



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
MESTRADO DE PERFORMANCES CULTURAIS - INTERDISCIPLINAR

LINHA DE PESQUISA
Teorias e Práticas da Performance

JOSÉ CARLOS LIMA COSTA

BR TRANS:
Corpo e Performatividade no Coletivo Artístico As Travestidas, de Fortaleza-CE

Projeto de Pesquisa apresentado ao Programa de Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais, da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.

Orientador: Professor Dr. Paulo Petronilio Correia

Goiânia
2016

Resumo

O teatro problematiza a vida social, é um espaço de reflexão e construção de conhecimento. Assim, quando sobem à cena contemporânea corpos constituídos em desacordo com os

padrões heteronormativos, o teatro contesta os dispositivos de poder que marginalizam vidas e as fazem viver sob a marca da infâmia. Ao dar visibilidade a travestis o espetáculo “BR Trans” atinge diretamente os padrões excludentes de gênero que legitimam algumas formas de vida e tiram a legitimidade daquelas não enquadradas nos seus códigos. Evidenciando, a intolerância à diversidade impregnada em nossas experiências sociais. O espetáculo “BR Trans” (2013), dirigido por Jezebel de Carli e Silvero Pereira (também performer da peça), parte de uma inquietação de Silvero Pereira com a realidade social de exclusão das travestis na sociedade brasileira. A peça documenta experiências do performer e diretor com o universo trans em Porto Alegre – RS. A peça reúne fragmentos de histórias de vida dessas pessoas, bem como, cita imagens, vídeos e uma variedade de textualidades. Portanto, a presente pesquisa investiga se o teatro enquanto performance cultural é um espaço potencial para se discutir as questões de gênero e problematizar a exclusão operada pela cultura heteronormativa contra sujeitos trans – travestis, transexuais e transgêneros. Para tanto, utiliza-se o conceito de performatividade, desenvolvido por Judith Butler (Gênero) e o de Josette Féral (Teatro Performativo) para analisar o espetáculo “BR Trans”. O conceito de performatividade relaciona-se a materialização dos corpos no contexto das relações de poder, como reflexão tomo as discussões de Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari, Paulo Petronilio, Berenice Bento. O conceito de teatro performativo nos relaciona às teorias do teatro contemporâneo, analisando e teorizando a engenharia do espetáculo, para isso utilizo as formulações de Josette Féral, Silvia Fernandes, Hans-Thies Lehmann. Adentro outras leituras nômades, pós-modernas e pós-estruturalistas para adensar as discussões sobre as problemáticas que se relacionam ao presente trabalho.

Palavras-Chave: Performatividade. Corpo. Identidade. Excêntrico. Coletivo Artístico As Travestidas.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	4
2. TEMA/PROBLEMA	6
3. OBJETIVOS	6
3.1. Geral	6
3.2. Específicos	7
4. JUSTIFICATIVA DESSA PESQUISA	7
5. ASPECTOS METODÓLOGICOS	10
6. REFLEXÃO TEÓRICA	12
7. CRONOGRAMA DA PESQUISA	26
REFERÊNCIAS	29

1. INTRODUÇÃO

A noção de sexualidade funciona como uma norma por meio da qual uma variedade de recursos é utilizada para que se possa então produzir os corpos governados por ela mesma. Assim, por meio da reiteração, da repetição, da referência, da vivência contínua, da produção de discursos, ou seja, através da performatividade, que se opera a construção da materialidade do sexo dos corpos. Deste modo, aquelas referências compreendidas como naturais e inevitáveis são forjados dentro das relações minuciosas de poder.

Os sujeitos e sua materialidade são efeitos das práticas discursivas que procuram consolidar o imperativo heterossexual, segundo os quais algumas identidades são legítimas e outras devem ser segregadas. Formando, paradoxalmente, um “entre lugares”, uma categoria de sujeitos “abjetos”, cujos corpos e a existência provocam estranheza, trata-se dos “ameaçadores das normas” – a transgressão – cujas vidas são compreendidas como não importantes e a existência deve ser marcada pela exclusão.

Tais questões servirão de base para a análise do trabalho de criação artística desenvolvido, desde 2002, pelo ator e diretor de teatro, Silvero Pereira, sobre as experiências de travestis e transformistas na cidade de Fortaleza e de Porto Alegre. Fica evidente neste trabalho o potencial do teatro enquanto lugar de problematização, espaço de reflexão e construção de conhecimento, deste modo, ao explorar, na cena, as temáticas pertinentes ao universo trans¹, sua obra mostra-se enquanto questionadora do preconceito e reivindica “um lugar” a estes sujeitos que foram colocados à margem pelos processos sociais. Com base nisso, surge em 2008 o Coletivo Artístico As Travestidas, que integra artistas e profissionais de diversas áreas e procura reivindicar ao trabalho artístico “marginal” de transformistas o status de artes cênicas. Deste modo, os artistas integrantes do Coletivo trazem para o circuito teatral brasileiro processos de criação de espetáculos e de personagens estruturados sobre as referências destas identidades transgressoras. Deste modo, “As Travestidas” estabelece a relação entre ator e arte transformista, produzindo uma formação artística/teatral pautada nas experiências trans.

Para a montagem da peça “BR Trans” Silvero Pereira desenvolveu uma pesquisa (teórico-prática) em campo para registrar as vivências de transformistas e travestis nas cidades

de Fortaleza-CE e Porto Alegre-RS, com o apoio de SOMOS – Pontão de Cultura LGBT na cidade de Porto Alegre. Para tanto o Coletivo acompanhou o dia a dia destes sujeitos, registrou as narrativas, realizou paralelos entre modos de vida, proximidades e diferenças no mundo trans nestes dois extremos do Brasil, evidenciando aspectos culturais que perpassam cada experiência. Além de oficinas de teatro, resultando na montagem do espetáculo denominado BR Trans.

Realizando um cruzamento entre várias narrativas de vida, adaptações de textos teatrais e de outros gêneros literários, apresenta uma pesquisa cênica ao público de caráter puramente político. Reforçando um função que o teatro vem assumindo há séculos: o de questionamento social. Ao dar visibilidade e voz aos (às) transgêneros, a cena teatral contemporânea torna-se uma “máquina de guerra” contra os padrões excludentes que legitimam as formas de existência consideradas como “sujeitos”, separando os (as) que não devem ser considerados (as) como tais. Desta forma As Travestidas, resgatam a legitimidade da arte trans marginalizada.

O espetáculo BR Trans é um manifesto contra os processos históricos excludentes que se baseou na compreensão das relações sociais no sentido da diferença, que questiona “o porquê do outro” e não pensando a diversidade e a pluralidade como possibilidade de tolerar as múltiplas formas de existir. O espetáculo em foco problematiza o preconceito comumente nutrido em nossa sociedade. Fazendo do teatro um lugar de reflexão, uma máquina de guerra contra os códigos de inteligibilidade heteronormativos excludentes.

A peça teatral dialoga com as proposições estéticas contemporâneas ao presentificar o ator em cena. Desvelando sua vida, sua forma de pensar, seu posicionamento diante do mundo. O ator não esconde seu rosto por trás da máscara da personagem, mas a sugere, cita sua presença. O jogo que Silvero Pereira estabelece com o público, o envolve numa atmosfera que vai da festividade a confissão dolorosa, aos ímpetos de fúria e indignação.

Outro aspecto da cena contemporânea presente no espetáculo é a mistura de mídias e linguagem artísticas. As relações de sugestão, citação e comentário estabelecidas entre ação e vídeo, ação e imagens, ação e música coloca o espetáculo em consonância com o conceito de teatralidade desenvolvido por Féral (2011), bem como de teatro performativo. Neste último conceito vemos os limites entre vida e ficção sendo derrubados. Quando se assiste ao espetáculo não se distingue exatamente a vida e as experiências do artista de suas construções ficcionais. Mas é importante lembrar que a obra de arte num contexto mais amplo

resulta das experiências de vida do artista. Diz respeito a sua formação, sua história, suas inquietações e etc. Mas quando se escolhe por “tirar a máscara” definitivamente estes ficam um tanto embaralhados. A leitura da carta da mãe de Silvero acentua ainda mais o conceito de presentificação na escrita cênica do espetáculo.

O texto em fragmento formado por citações e intertextualidades caracteriza uma escrita dramaturgica desenvolvida por Heine Müller na Alemanha (RÖHL, 1997), inspirada em outras formulações, como por exemplo, as de Brecht e Artaud. A dramaturgia contemporânea confronta-se com “textos interrompidos, inacabados, ou que contenham material cru, permitindo a elaboração de camadas não esgotadas em sua potencialidade: em vários momentos menciona a importância dos fragmentos” (RÖHL, 1997, p. 92).

O texto do espetáculo é de Silvero Pereira, com dramaturgia cênica elaborada por Jezebel de Carli e Silvero Pereira. Direção é de Jezebel de Carli com Silvero Pereira. A música desempenhada por Rodrigo Apolinário. A produção do Cenário é de Silvero Pereira junto com Marcos Krug, os figurinos, maquiagem e adereços estão sob a responsabilidade de Silvero Pereira.

2. TEMA/PROBLEMA

O teatro enquanto Performance Cultural, pode ser considerado como um espaço em potencial para refletir e problematizar as categorias de identidades de gênero e a exclusão operada pela heteronormatividade para aquelas pessoas que não se enquadram nos seus imperativos?

3. OBJETIVOS

3.1. Geral

Empregar o conceito de performatividade para analisar o corpo trans no espetáculo BR Trans, do Coletivo Artístico As Travestidas, de Fortaleza-CE. Refletindo sobre o teatro enquanto potência para refletir sobre as categorias identitárias de gênero e a exclusão operada pela heteronormatividade para aquelas pessoas que não se enquadram nos seus imperativos.

3.2. Específicos

- Levantar referências sobre performatividade, gênero e teatro no intuito de analisar as temáticas discutidas no espetáculo BR Trans, do Coletivo Artístico As Travestidas.
- Cartografar os espetáculos do Coletivo Artístico As Travestidas, apontando a temática adotada como um posicionamento político do grupo.
- Realizar pesquisa de campo para coleta de dados sobre O Coletivo Artístico As Travestidas e sobre o Espetáculo BR Trans.
- Registrar as narrativas e as experiências com e do grupo por meio de gravações, recursos audiovisuais, fotografias e outros registros.
- Apreciar criticamente o espetáculo BR Trans registrando as informações apreendidas.

4. JUSTIFICATIVA DESSA PESQUISA

A presente pesquisa partiu da necessidade pessoal de aprofundar os estudos sobre gênero iniciados em 2011 com a escrita e execução do projeto de Extensão *Gonçalves Dias em Cena: gênero, memória e história na cena contemporânea*. O principal objetivo do projeto era promover uma vivência teatral em escolas públicas da cidade de São Luís pautada nas discussões de gênero, tendo como viés a situação social da mulher e o enfrentamento à violência, segregação, a violação de direitos, entre outros pontos. Portanto, explorou-se, enquanto material criativo dentro das oficinas de teatro os dois principais textos teatrais do autor maranhense *Beatriz Cenci* (1844-1845) e *Leonor de Mendonça* (1847). Deste modo, o projeto explorou conceitos e experimentações da cena contemporânea inseridos numa proposta pedagógica que incentivava a interseção entre uma prática de ensino do teatro e o tema transversal *Sexualidade e Gênero*. Além de promover ciclos de debates, a experiência resultou no trabalho de conclusão de curso – GÊNERO E REPRESENTAÇÃO: uma análise da representação do feminino em Leonor de Mendonça de Gonçalves Dias.

Deste modo, ler a obra dramática *Leonor de Mendonça* (1846) sob a perspectiva das discussões de gênero, levou-me a compreensão de que o gênero não se resume a simples reproduções e divisões de papéis, e às questões relativas a esta situação. Mas a uma compreensão do gênero marcado pela constante reinteração da heteronormatividade por meio de relações de poder muito complexas que procuram marcar os corpos segundo códigos binários. É nesta perspectiva do gênero que o corpo entra em campo, enquanto o lugar onde se inscrevem as normas. Assim, a partir da noção de corpo biológico e das pequenas repetições

de atos, e significados produzidos culturalmente e que levam a identificação de corpos masculinos e femininos. Portanto, o gênero é compreendido como performativo.

Pensar nas discussões de gênero dentro do fazer teatral é lembrar que o teatro, por muitos séculos permaneceu explorando temáticas e os seus elementos linguísticos baseado em convenções que formam aquilo que se denominou drama clássico e teatro tradicional. Com a emergência do teatro moderno várias transformações foram trazidas para a cena teatral, bem como para os temas explorados em cena. Tomando o modelo de Drama Social de Victor Turner, posso afirmar que ao explorar em cenas temáticas que subverteram as norma do drama clássico e que requeriam uma inovação na cena, o teatro moderno estabeleceu uma crise. Do mesmo modo, pensar nestas vidas trans (travestis, transexuais, transformistas) mostradas no espetáculo BR Trans, denota uma crise nos códigos identitários ocidentais.

Neste sentido o teatro surge como um espaço para questionar as categorias de poder hegemônicas e de controle das subjetividades por meio da inserção de corpos transgêneros no processo de produção teatral e criação corporal do ator no teatro contemporâneo é uma oportunidade de se compreender a produção estética enquanto potencial de questionamento político das categorias hegemônicas de subjetivação. Tornando-se o lugar de questionamento da imagem do sujeito amarrado às estruturas da *episteme* tradicional, à normatividade e às noções de centralidade estabelecidas pela ordem burguês-cristã-capitalista, cuja compulsão é ordenar a existência em termos de referências, de modelos e binarismo.

Na contramão destes apontamentos os sujeitos trans assumem um lugar que desarticula a maquinaria corporal trazida enquanto dado natural e inevitável, embaralhando as referências ao parodiar as identidades normativas. Pois enquanto corpo “em trânsito”, não adequado aos binarismos do sistema acaba sendo alvo da normatividade do gênero de modo que há uma necessidade de ser eliminado ou colocado à margem. Pois no processo de produção/materialização dos corpos àqueles que não seguem as normas são compreendidos como não importantes.

Neste sentido, o espetáculo BR Trans traz como ruptura o teatro não como lugar das representações hegemônicas da sexualidade e do gênero¹, mas como lugar de inquietação, de contestação social, que problematizem os códigos identitários estabelecidos em nossa cultura. Acaba-se pensando o teatro como um lugar na qual a própria sociedade e suas

¹ Embora as questões sejam recorrentes em outros espetáculos teatrais, a pesquisa atual pretende, por meio da análise da peça em foco, compreender o teatro enquanto lugar de discussão, para que muitos outros lugares desponham a fim de se problematizar as questões que dizem respeito aos sujeitos das identidades trans.

transformações podem ser repensadas.

No campo das performances culturais a análise do espetáculo em foco figura como uma possibilidade de se pensar os elementos culturais e sociais da sociedade Ocidental Contemporânea, no que diz respeito à sexualidade e ao gênero. Pois, performances culturais afirmam-se enquanto campo para onde convergem várias performances, não restritas a determinados fenômenos da vida social, nem a manifestações culturais específicas.

Elas espelham dentro de si a complexidade da prática humana. Este conceito abrange um número complexo de eventos que “interrompem” ou se caracterizam como extracotidianos, como: festas, ritos de passagens, manifestações artísticas, cultos, entre outros. Trata-se de um conceito em movimento, por se considerar a cultura como um campo contraditório e fluido. Nessa senda, posso afirmar a cultura não como um conceito engessado, imobilizado nas amarras do tempo e da história, mas este eterno ser e vir a ser permeado por uma fluidez, pela contradição e transformações contínuas (CANCLINI, 2003).

Dentro de uma tradição cultural não dá para se saber a gênese de um elemento ou outro, suas origens são desconhecidas, eles são constantemente elaborados e reelaborados dentro dos mitos, mentalidades, práticas entre outras formas. Ao ser transmitido o conhecimento cultural não permanece o mesmo, ele se torna outra coisa, ele perde seu caráter repetitivo, mesmo que em sua gênese ele permaneça igual, no entanto sofre transformações ao serem somados a eles novos elementos.

Neste sentido, os *Estudos da Performance* assumem o problematização da imagem do sujeito amarrado às estruturas da *episteme* tradicional, à normatividade e às noções de centralidade estabelecidas pela ordem burguês-cristã-capitalista, cuja compulsão é ordenar a existência em termos de referências, de modelos e binarismo. Portanto, quando se traz à luz estas questões dentro do campo da *Performance*, do fazer estético, da prática humana leva-se a represar as noções sobre identidades cristalizadas nesta máquina social repressora. Refletindo sobre a arte enquanto lugar de questionamento dos padrões normativos vigentes.

Portanto, pretendo caminhar pelas teorias pelas linhas de pensamento pós-identitárias, pós-modernas, pós-estruturalistas que situam a noção de identidade enquanto rizoma, o qual não prevalece a concepção de uno ou de múltiplo, mas de uma multiplicidade muitas vezes contraditória e paradoxal. Ou seja, só será possível situar tais questões quando se adentra em um plano de pensamento político e estético da diferença instaurado a partir de um pensamento pós-nietzschiano sobre instauração do caos, do descentramento do sujeito,

rompendo o véu de Maia da representação imagética, do referencial heteronormativo.

A presente pesquisa, por meio da análise do espetáculo BR Trans, deseja pensar os sujeitos que se colocam à margem da heteronormatividade compulsória que formula uma noção de gênero enquanto binarismos – homem-mulher/macho-fêmea. Levando à necessidade de adequação dos indivíduos às normas, estabelecidas enquanto dogmáticas – verdades absolutas, universais e incontestáveis, servindo de referência para todos os indivíduos universalmente. Para pensar as fugas destas normas, pretende-se pensar os conceitos de corpo, identidade, performatividade e performance dentro desta concepção pós-colonial e estabelecer uma dança entre os campos epistemológicos da arte, do teatro e da performance e os de nomadismo, deslocamento, fronteira, diferença, teoria *queer* entre outros.

5. ASPECTOS METODÓLOGICOS

A metodologia adotada na presente pesquisa será a cartografia. “Metodologia” atribuída a Gilles Deleuze e Félix Guattari (2000). A cartografia não opera totalmente por meio do decalque, nem da representação. Nela os modos de pensar a diferença são problematizados. As concepções de unidade e diferença são superadas por uma perspectiva que privilegia a multiplicidade. Pensam-se os movimentos de territorialização e desterritorialização.

A cartografia na compreensão do funcionamento do conceito de performatividade na discussão do corpo trans no teatro contemporâneo, tomando como análise o espetáculo BR Trans, do Coletivo Artístico As Travestidas, funcionará como uma metodologia que permitirá as múltiplas entradas e saídas dentro dos territórios do gênero, do teatro e da performance. Apontando interseções, interconexões entre estes campos de estudo. Permitindo observar também os distanciamentos que as mesmas áreas apresentam entre si.

Além problematizar o lugar ocupado pelos sujeitos trans, tomando como objeto de análise o espetáculo BR Trans. Trans constitui-se uma “minorias” que tocam outras “minorias” semelhantes como no caso dos homossexuais na qual me enquadrado. Portanto, operar a separação, seria realizar uma mutilação da pesquisa, ignorando o fato de que sofro também com exclusão e o preconceito (em menor grau se comparado às travestis, por exemplo) e, portanto, ao dar visibilidade a estas vidas estou me posicionando contra os padrões e dispositivos excludentes da sociedade. Assim, a cartografia me fará perpassar por aspectos sociais e políticos do meu “sujeito” de pesquisa, levando-me a estranhar as familiaridades,

“apalpar” suas dimensões. Compreender os sujeitos trans dentro de uma trama de poder diluídos nas relações sociais. Assim, a cartografia não propõe uma progressão linear, mas plana, justaposta, mostrando como as várias dimensões dos territórios sociais, políticos, artísticos, performáticos (etc.) se conectam.

No processo dessa pesquisa cartografar o espetáculo BR Trans será “abri-lo sobre uma mesa”, juntando seus vários caminhos dobrando-os, ligando-os, considerando suas inúmeras possibilidades de compreensão, pois cada fruição é singular e autêntica, regida pelas visões de mundo de quem aprecia a obra. A cartografia é uma atitude inventiva e multidimensional.

Cartografar é adentrar o processo criador, não considerar somente o espetáculo entregue ao público, mas o movimento criador, “o processo por meio do qual algo que não existia antes, como tal, passa a existir, a partir de determinadas características que alguém vai lhe oferecendo” (SALLES, 2007, p 13).

Como procedimentos metodológicos, pretendo realizar uma imersão na realidade do Coletivo Artístico As Travestidas, para conhecer os integrantes, realizar entrevistas e conversas informais sobre a produção artística, a fim de resgatar a memória do Coletivo Artístico As Travestidas. Nesta etapa pretendo registrar as narrativas e as experiências do grupo, bem como, acompanhar ensaios e preparações corporais no momento do processo de pesquisa. De modo que eu possa captar o modo como os sujeitos se compreendem e se relacionam com o processo de criação enquanto artistas e os discursos que entrecortam as vivências em grupo.

Assim, o espetáculo BR Trans será analisado segundo os códigos comunicativos inerentes à cena contemporânea. Portanto, a cartografia oferecerá uma possibilidade de não separação entre obra em processo de criação e obra entregue ao público, considerando os aspectos da criação e da recepção da obra, e como seus signos afetam o espectador, a maneira como o artista expõe-se, utiliza o palco para desvelar sua maneira de pensar o mundo e as relações sociais. Portanto, parte da pesquisa se ocupará em analisar aquilo que Robson Camargo define como “prototexto”², no intuito de compreender como o ator compõe sua partitura corporal.

Esses recortes de vivência pessoal ou emocional estão direta e indiretamente ligados à construção da personagem, do cenário ou da cena que se está elaborando. Esses

² Robson Camargo (2011) defende que os prototextos são todos os manuscritos anteriores à publicação, mas também são os cacos, ruínas, colagens, elementos da cultura entre outros utilizados no processo de escritura da cena ou da criação da personagem. “Assim, todo e qualquer elemento figurativo ou sonoro introduzido na elaboração da obra final pode fazer parte dessa composição” (CAMARGO, 2011, p. 29).

elementos antecedem a obra teatral em sua apresentação pública, fazendo parte da composição da personagem ou, para usar um vocábulo específico teatral, compõem a elaboração da partitura da personagem (CAMARGO, 2011, p. 29).

A não separação entre processo de criação e espetáculo pronto, artista e obra, sociedade e produção artística (metodologia cartográfica), fará como que eu possa desvendar a trama de significados de caráter puramente simbólico que perpassa o texto espetacular de BR Trans. Fazendo-me mergulhar em suas textualidades e dramaturgias: do ator, da cena, da cenografia, do texto/roteiro, da luz e etc. Realizando, assim, uma leitura crítica.

Pois, até mesmo o gesto realizado em cena, acaba se desprendendo do seu uso cotidiano e recebe um significado diferenciado, pois “tudo que está no palco, em atualidade dramática e *gestus* teatral, pode-se afirmar que é uma das grandes fontes geradoras de signos no teatro” (GUINSBURG, 2006, pág. 380).

Os resultados da pesquisa serão organizados e divulgados por meio de relatos, artigos, participação em eventos acadêmicos – congressos, simpósios, seminários, encontros entre outros e na criação da dissertação e defesa.

6. REFLEXÃO TEÓRICA

As discussões referentes à identidade trans presentes no espetáculo BR Trans, serão elaboradas a partir do conceito de performatividade desenvolvido por Butler (2012). Para tanto, faz-se necessário notar que a compreensão da referida autora sobre o conceito em foco, em grande parte deriva da teoria dos atos de fala desenvolvida por Austin (1990). Em suma, a teoria dos atos de fala compreende a linguagem como uma ação, devendo-se levar em consideração todo o contexto ritualísticos em que os falantes estão envolvidos. Tomando uma perspectiva pragmática compreende-se a linguagem não como reprodução, mas como produção.

Os corpos trans que sobem ao palco nos espetáculos das *Travestidas* colocam em questionamento as certezas territorializadas; a própria identidade unificada, coerente e estável (construída na episteme³ moderna) desvela-se instável, fragmentada, plural. São personificações de uma pulsão descentralizadora. São identidades em devir: colocam em eterno movimento nômade as referências heteronormativas. As travestis problematizam as

³ De acordo com o que é descrito por Foucault (2007) tratam-se de paradigmas sob os quais os pensamentos de determinadas épocas se organizam. Quando uma episteme surge denota o rompimento epistemológico, abrindo espaço para o surgimento de outro paradigma, no entanto, isto não pode levar a compreensão de um evolucionismo seguido pelo conhecimento científico, mas transformações não lineares do pensamento.

noções de coerência e binarismos heteronormativos. Sua presença desestabiliza o conceito de identidade encarcerador, que encarcera os corpos numa trama discursiva herdada da moral romana ainda na antiguidade, cujo cristianismo por muito tempo ofereceu ferramentas e recursos para perpetuá-la. Solidificada sobre a legitimação de um discurso europeu, branco, heteronormativo, masculinista, machista, homofóbico. Estes corpos, portanto, subvertem formas de representações, previamente instauradas. Ao “jogar” com a referência masculino/feminino *transvalorizam* os códigos das normas do gênero. Confundem os padrões hierarquizantes. Desvelam a (re)invenção do sujeito, emergente da reordenação moral provocada pelo descentramento identitário.

Fica evidente no trabalho do *Coletivo As Travestidas*⁴ o potencial do teatro enquanto lugar de inquietação e problematização – um espaço de reflexão. Nessa senda, ao explorar, na cena, as temáticas pertinentes ao universo trans, sua obra mostra-se enquanto questionadora destes padrões e do preconceito gerado por eles. Acaba-se problematizando os “não-lugares” relegados a estes sujeitos em nossa vida social.

Estes não lugares são reflexos de relações de poder desiguais, que por meio de dispositivos discursivos apropriam-se de determinados códigos legitimar determinadas formas de vida: separando aqueles (as) que são importantes daqueles (as) que não importam.

No espetáculo BR Trans, o performer, desvenda o resultado de uma política identitária excludente, que coloca às margens do processo social todos os sujeitos que não se conformam aos códigos de inteligibilidade culturais. Desta maneira a normatividade do gênero emprega meios discursivos, aplicando o imperativo heterossexual, para produzir certas identidades sexuais, e ao mesmo tempo excluir outras. Igualmente todo sujeito não situado dentro destes códigos é compreendido como o anormal, o *abjeto*, cuja sexualidade é desviante. Pois, esta “*matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son ‘sujetos’, pero que forma el exterior constitutivo del campo de los sujetos*”⁵ (BUTLER, 2002, p. 19).

A existência destes indivíduos é trazida à luz pelo espetáculo em foco. Desta maneira o teatro funciona como uma máquina-de-guerra contra os mecanismos de exclusão social. Nessa senda, o conceito de performatividade discutirá o processo de materialização discursiva dos corpos, este conceito no sentido empregado por Josette Féral (2015) servirá de

⁴ Iniciando-se primeiramente com pesquisas pessoais de Silvero Pereira e posteriormente em 2002, com a formação do Coletivo As Travestidas, com o desenvolvimento do Projeto O Cabaré da Dama, passa a ser uma pesquisa coletiva.

⁵ “Matriz excludente, pela qual se formam os sujeitos requer, pois a produção simultânea de uma esfera de seres abjetos, daqueles que não são ‘sujeitos’, mas que formam o exterior constitutivo do campo dos sujeitos”.

base para analisar e discutir a inserção das narrativas de vida inseridas na encenação e no trabalho do ator. De como o teatro em sua formação estética contemporânea derruba os limites entre representar e fazer, transpondo os muros instaurados pelo conceito de ficção e vida.

Tomando como base estas discussões vale lembrar que a formação da identidade é descrita por Louro (2004) como uma viagem na qual se vai imprimindo marcas em nossos corpos. E estas marcas não se localizam somente na superfície, nos pelos, nos olhos, na pele. Elas são intangíveis, não são produzidas por acidentes, por arranhões. Elas são produtos de processos de materialização que vão além das qualidades físicas dos sujeitos.

Estas marcas são produzidas graças a um processo pedagógico que insere os sujeitos dentro dos códigos normativos num contexto social. Os corpos vão se materializando, vão assumindo as formas que os levam a serem inteligíveis. Neste sentido o corpo assume a situação de plataforma semântica, o qual vai recebendo significados e incorporando signos. Entretanto, deve-se observar este processo não é pacífico: o corpo reage a esta incorporação de maneira muitas vezes os signos escapam, são subvertidos e deste modo, as normas precisam ser reiteradas, repetidas. Isto se evidencia no conceito de performatividade de gênero de Butler (2012) o qual se define como a repetição estilizada de ações corporais, abrangendo aspectos sociais, culturais, psicológicos e políticos, causando o efeito do gênero por meio da ilusão de uma identidade permanente que se materializa nos gestos, comportamentos e estilos corporais.

No entanto, tal conceito não se restringe à apenas os limites dos corpos, mas toda uma estrutura política de relações que se estabelece dentro e fora da família, cujo um dos objetivos é imprimir “*marcas de gênero*” nos corpos. Atuando através de procedimentos “didáticos” que “têm como fim principal um aumento do domínio de cada um sobre seu próprio corpo” (FOUCAULT, 2001, p. 119).

Assim sendo, todas as experiências da vida diária, relacionadas ao gênero, são efeitos da performatividade: gestos e comportamentos, meticulosamente, aprendidos e reexperimentados onde os discursos e relações de poder se inscrevem na tentativa de produzir identidades coerentes e centradas, no entanto, nem sempre é possível!

Quando se afirma “é um menino, ou é uma menina” (LOURO, 2004, p. 15) instaura um processo pedagógico contínuo, no qual muitos sujeitos ora adentram de maneira pacífica (mas não passiva), ora são empurrados por causa da necessidade de adequação – a necessidade da busca do verdadeiro sexo. Trata-se de um processo que intenciona a materialização do gênero sobre determinado corpo, trata-se de uma decisão que se impõe

sobre um corpo.

Opera-se todo um trabalho de tornar estes corpos ou masculinos ou femininos. Por meio de uma lei regulatória, cujo fundamento é a reiteração constante, pois seus códigos são seguros, sua aplicação e a adequação dos sujeitos às suas normas são incertas e inconstantes, não se sabe exatamente quais rumos os corpos podem tomar, por isso reiteram-se constantemente as regras pertencentes a ela. Os sujeitos se legitimam ao adequarem-se a “lei regulatória”, tornam-se “corpos que importam”, para tanta ele deverá ser obrigado obedecer aos imperativos da lei da heteronormatividade (BUTLER, 2002).

É importante lembrar: os corpos são impelidos a adequarem-se as normas da heteronormatividade que leva a segmentação das identidades em binarismos e coerência. Procura-se harmonizar perfeitamente os sujeitos aos corpos, aos sexos. De modo que sexo, gênero, desejo ou sexualidade devem harmonizar, segundo os princípios desta lei. Ou seja, sobre um corpo com pênis, deve-se produzir o gênero masculino e o desejo pelo sexo feminino deve ser uma verdade inabalável, do mesmo modo com os corpos com vaginas.

No contexto da sexualidade e do gênero o imperativo heterossexual é utilizado para produzir certas identidades, e ao mesmo tempo excluir outras. Os corpos devem adequar-se a coerência “sexo-gênero-desejo”, de modo contrário suas materialidades passam a não importar. Pois, há sempre uma necessidade de se classificar, da instauração de categorias – uma compulsão em determinar os sujeitos nos aspectos de gênero, tomando como referência *“a restrictive discourse on gender that insists on the binary of man and woman as the exclusive way to understand the gender field performs a regulatory operation of power that naturalizes the hegemonic instance and fore closes the thinkability of its disruption”* (BUTLER, 2004, p. 43).

No entanto, sempre há “acidentes”; neste percurso há sujeitos que não se adéquam a estas normas, não identificam-se inteiramente nem com os padrões hegemônicos. Estes sujeitos da sexualidade “desviante” são os nômades desta viagem, eles não procuram se localizar em nenhum dos polos previstos, em muitos momentos não pretendem buscar referências nem de um, nem de outro território (masculino e feminino hegemônico). Mas colocam-se na fronteira.

Ser nômade é não ter paradeiro, é não ter um ponto exato de chegada, na verdade é não chegar nunca a lugar nenhum. Ser nômade é estar em constante movimento, é não partir de um ponto fixo, mas fixa-se enquanto no deslocamento, na incerteza. Mas fixação é nômade? O nômade nunca se fixa, nunca se sedentariza, seu prazer não está na chegada, mas na viagem que se realiza. O nômade não tem pátria, não tem nação, não possui uma

identidade fixa. Ele não carrega traços de uma cultura, ele é a própria multiplicidade. Nas viagens os encontros são normais, as trocas, as relações, os câmbios, os intercâmbios. Nômade não é uma identidade, é um modo de vida; é manter um prazer profundo pela intensidade, pelas hibridações, pela constante reconfiguração espacial e pessoal. O nômade é uma completa contradição do imigrante e do exilado. Ou seja, ele não segue um itinerário estabilizado entre a terra natal e o lugar que o vai receber, e a partir de então busca adaptar-se ao local, sem, no entanto, desvencilhar-se de seus valores de origem. Muito menos “é obrigado a se separar, radicalmente, do lugar de origem e a ele não pode retornar” (LOURO, 2004, p. 21). No entanto, o nômade é a materialização da renúncia, da desconstrução e de qualquer sentimento de fixação; o lugar deles é sempre “entre”, nos “entre lugares”. Ele está em um devir constante, num refazer-se ininterrupto, sem pré-histórias, histórias; ele está sempre num pós-história. Em um espaço onde tempo e geografia são relativos, construídos.

Apesar da constante reiteração a norma sempre se abre um parêntese para sua transgressão. Como a viagem é incerta e ainda não determinada, mas um constante devir, não podendo ser “decidida a um só golpe” (LOURO, 2004, p. 16), ela precisa de mecanismo sutis ou explícitos que fazem lembrar os sujeitos dos códigos a serem seguidos. E mesmo com os planos traçados e as normas constantemente evocadas, há sempre aqueles que escapam, escorregam e acabam transgredindo “os arranjos. A imprevisibilidade é inerente ao percurso” (LOURO, 2004, p. 16).

Assim, a própria norma evoca tais sujeitos, ela é este outro monstruoso. Pois nas palavras de Louro (2004) o modelo heteronormativo oferece um espaço, uma brecha para a transgressão. Mesmo sendo ela quem oferece os códigos a serem seguidos, revela também os modelos que não devem ser seguidos, portanto “é em referência a ela que se fazem não apenas os corpos que se conformam às regras de gênero e sexuais, mas também os corpos que as subvertem” (LOURO, 2004, p. 17). Portanto, os sujeitos da sexualidade desviante ao se afastarem do modelo, fazem-se mais presentes, constantemente são evocados, “não há como esquecer-los. Suas escolhas, suas formas e seus destinos passam a marcar a fronteira e o limite, indicam o espaço que não deve ser atravessado” (LOURO, 2004, p. 18).

Neste sentido, Guacira Louro (2004) defende que tais sujeitos demonstram o modo como estas normas são forjadas e mantidas, eles apresentam-se enquanto paradoxo de toda heteronormatividade, pois revelam as falhas deste sistema normativo. Demonstram que as travessias são possíveis, que há possibilidades de que estar nas fronteiras, sem nem ao menos atravessar, embaralhando as referências. Outro fato é que há categorias identitárias de “fronteira” que procuram referência nos termos da heterossexualidade. Procura-se reforçar,

em muitos casos as “estruturas” heteros dentro de outros padrões de vida.

Os corpos absorvem elementos culturais, discursos, signos corporais e transgridem em referência aos mesmos padrões. Portanto esta relação do corpo com o contexto é evidente, não há dúvidas. Contudo, Louro (2004) traz um questionamento pertinente: se o feto em transformação pode ser compreendido como um corpo pré-discursivo, ainda não nomeado pela cultura. No entanto, a resposta a este questionamento é negativa, não há noção de corpo, pré-discursivo, até mesmo a noção de corpo é cultural – o sexo, a sexualidade, o desejo, os corpos são elementos forjados no âmbito cultural. Nada foge aos discursos.

No contexto destes dispositivos discursivos que acontecem as fugas das normas: quando muitas travestis em seus devires vêm transgredir e descentralizar, questionar e des(construir) as noções arbóreas veiculadas na sociedade ocidental. Estes sujeitos não procuram reivindicar um centro, mas estarem neste eixo excêntrico das representações, trata-se de uma “descentralização do sujeito e de sua busca no sentido da individualidade e da autenticidade” (HUTCHEON, 1991, p. 85).

É evidente que o corpo trans mostrado pelo Coletivo Artístico As Travestidas libera-se destes órgãos comuns à máquina social vigente, situando-se fora deste processo de produção compulsivo de uma identidade de gênero em consonância com o aparato biológico. Seu corpo, em alguns casos, burla o binarismo entendido como natural e inevitável, por causa disso ele é excluído colocado à margem, pois no processo de produção o corpo seu corpo não aspira ao “centro, ocupado pela máquina, mas na borda, sem identidade fixa, sempre descentralizado” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 35).

Estes corpos povoados de intensidades, cujas buscas não são a reivindicação de uma centralidade, mas de povoar estas margens, o entre lugares. Guacira Louro (2004) aponta tais sujeitos como excêntricos, que não desejam a integração ou a tolerância, mas a provocação, o despertar da fascinação, da curiosidade, do incômodo, da provocação. Eles pretendem povoar estes lugares interditados, não frequentados – as fronteiras. O sujeito *queer* não quer ser a referência, nem pretende, em alguns casos realizar uma reprodução mimética de outros sujeitos, mas suscitar a paródia, a caricatura, a exacerbação de caracteres. Com isso ele embaralha as referências, produz não um decalque, mas uma cartografia identitária.

Vale destacar que o corpo não é uma situação estática, mas um processo de materialização pelo efeito das normas, da *lei reguladora*, assim sempre caberá um lugar para a transgressão, e para evitar estas fugas os discursos sobre o *sexo* tentam estabelecer-se com um ideal normativo, político de regulação buscando atuar no governo e na produção dos

corpos como elucidado na citação a seguir:

Os códigos e identidades sexuais que tomamos como dados, inevitáveis e "naturais", têm sido frequentemente forjados nesse complexo processo de definição e autodefinição, tornando a moderna sexualidade central para o modo como o poder atua na sociedade moderna. (WEEKS, 2000, p. 29).

É possível afirmar que a delimitação dos padrões heteronormativos, paradoxalmente, fornece uma possibilidade para a transgressão, pois “é em referência a eles que se fazem não apenas os corpos que se conformam às regras de gênero e sexuais, mas também os corpos que as subvertem” (LOURO, 2004, p. 17) e estes recebem a denominação de *abjeto*, justamente por serem colocados “às margens” deste processo, como já citado. Assim, Guacira Louro (2004) revela que as identidades *queers*, desvelam-se enquanto transgressão dos padrões heteronormativos. Do mesmo modo, J.J. Domingos (2009, p. 54) assinala que *queer* tornou-se “um termo inclusivo, abarcando identidades díspares de alguma forma marginalizados por sua sexualidade”.

Neste contexto o ator figura como a representação deste sujeito sem um núcleo interior fixo, de modo que ele não é mais compreendido como uno, mas uma multiplicidade. “A subjetividade entrou no reino do nomadismo” (GUATTARI, 2012, p. 169). Não há mais terras natais, pois ora elas foram esquecidas ora perdidas no meio das hibridações do pensamento. Dessa maneira, a identidade unificada entrou em colapso.

O (a) ator (a) é um embaralhador dos códigos sociais, principalmente da normatividade do gênero. O palco sempre foi considerado um lugar de permissividade; lugar no qual o caos instaura-se. O travesti é o vetor, o desencadeador da transgressão dentro da cena teatral contemporânea.

Homens vestidos de mulheres estiveram nos palcos do teatro Ocidental desde o processo de sistematização da arte teatral como a conhecemos hoje. Por causa das interdições da participação feminina em espetáculos teatrais, alguns homens se especializaram em interpretar personagens femininas. Entretanto, estas performances resumiam-se a interpretação de personagens mulheres, sem o intuito de discutir estas identidades marcadas pela hibridação.

Desde o teatro grego até o teatro elisabetano as mulheres não poderiam, em muitos casos, nem frequentar as casas de espetáculo, muito menos trabalhar como atrizes em alguma produção. Durante a Idade Média as mulheres que trabalhassem em espetáculos teatrais eram conhecidas como meretrizes e adúlteras. Este imaginário sobre mulheres no teatro perdurou, mesmo com a permissão da participação feminina na *Commediadell'Arte* e

com a conquista do direito das mulheres em trabalharem como atrizes em espetáculos teatrais em 1590.

Com a participação das mulheres excluídas da vida teatral, sobravam para alguns homens os personagens femininos, entretanto, tais homens interpretavam mulheres em cena. Seu desempenho não estava relacionado a uma tomada de posicionamento político, ou procurando discutir sobre as categorias de gênero subversivas. A atuação de homens no papel de mulheres é o preenchimento de uma ausência causado pela exclusão feminina.

Sujeitos transgressores da normatividade do gênero foram surgindo nos palcos do teatro brasileiro timidamente, como reflexos das transformações sociais iniciadas no final do século XIX. A dramaturgia do final do século XIX de uma maneira muito caricata trazia alguns sujeitos transgressores para o foco das discussões. Foi na comédia de costumes, cuja espinha dorsal foi a criação de tipos, resgatando situações de época, utilizando-se da sátira social como elemento crítico da sociedade de modo geral (MAGALDI, 2004). Propiciou uma crítica aos costumes e convenções da sociedade burguesa, tematizando frequentemente violações de costumes e convenções de todo tipo. Temos como um dos representantes desta comédia no Brasil Martins Pena, Arthur Azevedo, José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo que escreveram peças de teatro inspirados neste estilo (MAGALDI, 2004).

As comédias de costumes possibilitaram a emergência da sexualidade ao trazer ao palco discussões as divisões de papéis dentro das relações particulares da família burguesa. Colocava-se em questionamento a autoridade do casamento e da família enquanto instituição fundante da sociedade. Isto aconteceu por causa dos temas levantados como traição e desestruturação da família. Este estilo teatral encena algumas personagens colocadas às margens pelos processos sociais e, conseqüentemente, pelo teatro clássico (MAGALDI, 2004).

As comédias de costumes oferecem uma análise sobre muitas questões de sexualidade e gênero dentro do contexto social brasileiro. Trazendo à cena questões pertencentes a família e instituições sociais. Além das comédias de costumes, alguns dramaturgos empreenderam escritas nas quais personagens estão em conflito entre a moralidade incorporada na vida social e seus desejos íntimos.

No século XX a sexualidade aparecerá como espinha dorsal de muitos dramaturgos e encenadores. Fazendo emergir sujeitos relegados ao submundo a vida social para os palcos desta arte que permaneceu por muito tempo elitista. Portanto, prostitutas, cafetões, bandidos, sujeitos de caráter duvidoso, homossexuais, transgêneros, entre outros sujeitos aparecem com mais frequência nos palcos brasileiros.

Mesmo assinalando a existência de corpos embaralhadores das referências de masculinidade e feminilidade, somente no século XX, estas existências, estas vidas infames, começaram a ser problematizadas. Muitos espetáculos teatrais e textos dramatúrgicos surgiam como lugar de problematização destas vidas que habitam os entre-lugares da realidade social.

O corpo do (a) ator (a) do século XX carrega a desordem, ele instaura o caos e subverte a ordem corporal estabelecida. Ele duplica sobre si mesmo formando dobras sobre dobras criando espaços imaginários. O corpo do (a) ator (a) é uma máquina capaz de nos empurrar para fora dos lugares costumeiros da existência (PETRONÍLIO, 2015, p. 3).

O (a) ator (a) no teatro moderno⁶ apresenta-se como uma máquina produtora de devires. O fenômeno teatral se constitui quando um corpo em prontidão emite falas por meio de sua presença, seus gestos, movimentos e proferimentos verbais diante de uma plateia. O corpo do (a) ator (a) reverte os fluxos e altera os conjuntos funcionais corpóreos atribuindo-os funções que não lhes são próprias.

Os limites para a criação corporal do ator são rompidos. O ator passa a ser compreendido como um ser que se transmuda, alterando o domínio do cotidiano “dilatando a dinâmica do corpo” para o campo do extracotidiano, do “corpo-em-vida” (BARBA, 1994, p. 94). Atuar passa a ser um esvaziamento de si. Uma desestruturação das hierarquias corporais. Assumir um estado de pulsão e prontidão, no qual o corpo é “posto em forma, reconstruído para a ficção teatral. Este ‘corpo artístico’ - e logo ‘não-natural’ - não é por si mesmo nem homem nem mulher. No palco tem o sexo que decidiu representar” (BARBA, 1994, p. 94).

O ator empresta seu corpo a criação artística, que o modela e lhe atribui a vários devires. O corpo em cena é o grau zero, sob o qual a criatividade do ator é empregada (PETRONÍLIO, 2015). O corpo é um material latente para o ato criador no teatro. Dele surgem as várias máscaras vestidas todas as noites em cena. Sua presença incomoda, atordoia, causa vertigem, provoca a identificação ou o distanciamento crítico, é o desencadeador da crueldade, ou exprime a ultrateatralidade. Todavia, seu esvaziamento é necessário, pois o ponto de partida da criação teatral é o vazio; por isto o ator deve por meio de seu trabalho criativo realizar o “ato de desnudar-se, de rasgar a máscara diária, a exteriorização do eu” (GROTOWSKI, 1992, p. 165).

O corpo do ator em cena vivencia e transmite ao público a subversão da normatividade da identidade; ele rompe com as amarras que o presume como sujeito adequado a uma categoria determinada. Sua presença embaralha as noções de sujeito já

⁶ Moderno neste sentido refere-se a um movimento artístico específico datado do início do século XX em diante.

estruturadas, coloca em dúvida as verdades difundidas pelos discursos sobre o corpo dentro das engrenagens das instituições sociais. A performance corporal do ator é infame por seu nomadismo, por estar em todo lugar e, paradoxalmente em lugar nenhum. O ator é um nômade errante que procura sua instabilidade no constante cruzamento de fronteiras.

Vale destacar que na formação teatral tradicional o corpo ocupou um lugar secundário (ASLAN, 2010). Mas ao longo do século XX, ele foi experimentado, movimentado e teorizado por artistas e estudiosos do teatro que procuraram fazer com que ele aflorasse e emergisse de detrás do texto. Atores e encenadores foram enveredando pelos caminhos rizomáticos do teatro oriental, buscando desvendar a arte secreta do ator (ASLAN, 2010). Várias investigações apontavam para este corpo dilatado, dissolvido dentro da relação tempo-espço. Foi-se emergindo um apanhado de técnicas antropofágicas que privilegiavam o trabalho corporal enquanto ponto de partida para a construção da personagem, ou para mergulhar na vida interior desta, como sustenta Stanislavski (2001).

O corpo do ator emergindo a cena como material criativo, apresenta-se como um produtor de signos, um fabricante de “falas”. Apresenta-se como um portador dos atos de fala (AUSTIN, 1990), trazendo à existência os *proferimentos performativos*, ou seja, carrega uma série de palavras proferidas, mesmo quando não se diz nada, e estas são validadas pela ação no palco. Assim, o corpo do ator insere-se dentro de uma cadeia complexa de produção de significados, pois estabelece conversação ou não com as ações presentes nos diálogos (propriamente dito) das personagens. Sua fala coloca-se para além das fronteiras da interpretação pura dos fenômenos físicos e a tradução de tudo isto em representação. O artista produz uma fala distinta daquela usual, produzida no cotidiano, ele figura como um criador de perspectivas novas “que fala pelo poema” (DELEUZE, 2005, p.17).

Neste processo o corpo no teatro contemporâneo, “afeta o espectador menos com informação do que com comunicação. (...) comunicação como contágio” não se ocupando em transmitir a fábula, antes “equivale a uma fusão e uma participação mimética”, produzindo uma fala específica, propagada no contexto onde se estabelecem as relações: cotidiano, palco (LEHMANN, 2007, p. 338). Ou seja, insere o espectador em um nível de comunicação mais amplo que procura instigar uma participação instintiva, fluida, na qual todos os sentidos do público sejam estimulados, não somente a visão.

Assim, a presença corpórea do ator articula todo um rizoma de elementos presentes nos gestos, movimentos corporais, indumentárias, voz, vibrações, olhares entre outros, cujo efeito estabelece um diálogo com o espectador similar à palavra, visto que os atos corporais não acontecem fora do campo dos discursos (SETENTA, 2008). O fazer artístico

neste sentido é político, pois reivindica um lugar de fala para si – um lugar de criação de discursos.

Vale salientar que a cena contemporânea é fruto de transformações ocorridas dentro da história do teatro iniciada no século XX, quando a normatividade do drama passou a ser contestada. O drama pressupõe uma ação sempre presente e, portanto, requer uma estética de espetáculo que corresponda a sua estrutura. No entanto, algumas alterações e subversões aconteceram na estrutura do drama de modo que “tratamentos cênicos diferenciais” (FERNANDES, 2010, p. 14) foram experimentados e acabou-se transgredindo o fazer teatral a partir do século XX.

Portanto, as peças modernas figuram enquanto campo de questionamento e “confrontação das obras do final do século XIX com os fenômenos do drama clássico” (SZONDI, 2001, p. 35). Deste modo, a *Crise do Drama* atingiu a dramaturgia moderna e os primeiros dramaturgos a apresentarem características desta crise foram Ibsen (1828-1906) com a *técnica analítica*; Tchekov (1860-1946) e a sua *renúncia ao presente*, fazendo as personagens dependerem das experiências vividas; Strindberg (1849-1912) nos apresenta a *dramaturgia do eu*; Maeterlinck (1862-1946) com a *mecânica da fatalidade* e o *drama estático*; Hauptmann (1862-1946) e o drama de análise social.

Neste ínterim, várias pesquisas despontam e oferecem uma nova perspectiva para a cena teatral mundial, pesquisas como as de Stanislavski e sua abordagem subjetiva do texto; Meyerhold e o culto à teatralidade; Artaud e a rejeição do texto e reivindicação de uma nova configuração de espaço teatral; Grotovski e o texto corporal do ator; Eugênio Barba e a miscigenação da antropologia teatral, entre outros que apresentaram um fazer teatral inovador a partir do século XX (ROUBINE, 1998) ⁷.

A partir dos experimentos iniciados no século XX, a encenação contemporânea passou a dialogar com outras expressões artísticas de modo mais intenso – um *mixed media* é apresentado em alguns espetáculos não tomando como base a síntese conectiva da *gesamtkunstwerk* (obra de arte total) wagneriana, mas explora de modo sobreposto cada elemento excluindo a hierarquia. Ao rejeitar a totalização com frequência serão vistas obras se situarem “em territórios híbridos de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo e novas mídias, e a opção por processos criativos descentrados, avessos à ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido” (FERNANDES, 2010, p. 13).

⁷ Uma leitura de Roubine (1998) nos oferece uma compreensão ampla e densa das transformações e pesquisas ocorridas no uso dos elementos da encenação teatral (texto, espaço, ator/personagem, luz entre outros) empreendida do vários encenadores do século XX e do teatro contemporâneo. Enquanto Odette Aslan (2010) oferece uma perspectiva densa das mudanças nas pesquisas e no fazer teatral do ator no século XX.

Neste contexto, os temas elevados presentes no drama clássico são abandonados, procura-se uma intromissão na vida cotidiana, constantemente evocam-se sujeitos das trevas e do submundo da vida, para “ocuparem” os lugares sublimes dos heróis e heroínas, eles não assumem a mesma função, mas confrontam o público com a podridão mundana e com a exclusão empreendida por sujeitos reprodutores do sistema vigente. Assim, assassinos (as), drogados (as), homens e mulheres comuns, travestis, lésbicas entre outros sujeitos, colocados à margem pelo drama tradicional emergem à cena no teatro contemporâneo.

O Coletivo Artístico As Travestidas vem cartografando e registrando por meio de um trabalho de pesquisa teatral teórico-prático o universo trans e, assim, acaba reiterando a presença de corpos transgressores no contexto da cena teatral brasileira. Elege como temática a desconstrução do status da heteronormatividade como padrão aceitável de produção de materialidades. Isto se dá, por meio de uma formação artística pautada nas experiências de sujeitos transgêneros.

O Espetáculo *Uma Flor de Dama* (2002), dirigido e atuado por Silvero Pereira é um solo no qual uma travesti dialoga com um “boy” fantasioso, este na verdade é o público que serve de confidente para as suas narrativas. No espetáculo, o cenário possui poucos elementos, sendo composto apenas por um cabide, um banco e uma mesa de bar.

A peça apresenta a experiência de uma noite da personagem principal, partindo do momento em que a personagem “entra” no seu camarim no intuito de se preparar (montar-se) para um show até o momento em que ela “cai” na rua a fim de se prostituir. Ao término desta noite a personagem aparece sentada na mesa de um bar, apreciando uma cerveja quente, falando sobre suas paixões, as escolhas que a vida a obrigou tomar, seu ódio, frustrações, angústias pelas quais passou e a idealização de um amor, que ela nem sabe quem é ainda, mas sonha em encontrar. Revelando as fragilidades e as marcas que o “estar” nos “entre lugares” dos processos sociais pode deixar nos sujeitos.

Como continuidade a este processo de pesquisa estreou em 2008 o espetáculo *Cabaré da Dama*, dando um formato diferenciado ao solo *Uma Flor de Dama*. Neste novo espetáculo Gisele Almodóvar, Verônica Valentino e Alícia Pietá⁸ realizam shows de dublagens e danças envolvendo o solo em uma atmosfera festiva. O Cabaré da Dama é um espetáculo híbrido, múltiplo, traz ao palco as questões sociais referentes ao mundo transgênero, sem perpassar por domínios de estereótipos preconceituosos, que subvalorizam as vidas de tais sujeitos.

8

Personagens dos respectivos atores Silvero Pereira, Jomar Carramanhos e Bernardo Vítor.

No espetáculo em questão explora as performances artísticas de transformistas, deslocando as das casas noturnas para os palcos do teatro brasileiro, em muitos momentos, marcado pelo elitismo. Estes códigos são embaralhados. O espetáculo derruba as barreiras que separam a arte institucionalizada pelos teatros e casas de espetáculos, da arte trans marginalizada e em muitas vezes não validada como produção artística.

Já o espetáculo BR Trans é o resultado de um esforço de uma década de pesquisa realizada nas cidades de Fortaleza (CE) e Porto Alegre (RS). Resulta na confrontação de várias narrativas que são expostas de uma maneira dialogada, por Silvero Pereira, que se confunde e, paradoxalmente, separa-se em cena de sua personagem, Gisele Almodóvar. Na encenação da peça o ator realiza um jogo com o público e com as várias mídias utilizadas no espetáculo, envolvendo o público em uma atmosfera lúdica e comovida. Br Trans é uma carta-manifesto contra as obscuridades de nossos processos históricos que decidem as formas de existência que têm valor e aquelas que devem ser colocadas nas sombras, banidas, aniquiladas, apedrejadas, queimadas, assassinadas...

Com base nisto, a presente pesquisa procura problematizar o modo como o corpo transgênero é inserido no processo de criação do ator contemporâneo; quais signos estes corpos emitem (DELEUZE, 2003) e como estes signos refletem as relações de poder contemporâneas (FOUCAULT, 2012). Portanto, trazer estes corpos em performance (corpos compreendidos como abjetos) para o universo da pesquisa em performance funciona como um modo de resgatar a legitimação do transformismo enquanto fazer estético-teatral. E problematizar o sistema excludente que produz um domínio de sujeitos à margem dos processos sociais.

Para analisar tais questões, Leite Júnior (2011) oferece um panorama de como os discursos produzem verdades compreendidas como naturais e inevitáveis sobre os sujeitos não adequados aos padrões da heterossexualidade. Rodrigo Dourado (2014) discute a inserção de personagens e sujeitos da “sexualidade desviante” na cena teatral contemporânea. Bem como, as influências políticas da inserção de tais sujeitos no processo de criação teatral. Anne Christine Damásio (2011) discute sobre a fabricação do feminino pelos corpos travestis e *drag queens*, apontando que as mudanças corporais estão relacionadas a construção de expressões do gênero. As mudanças corporais podem ser caracterizadas como marcas de identidade.

Nesse contexto, Deleuze e Guatarri (2010), Foucault (2005), Homi Bhabha (1998) entre outros oferecem referências para problematizar a noção de sujeito coerente e centralizado, representante da ordem burguesa, os lugares e fronteiras a serem atravessados, bem como apresentam a noção de diferença, pertinentes a pesquisa atual, a produção

discursiva sobre a sexualidade e os mecanismos de poder controladores e repressores.

Stuart Hall nos oferece um pequeno panorama sobre as noções de sujeito na realidade Ocidental. Primeiramente ele nos apresenta um sujeito dotado de individualismo – do Iluminismo – trata-se de um sujeito autônomo e autossuficiente, cujo centro de suas ações e produção de identidade emanava do seu interior, sem que houvesse mudança ou contradições em si durante toda a vida. “O centro essencial do seu eu era a identidade de uma pessoa” (HALL, 2006, p. 11). A posteriori, o autor segue nos apresentando o sujeito sociológico, baseado ainda na centralidade e coerência, mas que se abre para a possibilidade de interação do seu interior com o exterior, ou seja, o indivíduo não é compreendido como alguém dialógico, ele preserva seu “eu real”, mas modifica-se ao se colocar em contato com outras visões de mundo.

Assim a identidade neste ponto de vista é constituída por meio de um processo de identificação e projeção do eu sobre as outras identidades culturais, no desejo de alinhar e estabilizar o sujeito, não abrindo possibilidade para as multiplicidades, este sujeito realiza um apanhado de elementos de outras identidades e tenta ordenar de modo arbóreo outras significações, tais concepções estão em foco no trecho abaixo:

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o "interior" e o "exterior"— entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a "nós próprios" nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando- os "parte de nós", contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, "sutura") o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis (HALL, 2006, p. 12).

No entanto, podemos compreender a noção de identidade na contemporaneidade enquanto rizoma, o qual não prevalece a concepção de uno ou de múltiplo: ou seja, não se está querendo dizer que o sujeito seja uma centralidade constituído de várias ramificações ou galhos. O sujeito pós-moderno não está centrado, não existe uma linearidade para ele. Em consonância com estas concepções, sua identidade também pode ser compreendida enquanto multipolarizada, ou seja, ela espalha-se em direções divergentes e descontínuas. Portanto, não é mais o tempo de se teorizar acerca do lugar destes sujeitos, mas em não lugares (AUGÉ, 2012, p. 73), que são de fato estes indivíduos e suas constituições multi-derecionais.

Os sujeitos reúnem em si várias tramas, que dentro da máquina social está segmentada, e neste sentido os discursos produzidos nas relações intersubjetivas compreendem uma territorialização a qual se deve ligar humano-território, o controle a disciplina procura demarcar fronteiras, levantar tabus de passagem. Assim, as marcas são

atribuídas por meio de cerimônias, ritualização, repetição intensiva. Pretende-se infligir camadas de identificação, camadas de divisão da consciência; organizando de modo coerente e racional os signos e significados das individualidades. No entanto, nesta intensa compulsão pela homogeneidade a identidade sempre encontra uma linha de fuga, de desterritorialização por onde flui constantemente (DELEUZE; GUATTARI, 2000).

A noção de sujeito tradicional é colocada em crise pelos estudos pós-modernos e pós-identitários, neste sentido a leitura de Deleuze e Guattari (2010) adentrará às noções de não centralidade, de diferença e deslocamento. Os autores apresentam o sujeito enquanto acoplamento de outras máquinas de desejo, cujo foco principal é a produção desenfreada de desejo. Ou seja, onde máquinas estabelecem sistemas associativos.

Nossa máquina orgânica é formada por um ordenado de outras máquinas menores conectadas de uma forma que permite o funcionamento. As células formam tecidos, tecidos órgãos, órgãos membros, membros corpos, este se alimenta, retira energia dos alimentos, excreta o que sobra e no final de tudo a desagregação ou decomposição dos tecidos, resultando no desaparecimento. “O corpo é este espaço demoníaco que nos permite fazer complexos movimentos para fora e para dentro, de entradas e saídas através de pequenos gestos. Os gestos são performativos, como um evento, um acontecimento que nunca se repete. Cada corpo representa e multiplica inéditos sinais no mundo” (PETRONILIO, 2015, p. 2).

Máquina-corpo coloca em crise as noções de sujeito. Em suma, Deleuze e Guattari (2010) dispõem os sujeitos no mesmo patamar, numa mesma situação de sujeitos-máquinas de desejos. Esta denominação suprime ou exclui as categorias, as etnias, os binarismos, entre outros. É evidente que as noções de centralidade estabelecidas pela ordem burguesa capitalista, cuja compulsão é colocar tudo em termos de referências de modelos e binarismos são colocados em crise.

7. CRONOGRAMA DA PESQUISA

ATIVIDADES A SEREM DESENVOLVIDAS	MESES 2015/2016															
	DEZ				JAN				FEV				MAR			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Levantamento e leitura dos textos sobre travestilidades, gênero e textos nômades.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

Escrita do capítulo sobre o Coletivo As Travestidas										X	X	X	X	X	X	X	X	X
Levantamento e leitura dos textos sobre Performatividade														X	X	X	X	X
Visita e entrevista com os componentes do Coletivo As Travestidas														X	X	X		
Utilização das informações coletadas em campo por meio das entrevistas																	X	X
Revisão do Capítulo Escrito																		X
	MESES 2016																	
	ABRIL				MAIO				JUNHO				JULHO					
Levantamento e leitura dos textos sobre performatividade e linguagem tomando como base a análise do espetáculo BR Trans	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4		
	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		
Escrita do capítulo sobre performatividade									X	X	X	X	X	X	X	X		
Entrevista com Isabel e Silvero sobre a montagem do espetáculo BR Trans					X	X	X	X										
Revisão do Capítulo Escrito															X			
Entrega dos documentos para qualificação																	X	
	MESES 2016																	
	AGO				SET				OUT				NOV					
Qualificação	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4		
				X														
Levantamento e leitura dos textos sobre performatividade no teatro e teoria teatral	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		
Escrita do terceiro capítulo									X	X	X	X	X	X	X	X		
Revisão do terceiro capítulo																		X

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **Os Dragões Não Conhecem o Paraíso**. São Paulo: Nova Fronteira, 2010.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e Vida**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ASLAN, Odette. **O Ator no Século XX: evolução da técnica / problema da ética**. 1ª edição. 4ª reimpressão. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- AUGÉ, Marc. **Não Lugares**. Campinas: Papyrus, 2012.
- AUSTIN, John L. **Quando Dizer é fazer**. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Editora: Artes Médica, 1990.
- BARBA, EUGÊNIO. **A Canoa de Papel: tratado de antropologia teatral**. São Paulo: Editora HUCITEC (Humanismo, Ciência e Tecnologia), 1994.
- BAUMAN, Richard & Charles Briggs. **Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life**. *Annual Review of Anthropology* 19: 59-88, 1990.
- BAUMAN, Richard. **Verbal Art as Performance**. *American Anthropologist*, n. 77, 1975, p. 290-311.
- BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro : J. Zahar, 2001.
- BAUMAN, Zigmunt. **Vida Líquida**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. - 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade** : entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro : J. Zahar, 2005.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo Sexo, v1: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo Sexo, v2: experiência vivida**. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BONFITTO, Matteo. **O Ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões Sobre a Arte**. São Paulo: Ática, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. São Paulo: Bertrand Brasil, 1999.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Tradução: Oscar Araripe Essy Calado. Petrópolis: Vozes, 1970.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Vega, 1994.

BUTLER, Judith P. **Cuerpos que Importan**: sobre los límites materiales y discursivos del sexo. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2002.

BUTLER, Judith P. **Performative Acts and Gender Constitution**: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. Source: Theatre Journal. The Johns Hopkins University Press. Vol. 40, No. 4 (Dec., 1988), pp. 519-531.

BUTLER, Judith P. **Problemas de Gênero**: feminismo como subversão da identidade. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BUTLER, Judith. **Excitable speech**: a politics of the performative. London: Routledge, 1997.

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

CAMARGO, Robson Corrêa. **O Texto Espetacular**: as performances, teatro, performances teatro. In: CAMARGO, Robson Corrêa; REINATO, Eduardo José; CAPEL, Heloisa Selma Fernandes (orgs.). **Performances Culturais**. São Paulo: HUCITEC Goiânia, GO: PUC-GO, 2011.

CAMARGO, Robson. **Milton Singer e as Performances Culturais**: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. Disponível em: <https://ufg.academia.edu/RobsonCamargo>.

CAMARGO, Robson. **Neva Leona Boyd e os Jogos Teatrais**: Polifonias do Teatro Improvisacional de Viola Spolin. Revista Fênix, pg 1 a 25.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2003.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2010.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

CARREIRA, André (org.) [et. al.]. **Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CARVALHO, Ana Maria Bulhões de. **As vanguardas teatrais do século XX**. in:

COELHO, Juliana Frota da Justa. **Bastidores e Estreias**: performers trans e boates gays “abalando” a cidade. Dissertação de Mestrado, apresentada a Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2009.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CORREIA, Paulo Petronilio. **Gilles Deleuze e a Linguagem Esquizo**. Nonada: Letras em Revista, Porto Alegre, n. 9, p. 95-106, out. 2006.

COSTA, Jurandir Freire. **O Referente da Identidade Homossexual**. In: BARBOSA, Regina Maria; PARKER, Richard (orgs.). Sexualidades Brasileiras. Rio de Janeiro: Relume Dumará:

ABIA; IMS; UERJ, 1996.

DAMÁSIO, Anne Christine. **Botando corpo e (re)fazendo gêneros**. BAGOAS, n. 06, 2011, p. 211-241.

DAWSEY, J. **Schechner, Teatro e Antropologia**. Disponível em: <http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/pages/38092>. Cadernos de Campo 20.

DAWSEY, J. **Sismologia da Performance: Ritual, drama e play na teoria antropológica**. Revista de Antropologia da Usp, 2007 V 50 No. 2

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche**. Trad. de Pedro Duarte. Edições 70, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2.ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996 (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. 1ª Edição. 2ª Reimpressão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DEMARCY, Richard. **A Leitura Transversal**. In: GUINSBURG, J.; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo, 2002.

DOMINGOS, J. J. **Discurso, Poder e Subjetividade: uma discussão foucaultiana**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2009.

DOURADO, Rodrigo Carvalho Marques. **Bonecas falando para o mundo: identidades sexuais “desviantes” e teatro contemporâneo**. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2014.

DUBY, Georges; ARIÈS, Philippe (dir.). **História da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ESPETÁCULO BR TRANS. Disponível em: <http://www.projetoctrans.com/#!fotos-e-videos/clt3>, acesso em: 04 nov. de 2015.

FARIA, João Roberto. **Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites: teoria e prática do teatro**. Tradução: J. Guinsburg (et. al.). 1 Ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FOMTENELE, Cláudia Valença. Entre **Estrelas e Passarelas**: a condição travesti e seus ritos de apresentação. Dissertação de Mestrado, apresentada ao curso de Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1999.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**: aula inaugural no college d'e france, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. 9ª edição São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. 24ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de Um Teatro Pobre**. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. 2ª Ed. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUINSBURG, J. **Stanislavski, Meyerhold & Cia**. Rio de Janeiro, Perspectiva, 2001.

GUINSBURG, J.; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HIRATA, Helena (et al.) (orgs). **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Poéticas do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAFFE, Alexandra. **Comic Performance and the Articulation of Hybrid identity**. *Pragmatics*, 10, v.1, p. 39-59, 2000.

JAYME, Juliana Gonzaga. **Travestis, Transformistas, Transexuais e Drag-Queens**: personagens e máscaras no cotidiano de Belo Horizonte e Lisboa. Tese de Doutorado, apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2001.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KOUDELA, Ingrid D. **Brecht na pós-modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KOUDELA, Ingrid D. **Heiner Müller**: o espanto no teatro. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LANGDON, E. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Brigs. In *Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis:UFSC,

1995.

LAURENTIS, Teresa de. **A Tecnologia do Gênero**. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Roceo, 1994.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEITE JÚNIOR, J. **Nossos corpos também mudam**: a invenção das categorias "travesti" e "transexual" no discurso científico. São Paulo, Annablume, 2011.

LIGIERO, Zeca. **Performance e Antropologia de R. Schechner**. RJ: Mauad, 2012.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, Sexualidade e Educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. **Um Corpo Estranho**: ensaios sobre a sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 6. Ed. São Paulo. Ed. Global, 2004.

MATAR, João. **Metodologia Científica na Era da Informática**. 3ª Ed. 6ª tiragem. São Paulo: Saraiva, 2014.

NIETZSCHE, F. **A Origem da Tragédia**. Tradução de Joaquim José de Faria. 5ªed.—São Paulo: centauro, 2004.

NOGUEIRA, Francisco Jander de Sousa. **A Saga da Beleza**: um estudo das transformações corporais na experiência travesti. Dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre em Sociologia, Universidade Federal da Paraíba, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIRANO, Mariza. **Temas ou Teorias?** O Estatuto das Noções de Ritual e Performance. *Campos* 7(2): 9-16, 2006. http://www.4shared.com/office/M8Bo0ZzK/temas_ou_teorias_-_o_estatuto_.html.

PEREIRA, Silvero. **Entrevista 1**. (Outubro de 2015). Entrevistador: José Carlos Lima Costa. São Paulo, 2015. 1 arquivo mp3.

PETRONILIO, Paulo. **O Signo como Performance e Performatividade da linguagem**. *Revista ARTEFACTUM – Revista de Estudo em Linguagem e Tecnologia*. Ano VII – Nº 02/2015a.

PETRONILIO, Paulo. **Performances de um Corpo Infame**: dança e cultura. *Artefactum – Revista De Estudos Em Linguagem E Tecnologia* Ano VII – Nº 1 / 2015.

RÖHL, Ruth. **O teatro de Heiner Müller**. São Paulo. Perspectiva, 1997.

ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro**. Publifolha: São Paulo, 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

- ROUBINE, Jean-Jaques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **Gênero, Patriarcado, Violência**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2004.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 3ª Ed. São Paulo: FAPESP, Annablume, 2007.
- SANTAELLA, Lúcia. **Artes do Corpo Biocibernético e Suas Manifestações no Brasil**. Revista NuestraAmerica nº 5, 2008, PP. 147-163.
- SCHECHNER, R. **Between Theatre and Antropology**. University of Pennsylvania Press, 1985
- SCHECHNER, R. **Performance Theory**. Routledge, Nova Iorque e Londres, 1988.
- SCHECHNER, R. **Performers and Spectators – Transported and Transformed**. Between Theatre and Antropology. Trad em Revista Moringa. João Pessoa, Vol. 2, n. 1, 155-185, jan./jun. de 2011.
- SCHECHNER, R. **Restoration of Behavior**. Between Theatre and Antropology, 2005.
- SCHECHNER, R. What is performance studies, anyway? in **The Ends of Performance**, editado por Phelan, Peggy e Lane, Jill, New York University Press, Nova Iorque e Londres, 1997.
- SCHECHNER, Richard. **O Que é Performance?** In: **Performance Studies: an introduction**, second edition. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51.
- SCHECHNER, Richard. **Pontos de Contato entre o pensamento Antropológico e o Teatral**. In Cadernos de Campo nº 20. pg 213-236.
- SCOTT, Joan Wallach. **Gênero, uma Categoria Útil de Análise Histórica**. Educação e Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, PP. 71-99.
- SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- SINGER, M. **Traditional India: Structure and Change**. Philadelphia, Pennsylvania: American Folklore Society, 1959.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: CosacNaify, 2004.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TURNER, Turner. In **Cadernos de Campo**, no. 13, pgs. 177-185. 2005

TURNER, Victor W. **Dewey, Dilthey e Drama**: um ensaio em antropologia da experiência (primeira parte) de Victor Turner. In **Cadernos de Campo**, no. 13, pgs. 177-185. 2005.

TURNER, Victor W. **O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura**. Vozes Vozes. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.

TURNER, Victor W. **The Anthropology of Performance**. Nova Iorque, Performing Arts Journal, 1986

TURNER, Victor W. **The Human Seriousness of Play**. PAJ Publications, Nova Iorque, 1982.

UBERSFELD, Anne. **Para Ler o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALE, Alexandre Fleming Câmara. **O Voo da Beleza**: travestilidade e devir minoritário. Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de doutor em Sociologia – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, 2005.

WEEKS, Jeffrey. **O Corpo e a Sexualidade**. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O Corpo Educado**: pedagogias da sexualidade. 2ª Ed. Minas Gerais: Autêntica Editora, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.