

SILVA, Jerônimo Vieira de Lima. ENTRE O PERFORMATIVO E A TEATRALIDADE NUM CORPO EM TRÂNSITO. Crato: URCA (Universidade Regional do Cariri). TEATRO; Professor Efetivo.

Resumo

O estudo aqui proposto procura apresentar o fenômeno da transexualidade enquanto devir, tendo em vista a complexa rede que entretetece tal assunto, pois aqui podemos considerar os aspectos cultural, social, educacional, político, semiológico, psicológico, dentre outros. Diante de tais considerações, pretendemos estabelecer possíveis diálogos entre o devir-*trans* com os saberes sobre performatividade e teatralidade, tanto naquilo a que se refere à natureza artística (no caso da performance e do teatro) quanto na existência de teatralidade nas práticas humanas e, de que maneira estes saberes encontram-se inseridos na construção dos gêneros, com ênfase na transexualidade. O que percebemos é que, para a concretização da realidade *trans*, são acionados dispositivos de várias ordens, a saber, biotecnológicos, estéticos, hormonais e comportamentais. Meios estes que acabam por transgredir discursos heteronormativos e regulatórios impostos aos corpos e à sociedade. Diante do exposto, o estudo procura entender o devir-*trans* em seus aspectos relativos à biopolítica e ao contexto *queer* e suas problemáticas de territorialidades. Por estas razões, a pesquisa nos leva à perspectiva de que não há uma explicação acabada sobre o tema abordado, ou das relações que o campo artístico, em particular o teatro e a performance, podem estabelecer, haja vista os deslocamentos, as fissuras, os desvios que tais questões representam no contexto da cena contemporânea, bem como os aspectos de transgressão aos discursos heteronormativos que passam a surgir na busca da visibilidade das pessoas não binárias. Em suma, o estudo reconhece ser apenas a tentativa de configurar-se como um contributo à exploração de um universo tão vasto, não sendo possível aqui esgotá-lo.

PALAVRAS CHAVE: Devir; Performatividade; Teatralidade; transexualidade.

SILVA, Jerônimo Vieira de Lima. BETWEEN PERFORMATIVE AND THEATRICALITY IN A BODY IN TRANSIT

Abstract

The study proposed here seeks to present the phenomenon of transsexuality as a result, given the complex network that intertwines this subject, since here we can consider the cultural, social, educational, political, semiological, and psychological aspects, among others. In view of such considerations, we intend to establish possible dialogues between the becoming-trans with the knowledges about performativity and theatricality, both in what refers to the artistic nature (in the case of performance and theater) and in the existence of theatricality in human practices, in what way these knowledges are inserted in the construction of the genres, with emphasis on transsexuality. What we perceive is that for the realization of the trans reality, devices of various orders, namely biotechnological, aesthetic, hormonal and behavioral, are activated. Means that end up transgressing heteronormative and regulatory discourses imposed on bodies and society. In view of the above, the study seeks to understand the becoming-trans in its aspects related to biopolitics and the queer context and its problematics of territorialities. For these reasons, the research leads us to the perspective that there is no finished explanation about the subject, or the relations that the artistic field, in particular theater and performance, can establish, given the displacements, fissures, deviations that such questions represent in the context of the contemporary scene, as well as the aspects of transgression to heteronormative discourses that begin to emerge in the search for the visibility of non-binary people. In short, the study recognizes that it is only an attempt to configure itself as a contribution to the exploration of such a vast universe, and it is not possible to exhaust it here.

KEYWORDS: Becaming-Trans; Performativity; Theatricality; transsexuality.

Da teatralidade e da Performatividade

O teatro contemporâneo encontra-se em terreno híbrido, como bem aponta Silvia Fernandes (2011), ao destacar a recorrência da cena atual como experiência fluida baralhar os modos espetaculares, a ponto de não mais podermos vislumbrar suas fronteiras ou até mesmo as fronteiras entre os diferentes domínios artísticos. Essa transformação, segundo ela, tem

provocado a necessidade por parte de vários teóricos do teatro, em organizar diferentes leituras que possam contemplar essas formas híbridas e múltiplas, presentes neste contexto teatral.

Desde as ideias apresentadas durante o Festival de Avignon, em 1998, Pavis procura discernir o tema em *teatralidades plurais*, evitando assim incorrer no erro de dar-lhe uma definição normativa de teatralidade. Os processos híbridos presentes na cena teatral contemporânea não é a calma de uma segurança fácil, como afirma Barthes (1977). Muito pelo contrário. Nestes processos ocorrem infinitas relações intercambiáveis entre diferentes campos de saber.

Com o surgimento da teatralidade, as relações entre a ilusão do espetáculo e o espectador são alteradas. O que importa, no entanto, é a *forma como aparece o próprio teatro no coração da representação*, ou seja, a *teatralidade* (SARRAZAC, 2009, p. 17). Note-se que a ideia de teatralidade provoca um novo paradigma para o teatro, redimensionando e ressignificando definitivamente o seu sentido, a sua relação entre arte e vida. É o teatro revelando-se ao espectador e mostrando a sua própria cara a confessar que é teatro, como quer Brecht que *o teatro confesse que é teatro*.

Ao estender-se sobre o assunto, Sarrazac comenta que a teatralidade é *a mudança de regime no teatro, que se liberta do espetacular associando o espectador à produção do espetáculo cênico e ao seu desenvolvimento* (2009, p. 17). E havemos de ressaltar que, para Roland Barthes (2007) e para Bernard Dort (2010), como lembra Sarrazac, que *a teatralidade é o que permite pensar o teatro não sem o texto, mas de forma recorrente a partir da sua realização ou do seu devir cênico*, um desejo de que a obra dramática seja sempre *incompleta, aberta e à espera da cena* (p. 32).

Em se tratando da teatralidade contemporânea, novos parâmetros são construídos, novas concepções são apresentadas a reafirmar o que outrora havia sido reivindicado como meio para a sua própria sobrevivência. Inserida no contexto da pós-modernidade, o teatro parece inequivocamente constituir-se não mais a partir do real, mas em torno dos seus signos e de seus elementos composicionais. Em segundo lugar, em meio às várias concepções apresentadas sobre a teatralidade, prevalece o sentido de que o teatro desloca-se, rompe-se e multiplica-se em significados e significantes. Passa a

prevalecer, de certo modo, a procura pelas construções espetaculares e concepções cênicas particulares, personificadas e, desta maneira, cada vez mais plural e ao mesmo tempo, mais fragmentada, mais localizada e apoiando-se no corpo da cena. E por fim, ressaltamos o aspecto híbrido da cena contemporânea. Como vimos, as linguagens artísticas são articuladas e dessa simbiose estética as cenas são concebidas, pensadas e elaboradas. As fronteiras entre o teatro e as outras artes rompem-se e confundem suas demarcações estabelecendo seu caráter heterogêneo e de múltiplos enunciadores estético-artísticos.

A partir dos deslocamentos ocorridos desde o fim do século XIX e início do século XX (Alfred Jarry, Adolph Appia, Gordon Craig, Maeterlink etc), a reatralização e a autonomia da linguagem cênica permitirão ao teatro refletir sobre suas próprias possibilidades expressivas sem que dependa exclusivamente do texto dramático. Esta abertura é provocada, sobretudo pelo nascimento do cinema o qual a representação de ações humanas no palco passa a ser superada pelos recursos oferecidos pela imagem em movimento, reproduzindo a realidade com mais eficiência do que o teatro. Para Hans-Thies Lehmann (1999), é a partir desta perspectiva que a teatralidade começa a se desenvolver de maneira independente do texto dramático. Os pressupostos da teatralidade continuam sua trajetória e vão ainda mais longe. Seus campos de investigação passam a estabelecer aproximações com a *performance* e a incorporar múltiplas abordagens de conhecimento

À medida que distendemos nosso olhar sobre a teatralidade, fazemo-lo no intuito de observar como ela se manifesta no humano, na capacidade de cada indivíduo transformar-se e compor a sua própria maneira de expressar-se e comunicar-se a partir de repertórios constituídos de vivências que se dão no cotidiano de cada pessoa. Em nosso convívio, o ato de teatralizar é inerente à nossa natureza. E como tal, está repleto de práticas ritualísticas e personagens que independem do teatro. Assim, a teatralidade acaba por redimensionar o próprio significado de teatro. Aquilo que por tanto tempo esteve circunscrito a lugares e códigos restritos, hoje enreda-se numa teia complexa e polissêmica. Um teatro a imiscuir-se na vida. E uma vida a engendrar-se de teatralidade.

Ao contrário do que supomos, ousamos dizer que o teatro não é apenas o lugar onde as máscaras são postas, mas é sobretudo onde elas caem a

revelar a nossa *nudez*. No duplo movimento que há entre ator/*performer*/espectador, o artista se prevalece da máscara, enquanto o espectador tira-as a fim de melhor perceber o falseamento da vida cotidiana. Não sem razão, a teatralidade humana provoca novos pensamentos no contexto artístico e performático

A teatralidade presente no nosso cotidiano transforma a vida numa espécie de arena na qual assumimos nossas personagens a fim de sobreviver às intempéries, bem como, *criar metáforas, fantasiar, inventar esteticamente novos espaços e tempos e reinventar-nos* (PARDO, 2011, p. 46). Atentemos para o fato descentralizador presente em tal proposição: ao ressaltar o aspecto teatral presente nos indivíduos, passamos a observar o poder imanente nos atos performático e teatral da vida sem necessariamente estar atrelado à representação. A discussão extrapola o entendimento de que apenas restringe-se ao ator e *performer* tais performatividades.

Não obstante, essas teatralidades se dão distintamente, caso busquemos entendê-la seja na imanência do ser humano, seja no teatro enquanto linguagem estético-artística, uma vez que esta se reveste de intencionalidades e é pensada, elaborada, produzida e destinada à fruição, enquanto aquela manifesta-se constantemente na vida, em seu aspecto ininterrupto de teatralização. Entre uma abordagem e outra propomos um encontro: no teatro o ator/*performer* envolve-se de outras subjetividades para revelar imperfeições, belezas e contradições do ser humano a partir dos planos ficcional e real.

Na vida, o ser humano teatraliza para dar sentido a sua existência, sem que com isso estabeleça, necessariamente, qualquer tipo de apelo ficcional. Para melhor situarmo-nos, corroboramos o pensamento de Pardo (2011), quando afirma que os indivíduos, em seu cotidiano, teatralizam, criam ou assumem papéis, ora para intensificar o jogo multifacetado do cotidiano, ora para impor-se aos discursos hegemônicos que nos são impostos enquanto certeza e permanência de valores preestabelecidos. Por isso mesmo,

Nesse jogo de desempenhar e “des-empenhar” papéis, teatralizamos nossas relações com a escola, o trabalho, o amor, o erotismo e todos os campos do cotidiano. Criamos cascas, armaduras de sobrevivência às vezes duras de

atravessar os afetos, os sentimentos. Criamos personagens por vezes distantes do que havíamos pensado e do que imaginávamos para nós. Desafiamos nossa finitude, nossa leveza e fragilidade pra enfrentar o mundo que criamos com a nossa espécie (PARDO, 2011, p. 47)

Diante desta perspectiva, ousamos acrescentar ao pensamento de Pardo que não construímos apenas personagens que não condizem com aquilo que desejamos ou mesmo pensamos, mesmo que esta possibilidade desejante contraponha-se frontalmente ao que é permitido na sociedade. No caso que aqui buscamos abordar, que é a existência de teatralidade e performatividade no fenômeno transexual, observamos que o sujeito *trans* não só idealiza como concretiza em si próprio uma outra realidade corpórea inteligível. Mas isso não significa concluirmos que se trata de um personagem, uma vez que, este não se encontra circunscrito ao teatro, mas à vida repleta de teatralidade; por isso mesmo, reveste-se de teatralidade e concebe-se numa relação proximal com a performatividade do ator/performer. Neste sentido, o sujeito *trans* pode ser observado sob a perspectiva performativa, haja vista o processo metamórfico a que se submete, quando o mesmo subverte os discursos heteronormativos de gênero e reinventa-os. Antes de distendarmos nosso olhar a tal fenômeno, vejamos outras perspectivas sobre a teatralidade e como esta pode estar inserida em outros contextos.

A presença de teatralidade como meio de expressão pertence a todos os seres humanos, pois, como afirma Fernandes (2009), a teatralidade pode ser uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético, ou erótico, de conhecer esse real e compreender o político, que leva a descobrir outras possibilidades que extrapolam o âmbito do teatro e chegam a contextos extra cênicos, culturais, antropológicos, éticos. Tal pensamento revela o caráter multifacetado que a terminologia teatralidade possibilita, pois, ela não depende apenas da natureza teatral ou mesmo reduz-se ao seu caráter ilusionista e ficcional. A teatralidade é observada nas práticas e situações do cotidiano, a relação que o indivíduo estabelece entre o mundo e a sua imaginação. Ao analisar a ideia de teatralidade Josette Féral (2002) conclui que a teatralidade não tem manifestações físicas obrigatórias, mas uma posição do indivíduo com relação ao mundo e com sua imaginação. Ela só pode ser compreendida

através de manifestações específicas e deduzidas da observação de fenômenos teatrais. Por outro lado, a teatralidade vai além do teatral, podendo ser percebida em outras formas artísticas (dança, ópera, espetáculo), bem como nas manifestações cotidianas de todo indivíduo.

Da performatividade *trans*

O termo performatividade acaba por estabelecer certa sinonímia com o conceito de teatralidade. E por isto mesmo, ambos acabam por se confundir quando relacionados a múltiplos conceitos que extrapolam as teorias teatrais e envolvem outros campos de saberes como a antropologia, a sociologia, a filosofia, a política, a psicanálise e a economia.

Portanto, a teatralidade e a performatividade podem funcionar como dispositivos de análise para compreendermos a polissemia existente tanto na cena teatral contemporânea quanto no fenômeno transexual. Não obstante, observamos que estes termos são utilizados como estudos contemporâneos provocando fraturas e abrindo fissuras no limiar entre a ficção e a realidade, entre o espaço específico do teatro e o espaço público, entre as diferentes funções inerentes ao ator/*performer* e as vivências cotidianas de todos nós e em particular no que se refere ao fenômeno transexual. Dentre estes fluxos que procuram romper as velhas normas disciplinares e a sugerir novas maneiras de estar e ser no mundo encontram-se também os processos performativos.

Se atentamos para a presença de teatralidade, sobretudo no que se refere à performatividade presente no corpo *trans*, percebemos aí caminhos possíveis de transgressão performática. O ato que se realiza e se materializa em si mesmo, acaba por estabelecer, em certo sentido, a assunção de um corpo potencialmente teatral. É nele que se busca projetar modelos preconcebidos e previamente desejados a partir de determinados olhares sobre um corpo/mulher/feminino ou um corpo/homem/masculino para a criação de outras possibilidades de gênero.

De acordo com as pesquisas no campo da linguística realizadas por John Austin¹ (1990) e John Searle² (1984), a performatividade apoia-se na

¹ Austin dedicou seus estudos sobre os usos da linguagem a partir dos atos de fala, principalmente sobre a interpretação de questões, exclamações, comandos, ou seja, sobre enunciados que não são unicamente descritivos. Por esta razão, a fala se configura sobre vários atos que as diferenciam, tais como o ato locutório (corresponde ao ato

realização da própria ação performática e não sobre o seu valor de representação. Acerca da terminologia *Teatro Performativo*, empreendido por Josette Féral, Fernandes procura destacar que,

As operações performativas de produção e transformação cênica de situações são as maiores responsáveis pelo desvio paulatino das exigências da representação, enquanto processo centrado na ilusão e no traçado ficcional, em proveito da ação cênica real e do acontecimento instantâneo e não repetível (FERNANDES, 2011, p. 126).

Como podemos perceber, a performatividade acaba por ampliar, dilatar a própria ideia de teatro, interferindo diretamente nas novas concepções cênicas, apesar de não propriamente definir o conceito de teatro contemporâneo e nem suas concepções híbridas. O termo performatividade, é preciso que se diga, distingue-se do de performance. A este respeito, Fernandes destaca que os aparatos utilizados no teatro contemporâneo são permeados desses conceitos, os quais acabam por tornar-se suas principais referências de operação teórica no seio das experiências cênicas. Para ela, teatralidade e performatividade são noções recorrentes como metáfora ou como conceito operativo, tanto para o teatro quanto para outras áreas do conhecimento, tais como a antropologia, a sociologia, a filosofia, a política, a psicanálise e a economia.

Voltemos às reflexões de Sarrazac: ao seguirmos as pistas apontadas pelo dramaturgo, sobretudo quando considera a teatralidade como sendo a falta de teatro, encontramos aí a possibilidade de refletirmos sobre potencialidades teatrais em outras instâncias, inclusive presentes no fenômeno da transexualidade por meio da performatividade, a qual deriva da performance. De acordo com o seu pensamento, *a modernidade concebe o teatro como falta, desejo e procura de teatro, em lugar de fazer do teatro uma arte definida e consumada* (2012, p. 179). Se trouxermos à reflexão o

de pronunciar um enunciado), o ato ilocutório (o ato que locutor realiza quando pronuncia um enunciado em certas condições comunicativas e com certas intenções, tais como ordenar, avisar, criticar, perguntar, convidar, ameaçar, etc.) e o ato perlocutório (o ato que o ilocutório produz no alocutário. Verbos como convencer, persuadir ou assustar ocorrem neste tipo de atos de fala, pois informam-nos do efeito causado no alocutário) Fonte: .wikipedia.org.

² Searle, procedeu à divisão e classificação dos atos ilocutórios. A teoria dos atos ilocutórios de John Searle (Searle 1969 e 1979) assenta no princípio de que quando o locutor pronuncia uma determinada frase, num contexto específico, executa, implícita ou explicitamente, atos como afirmar, avisar, ordenar, perguntar, pedir, prometer, criticar, entre outros. Fonte: .wikipedia.org.

performer, iremos perceber que, em se tratando do que lhe é peculiar enquanto devir, o seu ato performático também corrobora a concepção de falta e desejo no âmbito artístico. Ora, se por um lado o devir-ator revela-se e concebe-se por meio da *personae-dramatis*, e esta por sua vez dá a direção daquilo que irá determinar e restringir a representação, por outro, para o *performer* este lugar preestabelecido pelo texto dramático de nada lhe servirá, redimensionando, assim, a relação entre ação e espectador. De acordo com Pavis (2001), o *performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa)* (p.285). Em outras palavras, *o performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro* (idem).

Para o problema da performatividade, temos em Fernandes algumas pistas importantes para melhor compreendermos o termo. Ao estabelecer distinções entre o teatro dramático e a performance, a autora argumenta:

Outro princípio de distinção entre teatro e performance é o fato de esta última constituir-se enquanto evento supostamente não repetível, que se apresenta no aqui/agora de um espaço indissolivelmente ligado à proposta de criação. Em certo sentido, nessa acepção a performatividade aproxima-se do conceito de teatro energético de Jean-François Lyotard, um teatro de intensidades, forças e pulsões de presença, que tenta esquivar-se à lógica da representação. Performatividade que já se delineia na poética artaudiana, como produção de gestos, figurações e encadeamentos, que procura evitar os signos da ilustração, indicação ou simbolização, na tentativa de projetar-se como corrente de energia e presença real, que atua como sinalização de limiar (FERNANDES, 2011, p. 124).

A definição em destaque acima nos permite pensar o devir-*trans* a conceber-se performativamente. Por estes motivos o mesmo pode ser entendido como contrário a determinismos e concepções fechadas e absolutas a qualquer entendimento de gênero que se venha a estabelecer. Tanto o teatro na perspectiva imprecisa e sempre por vir da teatralidade, ou a procura de distanciamento por parte da performance à qualquer tentativa de representação e organização simbólica própria do teatro, quanto os aspectos híbridos e sempre variáveis existentes nas construções de gênero e notadamente

performativo, todos estes são conduzidos ao campo das possibilidades e da transgressão.

No jogo prismático entre o desejo e a falta em que podemos observar no teatro por meio da teatralidade e o corpo *trans*, a partir da sua performatividade, a realidade e a ficção confrontam-se e mesclam-se. É por meio dessas fendas entre *arte-vida* e seus mais variados trajetos possíveis de concreção e infinitos significados que procuramos enveredar. Se a teatralidade redimensiona o próprio entendimento do teatro e dele extrapola-se, a performatividade *trans* acaba por ressignificar a própria ideia de corpo ao conceber-se enquanto novo gênero, desestabilizando os discursos heteronormativos da sexualidade humana.

Retomemos o problema dos atos de fala, o qual mencionamos anteriormente. O conceito de performatividade, formulado por Austin, define que a linguagem se torna um discurso capaz de formar e delinear os objetos. Tendo a fala como instrumento que forma e performatiza os discursos, o seu conceito será crucial para a teoria *queer*. Butler argumenta que, os gêneros são produtos performativos, os quais resultam do vir a ser contínuo, do querer tornar-se. São estes discursos performativos que formatam os corpos. Por este motivo, não se nasce homem ou mulher, torna-se um ou outro a partir de atos que são constantemente reiterados. Para Butler, à medida que os corpos são nomeados, características específicas relativas àquele gênero se estabelecem e se materializam. Neste entendimento, a materialização do corpo constrói o gênero, já que, *a performatividade não é, assim, um ato singular, pois ela é sempre uma reiteração de uma norma ou conjunto de normas* (2001, p. 167).

No momento em que nossos corpos são materializados pela presença diferencial entre masculino e feminino através da existência do pênis ou da vagina, somos inseridos no entendimento cultural de gêneros inteligíveis, ou seja, corpos coerentes aos padrões fixos de sexo, gênero, prática sexual e desejo. O discurso de inteligibilidade, segundo Butler, consagra a matriz heterossexual por meio do dimorfismo sexual. Por esta razão, aqueles corpos que não estão de acordo com tais pressupostos, passam a ser considerados abjetos e sem valor de vida.

Institucionalizamos a performatividade de gênero a partir do momento em que nomeamos o feto: - *É um menino!* Ou, - *É uma menina!* A partir daí o

corpo é imaginado e passa a sustentar os gêneros e torna o corpo em um produto simbólico de gênero, performatizado e formatado por via das práticas culturais que a sustentam. Com isso, a performatividade funciona como tecnologia social exercida sobre o corpo, instaurando-se a partir da existência deste corpo.

Uma vez que a performatividade é tomada enquanto tecnologia regulatória de gênero, tanto ela pode tornar o corpo como objeto de vigilância quanto pode desprezá-lo, caso não se enquadre nos moldes performativos inteligíveis. Consequentemente, o corpo considerado abjeto e sem valor pode provocar dois movimentos contraditórios: ou este corpo se assujeita à heteronormatividade e procura sufocar outros devires-corpos, ou assume sua posição transgressora frente a ela. É o que irá ocorrer com o devir-*trans* ao constituir-se enquanto realidade corpórea e ao construir-se enquanto gênero e, neste caso, a performatizar-se. *É só na vivência e na experiência desses corpos que a lógica binária dos gêneros é contestada. Dessa forma, é na prática da subversão que as performatividades queers se estabelecem no meio social* (SANCHES, 2010, p. 10).

O simulacro do gênero, a sua ficcionalidade é assimilada pelo corpo performatizado e este conecta-se aos discursos produzidos pelas tecnologias sociais e, por conseguinte, são eles que passam a regular a reprodução da performatividade. Nesta perspectiva, Bento (2006) destaca que

Uma das formas para se reproduzir a heterossexualidade consiste em cultivar os corpos em seus diferentes, com aparências naturais e disposições heterossexuais naturais. A heterossexualidade constitui-se em uma matriz que conferirá sentido às diferenças entre os sexos (BENTO, 2006, p.1).

Ainda seguindo as trilhas do pensamento de Bento, a experiência transexual é performática por natureza, haja a sua capacidade em ressignificar o masculino e o feminino. Não obstante, tanto os homens quanto as mulheres cisgêneros produzem ações em seus cotidianos plenos de teatralidade, os quais interpretam os papéis do que vem a ser homem e mulher. Por este motivo, segundo Bento, *a verdade dos gêneros não está no corpo- já nos diz a experiência transexual -mas nas possibilidades múltiplas de construir novos*

significados para os gêneros (2015, p. 3) Da mesma maneira, este teatro também existe nas performatividades *queer*.

É que, o sentimento fundamental que move a teoria *queer* relaciona-se à capacidade de mobilidade dos corpos performativos e a construção de novos corpos. O poder transformador e de confronto aos valores dominantes sobre o sexo e o gênero humano que se dão por meio de dispositivos da biopolítica, constituem o cerne do pensamento *queer*. *Não há como compreender os corpos estranhos senão através de práticas que também subvertam os cânones do pensamento* (SANCHES, 2010, p. 10), pois o *queer* é essa localização que não pretende fixar-se em nenhum lugar. Ele é, por (des)natureza, o entre-lugar. Para Louro (2015), *queer* é um jeito de pensar e de ser que não pretende ser o centro e muito menos servir de referência. Ele abriga as sexualidades desviantes e tudo o que é estranho, esquisito e raro e por isso mesmo, não pretende ser *integrado* ou mesmo *tolerado*.

Conforme Louro, Foucault é fundamental para a concepção da teoria *queer*, no momento em que o filósofo desenvolve uma profícua construção do discurso em torno da sexualidade. Na intenção de ressaltar outras contribuições para o desenvolvimento da teoria *queer*, Louro ainda destaca a contribuição de Derrida, quando o linguista passa a questionar a lógica ocidental, que para ele, opera através de binarismos. Neste sentido, Derrida salienta que, o binarismo constitui-se como pensamento que elege e fixa uma ideia, uma entidade ou um sujeito como fundante ou central. Portanto, segundo ele, temos por um lado aquele que é superior e outro que lhe é subordinado. O problema que se apresenta, impele-nos a pensar meios de desconstruir, de reverter, de desestabilizar e de desordenar estes pares.

De posse do profundo estudo sobre as sexualidades e do questionamento trazido por Derrida a respeito do binarismo, Butler volta seu olhar atento aos problemas de gênero, nos quais procura revelar os mecanismos que sedimentam os discursos de heteronormatividade. E põe em xeque o que antes era tido como verdades absolutas, a saber, os binarismos presentes entre homem/mulher e masculino/feminino, desestabilizando-os e propondo o baralhamento destes lugares prefixados. De acordo com Louro, Butler assim dispõe da teoria *queer*:

Ao mesmo tempo em que reafirma o caráter discursivo da sexualidade, ela produz novas concepções a respeito de sexo, sexualidade e gênero. Butler afirma que as sociedades constroem normas que regulam e materializam o sexo dos sujeitos e que essas “normas regulatórias” precisam ser constantemente repetidas e reiteradas para que tal materialização se concretize (LOURO, 2015, p. 45)

De acordo com o exposto acima, Butler ainda chama atenção aquilo que ela definirá de normas regulatórias. Para ela, as normas que regulam o sexo necessitam que sejam reiteradas e constantemente citadas, reconhecidas em sua autoridade, para que, assim, possam provocar efeitos na sociedade. É por esta razão que as normas regulatórias de sexo têm caráter performativo. Portanto, este se dá por meio da repetição continuada daquilo que foi nomeado como realidade de sexo e gênero. Este caráter performativo está na raiz da ótica heterossexual a impor-se como regra normativa, a qual passa a subjugar todos os corpos desde a sua concepção. Butler, a partir do conceito de performatividade, originariamente advindo da linguística, afirma que *a linguagem que se refere aos corpos ou ao sexo não faz apenas uma constatação ou uma descrição desses corpos, mas, no instante mesmo da nomeação, constrói, “faz” aquilo que nomeia, isto é, produz os corpos e os sujeitos* (Idem, 2015, p. 45).

Tanto a pessoa transexual quanto o ator e o *performer* são modos distintos de se estar no mundo, de se apresentar e representar para si e para os outros. Formas distintas de presentificarmos-nos e estarmos inseridos em determinados contextos espaço-temporais. O percurso de criação do ator está intrinsecamente relacionado com o estar no mundo através do ato de representar-(se) por intermédio da *personae dramatis*, como dito anteriormente. O seu corpo torna-se seu instrumento para aquilo que ele passa a conceber artisticamente. Quando isso ocorre, o ator transfere para a personagem a possibilidade dela se colocar em seu lugar no mundo. Por isso, é na cena que o devir-ator manifesta-se num misto de presença e não-presença mediado pela máscara e circunscrito à ficção e, sem esquecermos que, trata-se de uma corporeidade que parte de um corpo real, mas resulta em natureza metaforizada. De qualquer modo, é no seu corpo que reside o trânsito entre a

ficção e a realidade, tornando possível maneiras de estar no mundo a partir da cena. Um constante confronto entre devires: de um lado, um devir-querer-ser-outros e do outro um devir-ser-quem-se-é. Em outras palavras, como propõe Celeia Machado (2009), *o estar na cena é pensar a condição ontológica que atravessa o ato de criação do ator, refletindo sobre a forma poética de a criação teatral dialogar com a experiência humana de tornar-se e de vir a ser quem se é.*

O ser no mundo não comporta outra relação senão estarmos e nos relacionarmos com este mundo. No contexto do teatro, o ser e estar no mundo necessita da existência de um sujeito que os receba, ou seja, um pacto de co-pertença entre ator/personagem e espectador. Nesse sentido, as palavras de Nancy ajudam-nos a perceber a questão de maneira mais ampla. De acordo com suas palavras:

Diante do abrigo íntimo que, de algum modo, sacode fora do espaço, numa mancha cega, abre o espaço de onde cabe sair, de onde o corpo se coloca diante de si mesmo – pois toda a sua presença está aí, nesse fora de si, que não se desprende de um “dentro”, mas que o evoca somente como o impossível, o vazio fora de um lugar, de um tempo e de um sentido. “Si” torna-se assim: personagem, papel, máscara, maneira de portar-se, exibição, apresentação – ou seja, variação singular da abertura e distinção pela qual há um corpo, uma presença. (NANCY, 2013, p. 81).

Há aqui um aspecto fundamental às nossas reflexões: se percebemos que há em todos nós a existência de uma aparente duplicidade - pois é a partir dela que estabelecemos nossas relações com o outro e com o mundo - reside aí a íntima relação de nossas existências com a do teatro, posto que, no teatro nos duplicamos, nos multiplicamos. Afinal, não é o teatro tão antigo quanto o corpo e seu poder comunicacional? Por isso, como bem afirma Nancy, *meu corpo é de uma vez teatro porque a sua presença mesma é dupla* (2013, p. 84). E diríamos que não apenas dupla, mas múltipla.

Do mesmo modo, o fenômeno transexual encontra-se no campo das possibilidades, ou seja, ao redimensionar o corpo e alterar a sua forma fisio-estética, a pessoa transexual instaura outros estados de compreensão sógnica deste corpo, a permitir sua potência discursiva, existencial e política. Para tanto, ressaltam-se-lhes os aspectos performativos e teatralizados.

Referências Bibliográficas

- AUSTIN, J. *Quando Dizer é Fazer*. Artes Médicas: Porto Alegre, 1990.
- BARTHES, R. *O Império dos Signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BENTO, B. *O que é Transexualidade*. Editora Brasiliense: São Paulo, 2015.
- _____. *A Reinvenção do Corpo: Sexualidade e Gênero na Experiência Transexual*. Garamond: Rio de Janeiro, 2006.
- BONFITTO, M. *Entre o Ator e o Performer*. Perspectiva: São Paulo, 2013.
- BUTLER, J. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2015.
- CARDIM, L. N. *Corpo*. Editora Globo: São Paulo, 2009.
- CASCAIS, A. F. & FERREIRA J. *Cinema e Cultura Queer*. Associação Cultural Janela Indiscreta: Lisboa, 2014.
- COHEN, R. *Performance Como Linguagem*. Perspectiva: São Paulo, 2011.
- CONNEL, R. & PEARSE R. *Gênero – Uma Perspectiva Global: Compreendendo o Gênero – Da Esfera Pessoal à Política – No Mundo Contemporâneo*. Tradução e revisão técnica MOSCHKOVICH, M. nVersos: São Paulo, 2015.
- FERNANDES, S. *Teatralidades Contemporâneas*. Perspectiva: São Paulo, 2011.
- FERNANDES, S. & GUINSBURG, J. (org.). *O Pós-Dramático*. Perspectiva: São Paulo, 2013.
- FERRAL, J. *Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro*. Perspectiva: São Paulo, 2015.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade 1: A Vontade de saber*. Paz & Terra: Rio de Janeiro/São Paulo, 2014.
- GREINER, C. *O Corpo: Pistas Para Estudos Indisciplinados*. Annablume: São Paulo, 2006.
- GUATARRI, F. & ROLNIK, S. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Vozes: Petrópolis, 1996.

LOURO, G. L. *Um Corpo Estranho: Ensaios Sobre Sexualidade e Teoria Queer*. Autêntica: Belo Horizonte, 2015.

_____. *O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade*. Autêntica, Belo Horizonte, 2000.

MACEDO, A. G. & RAYNER, Francesca. *Gênero, Cultura Visual e Performance: Antologia Crítica*. V. N. de Famalicão: Edições Humus: São Paulo, 2011;

MACHADO, C. J. dos S. & NUNE, M. L. da. S. *Gênero & Sexualidade*. Editora UFPB: João Pessoa, 2007.

NANCY, J.- L. *Corpo, Fora*. 7 Letras: Rio de Janeiro, 2013.

PARDO, A. L. P. (organização). *A Teatralidade do Humano*. Ed. SESC-SP: São Paulo, 2011.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. Perspectiva: São Paulo, 2001;

RAMSEY, G. *Transexuais: Perguntas e Respostas*. Summus: São Paulo, 1998.

SALIH, S. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Autêntica: Belo Horizonte, 2017.

SARRAZAC, J. - P. *A Invenção da Teatralidade: Seguido de Brecht em Processo e O Jogo dos Possíveis*. Deriva: Porto, 2009;

_____. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. Cosac & Naify: São Paulo, 2012.

SEARLE, J. R. A. *Actos de fala*. Almedina: Coimbra, 1984.

_____. *Teoria dos Atos de Fala II*. Loyola: São Paulo, 1995.

STEARNS, P. N. *História da Sexualidade*. Editora Contexto: São Paulo, 2010.

_____. *História das Relações de Gênero*. Editora Contexto: São Paulo, 2010.

UNO, K. *A Gênese de Um Corpo Desconhecido*. N-1 edições/n-1 publications: São Paulo, 2014.

Site

SANCHES, J. C. *Corpos Performativos: Os Entre-Lugares e as Zonas Queers em Lady Gaga*. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/Redescricoes/article/view/15106>. Acesso em: 17/11/2018.

Revista

DORT, B. *A Representação Emancipada*. Revista Sala Preta, Vol. 13.1. São Paulo: USP/PPGAC, 2013.