição Humana*  
Fotografia - Nina Durães - Dezembro 2018 - Departamento de Artes Cênicas

---

<sup>13</sup> Uso a palavra metafisicamente tentando definir a experiência para além do corpo, espírito e mente ou para uma junção dos três que ultrapasse qualquer produção de sentido conceitual do que seria.

A escolha de inserir uma mesa e um banquinho em cena surgiu pelo nosso desejo pessoal, nutrido pelas imagens que construímos durante os períodos de criações. Grande parte do monólogo foi encenado em cima da mesa, se tornando um lugar seguro para a personagem em seus caminhos desbravando a doença. Enquanto que o banquinho era onde ela revisitava as memórias da sua infância.

Os objetos em cena sempre foram resignificado às suas maneiras usuais pelo senso comum. Em vários momentos eles foram e serviram de lugares, transportes, sensações, realce aos gestos e as palavras, extensão das partes do corpo, pessoas, metáforas relacionadas ao tempo e ideologias em relação a EM.



FIGURA 02 – MCBO – 17 ANOS  
Fotografia - Marcelalá - Dezembro 2018  
Departamento de Artes Cênicas

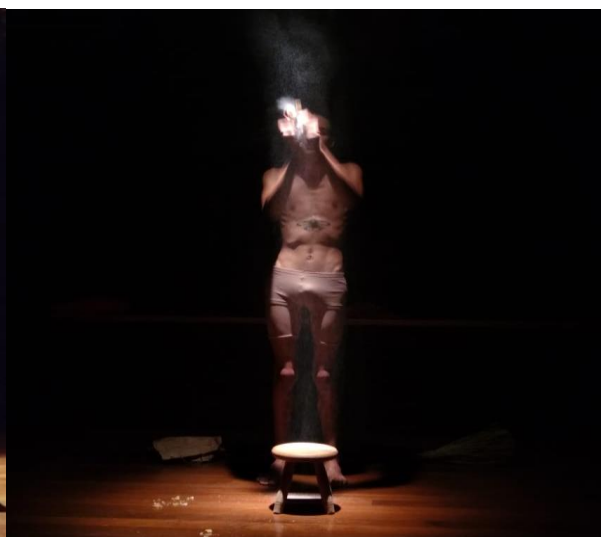


FIGURA 03 – MCBO – Há Movimento Sempre?  
Fotografia - Marcelalá - Dezembro 2018  
Departamento de Artes Cênicas



FIGURA 04 – MCBO – F(i)ca(r)  
Fotografia - Nina Durães - Dezembro 2018  
Departamento de Artes Cênicas



FIGURA 05 – MCBO – *Lugares Que me Encontro*  
Fotografia - Marcelalá - Dezembro 2018  
Departamento de Artes Cênicas



FIGURA 06 – MCBO – *Decomposição*  
Fotografia - Marcelalá - Dezembro 2018  
Departamento de Artes Cênicas

Ao passo que fomos entendendo a proposta cênica que o meu corpo estava reverberando em diálogo com as respostas da direção, o conceito de espaço vazio do Peter Brook não estava mais inteiramente presente, mas a descentralização do texto ainda era um dos principais caminhos que havíamos adotado.

Neste sentido, pondero as críticas do ator, escritor e diretor Antonin Artaud a respeito do texto dramático ser geralmente o principal eixo e discurso do teatro ocidental.

Essa idéia da supremacia da palavra no teatro está tão enraizada em nós, e o teatro nos aparece de tal modo como o simples reflexo material do texto, que tudo que o teatro ultrapassa o texto, que não está contido nos seus limites e estritamente condicionado por ele parece-nos fazer parte do domínio da encenação considerada como alguma coisa inferior em relação ao texto. (ARTAUD, 1993, p. 65).

Em sua obra *O Teatro e Seu Duplo*, ele expõe as suas opiniões e faz provocações não somente a respeito da hegemonia do texto em relação aos outros elementos que constituem o fazer teatral, mas aos danos que esse pensamento hegemônico pode causar. A centralização e a superiorização do texto, privilegia exclusivamente uma única forma de pensar e de compreender o mundo, tendenciando o entendimento das relações de forma racional, pragmática, linear e objetiva. Sendo

assim, limitando as mais diversas possibilidades de provocar experiências através do sensível e do sensorial, que movimentam as subjetividades do público e das atrizes.

Sem dúvidas, as reverberações trazidas pelo pensamento de Artaud influenciaram a criação da nossa montagem teatral e inspiraram a busca por trocas de experiências. Emaranho o meu discurso ao do autor, acolhido por um fazer teatral provocador de experiências ao ponderar as questões existenciais das pessoas como um lugar determinante de sua materialização e de suas subjetividades.

*O Meu Corpo Não é Bom em Obedecer* é criado a partir dos diversos elementos cênicos e não somente do texto, o que facilita a percepção e identificação do público para além de uma doença tão singular.

Peter Brook também é inspirado pelas ideias de Artaud, questionando sobre a importância do teatro tentar alcançar, ainda que por um breve momento, outros lugares e outros mundos. Ele faz uma analogia entre encontrar esse momento no teatro e o ato de pescar:

Podemos acompanhar melhor o raciocínio se pensarmos em um pescador tecendo uma rede. Enquanto trabalha, em cada movimento de seus dedos estão presentes o cuidado e o sentido. Ele dispõe os fios, ata os nós, contornando o vazio cujas formas exatas correspondem às funções exatas. A rede é, então, jogada na água, arrastada para frente e para trás com a correnteza, contra a correnteza, em diversos padrões complexos. Um peixe é apanhado, um peixe não comestível, ou um bom para assar, talvez um multicolorido, ou um raro, um venenoso ou, em momentos de graça, um peixe-dourado. Existe, no entanto, uma diferença sutil entre o teatro e a pesca que deve ser salientada. No caso de uma rede bem-feita, é apenas a sorte do pescador que dita se um peixe bom ou mau será apanhado. No teatro, aqueles que atam os nós são também responsáveis pela qualidade do momento que será finalmente apanhado em sua rede. É impressionante, o “pescador” em sua ação de atar os nós, influencia a qualidade do peixe que vem parar em sua rede! (BROOK, 2016, p. 69).

Acredito que o peixe dourado do Brook caminha lado a lado com o que é o duplo para o Artaud, e que juntos alimentaram as intenções do *MCBO*: seria esse lugar metafísico do instante em que as experiências acontecem. Pensar o teatro como condutor dessa imersão para além da linguagem intelectual e racional.

Sendo artista e pesquisadora, descubro todas as vezes que piso no palco um lugar onde as questões inerentes às vivências das pessoas servem de amparo para as minhas transformações como ser humana. Somos todos seres culturais e sociais, então lidar com as nossas subjetividades é ouvir o fluxo que movimenta o mundo.

Como Brook (2016) expressa, o teatro é muito além de um embate intelectual e uma linguagem pré-fornecida e passiva, pois ele acontece quando as energias contidas nos sons, na palavra, na cor, nos gestos e nos movimentos acionam o circuito emocional que envia essas sensações ao intelecto.

A maior intenção do nosso monólogo foi conseguir, primeiramente, materializar todas as sensações e inquietações que a doença causa no meu corpo para depois compartilhar com o público e entender a desmaterialização, e por conseguinte, a transformação dos percursos que atravessamos.

Como estrutura das nossas experimentações, a direção desenvolveu parte da sua metodologia baseada em alguns aspectos da pedagogia do diretor, mímico e professor francês Jacques Lecoq. Por ser mímico, ele tem um amplo conhecimento na área de linguagem gestual e teatro físico<sup>14</sup>, o que nos auxiliou bastante, já que descentralizamos o texto como principal aparato cênico, dobrando a importância de eu estar extremamente consciente sobre as potências e possibilidades do meu corpo.

Através do livro *O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral* (2010), Lecoq relatou suas pesquisas e propostas de exercícios pensando na preparação do corpo da atriz. Percebo que nossa montagem teatral, priorizou duas vias de ensino que ele propunha em sua escola: a improvisação<sup>15</sup> e a análise dos movimentos. Utilizo o verbo “perceber”, pois na época de criação essa escolha não foi tão consciente como elucidado nessa monografia.

Ainda sobre a descentralização do texto, o improviso serviu de alicerce as potencialidades dos silêncios que descobrimos nos ensaios. Foi através dele que entendemos o que há “debaixo” da palavra. Considero que o “debaixo” a que Lecoq se refere é o porquê e o como se fala. Segundo ele, são nessas situações silenciosas, que permitem descobrir os momentos em que a palavra ainda não existe.

Sendo que, quando a palavra surgiu nas experimentações, ela se tornou mais forte e consciente do seu lugar na montagem e das suas significações, evitando assim, o discurso meramente explicativo. Do silêncio, de acordo com Lecoq, “só há dois meios de sair: a palavra ou a ação” (2010, p.60).

---

<sup>14</sup> Em linhas gerais, é um conceito teatral que abrange a investigação cênica onde o eixo central é a fisicalidade da artista, em primeiro plano pensando no resultado estético. Sendo que geralmente acompanham com a linguagem textual falada em uma dramaturgia linear ou não, mas como o suporte de outras linguagens, como: dança teatro, mímica, acrobacia, entre outras.

<sup>15</sup> De acordo com o *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis, a improvisação é a “Técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e “inventado” no calor da ação” (PAVIS, 2008, p.205).

Assim como para o deslocamento que eu e a direção acreditamos ser necessário, a improvisação ajuda a chegar em lugares de criação mais livres de preconceitos e que atravessam possibilidades sendo ponto de partida para elaboração de cenas, movimentações, sons e linguagens.

Independente da estética ou gênero teatral, é imprescindível saber e investigar como acontece o movimento do corpo, como ele se movimenta “naturalmente” fora dos palcos, para depois poder desconstruir essa movimentação dentro da cena teatral. Lecoq aponta que “O movimento não é um percurso, é uma dinâmica, outra coisa que simples deslocamento de um ponto ao outro. O que importa é como o deslocamento é feito” (LECOQ, 2010, p. 50). Por pressuposto, díssono do conceito de percurso que o autor propõe, pois compreendo a minha definição de percurso como um lugar de passagem, cheio de movimentos e travessias.

Nós sensibilizamos o meu corpo através das experimentações afim de expandir a consciência do fluxo de movimentos, como ele acontece e o roteiro que ele segue para estimular essas descobertas. Parte desse processo reverberou em cenas, a dualidade de um corpo baseado no “cotidiano” e que posteriormente se transformava em um outro para além das “normas” do que um corpo padrão deveria performar.

Investigar a postura corporal, realocar partes e experimentar movimentações, muda toda a estrutura da minha respiração, o que me ajudou a encontrar outros timbres e texturas na minha voz, enriquecendo os sons produzidos e a performatividade da dramaturgia dramática textual. Além de também gerar outras emoções alcançadas pelo campo do corpo físico, sem ter que necessariamente acessar memórias e lugares do campo emocional.

Segue abaixo algumas fotos das cenas que surgiram através das experimentações, partindo do deslocamento para além das movimentações habituais “cotidianas” do corpo:



FIGURA 07 – MCBO – Guerra (1)  
Fotografia - Marcelalá - Dezembro 2018  
Departamento de Artes Cênicas



FIGURA 08 – MCBO – Guerra (2)  
Fotografia - Marcelalá - Dezembro 2018  
Departamento de Artes Cênicas



FIGURA 09 – MCBO – Guerra (3)  
Fotografia - Marcelalá - Dezembro 2018  
Departamento de Artes Cênicas

Lecoq ainda sugere a “desautomatização” do corpo e de suas ações, pois na vida vivemos de forma automática, apenas produzindo e reproduzindo movimentos



sem termos a plena consciência do trajeto e de todo mapa corporal necessário para completar ações simples como andar, comer, escrever, tomar banho, entre outras. Compreendo que “desautomatizar” a ação no teatro é redescobri-la, observá-la com atenção, senti-la, reencontrar sua movimentação. Para o autor, “No teatro, realizar um movimento nunca é um ato mecânico, mas um gesto justificado” (2010, p, 110).

Qualquer que seja o gesto que o ator realiza, tal gesto se insere numa relação com o espaço que o cerca e faz nascer nele um estado emotivo particular. Uma vez ainda, o espaço do fora se reflete no espaço do dentro. O mundo “imita-se” em mim, e me nomeia! (LECOQ, 2010, p. 110).

No caso do nosso monólogo, o gesto justificado ocorreu por diversos motivos dramáticos, alavancando as construções das composições de cena e me sensibilizando ainda mais sobre a minha relação com o meu corpo.

Contudo, também exploramos nas improvisações e investigações a minha interpretação em relação com as movimentações. O pulsante encontro das variáveis possibilidades que a montagem teatral proporciona quando é integrada nas suas formas. A interpretação, segundo Lecoq, é quando, consciente da dimensão teatral, a atriz fornece um ritmo, uma duração, uma medida, um espaço, uma forma à sua improvisação para o público (2010, p. 59).

Portanto, além do princípio da improvisação, da “desautomatização” e do gesto justificado, também percebo revisitando as minhas anotações que a relação construída com o elemento terra, encontra-se com o conceito de identificação com a natureza que o autor propõe. Para Lecoq, a atriz pode se identificar com as sensações que o elemento transmite ao seu corpo e entender o simbólico para expandir seu campo de referências, “não se trata de identificar-se completamente, o que seria grave, mas de interpretar o identificar-se” (2010, p. 77).

Finalizo essa parte do segundo capítulo captando um amadurecimento a prática teatral junto com a teoria, constituindo uma compreensão maior do que é o fazer teatral e das possibilidades que posso percorrer. A perspectiva de pensar as questões inerentes as pessoas e em como elas se materializam na minha arte. Com isso, transformar o mundo e todas aquelas que fazem parte dele.

Existem diversas e diferentes formas de se fazer e pensar teatro, mas acredito que o aspecto mais libertador da arte é aquele que sensibiliza e toca quem está

assistindo. Compartilhar com o público é construir novas formas pensar na vida e de legitimar linguagens, vivências e experiências.

Ao passo em que descubro os percursos da minha trajetória como artista, passo a entender a arte, assim como a cultura, um modo de ser, viver e pensar, possibilitando produções e criações para além das regras e padrões impostos. Enquanto que o fazer artístico, é um espaço de pesquisas, descobertas, transformações e expressões.

Ter escolhido abordar a temática de uma condição pessoal degenerativa tão sensível como a esclerose múltipla, foi um ato de coragem. Contudo, investigar a doença que carrego há seis anos, foi uma tentativa de proporcionar e compartilhar experiências comigo mesma e com o público, que florescessem sensações e conhecimentos que antes não tínhamos visitado em nossas subjetividades.

A criação e a montagem teatral do *Meu Corpo Não é Bom em Obedecer*, foi mais uma tentativa de tentar entender qual é o meu lugar no mundo e em como ser quem eu sou implica na marginalização marcada no meu corpo. Além de ser portadora de uma doença crônica, seria diferente o olhar do público se meu corpo fosse branco? A arte é para quem? A estrutura social em que vivemos realmente permite que a arte seja libertadora? Não me coloco no lugar de responder essas perguntas, mas em provocar a quem estiver lendo essa monografia. Todavia, entendo que se envolver com a arte é um lugar para todas e que a produção artística que geramos é capaz de atingir para além do que conseguimos conceituar, aproximando pessoas, relações e vivências.

Defendo sempre, que fazer teatro é compartilhar e viver experiências, além de discutir e (des)construir questões humanas. Sendo assim, levo comigo a certeza que o teatro é sinônimo de vida, ele é a própria vida.

## **2.2 Performatividades e transições em cena.**

Desde as primeiras reuniões, o desejo mais coeso entre eu e a direção era adotar uma estética teatral com cunho performativo, ou seja, que visitasse lugares ficcionais, mas que também trabalhasse com realidades. Transitando entre esses dois mundos, a criação do espetáculo *Meu Corpo Não é Bom em Obedecer* aconteceu também entre o biográfico e a invenção.

Para teorizar o teatro performativo que escolhemos seguir, busco as palavras e definições da autora canadense Josette Féral:

Entretanto, se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (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 espetacular ou aos modos da percepção próprias da tecnologia). Todos esses elementos, que se inscrevem numa performatividade cênica, hoje tornada frequente na maior parte das cenas teatrais do Ocidente (Estados Unidos, Países Baixos, Bélgica, Alemanha, Itália e Reino Unido em particular), constituem as características a que gostaria de chamar de “teatro performativo”, (FÉRAL, 2015, p. 114).

Em linhas gerais, o teatro performativo seria essa ruptura do modo de fazer e pensar teatro, possibilitando ao público o deslocamento da passividade de apenas assistir a uma peça, colocando-o em estado ativo de criação de sentidos simultaneamente ao que está sendo visto. Elevando os discursos em cena para descobertas de novos caminhos e experiências. Para o professor e crítico de teatro alemão Hans-Thies Lehmann (2007), esse teatro performativo é nomeado como pós-dramático, o qual tem como uma de suas principais características a descentralização do texto dramático em relação aos demais elementos que constituem a montagem teatral, podendo até mesmo, estar ausente.

Segundo Lehmann (2007, p. 246), o autor Antoine Artaud foi o primeiro a questionar o lugar do texto teatral dramático como o elemento mais importante na composição da montagem teatral, visto que a estruturação da percepção do público estava voltada ao entendimento racional dos espetáculos, se distanciando de possibilidades de experiências sensoriais, não racionais e metafísicas.

Enquanto que Josette Féral não utiliza o termo teatro pós-dramático, porque para ela, o conceito de performatividade está no centro do seu funcionamento (2015, p. 113), e não o deslocamento do texto teatral dramático. Em seu livro *Além dos Limites*, ela percorre duas estruturas de pensamento sobre a definição de performance, construindo assim, o seu conceito de performatividade. O primeiro seria a visão de performance de Richard Schechner elencada em sua obra *The End of Humanism* (O Fim do Humanismo) que aborda a questão fundamental: O que é performance?

Schechner aplicava ali a noção para além do domínio artístico para nela incluir todos os domínios da cultura. Em uma abordagem, a performance dizia respeito tanto aos esportes quanto às diversões populares, tanto ao jogo quanto ao cinema, tanto aos ritos dos curandeiros ou de fertilidade quanto aos rodeios ou cerimônias religiosas. Em seu sentido mais amplo, a performance era “étnica e intercultural, histórica e a-histórica, estética e ritualística, sociológica e política (FÉRAL, 2015, p. 115).

A outra perspectiva adotada por Féral, se encontra nos estudos de Andreas Huyssen, em sua publicação de 1986 intitulada *After the Great Divide* (Após a Grande Divisão), no qual ele propõe uma abordagem mais estética e filosófica do que é performance. Em vista a análise da Féral (2015, p. 116), Huyssen reconhece “laços entre o modernismo, a cultura de massa e o pós-modernismo” adotando uma abordagem artística e não sociológica/antropológica da performance” (FÉRAL, 2015, p.117). A obra do Huyssen coloca a performance no seu sentido puramente artístico, não antropológico, com uma visão essencialmente estética e como a arte da performance.

Em síntese, Schechner nos mostra uma visão intercultural e antropológica, enquanto que o Huyssen explora uma visão estética de vanguarda artística. Acredito que conceituar completamente o que seria performance vai muito além de uma definição estabelecida. As duas perspectivas, assim como tantas outras, constituem o que seja um pensamento a respeito do que é performance, e complementam a construção da performatividade classificada por Féral.

A autora enfatiza e aprofunda a reflexão a partir da influência da performance: “De fato, se é evidente que a performance redefiniu os parâmetros, permitindo-nos pensar a arte hoje, é evidente também que a prática da performance teve uma incidência radical sobre a prática teatral como um todo” (FÉRAL, 2015, p. 117).

Compreendo que o teatro performativo não tem como objetivo negar a possibilidade de existência de um teatro pautado no texto, conceituado como dramático, mas sim questionar a hierarquia em algumas vezes concedida ao texto, que chega até mesmo, a ser opressora aos demais elementos cênicos. Subestimando as possibilidades de dança, respiração, iluminação, sonoplastia, a escolha do espaço, ritmo, sonorização, gestualidade, trabalho de corpo da atriz, entre outros.

Além disso, o teatro performativo rompe com a maneira única de enxergar o teatro, tira a arte de um lugar sagrado e traz a aproximação de que qualquer um pode ser artista. Reconhecendo as mais variáveis possibilidades de produções de sentidos e significados, potencializando as experiências das pessoas envolvidas na concepção

teatral. E coloco nesse lugar o público, as atrizes, a produtora, a iluminadora, a sonoplasta, a figurinista, a direção, a parte técnica, enfim, realmente todas as pessoas envolvidas nesse compartilhamento. Fazer teatro é praticar coletividade.

A meu ver, para além de descentralizar o texto teatral dramático, o importante é o que a atriz faz com ele, ou melhor, o que ela escolhe fazer. No caso da concepção do nosso monólogo, não tivemos um texto dramático, mas sim uma dramaturgia escrita ensaio por ensaio tentando extrair questões que me inquietavam como artista-pesquisadora-criadora.

Para Féral (2015, p.128) um dos principais pontos da obra performativa é o engajamento total da artista, colocando em cena o desgaste que caracteriza suas ações. Acredito que na nossa montagem teatral, por se tratar da minha doença, o discurso evocado inicialmente se tornou um pouco mais difícil de criar vivacidade.

Os lugares encontrei como artista dentro do processo do *MCBO* foram extremamente desafiadores. Saber diferenciar os momentos em que era a personagem e em que era eu mesma, foram os mais complicados. Já que, afinal de contas, nunca era realmente eu mesma em cena, pois cada segundo da montagem foi minuciosamente preparado e ensaiado. Talvez esse seja o maior lugar de diferenciação entre a performance e o teatro performativo: ambos possuem um roteiro estabelecido, mas enquanto que a performance é constituída no instante, o teatro performativo é minuciosamente ensaiado e planejado.

Buscamos meios e marcadores no meu corpo para distinguir arduamente a personagem ficcional da “personagem” que queríamos que o público enxergasse como sendo eu mesma. Passando por rápidas transições a todo momento do espetáculo, elas deveriam estar bem diferenciadas uma da outra.

O que para nós eram duas personagens, para o público seria apenas uma, e que afim de ocasionar uma aproximação e identificação maior com que estivesse assistindo, ela levaria o meu nome e a minha idade: Diego José da Silva Alves, 22 anos.

A direção da montagem propôs que a personagem ficcional tivesse uma fala e gestualidade mais direta, precisa e com “cara de ensaiada”, utilizando alguns meios cênicos como musicalidade na voz, mudança de timbre, movimentações corporais distantes do cotidiano, ações que brincassem com o ritmo e repetições. Enquanto que a personagem que representasse a realidade, falasse de maneira informal, olhasse e interagisse com o público, agindo como se não estivesse em uma apresentação,

dotando as suas ações com um automatismo do dia-a-dia e abrindo brechas para o erro, improvisado e incertezas.

Outro recurso usado foi a iluminação, quando a estrutura era ficcional, a luz era posicionada calculadamente por refletores em pontos que valorizassem as cenas. Ao passo que os fragmentos eram de cunho da realidade, a luz utilizada era a ambiente, ou seja, a iluminação normal da sala/teatro, lâmpada comum.

Os artifícios usados reverberaram e chegaram ao público da maneira que planejamos, já que ao final do espetáculo as pessoas chegavam a mim perguntando se era tudo ensaiado, se determinada cena foi um erro, se a doença era realmente minha, se em algum momento era eu mesma falando e se havia uma personagem.

Por ser um teatro performativo, a nossa montagem teatral não optou por ter uma pretensão em contar uma história ou obedecer às linearidades. Por isso que não nos atentamos a construir uma sinopse. O *MCBO* é mais sobre viver a experiência de estar presenciando esse monólogo, ao invés de querer construir um lugar de conforto já pré-estabelecido.

Escolhemos não nos apoiar em figurinos ou maquiagem, a proposta da direção era neutralizar, o máximo possível, do meu corpo. Então, raspei todos os pelos, incluindo o cabelo, e o figurino era uma segunda pele da cor do meu tom. Mesmo sem pelos e quase pelada, a cor da minha pele e a minha feminilidade já traziam uma gama de signos e significados, então não seria possível neutralizar o meu corpo porque ele é fora do padrão regulador de corpos.

Até hoje me pergunto se essa “neutralização”, não seria apenas um motivo para tentar apagar as minhas particularidades, mas deixo para adentrar nesse assunto no próximo ponto deste capítulo.

Observando depois de todas as apresentações do espetáculo, percebo perfeitamente que o teatro performativo possibilitou os mais diversos engajamentos nas minhas percepções como atriz, me motivando a ressignificar as minhas vivências em cena, percebendo e experienciando lugares novos que antes eu ainda não havia encontrado. E elevando os desafios da minha presença cênica em diálogo com a resposta que o público gerou no momento do compartilhamento do monólogo.

No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer”, a “estar presente”, assumir os riscos e a “mostrar o fazer”, em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua

reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (FÉRAL, 2015, p. 131).

Percebo que sou movida sempre pelas questões inerentes ao meu corpo e em como ele se relaciona com o meio social, confrontando e investigando todas as construções ao longo da minha existência. Sendo assim, nasceu *Meu Corpo Não é Bom em Obedecer*, nesse encontro de um discurso cênico que possibilite que eu me expresse e atravesse as pessoas que consigam sentir a minha mensagem.

A minha maior transformação como artista nesse processo, foi abandonar qualquer racionalidade cartesiana ou pensamento hierárquico, incorporando minhas vivências, pesquisas e sentimentos, a fim de propiciar o surgimento de poéticas e discursos libertadores.

### **2.3 O feminino como potência criativa**

A escolha pelo feminino ser um dos principais temas da minha monografia, se origina, especificamente no meu caso, ao fato que durante toda a minha trajetória pessoal essa característica se tornou um marcador que sempre me acompanha. Não faço aqui uma análise abstrata sobre um objeto de estudo, mas sim da experiência vivida e atualizada no meu corpo.

Quando instituímos que a montagem teatral seria em suma instância sobre a minha vivência, as possibilidades de reverberar meus discursos e inquietações me trouxeram conforto. Eu seria a protagonista bixa preta da minha própria dramaturgia, mas aos poucos fui entendendo que afirmar a minha identidade não seria tão fácil assim.

As dualidades binárias entre os sexos são construções geradas em um contexto social regulador e a arte não está isenta quanto a isso. Nunca esteve. Qual a importância do sexo anatômico? Quero dizer, o meu pênis e todos outros marcadores corporais mudam a percepção sobre o discurso que quero transmitir, mas a questão não é negar os aspectos biológicos, mas sim tentar entender que o meu corpo também passa pela construção social.

Visto que, negar a feminilidade que carrego, não é uma opção. Tentar esconder as condições do meu corpo apenas pelo motivo que nasci com marcadores físicos que são entendidos como masculino, é limitar as expressões que qualquer corpo pode

alcançar. A normalização dos corpos é uma ficção, por isso, é preciso pensar em vetores de multiplicidades para além dos binarismos.

Quando trago o debate sobre gênero, descubro feminilidades que me são negadas através de um discurso de correção sem nenhum embasamento. Novamente citando Butler, o masculino é visto como o ser universal, então não existe um corpo neutro, já que o neutro é o próprio masculino. A autora cita:

O gênero é o índice linguístico da oposição política entre os sexos. E gênero é usado aqui no singular porque sem dúvida não há dois gêneros. Há somente um: o feminino, o “masculino” não sendo um gênero. Pois o masculino não é o masculino, mas o geral (BUTLER, 2018, p. 48).

Durante a primeira reunião criativa a respeito da dramaturgia do espetáculo, a direção pediu para que eu me referisse a mim mesma no masculino, pois ela acreditava que seria mais coeso com o meu corpo. Encarei como um desafio, mas hoje percebo como foi violenta essa proposta.

Reparo que na época eu me senti silenciada e intimidada, afinal havia uma relação de hierarquia entre a aluna e a direção, mas não busco sua culpa, pois entendo que a reprodução dos papéis de gênero também são estruturantes na arte. Hoje eu sei que deveria ter me colocado mais e exigido que as minhas sensibilizações fossem ouvidas, afinal o processo de construção se dá entre direção e atriz.

Outro fator que observo e reforça essa minha análise de que a arte não está isenta das normas de gênero é que as referências visuais da direção eram sempre vindas do universo dito como “masculino”. Para ela o sinônimo de força e vivacidade era associado ao homem, então era comum quando fosse precisar de algumas movimentações corporais ela usasse termos como “seja mais homem”, “forte como um touro”, “cadê a testosterona”, “agora voz mais grossa de rapaz”, “um pouco de virilidade masculina”.

O gênero não somente designa as pessoas, ele as “qualifica”. Em vários momentos me senti perdida por não entender o rumo que a montagem estava tomando. Se perpassava a minha vivência, qual seria o motivo de não poder levar as minhas características para constituir as cenas? Eu acredito que teríamos avançado mais se não tivéssemos passado tanto tempo lutando contra quem eu sou, já que o espetáculo se nutria em partes da minha biografia.



Aos poucos fui entendendo a complexa relação entre sexo biológico, identidade de gênero e performance de gênero, e em como utilizar essas interações para além das propostas da direção.

Indo de encontro ao conceito da Butler, em partes essa situação foi ótima para pensar a desestabilização das matrizes de identidade, já que elas acontecem pela justaposição das produções geradas por ela, criando assim, multiplicidades e subjetividades para além do binarismo.

Eu estava tão acostumada com o feminino que passar por essa construção masculina acarretou na minha maior percepção das potencialidades de ser quem eu sou e de poder visitar lugares que me são negados.

Quando apropriado e reconheço as potências do meu corpo em cena, descubro que apesar de estar falando com artigos no masculino, o meu discurso perpassa pelo feminino, pois parte da minha gestualidade corporal é lida pelo público como um lugar para além do masculino.

A minha energia caminha e reverbera por moradas não-binárias, mas que em instâncias de criação, acolhem pelo caminho feminilidades que perpassam os significantes do meu corpo.

Como lugar e discurso político, afirmo nessa monografia que toda gestualidade e encontros de discursos corporais que produzi no *Meu Corpo Não é Bom em Obedecer* foram femininos.

Sendo assim, entendo que as interações entre construções de gênero são realizações processuais de multiplicidades, organizada pelas vivências subjetivas e criadoras desses mesmos gêneros.

Constato que existem diferenças entre os gêneros, ou melhor, negociações, passando pelo campo estético e discursivo. Para elencar essas multiplicidades, trago o escritor e filósofo trans Paul B. Preciado. Segundo ele:

Não há uma diferença sexual, mas uma multidão de diferenças, uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade das potências de vida. Essas diferenças não são “representáveis” porque são “monstruosas” e colocam em questão tanto os regimes de representação política, quanto os sistemas de produção de saber científico dos “normais” (PRECIADO, 2002, p. 25).

A citação acima, afirma tanto as multiplicidades e subjetividades das diferenças de gêneros a serem performados, quanto a impossibilidade de representação dessas

diferenças. E é nesse lugar que eu me encontro: em uma impossibilidade de representação que contempla fielmente quem eu sou, mas que contém em si uma multiplicidade de interações e diferenciações.

Talvez o feminino que carrego, posteriormente por conta da sua fluidez, se torne uma palavra além do próprio feminino que me serve atualmente de definição. Eu compreendo e me permito mergulhar nas minhas fissuras, na minha carne, no meu recorte, no meu desejo de ser além, e me modifico a cada instante e lugar que me toca.

A busca por uma classificação específica é realmente necessária? Seria uma invenção de “um novo gênero” ou seria a “ausência de gênero”? Por enquanto, sigo percorrendo a não-binariedade e me identificando com o feminino como justaposição dos meus signos corporais. Um lugar de abrigo, e em algumas instâncias, sinônimo de reconhecimento.

Observo que quando me aproprio da minha feminilidade, potencializo o meu campo criativo, e por consequência, reverbero genuinamente relações com o meio, resultando em diálogos artísticos mais consistentes. Citando novamente a Butler:

A estratégia mais insidiosa e eficaz, as que parece, é a completa apropriação e deslocamento das próprias categorias de identidade, não meramente para contestar o “sexo”, mas para articular a convergência de múltiplos discursos sexuais para o lugar da “identidade”, a fim de problematizar permanentemente essa categoria, sob qualquer de suas formas (BUTLER, 2018, p. 184).

Revisitando as construções criativas e o resultado da concepção da nossa montagem teatral, noto que, aprofundar os discursos de gênero gerados pelo meu corpo teria sido mais uma possibilidade de problematizar continuamente as construções e deslocamentos performados nos gêneros. Enriquecendo o arcabouço de conteúdo do monólogo e movimentando ainda mais os atos do teatro performativo.

Essas movimentações e deslocamentos os quais me refiro, interagem tanto nas construções pré-estabelecidas pela heterossexualidade compulsória, quanto em outras performatividades consideradas subversivas.

A subversão do meu corpo transitando para além da dualidade de gênero, é capaz de gerar questionamentos que não se propõem em responder respostas afirmativas, mas que se multiplicam entre performatividades, subjetividades e apropriações.

O autor Preciado cita em seu artigo *Multidões Queer – Notas para uma política dos “anormais”* que: “O corpo não é um dado passivo sobre o qual age o biopoder, mas antes a potência que torna possível a incorporação prostética dos gêneros” (2013, p. 03). A construção do sexo, das identidades e das expressões de gênero não são apenas um lugar de poder, mas também de criação.

Segundo ele, é preciso “desterritorializar” o corpo dos processos que o obriga a se encaixar em algum padrão dito como “normalidade”. E tensiona, que na verdade, as minorias sexuais são tão diversas que se tornam multidões. A normalização dos corpos é uma utopia, pois nem mesmo os corpos cisgêneros conseguem alcançar os padrões e papéis impostos. Quando Preciado usa o termo “desterritorializar”, perpassa também pelas questões raciais, padrões estéticos e situação econômica.

Acima de tudo, sendo bixa preta e moradora da periferia, conseguir concluir a graduação e com uma montagem teatral de um monólogo em que eu sou protagonista, foi uma das maiores vitórias da minha trajetória. Constato que quando lugares e espaços me são negados, a vontade de criar e resistir alavanca a expansão dos meus conhecimentos. Terminei esse parágrafo citando uma das minhas melhores amigas, a Diller: “*quando a gente não tem nada, a gente tem tudo*”.

Por fim, apesar de ser negra de pele clara, o racismo foi presente e estruturado por toda a minha graduação. Poucas foram as vezes que os meus trabalhos não foram negligenciados ou colocados a prova. As minhas vivências enquanto preta não eram levadas a sério e poucos rostos eram a minha semelhança dentro das salas de aula ou nos núcleos de ensaios.

É praticamente impossível dissociar o discurso de gênero sem abordar o recorte de classe e raça. A bixa preta periférica sofre ainda mais violências do que a bixa branca periférica, pois apesar das duas estarem na mesma condição econômica de classe e de “gênero/sexualidade”, a bixa branca ainda tem mais privilégios e passabilidade por se aproximar esteticamente do padrão de cor de pele exigido pela cultura e padronização racista.

Então, enquanto bixa preta periférica, é ainda mais desafiador me autoafirmar em uma sociedade que nega a minha sexualidade, aniquila as minhas possibilidades de gênero e inferioriza a minha raça.

A escravidão nos deixou o racismo como prática social, fazendo com que a população negra venha sendo marginalizada, subjugada, criminalizada, encarcerada e violentada para saciar os interesses sociais e econômicos do país.

Por isso, acredito que seja de extrema importância usar o meu privilégio de conseguir ser artista, para reverberar discursos que translocam estruturas acopladas em opressões e práticas de extermínio. Que eu sirva de força, inspiração e representatividade para tantas outras como eu que estão espalhadas pelo mundo. Para que elas vivam, existam e resistam, já que o país é marcado pelo genocídio da população negra.

Busco brevemente o discurso de raça abordado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe, explorando em seus escritos que a raça e o racismo criam máscaras, colocando no lugar dos rostos negros um imaginário, uma construção irreal para legitimar a ideia do negro enquanto não-humano<sup>16</sup>. Para o autor:

A raça está por detrás da aparência e sob aquilo de que nos apercebemos. É também constituída pelo próprio acto de atribuição – esse meio pelo qual certas formas de infra-vida são produzidas e institucionalizadas, a indiferença e o abandono, justificados, a parte humana do Outro, violada, velada ou ocultada, e certas formas de enclausuramento, ou mesmo de condenação à morte, tornadas aceitáveis. Abordando o racismo em particular e a sua inscrição nos mecanismos do Estado e do poder, Michel Foucault dizia, a este respeito, que qualquer moderno funcionamento do Estado, a determinado momento, a um certo limite e certas condições passaria pelo racismo. A raça, o racismo, explicava ele, é a condição de aceitabilidade da condenação à morte numa sociedade de normalização. E conclui: a função assassina do Estado só pode ser garantida, funcionando o Estado no modo do biopoder, através do racismo (MBEMBE, 2014, p. 67).

Desta forma, constato que a construção do outro é feita a partir da exclusão, tirar ele do seu lugar de pertencimento, a partir da diferença imposta por aquele que domina a estrutura social. Geralmente, quando falamos de raça, a definição do negro é criada pelo branco e quando falamos de gênero/sexualidade ela é criada pelo homem heterossexual. Percebo que estamos sempre tentando construir novos conceitos e narrativas, afim de quebrar esses padrões opressores que nos são dado e que nunca realmente nos coube.

A imposição da raça e do gênero/sexualidade nunca é um processo pacífico ou passivo, o embranquecimento e a hegemonia da heterossexualidade é sangrento, doloroso e destruidor.

Mbembe atribui a separação entre a essência e a vontade das pessoas, bem como a incorporação dessas vivências que acabam refletindo no coletivo, a infelicidade em performar o que não reflete seu “ser”, não viver a sua verdade e a

---

<sup>16</sup> O que também pode ser lido se olharmos para as identidades de gênero que são marginalizadas.

punição social por não querer ser o que é imposto: “A cena racial é um processo de estigmatização sistemática” (MBEMBE, 2014, p. 67). Complemento junto a essa citação que a cena racial e a de gênero também são hierárquicas, ilusórias e punitivas.

Quando adentro a questão racial, deixo aqui a minha frustração, pois gostaria também de ter conseguido abordar profundamente o discurso de raça e classe dentro da minha monografia, mas escolhi fazer o meu recorte principal caminhando pelas questões de gênero, já que não me sinto ainda com teorização o suficiente para proporcionar diálogos raciais teóricos.

Ainda estou me descobrindo dia-a-dia como negra, já que essa identidade racial me foi negada desde que nasci. Eu fui uma criança e adolescente parda, me descobri como preta a pouco tempo. Entretanto, deixar explícito que essa monografia foi escrita por uma bixa preta já proporciona outra visão e desloca as percepções de todo o conteúdo que está sendo dito a quem está lendo.

Por fim, tenho a sensação de estar correndo a vida inteira para não apanhar, para reafirmar as minhas vivências, para gritar que eu existo. Então, nesse lugar de violência, não existe dor que seja nova para mim. Por isso, escolho me potencializar e expandir a minha trajetória através das construções da minha arte e das possibilidades do meu corpo.

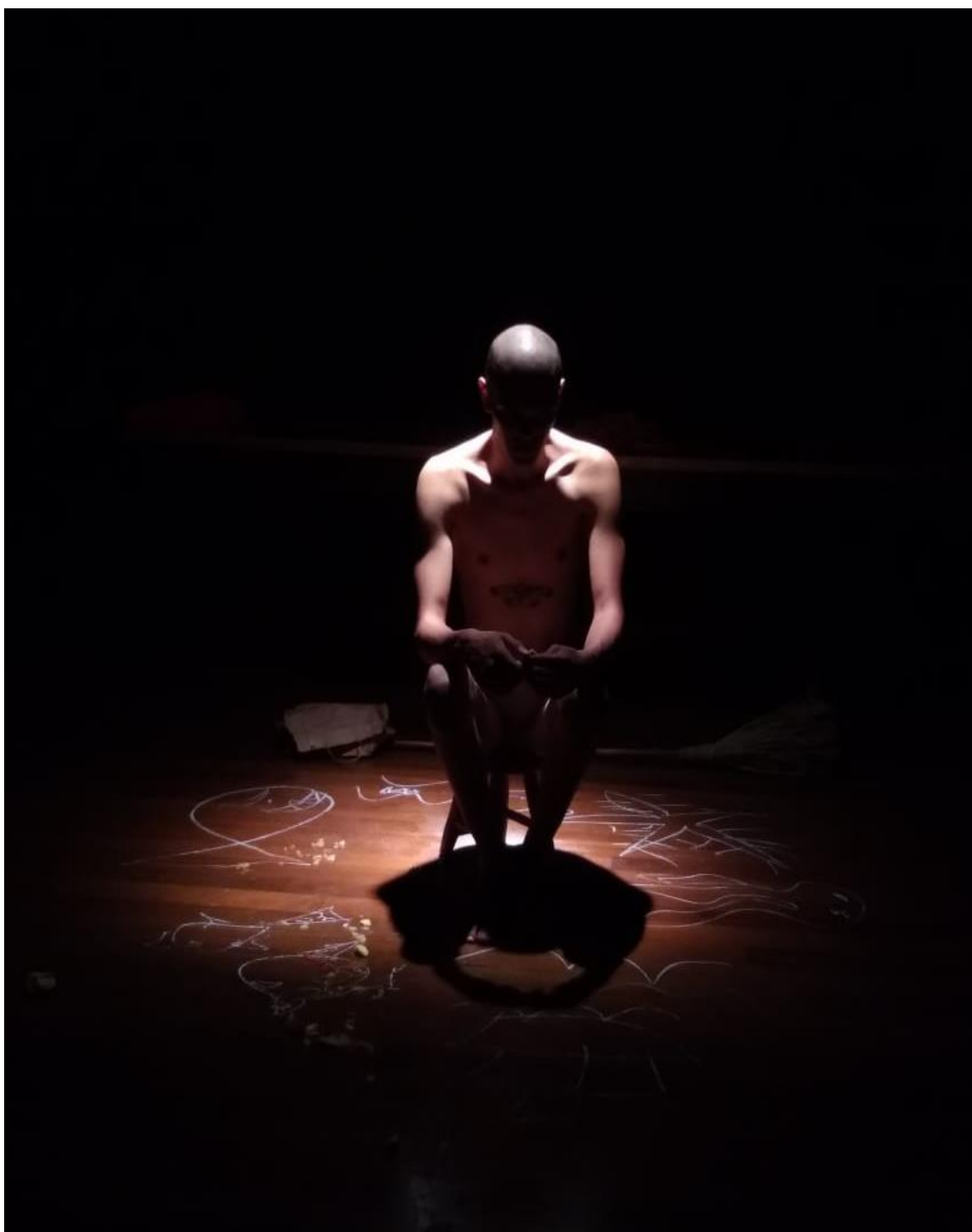


FIGURA 10 – *MCBO – Eu Caibo Aqui*  
Fotografia - Nina Durães - Dezembro 2018  
Departamento de Artes Cênicas

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em virtudes dos caminhos que escolhi percorrer com essa monografia, compreendo o meu processo de escrita como um instante vivo, que concedeu uma rede de lugares ao cruzamento e atravessamento de conceitos. Tentei verbalizar as experiências vividas pelo meu corpo e alcancei perguntas que instigaram as mais diversas construções.

Através da disciplina no qual experimentei esse trabalho, consegui elaborar um processo de montagem teatral diferente de tudo que eu havia feito durante a minha graduação. O que acarretou a minha pesquisa e estimulou descobertas tanto pessoais quanto artísticas.

Os questionamentos e provocações gerados aqui servem para pensar além da estrutura social que nos é imposta. A base cultura é um importante fator constituinte das identidades e expressões, mas a manutenção de uma ordem biológica pautada pelo conservadorismo, age como um sistema de correção a corpos que fujam da hegemonia binária de gênero.

Acredito que é preciso, não apenas denunciar, mas analisar e problematizar todos os padrões de normalização, e a partir desse lugar, descobrir aberturas por onde possa fluir e nascer, as possibilidades de quebrar e mudar esse sistema violento e opressor.

Ainda que seja “apresentado” em diferentes maneiras e formas, as violências surgem agressivamente direcionadas aos corpos que tentam fugir de uma norma, sendo pautada na construção de correspondência heteronormativa entre sexo-gênero-sexualidade. Por eu ser uma pessoa dentro da sigla LGBTQ+, o impacto é ainda mais discriminatório, pois quanto mais distante desse padrão, maior é a marginalização dos corpos.

A heterossexualidade compulsória tenta apagar as subjetividades das pessoas, pois ela só encontra força em um sistema que entende o padrão heterossexual como o único e geral, estando como provedor de todos os outros. É preciso retirar as diversidades sexuais e as expressões de gênero da submissão hierárquica construída pelo binarismo de gênero.

Os processos de criação e concepção do espetáculo *Meu Corpo Não é Bom em Obedecer*, passaram por experimentações provindas afim de gerar experiências e vivências. Desarticulando roteiros teatrais tidos como tradicionais, alimentados por

expectativas racionais. Nosso maior desejo era afetar e deslocar sensações no público, o que conseguimos alcançar em várias instâncias.

Enquanto isso, a experimentação proposta para mim como atriz-criadora, passa pelo meu corpo e é feita através de todos os sentidos. Percorrendo lugares, cores, sentimentos, cheiros, insinuações, descobertas, pessoas, visões, toques, afetos e desconstruções.

Então, entendo após tantas reflexões que a arte nunca é um fim, ela é um meio para alcançar lugares e pessoas, potencializar vivências, expressar questões inerentes aos seres e, pode ser usada, como força transformadora política.

Aprendi como a observação é um importante passo para construir narrativas, o que acarreta poder revisitar e entender os caminhos percorridos. Para Lecoq (2010), nós aprendemos observando e reproduzimos no próprio corpo e nas ações o mundo a nossa volta. Esse é um ato que começa na infância e que se levado para o teatro, se torna um princípio que colabora na interpretação da atriz.

Defino a improvisação e a “desautomatização” do corpo como as principais técnicas adotadas no *MCBO*, onde foram importantes fatores na construção cênica do espetáculo e no desenvolvimento do pensamento estético, que posteriormente veio a se tornar teatro performativo.

O ponto de vista adotado para montarmos uma obra com cunho performativo passa pelo conceito da Josete Féral, consistindo no engajamento total de todos os elementos envolvidos no monólogo e a subversão entre realidade e ficção. Explorando as relações corporais geradas no cotidiano e as possibilidades de desconstrução delas.

Observo que o espetáculo felizmente ocasionou diversas leituras de dramaturgias pelo público, para além do que havíamos planejado. Nesse caso, foi imprescindível a preocupação corriqueira que sempre tínhamos não só com a representação, mas com todos os elementos necessários para uma representação (FÉRAL, 2015, p. 247).

Contudo, o processo artístico multiplicou as possibilidades de sensibilização e de descobertas de novos lugares pelo público. O que foi reflexo das investigações que o meu corpo alcançou nos ensaios. Defendo que a artista, e qualquer uma, precisa ser afetada pelo o que está apresentando. O compartilhamento afluído das suas subjetividades deve ser imprimido na sua obra, para que as suas singularidades sirvam de aproximação a quem está assistindo.



Essa monografia se encerra, mas a fluidez do meu gênero e o fluxo de experiências que o meu corpo carrega, permanecem investigando e descobrindo maneiras de sobreviver a afirmação de ser quem eu sou.

É questionável que hoje, em 2019, escrevo essa monografia com os pensamentos que destrinchei, mas que, talvez se eu a escrever daqui uns anos, os roteiros e percurso seriam diferentes. Eu já não seria a mesma de hoje, pois a cultura e o simbólico transmutam nas minhas expressões. Sobre a fluidez e o movimento dos gêneros, proponho uma citação da Judith Butler:

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável (BUTLER, 2018, p. 236).

Minha experiência com o *MCBO* realmente contribuiu bastante a respeito sobre os questionamentos quanto ao meu corpo e as minhas subjetividades, não só para as minhas apresentações, mas para a vida.

A arte, de uma forma geral, permite sobreviver às violências da sociedade, principalmente quando corpos como o meu, pretos, da periferia, não-binários, essa violência já está posta.

Após o compartilhamento da nossa montagem teatral, percebo que eu, especificamente, fui um pouco passiva. Seria e é necessário responder de forma mais incisiva e “agressiva”, colocando a arte e o corpo como instrumentos de protesto, manifesto, como pólvora diante desse sistema que é violento cotidianamente.

É importante ressaltar que todo fazer artístico, pode ser acompanhado e influenciado pelo seu tempo, representando as pessoas de acordo com as aspirações, esperanças, observações, necessidades, valores, ideias e desejos de uma situação histórica particular. Sendo assim, é de extrema importância que a diversidade dos corpos que fuja das normas, assume o protagonismo das suas vivências, das suas possibilidades e da sua arte.

O resultado, não necessariamente será imediato, mas é aos poucos que vamos mudando esse sistema heterossexual compulsório. A arte também pode criar um momento histórico, que não necessariamente esteja acontecendo no tempo em que ela é feita, mas mesmo assim, que prometa constância no desenvolvimento da humanidade, dentro da historicidade, mudando caminhos políticos e sociais.

É preciso transformar os rumos e construir novas relações, pois o apagamento das nossas identidades tidas como marginais merecem novas possibilidades que não sejam a dor e a opressão.

Ser artista significa para mim poder criar novas possibilidades e pensar no mundo com mais sensibilidade, tendo também relação com criar sobre a minha própria existência, criar sobre o meu corpo. Estar em relação com o tempo e entender o fluxo que as nossas expressões geram, pois nós estamos sempre atuando, seja no palco ou na vida. Atuando ações e pensamentos, afetando e sendo afetada.

No fim de tudo, acredito que estar presente e ir além, gerar movimentos e trocas, ter persistência, resiliência e paciência, me tornaram uma atriz mais pronta para entender as subjetividades e como elas me atravessam. Contudo, ensaiar, pesquisar e investigar, são as principais ferramentas para a criação.

Ao decorrer da minha vida, eu consegui praticar muitas coisas com a arte, com o teatro, com a performance, interferindo e fazendo coisas que causassem acontecimentos nas descobertas do meu corpo. Com isso, entendo mais que pensar em alcançar uma grande revolução no binarismo de gênero, o que eu penso principalmente é nas relações que estão próximas a mim. Eu sinto e movo a arte como ação, como vida, como arma, como linguagem, como amor.

Espero ter deixado um pouco de mim em cada pessoa que assistiu *Meu Corpo Não é Bom em Obedecer* e em cada uma que vá ler essa monografia. Gostaria de continuar explorando os fazeres artísticos e o teatro como fonte de pesquisa, experiências e vivências. Estamos vivendo momentos conturbados no nosso país e desejo, poder usar a arte como resistência e legitimidade. Respiro esperançosa que poder fazer arte não seja um privilégio. Há mais coisas que nos aproximam do que nos distanciam.

Sendo assim, eu falo a partir das minhas experiências, que a vida é cheia de processos que se constroem no seu decorrer. A arte, os gêneros, meu corpo, e tudo que está em movimento, fazem parte desses processos. Somos todas cheias de especificidades, cada uma diferente da outra, com uma complexidade de afetos, estéticas, sentimentos, desejos, fisiologia, que cresce e vive seu contexto. Há muita coisa além das oposições e binarismos que é descrito e elencado as nossas existências, por isso concluo essa monografia com mais perguntas do que respostas, mas ainda assim, carrego comigo uma certeza: entre ser homem e ser mulher, eu escolho ser eu.

## REFERÊNCIAS

ARRUDA, ANGELA. **Representando a Alteridade**. Petrópolis: Vozes, 1998.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. 1ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**. São Paulo: Ed. Papirus, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo I: Fatos e mitos**. 4ª. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo II: A experiência vivida**. 2ª. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

BROOK, Peter. **Não Há Segredos: Reflexões sobre atuação e teatro**. 1ª. ed. São Paulo: Via Lettera, 2016.

BROOK, Peter. **O Espaço Vazio**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. 16ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan – Sobre los limites materiales y discursivos del sexo**. Buenos Aires: Paidós Editores, 2002.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 2005.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: Teoria e Prática do Teatro**. 1ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte**. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

FOUCAULT, Michel. **A Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade, v. I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

HEILBORN, Maria Luiza; SORJ, Bila. **Estudos de Gênero no Brasil**. In: **O que ler na Ciência Social Brasileira (1970-1995)**. Sociologia (Volume II). São Paulo: Sumaré/ANPOCS, 1999.

HEILBORN, Maria Luiza. **Gênero: Uma breve introdução**. In: **Gênero e Desenvolvimento Institucional em ONGs** (D. M. Costa & R. Neves, org.). Rio de Janeiro: Núcleo de Estudos Mulher e Políticas Públicas, Escola Nacional de Serviços Urbanos, Instituto Brasileiro de Administração Municipal/Madri: Instituto de la Mujer, 1995.

IRIGARAY, Luce. **A Questão do Outro** (tradução Tania Navarro Swain), Revista Labrys, estudos femininos, 2002.

KIMMEL, Michael. **Inequality and difference – The social construction of gender relations**. In: **The gendered society**. New York: Oxford University Press, 2000.

LAQUEUR, Thomas Walter. **Inventando o Sexo – Corpo e gênero, dos gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume-Dumara: 2001.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral**. 1ª ed. São Paulo: Edições Sesc, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós Dramático**. 1ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Natureza e cultura**. In: **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1982.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, Sexualidade e Educação: Uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 2004.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MEAD, Margaret. **Sexo e Temperamento**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

MOLON, Susana Inês. **Subjetividade e constituição do sujeito em Vygotski**. Petrópolis: Vozes, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRECIADO, PAUL B. **El Manifiesto Contrasexual: Práticas subversivas de identidade sexual**. Madrid: Opera Prima, 2002.

PRECIADO, PAUL B. **Multidões Queer: Notas para uma política dos “anormais”**. Tradução: Ricardo Rosas, abr. 2013. Disponível em: (<https://antropologiadeoutraforma.files.wordpress.com/2013/04/preciado-multidc3b5es-queer.pdf>). Acesso em: 30 out. 2019.

PRECIADO, PAUL B. **Multitudes queer: notes pour un politique des “anormaux”**. Revista Multitudes, nº 12, printemps, 2003.

SACHS, Cláudia Müller. **Questões de tradução do livro O corpo poético de Jacques Lecoq: ganhos e perdas**. Florianópolis: UDESC, 2012.

SCHECHNER, Richard. **Performer**. Sala Preta, vol. 9, p. 333-365, nov. 2009. Disponível em: (<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57416/60398>). Acesso em: 12 out. 2019.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica.** São Paulo: Educação & Realidade, 1990.

SCOTT, Joan. **Gender on the Politics of History.** New York: Columbia University Press, 1988 (p. 28-50).

STRATHERN, Marilyn. **O gênero da Dádiva: Problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia.** São Paulo: Editora da Unicamp, 2006.

TOLEDO, Valdeci. **O Detetive Católico: Perguntar, Responder e Entender a Fé.** São Paulo: Ave Maria, 2014.

VIGOTSKY, Lev Semyonovich. **Estudos Sobre a História do Comportamento: O macaco, o primitivo e a criança.** Porto Alegre: Artmed, 1996.

VIGOTSKY, Lev Semyonovich. **Linguagem, Desenvolvimento e Aprendizagem.** São Paulo: Ícone; Edusp, 1988.

VIGOTSKY, Lev Semyonovich. **Obras Escogidas III.** Madri: Visor, 2000.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o Teatro.** 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

WALKER, Alice. **If the Present Looks Like the Past, What Does the Future Look Like?** In: \_\_. **In Search of Our Mothers Garden.** Weidenfeld & Nicolson; Edição: New Ed, 29 de dezembro de 2011.