

LEAL, Dodi. **Esse cara jogou viado no bicho, mas deu vaca!**: a recepção performativa das transgeneridades. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Pesquisa financiada por bolsa de Doutorado CAPES (2015/2018). Professora Adjunta do Centro de Formação em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia.

RESUMO: O texto contém a apresentação de tese de doutorado defendida em 2018 sobre a performatividade transgênera. A partir das categorias do reconhecimento recíproco e da recepção teatral, a autora investiga de que maneira a leitura estética das transgeneridades na sociedade performa a agressividade como paralaxe de um reconhecimento fragilizado da cisgeneridade. *A percepção de si enquanto espectadora teatral das transgeneridades pode estimular novos processos de transição de gênero?* A pesquisa-depoimento procura desvelar nodos atuantes no jogo de gênero cujas matizes sociais trazem consigo a força propulsora que, no caso, alimentaram o caminho da artista-educadora em criações na arte da performance.

PALAVRAS-CHAVE: Transgeneridades. Arte da performance. Recepção teatral. Reconhecimento recíproco.

ABSTRACT: The text contains the presentation of a doctoral thesis defended in 2018 on transgender performativity. Based on the categories of reciprocal recognition and theatrical reception, the author investigates how the aesthetic reading of transgenderities in society performs aggressiveness as a parallax of a weakened recognition of cisgenerity. *Can the perception of oneself as a theatrical spectator of transgenderities stimulate new gender transition processes?* The testimony-research seeks to reveal nodes that are active in the genre game whose social nuances bring with it the driving force that, in this case, fed the artist-educator's path in creations in performance art.

KEYWORDS: Transgenderities. Performance art. Theatrical reception. Reciprocal recognition.

Este cara aí jogou viado no bicho, mas deu vaca!
(comentário de um operário de fábrica na saída do seu expediente).

Ouvi esta frase numa tarde de sexta feira no outono de 2016, no dia 20/5, na região do Aricanduva, Zona Leste de São Paulo, Brasil. Na ocasião estava com um vestidinho preto justo acompanhado de uma calça legue, cabelo compridinho e amarrado, uma bolsa pequena e deixando evidente os traços e conteúdos femininos em mim. A frase não foi dirigida a mim. Mas me dizia respeito. A frase foi dirigida a outros três operários que, ao sair da fábrica,

cujo ramo não identifiquei, entravam em um carro estacionado na saída do estabelecimento. Não sei ao certo se todos eram exatamente operários desta fábrica, no entanto, estavam certamente juntos.

Mais do que me posicionar com uma resposta oral, procurei seguir minha caminhada tomando o cuidado para, em primeiro lugar, identificar exatamente o que havia sido dito pelo operário e, em segundo lugar, verificar comigo mesma se o referente de sua fala dizia respeito a mim. E sim, me dizia respeito.

Neste dia estava indo em direção à casa onde moram minha mãe e meu pai. O bairro chama-se Vila Nova York, criado e com início de ocupação habitacional nos anos 1970. Lá vivi 9 anos entre o final de minha infância e toda minha adolescência, de 9 a 18 anos. Já carregada dos assuntos familiares os quais me motivaram esta visita, refletindo depois sobre a experiência, tive a sensação de que não reagi à provocação feita pelo operário porque, digamos, ele me chamou para um jogo ao qual não tinha ido ali preparada para jogar. Apesar de os referidos assuntos familiares também se relacionarem à minha identidade de gênero, talvez não tenha me sentido suficientemente contextualizada com a situação para tomar alguma atitude. No entanto, qual atitude tomar?

Parece-me que mais do que a decisão sobre a atitude diante da provocação, o que estou mais interessada em perguntar é: esta foi de fato uma provocação? Colocada de outra forma a pergunta, ou iniciando a argumentação que aqui desenvolvo, o que quis dizer o operário? O que quer dizer essa cena? Mas, o que quer dizer uma cena?

O desafio inerente ao acontecimento que me surpreendeu não poderia ser revelado sem antes eu apresentar as circunstâncias deste contexto. Ora, não apenas uma fala projetada e aqui transcrita que trago para este texto, mas a cena constituída no momento em que o dizer do operário ganhou estas palavras. A cena poderia ser tida apenas como um combinado de referentes em relação, mas aqui procuro intuir (no sentido de acontecimento e

experiência) a transformação que é ocasionada, e não uma simples soma de fatos interagindo.

Assim sendo, mais do que tomar a fala projetada apenas como um recorte, seja colocando-me no lugar de oprimida, seja procurando exclusivamente analisar as razões sociais do discurso do operário, me instiga perceber quais atos estavam em jogo nesta cena. Mais do que procurar delimitar a cena, demarcando o operário, seja como um correlato da figura do espectador no teatro, seja como um jogador em cena, interessa depreender que antes de convidar a/o leitor/a deste relato à leitura da cena que descrevi, quero convidar para ler a leitura do operário sobre mim. Antes de chamar ao texto os necessários tópicos da violência e toda a sorte de perturbações envolvidas na cena, quero significar: qual a fruição do operário sobre a minha passagem feminina no fim do expediente em frente à fábrica em que trabalha? Mas o que é fruir uma cena?

Retirada a carga ofensiva da fala sobre mim pronunciada pelo rapaz branco, que aparentava ter entre 25-30 anos, o que intriga na cena é a tentativa de precisão descritiva sobre mim com a qual se furta apressadamente da difícil tarefa de aferir-me cognitivamente. Neste caso não se tratava apenas da infinidade de leituras possíveis sobre minha identidade de gênero, mas da prontidão necessária com que seria preciso dar termo resolutivo à maneira indeterminada como me apresentava a ele e ao grupo com quem estava. Com o comentário ágil, o operário ganhou a vez de articulador da situação diante de seus pares, sem com isto se privar de uma certa precisão remetente à especificidade de minha performatividade de gênero.

Assim, se supostamente houvesse um leigo entre os amigos que eventualmente poderia acreditar que a identidade feminina estava estranhamente apresentada pela minha pessoa, como se ela não pudesse dizer respeito sobre mim, lá estava o rapaz com uma leitura pronta e acessível para não apenas tirar as dúvidas mas até mesmo agir para que elas não se apresentassem previamente.

Malandro em sua ironia e sem medo de se pronunciar sobre o que via, o operário ganha a cena com sua leitura, proporcionando, de certa forma, uma mediação junto aos outros, também testemunhas do caso. Espectadores? Por um lado o tom jocoso do operário junto aos seus não seria garantia de boa interpretação ou defesa de sua opinião, mas pode ter gerado o efeito de retardar possíveis críticas sobre seu comentário. Por outro lado, seu encorajamento a exprimir palavra sobre mim pode ter sido pautado na desculpa de que ele, diferentemente dos demais, teria o conhecimento correto sobre o fato. Gênero ininteligível agora rapidamente dito, expresso e lógico: de viado a vaca.

Tenho que reconhecer que há na elaboração do operário algo de correto sobre sua leitura. De certo modo, este tal *correto* que aqui emprego diz respeito à inteligibilidade social sobre mim. O operário só poderia ter se dirigido a mim em nome de toda a sociedade: 'gay não, mulher!' De novo, retirado o tom pejorativo, o qual deve reaparecer na tese inteira (LEAL, 2018a), ele exerceu exatamente o reconhecimento que busco. Aliás, eu não poderia realizar esta pesquisa de modo a não tratar do meu processo de transição de gênero do masculino para o gênero feminino.

Não há como omitir que muitas das inquietações que aqui apresento têm em minha vida pessoal sugestividade e ressonância. Até pouco tempo, eu aceitava ou proferia minha autodesignação como homossexual por encontrar aí um referente acessível para os processos de socialização, ainda que o marcador de sexualidade contenha vários conteúdos de transgeneridades. Hoje eu procuro discricionariamente destacar, vestir e expressar a linguagem no gênero feminino. Daí meu acordo com o operário: 'gay não, mulher!'.

O enveredar desta pesquisa levou em conta muitos processos de transformação. No entanto, estas transformações de forma alguma são individuais. "Não existe enunciação individual, que não ecoe e dialogue com as vozes do coro social. A produção de conhecimentos e de subjetividades se dá necessariamente no âmbito desse enfrentamento" (DESGRANGES, 2012, p. 21). Assim, veremos, a 'passagem' de gay para mulher em mim contém em si uma reinterpretação social das transgeneridades. "Toda vez que se afirma

bixa, sapatão, afeminado, caminhoneira, etc, estamos nos referindo a conteúdos trans" (LEAL, 2018b). Estamos a operar inversões nos processos de socialização neurotizados pela sexualidade.

Nascida em São Paulo no ano de 1984, sou da periferia da Zona Leste. Antes de habitar o bairro do Aricanduva, de onde trago o acontecimento gerador da reflexão, morei até os 9 anos de idade na COHAB II de Itaquera. Então, é preciso considerar como se deu a minha infância no que se refere não apenas ao processo de cisgenerificação compulsória como menino no qual fui submetida, mas sobretudo como se deu a repressão do feminino no meu corpo e, paradoxalmente, o contínuo processo de resistência deste feminino de periferia que sobreviveu com muitas cicatrizes de violência e vos fala aqui hoje. O saber das transgeneridades estava presente nesta região de periferia e ainda está, sem grandes modificações: travestis estão à margem e com existência circunscrita à prostituição. No meu âmbito familiar, no meu bairro, na mídia, na escola e, então, comigo mesma, ser travesti, ou seja, vivenciar este feminino que me dizia respeito, era possível, ainda assim com muita luta, apenas se eu o nomeasse a partir de referentes que o localizassem enquanto sexualidade.

Veremos que o hábito de justapor formas identitárias de sexualidade às transgeneridades como LGBT, LBTT, LGBTQIA+, etc., apesar de aproximadamente nos últimos 60 anos terem sido mecanismos de resistência que proporcionaram direitos a grupos oprimidos, contém fracassos de interpretação das opressões das quais procuram dizer respeito. As transgeneridades nos convocam a reinventar todas as formas e noções que empreendemos de sexualidade até aqui: tanto as maneiras hegemônicas como as de resistência da sexualidade se baseiam em um modelo cisnormativo. O termo cisnormativa/o advém de uma formulação que denota a normatividade da cisgeneridade, ou seja, um processo social em que a performance cisgênera é hegemônica em relação à performance transgênera.

Este processo de reinterpretção dos modos subjetivos e sociais da sexualidade para considerar os processos de performatividade cisgênera e transgênera não se dá apenas num contexto em que a linguagem é um simples

campo de batalha mas, principalmente, em um contexto em que o reconhecimento das transgeneridades passa necessariamente por um tensionamento que tira a cisgeneridade da zona de conforto. Ainda que, e às vezes sobretudo por, a performatividade cisgênera estar vinculada a formas de sexualidade LGB, ela é completamente posta à prova e não cabe mais a ela escorar-se numa forjada diversidade sexual cis, ou *diversidade da cis-sexualidade*, para invisibilizar-se. Assim, o saber das transgeneridades incomodam extremamente não apenas as formas de luta pela sexualidade que vêm se constituindo nas últimas décadas, mas principalmente por proferir a denúncia: estas formas da cis-sexualidade precisarão se repensar enquanto diversidade para levar em conta as pessoas transgêneras. E não é de agora que as transgeneridades apontam este fracasso da cisonormatividade sexual. Mas é agora que estamos começando a ser ouvidas/os ou a ter mais espaço de fala, mesmo quando não somos suficientemente ouvidas/os ou somos ouvidas/os até determinado ponto, até o limite que convém ou que não abale tanto as cisonormatividades. Fricção!

Antes de me dar a falar sobre as escolhas referenciais, temáticas e estéticas da pesquisa, gostaria de continuar ainda a tratar da cena que apresentei e, portanto, partir dela para fazer tais indicações. No entanto, preciso adiantar que as provocações de reinvenção das sexualidades cisonormativas propostas aqui se baseiam no inventário crítico de Preciado (2014), desde a formulação do manifesto contrassexual até os seus desdobramentos que não somente desnudam os modos de controle do gozo da cisonormatividade como, sobretudo, nos mobiliza à inventividade de formas de sexualidade que ainda nem sequer imaginamos, e que estão longe de ser compreendidas se formamos narrativas a partir de uma sexualidade pautada na cisgeneridade. E mais, estamos propondo pela contrassexualidade que os marcadores de sexualidade cisonormativos, que se formam pelas letrinhas, promove sempre processos de exclusão. Depreende-se daí que, afirmar o *gosto* por determinado gênero e legitimar o *não gosto* por determinado outro gênero é sempre uma forma não só de legitimar preconceito, mas de naturalizar o gosto: este, que é socialmente construído, ganha no parâmetro excludente justificativa e condição. Ou seja, usei fazer na tese perguntas

indecorosas à normatividade, como: se um sujeito prefere e profere não gostar de determinado gênero, o que este *não gostar* nos diz sobre os processos de socialização pelos quais passou e/ou passa? Como a repressão social, que se pretende normalizadora sobre tal ou tal gênero que determinado sujeito pode se relacionar ou ter desejo, induz a modos de resistência que se restringem a afirmar o gosto pelo tal gênero que lhe é proibido? A erótica dos gêneros guarda processos extremamente complexos de formação social: dominação, objetificação, repressão, etc. Desejar, que é um verbo intransitivo, se interpõe com processos de não-desejo que, quando são investigados com respeito, perseverança e crítica, a partir de procedimentos e circunstâncias estéticas e pedagógicas (como propomos nesta pesquisa) podem indicar sofisticadas formas de resistência imbricadas, por sua vez, com preconceitos estruturais naturalizados e expressos por um sujeito.

Como ler uma recepção? É preciso sublinhar, agora com mais elementos, que na leitura de gênero do caso contado há uma expectativa cisnormativa da minha performatividade. Ou seja, não há reconhecimento de momentos de indeterminação, de composição, de passagem e de refinamento poético do gênero que qualquer sujeito processa em sua vida, com mais ou menos alienação. Outro aspecto relevante: o tom decisivo da fala do operário não apenas denuncia a rapidez por meio da qual a sociedade não permite que haja dúvida, possibilidades não-binárias de performance de gênero ou momentos de transição. O operário com seu gesto parece ter tido a predisposição a dar, ele mesmo, o resultado do jogo do bicho. Como se os colegas não tivessem decifrado o resultado. Ou, como se eu não soubesse ainda da lasciva notícia. O que eu de fato não sabia e aprendi com um dos levantamentos da tese é que, literalmente, o viado beira a vaca no jogo do bicho.

A constatação de que veio dele a notificação da mudança de parâmetro do masculino para o feminino me fez questionar sobre a ousadia com que se permitiu não apenas tomar voz sobre um processo que me diz respeito, mas a dar a sentença, como que dizendo: 'Pronto, é isto. Tá resolvido!'. Sua fala delimitadora como que não permitiria outras leituras, muito menos a minha. Leviana teria sido eu de ousar falar sobre minha performance de gênero diante

de tão resolutiva sentença. Nem que eu quisesse me defender buscando mostrar minha resignação de ter me frustrado de não conseguir ser gay depois de muitas tentativas (sendo irônica). Meu caso é diferente: fui socialmente gay enquanto não tinha coragem ou o mínimo de suporte econômico e social de me assumir mulher. Mas isso não importava na leitura do homem cis operário.

Sou uma mulher trans fresquinha, recém assumida. Parece que este frescor que guarda aspectos de minha masculinidade (os quais devem demorar a desaparecer se é que eu vou permitir que sejam alterados) estavam à mostra e inconfundíveis para este operário. Jamais ele diria isto para uma mulher trans que tem uma passabilidade cisgênera, como dizemos entre pessoas trans. A noção de autenticidade sobre ser uma mulher trans ganha na passabilidade cis um parâmetro normativo de legitimação de pessoas trans em sua leitura. O acabamento esperado de uma mulher trans jamais considera que ela eventualmente venha a ter tido o "azar" de parecer, performar ou se autodesignar no masculino.

Outras leituras que a frase do operário solicita: 'Este aí, coitado, se fosse viado pelo menos seria homem!'; 'Esse viado aí é mais feminino do que ele pensa que é!'; 'Não dá para se arriscar na homossexualidade, porque pode dar errado!'; 'Viado ainda consegue disfarçar que é viado, mulher trans não!'; 'Este aí jamais apostaria na vaca como primeira opção, foi um erro mesmo'.

Há algo de intencional na poética desta cena: supostamente a minha passagem constitui-se como um desdobramento dramático em termos de elaboração da transição de gênero do masculino para o feminino. Vivemos o mito de que a transgeneridade é um processo individual, fruto de uma decisão que parte de um conflito do sujeito consigo mesmo e com algo que não se encaixa.

Nomear a individualização da transgeneridade como um mito e utilizar a categoria do drama para criticá-lo não são meros acidentes da pesquisa. Trata-se de, vertiginosamente, depurar não apenas os processos sociais implicados na subjetividade da transição de gênero mas, sobretudo, desmistificar a condição hegemônica que supõe este processo ser da ordem de

um indivíduo apartado, com problemas psíquicos e beirando a loucura. Revelar o drama tem sido a tarefa épica na área teatral, que é convocada aqui como parâmetro poético para narrar a complexidade dos processos de transição de gênero abrindo a carne deles.

Ao mesmo tempo que possivelmente inscrita numa ordem dramática, esta mesma passagem desanda uma provocação épica no operário por se constituir num ato extra-rítmico. Ou seja, ainda que suponha uma loucura ou uma aberração ambulante na minha figura (ambas segundo sua convicção pautadas em desvios individuais e abjetos), a minha passagem convoca o operário a se posicionar. Trata-se de uma proposição que transforma o ritmo de uma saída de fábrica qualquer em um ato extra-cotidiano, que solicita leituras sobre o acontecimento.

Esta experiência revela uma informação bem valiosa sobre meu processo trans: ainda que eu atribua sentidos em relação a mim mesma, terei de negociar sentido o tempo todo com as leituras que fazem sobre mim. Assim, o ato do/a espectador/a teatral pode dar indícios de como se estabelece o processo de performar gênero:

O sentido de uma cena não se constitui como um dado prévio, estabelecido antes da leitura, algo pronto, fixo, atribuído desde sempre pelo/a artista, mas algo que se realiza na própria relação do/a espectador/a com o texto cênico. (DESGRANGES, 2012, p.17).

Ora, a performance de gênero solicita leitura assim como o acontecimento teatral? Se a criação teatral não é independente da recepção, ou seja, o sentido da criação só se estabelece com o ato de leitura do/a espectador/a teatral, exerceria também uma relação de interdependência a performatividade de gênero com a leitura de gênero? É incognoscível na sociedade atual uma performance de gênero não-binária? Quais os fatores que limitam a leitura da performance de gênero a parâmetros cisnormativos? Tais leituras podem autorizar e legitimar a coerção à performances transgêneras?

Ao aventar os processos subjetivos e sociais implicados na leitura de gênero, além do conteúdo, é sobre o modo de ler que passamos a falar. Assim, o que pode parecer apenas uma forma irônica do tratamento de uma situação de violência, operar a narrativa da vaca ganha aqui a condição sintomática de

imagem que pode se reverter em uma contundente crítica ao modo de leitura normativo. Este modo de leitura normativo, a seu turno será, então, questionado pela capacidade destrutiva de sua força mas também por suas fraquezas, as quais o tornam insustentável.

Tomamos novamente a pergunta: o que quer dizer uma cena? Na argumentação em curso aqui, uma cena quer dizer *tudo aquilo que não pode ser dito ou explicável*. Assim, uma travesti, que provoca o efeito de estranhamento épico na cisnormatividade, o faz por suspender aquilo que pode ser dito ou explicável, por gerar uma infinidade de interpretações ou por ser exposta a figuras taxativas e prepotentes que a encerram: vaca. Aproximamos, então, a travesti do efeito de estranhamento causado pela arte. Não apenas por esta também promover suspensões, ou por provocar, assim como a travesti, uma infinidade de interpretações ou exposição a figuras taxativas, mas principalmente pela sua função. Mas para que serve uma travesti? Para que serve a arte? Para nada.

Partindo do acontecimento aqui relatado, que me atravessou no percurso de escrita da pesquisa assim como tantos outros, tomo a figura vaca como uma metáfora cuja narrativa será tratada por um fio analítico épico. Tenho o intuito de decupar as equações poéticas que se constituem em suas complexidades na cena que se dá entre a performance e a recepção das pessoas trans. A importância de manipular poeticamente a figuratividade que se faz sobre a mulher trans coaduna o desvendamento do fracasso pelo qual opera a normatividade cisgênera e machista de tais fazeres e dizeres figurativos:

[...] cada instância normativa é acompanhada de perto por seu próprio fracasso, e com muita frequência esse fracasso assume a forma de uma figura. (BUTLER, 2015, p.22)

Segundo a autora, esta produção figurativa do normativo é um exemplar problema de reconhecimento. É sintomático que algo que vive e não pode ser enquadrado como vida ganhe codinomes pejorativos. Quais seriam, então, as maneiras de compreender os processos de violência e de resistência que se dão invariavelmente entre as esferas subjetiva e social onde se implica a figura ofensiva? Se sabemos que a normatividade, com vigor estrutural,

embrenha a ciência e até mesmo o fazer artístico hegemônico, há amparo possível para que estas questões sejam postas e desdobradas?

Intuímos aqui uma das contribuições desta pesquisa: para equacionar poeticamente os processos de reconhecimento que se pautam na dialética entre violência e resistência, a ligação entre a normatividade e a produção de figuras precisa ser estudada a partir não de qualquer estética. Somente uma *estética crítica* proporciona subsídio para tratar não apenas o enquadramento que se faz de um grupo oprimido mas, sobretudo, para atingir os procedimentos que procuram 'enquadrar o enquadramento' de um grupo oprimido.

A maneira de se apreender cientificamente as transgeneridades no Brasil tem grande influência da psiquiatria norte-americana, de onde se importou o *processo transexualizador*. Percebe-se que os estudos em Psicologia, e também o contexto de prática profissional, reproduzem este modelo que carece de poética e de crítica. Diferenciar as pessoas trans (entre trans e travesti) é uma anomalia advinda de um Estado que patologiza os corpos trans e dirá sob quais circunstâncias estes devem ser reconhecidos enquanto tal e, conseqüentemente, *quem seria mais trans do que quem*. Por outro lado, constitui-se como higienização nomear o termo trans englobando nele travestis e o inverso não ser possível. É neste nodo complexo que se dão os processos de reconhecimento das transgeneridades: entre o passo e o descompasso da regulação biopolítica do Estado sobre o corpo trans, em paralelo com os complexos processos de resistência que ora contribuem para subverter tal quadro institucional, ora o corroboram.

Travesti é uma forma cultural brasileira. Para se compreender as transgeneridades no Brasil é preciso tratar de compreender o que significa ser travesti. Travesti não é um processo identitário e expressivo diferente das transgeneridades, travesti é uma forma de transgeneridade, uma forma de performatividade transgênera. Travesti é, sobretudo, uma forma extremamente rica de performatividade transgênera, a qual, por ter sido e por ainda ser, constantemente, deslegitimada diante do discurso hegemônico de transgeneridade (de novo, o processo transexualizador), expõe, grita, escandaliza e apavora, à revelia de tal controle biopolítico, as fraturas da

inalcançabilidade de uma verdade definitiva, estática e inquestionável das identidades naturalizadas de gênero: homem e mulher.

Como demonstramos em Leal e Mostazo (2017), a pretensão da performatividade cisgênera naturalizada é justamente a de dar a entender que se atinge a alcançabilidade das verdades definitivas, estáticas e inquestionáveis do que significa ser realmente homem, ou do que significa ser realmente mulher. Talvez possamos começar a compreender, a partir daí, de onde vem o pensamento que insiste que as transgeneridades existem num lugar de *falseamento*. Pode também derivar daí a noção banalizada de performance de gênero e, por isto, a dificuldade da cisnormatividade compreender, questionar e perceber que as cisgeneridades também são performativas. No entanto, justamente por silenciar/naturalizar este processo performativo usando, ainda, a discussão sobre diversidade de cis-sexualidade para tal, a cisgeneridade pretenderá nomear-se enquanto detentora da real feminilidade e da real masculinidade.

Precisamos dizer que a razão acadêmica vigente, e até mesmo os movimentos sociais trans, operam majoritariamente a forma da psiquiatria de enquadrar as transgeneridades, importando-a daí e/ou tentando ressignificá-la daí. No entanto, os saberes fundantes da medicina psiquiátrica, que acabam por parametrizar desigualdades sociais como doenças mentais, não somente não dão conta de dar tratativa à dialética de reconhecimento de pessoas trans como acabam por estabelecer as condições de enquadramento das pessoas trans. E, ao enquadrar quem deve ficar dentro, desenquadra quem deve ficar fora.

A leitura normalizante e biopolítica dos corpos trans procede, desta forma, em ditar quem é desviante e quem é legítimo. Travestis somos sempre vistas como desviantes, agressivas, indisciplinadas e incoerentes com o que se espera de uma, digamos com ironia, *verdadeira pessoa trans*: a saída de uma cisgeneridade para outra cisgeneridade, diametralmente oposta e que não deixa rastros da cisgeneridade original. Travestis em geral não somos enquadradas pelo discurso hegemônico de transgeneridade (a narrativa transexualizadora) por não apresentarmos, dentre outros requisitos, a

passabilidade cis. Travestis somos *ilegíveis* e *ilegítimas* ou, ainda, somos *ilegítimas* por sermos *ilegíveis* pela cisnormatividade que se expressa também na narrativa transexualizadora. Então, uma equação poética que se apresenta como ideia preliminar a ser desenvolvida na pesquisa a partir dos elementos de experiência de campo e por meio de um tratamento estético crítico é que: *a legitimidade se dá em função da legibilidade*. Ou seja, quanto mais *legível* à normalidade for um corpo, mais *legítimo* ele será.

A normalidade hegemônica criará, portanto, a noção de que ser travesti é ser resto, é ser abjeta, é ter uma vida precária. Se este modo indisciplinar de vida se interpõe à pesquisa, porque teria de ser a pesquisa disciplinada? Se opero aqui uma poética crítica é porque pretendo uma epistemologia indisciplinar, porque indisciplinadas somos nós travestis. Se há uma grande lacuna nas pesquisas sobre as transgeneridades realizadas até hoje no mundo é porque elas não foram realizadas por travestis. A presente pesquisa, ligada à Psicologia Social, pretende convocar esta mesma área a repensar-se, a ousar levantar-se contra os saberes médico-patológicos sobre as transgeneridades, a considerar o respeito às representatividades de quem conduz as pesquisas, a adotar a estética não como mero modo de aplicação ou instrumento, mas como um operador poético indisciplinar.

O texto aqui apresentado se desdobra de muitos percalços de violência sofridos pela pesquisadora durante o período de sua realização. Mas não só. Amigas trans próximas foram assassinadas neste período. O texto não poderia ser escrito de outra forma se não com sangue. A indisciplina como método, como pensamento e, por fim, como coragem de deslindar toda a potencialidade do saber travesti.

As pessoas trans somos genocidadas no Brasil atual. Uma pessoa trans escrever uma tese de doutorado neste contexto é um ato de resistência. E mais, em um contexto que deslegitima politicamente, economicamente, socialmente, artisticamente e academicamente as pessoas trans, qualquer coisa que seja dita por uma pessoa trans costuma ser usada contra ela mesma para deslegitimá-la. Minha tese se inscreve neste contexto. Não porque o que aqui se apresenta não seja passível de ainda mais elaboração, ainda mais

refinamento ou ainda mais crítica. Assim, esta pesquisa não somente se expõe à deslegitimação porque o que aqui se apresenta corajosamente se ergue contra as normatividades. Da mesma forma, esta pesquisa não somente se expõe à deslegitimação porque as questões que aqui se apresentam criticam as formas hegemônicas do próprio movimento trans. Também, esta pesquisa não somente se expõe à deslegitimação porque o que aqui se apresenta carece de uma metodologia disciplinada conforme os parâmetros cientificistas da pesquisa acadêmica. Esta pesquisa se expõe à deslegitimação por todos estes fatores somados ao principal: por ser escrita por uma pessoa trans.

Meu empenho de realizar esta pesquisa é extremamente corajoso e inventivo. No entanto, não se trata de uma inovação que se dá ao acaso à minha individualidade, mas de um trabalho constitutivo que, ao fazer cruzamentos pessoais, pretende se relacionar com as encruzilhadas epistêmicas indisciplinadas de ser trans no social. Estou dentro de um contexto em que cada vez mais pessoas trans ganham visibilidade nas artes e na academia, ainda que isto se dê paradoxalmente à despeito do contínuo e crescente genocídio deste mesmo nosso grupo. A expectativa de vida de pessoas trans no Brasil atual, estimada em 2018, é de 35 anos!

A ocupação de espaços sociais por pessoas trans não é nenhum favor. Visibilidade é um direito. Em muitos casos, pelo fato das maiorias cisgêneras não se importarem em abrir espaços para pessoas trans (e quando o fazem, as limitam até os pontos de conveniência), algumas áreas do saber, como a própria psicologia, pretende apoiar pessoas trans mas tem seus procedimentos e trabalhos majoritariamente conduzidos por pessoas cis. Inclusive os trabalhos que dizem respeito à vida de pessoas trans (temos muitíssimas pessoas trans capacitadas para a psicologia). Assim, empreende-se não a realização de um mero encontro de disciplinas diferentes, mas sim, o que podemos talvez nomear como uma *invasão* dos saberes teatrais engajados como modo operante-reflexivo que coaduna projetos emancipadores nas humanidades.

Comento que a proposição que faço aqui de aventar diferentes áreas para o estudo das transgeneridades advém e reforça uma trajetória acadêmica e profissional que venho tecendo em meu percurso e que está sustentada na

força de relação necessária entre campos do saber que, tradicionalmente, se fecharam uns aos outros (e em muitos casos, ainda se fecham). As Artes Cênicas e a Psicologia Social se paqueram e se interrelacionam há muito tempo. No entanto, poucos projetos realmente se emaranharam vertiginosamente na soma dos contributos que advém de cada área e, sobretudo, pouco ainda se aventou das proporções que se desdobram da relação entre elas.

Perspectivando as circunstâncias do percurso de desenvolvimento do Doutorado que culminou neste relato, preciso dar nome às estações de paragem nas quais foram desenvolvidas *práxis comunitárias* de pesquisa sobre as transgeneridades. A cartografia, realizada de laços estreitos com o orientador da tese, Prof. Dr. Luis Guilherme Galeão da Silva, permitiu experimentar com qualidade, cautela, peregrinação e perseverança as problematizações afetivas, militantes e criativas, ligadas às populações de pessoas trans de 2013 a 2018.

Este percurso, que compreende período anterior ao estrito desenvolvimento das ações compreendidas na tese, foram extremamente relevantes para dar base à sua realização. O primeiro motivo é porque permitiu não apenas um contato preliminar com diversos grupos de pessoas trans, mas também porque este contato no percurso levou um amadurecimento pungente da pesquisa, aliado ao contínuo refinamento pessoal para o meu processo transgênero. O segundo motivo é que estas estações foram base não só para compreender melhor das tratativas metodológicas da interseção das Artes Cênicas com a Psicologia Social, mas perceber, principalmente, os tensionamentos destas áreas com as demandas comunitárias.

As tais paragens se deram intencionalmente com um denominador comum: o Teatro do Oprimido. Este mote foi estabelecido por três razões. A primeira: o fato de este dizer respeito exatamente a um saber popular que foi tradicionalmente excluído da academia. Advindo de processos de trabalho com diferentes grupos oprimidos que encontraram na forma teatral o percurso de investigação e expressão de luta por reconhecimento, o saber comunitário implicado no Teatro do Oprimido apenas nos anos 2000 passou a ser objeto de

estudo nos diversos cursos de graduação das universidades brasileiras. A segunda razão: a correlação entre as Artes Cênicas e a Psicologia Social encontra nas teorias e práticas do Teatro do Oprimido uma força de relação muito interessante: pretende promover não apenas a complementariedade das áreas para maior conexão entre os saberes que estão dentro e fora da academia mas, principalmente, impulsiona a constante reinvenção crítica destas áreas. A terceira razão: desde o início do projeto eu estive extremamente insegura para pesquisar as transgeneridades porque esta não tinha sido, até então, uma experiência pessoal elaborada. Não porque eu não era uma pessoa trans antes de iniciar o Doutorado, mas porque tinha minha transgeneridade, e o feminino, reprimidos. Não me via como trans por conta desta repressão. Ou seja, ao mesmo tempo em que os espaços sociais que eu frequentava de certa forma me alienaram da condição transgênera (entende-se, por falta de informações e de estrutura), nestes mesmos espaços eu pude desenvolver uma trajetória bastante perspicaz de afinamento dos trabalhos e formas metodológicas de transformação das opressões sociais. Em outras palavras, a insegurança com as transgeneridades caminhou de mãos dadas com certa segurança metodológica encontrada e forjada no percurso realizado por mim até o início do Doutorado.

Mas quando foi, e o que houve, que possibilitou que eu percebesse que a transgeneridade, projeto de minha pesquisa de Doutorado, também dizia sobre minha pessoa? Como que alterar a percepção que eu tinha sobre mim e meu processo performativo de gênero modificou o modo de condução desta pesquisa? Como se altera uma percepção de gênero? De que maneira específica a atividade teatral e a relação com o/a espectador podem desdobrar em alteração da percepção de gênero?

Em 2013, fui espectadora de uma encenação chamada *Na Rego: quanto custa uma hora com você?*, do Coletivo Na Rego. Na ocasião, levei para assistir o espetáculo junto comigo um grupo de alunos/as do curso de Licenciatura em Música da Faculdade Carlos Gomes / Uniesp. A rua Rego Freitas está localizada no centro de São Paulo, perto do Largo do Arouche (onde residi durante a maior parte da pesquisa, de 2012 a 2017). Nesta região, há a frequência de muitas travestis que residem e/ou trabalham aí, sendo a

prostituição uma das atividades profissionais na qual a maior parte delas está envolvida. Uso o termo *elas* não somente porque até então eu me referia a travestis em terceira pessoa do plural, mas porque assim havia aprendido socialmente o que significava ser travesti: *terceira pessoa do plural, jamais primeira pessoa*. No entanto, o que chama a atenção no acontecimento em questão, é que esta terceirização pronominal é endossada na proposta do espetáculo.

Este grupo, inteiramente composto de pessoas cisgêneras, partia de relatos verdadeiros de travestis, como a própria imprensa descreve sobre uma apresentação mais recente, na cidade de Sorocaba - SP, em 2016. Tal procedimento de criação apoiado em depoimentos de histórias de vida é baseado no Teatro Documentário. O espetáculo de fato trouxe para a cena um material de resistência muito potente das travestis da rua Rego Freitas. As histórias eram tão fortes, que o efeito imediato em mim foi o de me deixar nua. Minha nudez enquanto espectadora da peça tinha uma proveniência concreta: a transgeneridade deslocada do cotidiano e ora posta em cena deixava às vistas a minha própria transgeneridade, a qual eu mesma fui ensinada a reprimir (e, depois, desaprendi a enxergar). Foi extremamente inusitada para mim esta descoberta, me pegou de surpresa. O feminino sempre esteve presente na minha vida e estava bem acobertado debaixo de tanta vergonha e boicote, provenientes da repressão familiar, afetiva, escolar, política, dos bairros onde vivi, etc. Mesmo as escapadelas da minha mulheridade eram consentidas tacitamente no relacionamento afetivo que tinha na ocasião da peça, com a condição de que estes conteúdos fossem logo acobertados de novo e eu voltasse a ser gay (eu que ousasse a dizer que era trans). Aliás, é assim que se dá a violenta assimilação afetiva do feminino e das transgeneridades na socialização entre corpos cisgenerificados compulsoriamente como homens que se relacionam entre si, convencionalmente rotulada como gay. Convivendo nada bem com a repressão, mas tendo-a naturalizada no cotidiano, eu fui assistir a peça despreparada para a atividade de assombramento à qual eu fui convocada pela minha própria experiência diante da transgeneridade vista. "Nos parece que as imagens do espetáculo retornam e nos assombram para melhor

prolongar e transformar nossa experiência de espectador/a, como que para nos obrigar a repensar a cena e, então, retornar ao nosso terror ou ao nosso prazer" (Pavis, 2007, p.9).

Bem, o ponto é que algo me soava muito estranho nesta experiência como espectadora, porque ela não se resumiu simplesmente a passar a enxergar algo que eu não enxergava, doravante, minha transgeneridade. O que eu sentia, de fato, é como se eu estivesse em desacordo com a proposta do espetáculo. Iser (2005), teórico da recepção, indica que no processo de elaboração da experiência do/a espectador/a com relação à obra artística, a sensação de dissensão pode ser chamada de *espaço liminar*. Trata-se, nas palavras de Desgranges (2014, p.40-41), de:

[...] um espaço de passagem, um descompasso entre a proposição do/a artista e os referenciais da/o espectador/a. Este espaço se produz a partir do desacordo entre o objeto artístico e o/a receptor/a, e faz com que a atuação desta/e não se resume a um ato de compreensão ou de tradução do que o/a artista quis enunciar, mas se constitui em um ato necessariamente criativo, inventivo. (DESGRANGES, 2014, p. 40-41)

Ora, o que a minha experiência como espectadora procurava me dizer era inaudível não porque eu não quisesse ouvir, mas porque eu parecia destoar literalmente do resultado esperado da peça. O elenco, todo composto de estudantes de graduação em Artes Cênicas da UNESP, eram pessoas com quem eu tinha amizade e coleguismo na época. Observar a atuação delas sobre a vida de travestis que se prostituíam na Rego Freitas, para além de me proporcionar um melhor conhecimento sobre as histórias destas mulheres trans, produzia em mim um embaraço adicional. Percebia que havia na proposta estética uma demarcação muito concreta da transgeneridade condicionada à prostituição, à qual eu não me encaixava: "travestis são elas, as mulheres trans que se prostituem e que foram depoentes da obra teatral", algo como que me sussurrava ao ouvido. Como eu não me prostituía, percebia enquanto espectadora que não era (ou não deveria ser) um resultado da peça que eu fosse trans também. Não foi nem um pouco óbvio para mim que um mesmo espetáculo pudesse ser auspicioso o bastante para me deixar nua porque me fazia enxergar a própria transgeneridade mas, ao mesmo tempo, com sua proposta terceirizadora de narrativa, me dificultasse a me reconhecer

enquanto trans. Este impasse foi muito dolorido, porque me levou a conviver por um longo período com uma verdade aprendida com a cena, mas que não poderia ser nomeada em função do modo como a cena foi arregimentada. A propósito, a compreensão destas circunstâncias cênicas e de seus efeitos de recepção se deu em concomitância com a escrita da tese.

E não é que o trabalho do grupo se simplificava em dizer que somente são pessoas trans quem se prostitui. O problema é que, ao narrar a transgeneridade em terceira pessoa e não em primeira pessoa, o grupo não se preparou eticamente e teatralmente para perceber o que de fato estava levando para a cena e provocando no seu público: *uma alteração na percepção sobre os conteúdos das transgeneridades*. Ora, a matéria subjetiva e social das travestis da Rego Freitas dizia respeito tanto sobre os processos de performatividade de gênero do elenco como sobre os processos de performatividade de gênero das/os espectadora/es, no entanto, o *trans fake* empreendido pelo grupo teatral os negligenciava. Esta é uma consequência potencial de obras teatrais cisnormativas: ainda que abordem conteúdo de transgeneridades, estes são perigosos demais para serem nomeados entre artistas e público. A conveniência está em esquivar-se sob a égide do campo para manter um ar profissional que, na área teatral, veremos, se sustenta tradicionalmente no paradigma da alteridade.

O tempo dilatado que me requisitou a elaboração desta experiência é prova de que as alterações no modo de percepção provocadas por um espetáculo nem sempre ocorrem com rapidez no/a espectador/a. Na ocasião, eu tinha muito medo de reivindicar-me como uma pessoa trans, e tinha muito medo de reivindicar-me como uma mulher. Este medo, que ora procurei encarar durante todo o percurso da pesquisa de doutorado por meio das ações empreendidas, diz respeito aos preconceitos sociais relacionados às transgeneridades e às mulheridades. Sobre os perigos de ser trans, um bom medidor do fundamento deste medo (para além do já mencionado risco de vida), diz respeito à perda de privilégios de ser cis. Contraditoriamente à necessidade de tempo expandido para apurar a experiência da minha própria transgeneridade (cuja chama eu vi acender e logo se apagar ao assistir a peça *Na Rego*), nomear-me enquanto trans e enquanto mulher provocou com muita

rapidez respostas contumazes de perda: término de relacionamento afetivo, demissão no trabalho e alto dissenso familiar, só para dar alguns exemplos.

Em todo este período fui acompanhada dos questionamentos que haviam me atravessado enquanto espectadora da peça *Na Rego*. Ao mesmo tempo em que procurava me aprofundar no estudo das transgeneridades entretecendo as ações acima relacionadas com o meu material subjetivo, tive que enfrentar alguns fracassos. Nenhum dos experimentos cênicos acima descritos se desdobrou em um espetáculo propriamente, nenhum deles recebeu fomento público de criação e circulação (a despeito de mais de 5 tentativas), nenhum deles teve mais de duas apresentações; a disciplina de Teatro do Oprimido não foi efetivada como uma disciplina optativa oficial do curso de Psicologia da USP (como se havia aventado). Enquanto isso, ao longo de todo o caminho, chamava a atenção que projetos realizados inteiramente por pessoas cisgêneras sobre pessoas transgêneras, como *Na Rego*, ganharam mais de um financiamento público e circulam há mais de 3 anos. A efemeridade das propostas feitas por mim, já em processo de descoberta da minha própria transgeneridade, somava-se à não bem quista composição dos projetos que propunha juntamente com outras pessoas trans; e justamente por sermos trans.

De acordo com Simões (2008), a *não encenação* é um indício relevante sobre a recepção de um projeto teatral. Segundo a autora, o teatro marcado pelo veto é proveniente de uma repercussão negativa do público, seja ela efetiva ou potencial. Hoje consigo colocar em palavras os processos vividos, os quais serão melhor desenvolvidos na tese: pessoas trans vivenciam uma profunda precarização das condições de produção quando somos proponentes de projetos ao mesmo tempo em que pessoas cis que fazem projetos sobre pessoas trans vivenciam a premiação em editais de fomento público de cultura e, ainda, têm a oportunidade de alavancar suas profissões. Tal fenômeno poderíamos chamar de *carreirismo trans de pessoas cis*, o qual se associa com impiedosa fluência ao *trans fake*. Percebemos que esta situação requer uma ampla revisão dos parâmetros públicos de representatividade para o oferecimento de condições de trabalho nas artes e demais profissões para grupos sociais não hegemônicos. Inclusive na academia!

De fato, na minha experiência como espectadora da peça *Na Rego*, havia um reforço à ação de olhar para pessoas trans em terceira pessoa. Mesmo que houvesse a possibilidade de enxergar este conteúdo trans terceirizado em mim, da mesma forma como fazia o elenco, isso se dava num espaço provisório, o teatral. A atividade teatral que ora tem o potencial de despertar sentidos insuspeitados, seja na feitura ou na recepção, em *Na Rego* era diminuído a um exercício de apropriação cultural.

Um olhar atento à recusa vivida por pessoas trans que são proponentes dos próprios projetos artísticos denota que a ruptura social que pretende propor um teatro que aborda transgeneridades não se efetiva sem que ele seja conduzido por pessoas trans. Isto porque qualquer ruptura exige uma nova atitude interpretativa do público e, ainda que conteúdos do cotidiano sejam postos em cena, se este labor não for exercido com representatividade, o público e as/os artistas continuarão endossando a arcaica noção de alteridade supremacista branca cisgênera do teatro de que: *ator/atriz bom/boa pode fazer qualquer papel*. Em outras palavras, o teatro feito por *Na Rego* ao mesmo tempo que procurava trazer à tona processos de violência do cotidiano, avalizava a ideia de que a lógica de referência destes processos é a de terceira pessoa. *Teatro sobre pessoas trans glorificado; teatro efetivamente feito por pessoas trans, precarizado*.

Ora, ao mesmo tempo em que eu me indispunha com a impossibilidade de reconhecimento do fazer teatral que desenvolvia e enquanto tinha que lidar com a precarização de produção, ambas resultantes dos efeitos da condução dos projetos com representatividade, continuava a fazer perguntas sobre como o teatro pode ser convocado na descoberta subjetiva e social das transgeneridades. Interessava-me desvendar quais os efeitos estéticos das transgeneridades enquanto tema e forma, indissociadamente. Se por meio do teatro eu havia sentido o perigo latente do que significa ser trans em sociedade, deveria haver outras pessoas também instigadas com estas questões. Em vistas a elaborar a minha experiência psicossocial enquanto espectadora diante das transgeneridades, acreditava ter material suficiente para cotejar com uma pedagogia dos/as espectadores/as a respeito da performance de gênero.

Neste sentido, a atuação no Programa de Iniciação Artística - Piá, ligado à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, foi um instigante atravessador para lidar com os questionamentos deste percurso. As ações do programa se dão em equipamentos públicos das periferias da cidade e abrange as linguagens de teatro, dança, música, artes visuais, literatura e artes integradas. Durante os dois primeiros anos como artista-educadora de teatro e nos dois seguintes como coordenadora de pesquisa-ação me envolvi com as atividades educativas e criativas do programa que aconteciam na Zona Leste, de 2013 a 2016. O Piá foi fundamental não apenas por ter me dado a experiência concreta do fazer artístico, no âmbito de política pública de formação cultural, mas, principalmente por ter como matéria a cultura da infância. Sinto-me muito feliz de ter tido um espaço tão significativo, onde puderam ganhar forma estética e meios de socialização as minhas primeiras inquietações e experimentações de ser trans. Ao longo de 2016, dei formações para os/as artistas-educadores/as do programa, bem como para gestores/as e articuladores/as culturais dos equipamentos onde o programa atuava, sobre transgeneridades na infância, dado que muitas dúvidas atravessavam o cotidiano dos nossos trabalhos. Vejo que aí representei três papéis diferentes: 1) divulgação de informações; 2) catalisadora de transformações e 3) somadora de dúvidas.

Foi somente em abril de 2016 o início dos trabalhos de *A Demência dos touros*, da companhia Teatro do Perverto. Os oito meses de pesquisa de pré-produção, sucedidos de quatro meses de criação e de aproximadamente dois meses de circulação, constituíram um trabalho intensivo e sistemático em que as experiências prévias desta pesquisa de Doutorado realizadas até então se somaram à disponibilidade, perspicácia e força de trabalho do coletivo que, em conjunto, passou a lapidar as questões relacionadas à pesquisa do processo com o desafio de desenvolver um material crítico sobre transgeneridades que pudesse ser traduzido por meio de linguagem artística. Evidentemente, a arte aqui não foi mero instrumento para veicular nossos achados, mas tornou-se, ela mesma, objeto de invenção formal para a elaboração estética das transgeneridades.

Por fim, a pesquisa se compôs da oportunidade que tive de realizar estágio doutoral (*Visiting Scholar*) na Universidade de Coimbra, em Portugal, no Doutorado em Estudos Artísticos. Com a realização da performance *Tetagrafias*, a qual foi narrada na tese, foi possível articular em forma de provocação artística o tensionamento colonial-anticolonial das transgeneridades. Ou seja, para além do programa da performance em si, o qual será pormenorizado no relato, o fato de a pesquisadora ser uma travesti e pelo saber travesti se constituir como uma epistemologia do Sul, necessariamente coloca-se em questão o aspecto anticolonial da existência travesti como elemento fundamental de investigação do efeito estético das transgeneridades.

Ver-me neste percurso do momento que escrevo esta pesquisa para trás é uma operação temporal que nomeio *de trans pra frente*¹, como um neologismo à expressão de trás pra frente. Pegada à coletividade de pessoas trans, me dei a fazer a tese com o intuito a refletir sobre a força de nossas vidas. Essa reflexão, imbricada de um amadurecimento pessoal, almeja contribuir para um olhar crítico sobre as transgeneridades na sociedade. Por sua vez, a maneira de desdobrar a narrativa da pesquisa advém de uma forma de compor texto na qual as provocações trazidas à tona se entrelaçam aos fazeres do pensamento crítico. Assim, a coragem de enunciar as próprias questões sobre as transgeneridades ao mesmo tempo em que não me desalinha em nada da força de luta por reconhecimento da população trans, abre caminhos para a investigação, a dúvida e a inventividade como fazeres críticos próprios de pessoas transgêneras.

Ao tratar do ensaio como modo de escrita, Adorno (2003, p. 16-17) comenta que este “[...] reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho”. No tocante à tese, pretendi apresentar reflexões que não se

¹ Publiquei em 2017 um livro de poesias sobre a minha transição de gênero com o título *De trans pra frente*, pela Editora Patuá (LEAL, 2017). Em um canal no YouTube com o mesmo nome, *De trans pra frente*, apresentei entrevistas e outros materiais sobre transgeneridades, Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCCdhlAwU-hGWQNde6jQ1fbw>, acesso em: 20/04/2020 às 19h39, Porto Seguro / Brasil.

baseiam em uma moralidade irrestrita, mas que, ao dissertar sobre noções às quais nenhum/a leitor/a ficará ileso/a à dúvida e ao afeto, almejam promover, honestamente, um alargamento sensível e eficaz para a compreensão da performatividade transgênera e, conseqüentemente, reunir pistas da performatividade cisgênera, a qual merece outros trabalhos com o porte deste.

Introduzo a tese com uma série de perguntas em torno da pergunta principal de pesquisa. Trata-se não apenas do meu estilo de escrita, mas da atitude que assumo de lidar com as experiências investigadas. "Um dia [...] eu passaria a ser capaz de colocar as minhas próprias questões, ofício mais difícil ainda do que procurar respostas" (MÃE, 2015, p.124). Dentro da perspectiva de que a produção acadêmica de pessoas trans sobre as transgeneridades não só tem sido cada vez maior, mas que tem um valor altíssimo e uma diversidade interessantíssima, me coloco de frente a todo nosso coletivo, com muito respeito e com muita admiração, para narrar as minhas questões sobre nós. E deixar bem dito que as minhas questões, que aqui se apresentam como sendo minhas e da minha pesquisa, se desdobram de muitas outras pessoas e de muitas outras pesquisas. Mas, mais do que isto, representam-nas. Representam a nossa força, a força do pensamento trans.

A postura inventiva exercida aqui no texto corre vários riscos de deslegitimação. Não apenas por academicistas elitistas e/ou preconceituosos que enxergarão no saber das transgeneridades ameaça aos seus valores ou modismos. De fato, um saber que tradicionalmente foi excluído do interesse da Universidade e que ora procura invadir a academia se expõe não apenas pelo seu conteúdo, mas principalmente pelo seu método. Os modos de pensar e fazer pesquisa aqui expressos advém de experiências que rompem com os núcleos duros da academia não apenas por ser interdisciplinar, mas por convocar a forma performática de investigar. Fabião e Lepecki (2015) afirmam que a performance não se faz, *a performance se comete*. Da mesma maneira, é assim que coloco esta investigação: não estou fazendo esta pesquisa; dentro do conservadorismo acadêmico no qual ela se insere, *esta pesquisa está sendo cometida!* E, ainda, segundo Adorno (2003), se este modo de operar é ser estigmatizado como um devaneio impotente que implica o pensamento onde supostamente não há nada a ser explicado, esta pesquisa pode servir

também de denúncia de tudo aquilo que se ignora cotidianamente sobre as vidas que não importam ser vividas para uma sociedade transfóbica. Se não deveria haver como falar de estética de um modo não estético, não deveria haver modo de falar de transgeneridades de modo não trans ou sem a representatividade de uma pessoa trans conduzindo este pensamento.

Esta pesquisa pode ser entendida, em si, como fruto de um *ato de espectadora*. A desorientação na qual me vi durante a referida experiência de recepção teatral das transgeneridades me levou a vasculhar em profundidade nevrálgica os meandros da produção artística da performatividade de gênero, de um lado, e as nuances agudas dos processos psicossociais em que decorrem o efeito estético. Assim como as inversões suscitadas na teatralidade contemporânea (desde os esgarçamentos do projeto de arte moderna), neste ato de espectadora “[...] a frustração marca o movimento de leitura e participa do efeito estético proposto [...]” (DESGRANGES, 2012, p.38). Decepcionada com a cena sem representatividade trans, e ávida do contraste instaurado entre esta situação e todo o material subjetivo e social que exigia refinamento e trabalho para atingir a amplitude que ganhou este Doutorado, me vi impelida a oportunizar à minha experiência e à de tantas pessoas que se beneficiaram com o desenvolvimento da tese (e a todas que se beneficiarão com a leitura do texto) um esmiuçamento dos interstícios psicossociais de recepção de gênero dispostas em termos de *dramaturgismo de gênero, pedagogia teatral de gênero e performatividade de gênero*. Se “[...] a decepção é um momento fundamental da busca ou do aprendizado [...]” (DELEUZE, 2006, p.32), o prazer de emancipar-me enquanto *espectadora das transgeneridades* tem a ver com o refinamento prático da arte de traduzir, de por as minhas “[...] experiências em palavras e (minhas) palavras à prova, de traduzir (minhas) aventuras intelectuais para (inspiração) dos/as outros/as e de contratraduzir as traduções que eles/as (me) apresentam de (minhas) próprias aventuras” (*adaptado de RANCIÈRE, 2012, p.15*).

Que esta pesquisa, resultado de uma atuação incansável em defesa do direito de pessoas trans, inspire que cada pessoa viva possa pensar sobre seus processos formativos de gênero. Observar os condicionantes, sobretudo aqueles que foram naturalizados. Permitir-se repensar-se. As transformações

não são individuais, elas se dão em relação, em processos de transformação recíprocos. Perceber, desde o princípio, que *todas/os* nós fomos cisgenerificadas/os compulsoriamente ao nascer. Usando a desculpa do órgão genital como constitutivo do gênero, que é da ordem subjetiva e social, nossos corpos aprenderam a ser homem e a ser mulher não somente dentro do quadro estereotipado/arquetípico do feminino e do masculino. Isso é parte do problema. O que é preciso dizer é que nossos corpos aprenderam a ser homem ou a ser mulher, numa perspectiva cisnormativa, porque tinham que ser. O problema *também* está aí. Felizmente, alguns corpos desaprendem a ser cis-homem e outros alguns corpos desaprendem a ser cis-mulher. E aprendem novas possibilidades. Mas não só! Com isto, também é preciso dizer que nós, pessoas trans, ensinamos a CISCiedade que performar gênero tem tudo a ver com pedagogia: se aprendemos normatividades, podemos desaprender normatividades; as normatividades ensinadas não podem ser, no entanto, desensinadas. Por fim, ensinar as não-normatividades; aprender as não-normatividades.

Agora que a vaca acadêmica entrou em cena, convido você leitor/a a pensar comigo, a partir das referências aqui dispostas, não apenas sobre os procedimentos pedagógicos e artísticos de tratativa das transgeneridades mas, sobretudo, sobre as condições e implicações de leitura que se faz sobre as transgeneridades. Então, para dar sequência a esta introdução, que precede os expedientes teóricos, metodológicos, de protocolo de campo e análise de resultados, te pergunto: como você lê uma vaca?



Ilustração: Pesquisadora-performer posando com o figurino de Tetagrafias
FONTE: Camila Falcão

Referências

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed.34, 2003.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DELEUZA, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral**. São Paulo: Hucitec, 2012.

DESGRANGES, Flávio. O desejo dos outros: aspectos da relação entre teatro e público na contemporaneidade. **Moringa: Artes do Espetáculo**, vol.5. João Pessoa: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, 2014.

FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André. **Ações**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

ISER, Wolfgang. **Rutas de la interpretación**. México: FCE, 2005.

LEAL, Dodi. **De trans pra frente**. São Paulo: Patuá, 2017.

LEAL, Dodi. **Performatividade transgênera**: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral. Tese (Doutorado em Psicologia Social). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018a.

LEAL, Dodi. Gênero e educação: processos cis e trans de autodesignação identitária e de leitura expressiva. **Revista Agreste** - Agrupamento de Estudos Excêntricos, 2018b.

LEAL, Dodi. MOSTAZO, João **A desnaturalização da cisgeneridade**: impasses e performatividades. São Paulo: SSEX BBOX - Sexuality out of the box, 2017. Publicado em: 17/04/2017. Disponível em: <http://www.ssexbbox.com/2017/04/17/a-desnaturalizacao-da-cisgeneridade-impasses-e-performatividades/>. Acesso em: 06 set. 2017.

MÃE, Valter Hugo. **Contos de cães e maus lobos**. Porto: Porto Editora, 2015.

PAVIS, Patrice. **La mise en scène contemporaine**: origines, tendances, perspectives. Paris: Armand Colin, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SIMÕES, Giuliana. Estética da recepção: a experiência moderna nas entrelinhas do teatro brasileiro. **Sala Preta**, vol.8. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2008.