



“Não ela” ou a tentativa de construir cenicamente a representação de um gênero não inteligível⁶

Oliver Olívia

Em sendo a ‘identidade’ assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de ‘pessoa’ se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é ‘incoerente’ ou ‘descontínuo’, os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas.”⁷

“Eu não sei muito bem o que é esse título e nem como ele se encarna no mundo.

Porque esse título não sou eu.

Esse título me escapa por completo.

E é para uma pessoa que ele faz referência.

(...)

‘Não ela’.

Isso pode causar um rombo também. Dependendo da forma com que for posto no mundo. Olha bem:

Um ELA, que vem como um soco.

O ELA desse título.

Essa pessoa, com útero, apesar de não ser ela.

Essa pessoa, apesar de eu chamar de amor e estar casada comigo.”⁸

Em outubro de 2019, me deparei com um desafio que me pareceu suficientemente trabalhoso e instigante: criar um experimento teatral em que eu, uma pessoa trans masculina não binária⁹, estivesse em cena sem me colocar eu mesmo em

⁶ Esse texto foi originalmente escrito para a “Averso Revista de Graduação de Humanidades da PUC-SP”, sendo aqui uma versão republicada.

⁷ BUTLER, Judith. “Problemas de gênero”, p. 43.

⁸ Trecho da dramaturgia “Não ela”, de Lucas Miyazaki (2019).

⁹ Dentro desse texto, serão utilizadas várias nomenclaturas para designar a identidade de gênero dos corpos em jogo, a fim de situar de que perspectiva se tem determinadas construções e discursos. Dito isso, uma pessoa transgênera é qualquer pessoa que não se identifica com o gênero designado por sua genitália: uma pessoa com falo que não se identifica enquanto homem ou uma pessoa com vulva que não se identifica enquanto mulher. A partir desse campo de experiência denominado “trans”, existem as pessoas trans binárias, isto é, que correspondem em suas identidades ao escopo dual “homem” ou “mulher”, estando aqui as mulheres trans e os homens trans; existem também as pessoas trans não binárias, cuja identidade de gênero não corresponde à designada por sua genitália, mas tampouco encontra um correspondente em uma construção binária homem/mulher. Alguns exemplos de gêneros que pertencem ao espectro não binário são o gênero neutro, o gênero fluido, o bigênero, entre outros. É importante



relação a mim, mas sendo sempre situado por um outro; uma dramaturgia que não fosse minha, mas da perspectiva singular de um homem cisgênero¹⁰, heterossexual e, ademais, meu então marido; um jogo de ponto de vista, um embaralhamento de lugares de fala, de perspectivas. Assim, a pesquisa se desenrolou da seguinte maneira: eu, como uma espécie de direção, fazendo perguntas e provocações para ele em relação à maneira como ele me percebia, nos percebia, percebia meu corpo, minha identidade de gênero, nossa articulação afetiva. Ele, então, enquanto dramaturgo, produzindo textos que se transformariam em um monólogo dele, mas que seria dito em cena exclusivamente por mim. Esse monólogo seria gravado por ele, eu ouviria a gravação ao vivo em cena e declamaria em tempo real para o público o monólogo que eu estava ouvindo¹¹. À frente do palco, haveria outro fone, com o áudio em execução sincronizado ao meu, para que o público pudesse ouvir a voz dele, e entender que aquelas palavras eram dele, apesar de estarem sendo encenadas e materializadas para o público por mim.

Isso de fato foi experimentado e levado a público duas vezes: na mostra “Dramas paralelos”, dentro do festival Satyrianas (2019), e na abertura de processo do laboratório de criação (2019) orientado pela diretora, dramaturga e atriz Janaína Leite. Ambas as vezes tinham mais o propósito de testar o material – entender a partir do contato com o público como as imagens-texto e imagens-corpo estavam se articulando e se tensionando – do que se constituir como uma apresentação propriamente, no sentido de algo convencionalmente pronto para ser exibido. Isso porque entendíamos que estávamos no percurso de entendimento do que significava essa sobreposição de perspectivas, essa tensão entre esse corpo-vivo-dramatúrgico-objeto-escultura transgênero e essa imagem-voz-monólogo cisgênero: quais efeitos estéticos, perceptivos, discursivos estavam sendo gerados ali, e que tipo de construção daquele corpo em cena estava sendo feita para o público naquela articulação.

Este breve ensaio tem o intuito de refletir acerca das problemáticas que entram em jogo quando se tem em questão a presença de um corpo com um gênero desviante,

ressaltar que identidade de gênero não tem uma relação direta com identidade sexual, sendo um a maneira como uma pessoa se situa em relação ao seu gênero, enquanto o outro, o modo como alguém se relaciona afetivamente e sexualmente com outras pessoas.

¹⁰ O termo cisgênero é utilizado para designar uma pessoa que não é transgênero, ou seja, uma pessoa cuja identidade de gênero é análoga às construções culturais normativas e esperadas de gênero: uma pessoa com vulva que se identifica enquanto mulher e uma pessoa com falo que se identifica enquanto homem. A importância do uso do termo cisgênero para designar uma pessoa reside no modo como sua presença evidencia a cisgeneridade como um atributo pessoal tanto quanto a transgeneridade: não se trata de um padrão, mas de um tipo de identidade de gênero, que denota experiências e construções diferentes em relação às das pessoas que se identificam enquanto transgêneras.

¹¹No teatro, a essa técnica em que um áudio ouvido ao vivo é usado como texto pelo ator é dado o nome de “verbatim”.



que extrapola o escopo normativizado de percepção de gênero. Uma vez que esse corpo existe, ele se insere no campo de percepção intersubjetivo de seu entorno – sua qualidade de estar presente constitui sua possibilidade de ser percebido. Entretanto, por se tratar de uma configuração performativa que não encontra um padrão correspondente de inteligibilidade de gênero passível de ser reconhecida como tal, o que se instaura é um abismo entre o ser presente no mundo e sua própria realidade, por essa não encontrar respaldo interperceptivo: por não ser reconhecido como reconhece a si, ele é, no limite, real apenas para si. Assim, o como elaborar um corpo cuja legitimidade de realidade não encontra alicerces suficientes para se estabelecer dentro de uma rede interperceptiva tornou-se uma questão a priori da experiência dessa peça e extremamente vital para sua pesquisa: como representar esse corpo em cena? Como materializá-lo, atestá-lo? Quais os recursos estéticos e discursivos? Essa questão, oriunda de uma espécie de necessidade pessoal misturada com um interesse de investigação cênica, é o que pretendo esboçar aqui, intercruzando minha experiência pessoal, o processo de pesquisa desse trabalho, e um material teórico que dialoga com as questões levantadas.

Entendo progressivamente que o trabalho de pesquisa cênica denominado “Não ela” consistia em uma construção de um corpo não inteligível a partir da perspectiva do outro. Em primeiro lugar, é necessário se perguntar sobre as razões pelas quais as dinâmicas de reconhecimento se tornam turvas quando se entra em jogo um corpo trans não binário. Pode-se dizer que para que o indivíduo seja reconhecido enquanto si é necessário que ele seja também reconhecível, isto é, que seus arranjos perceptíveis realmente o sejam, que ele possa ser lido pelo outro que o percebe. Dessa maneira, faz-se necessário desenhar qual o sentido intersubjetivo de um gênero: que tipo de articulações estéticas – arranjos visuais, gestuais, comportamentais – se concatenam e de que modo devem fazê-lo para que exista um juízo comum e regular de que se trata de um homem, ou uma mulher, ou uma outra coisa. Essa noção de gênero aponta para um escopo intersubjetivo que funciona primordialmente em um regime performativo: não se trata de uma existência a priori de um gênero, este como um atributo essencial do ser, mas ele aqui se dá enquanto comportamento delimitado e performado para um outro. O gênero, então, se constrói a partir da relação entre o modo como o ser se manifesta performativamente e a maneira como o outro reconhece e se relaciona com o que percebe: à risca, o gênero é constituído efetivamente por sua performatividade, por sua realidade intersubjetiva.



A consequência radical dessa exposição, em que se tem o gênero como única e exclusivamente a sua performatividade, é a sujeição da realidade objetiva do ser ao reconhecimento por parte do outro: se o outro não o reconhecer enquanto o gênero que ele se identifica, sua realidade é exclusivamente autônoma e, portanto, sem estatuto objetivo, o que a torna não muito diferente de um delírio. Acredito que a angústia de não ter uma realidade objetiva incontestável e contínua dentro do cenário cultural e relacional em que me insiro foi o que me moveu a pesquisar essa então peça de teatro que passamos a chamar de “Não ela”: se o teatro é o lugar que possibilita a elaboração estética para que aja algum tipo de modulação da vivência e da percepção, para que a minha experiência pudesse se manifestar coletivamente enquanto realidade era necessário que ela se expandisse para além do alcance da minha perspectiva e do meu lugar de fala pontual. Dessa maneira, a premissa do trabalho – ser um corpo trans sendo narrado e percebido por um outro corpo não trans – me instigou como hipótese de um mecanismo necessário para que uma existência não normativizada pudesse ser desenhada para um outro: revelar o modo como o outro me percebe – revelar, portanto, essa relação – me pareceu uma maneira possível e interessante de construir fenomenologicamente esse corpo. No ponto em que esse outro que me lê é uma pessoa muito próxima afetivamente de mim – meu marido – essa exposição do olhar do outro é ampliada em suas camadas de complexidade: de que maneira o que ele sabe sobre mim, sobre a minha identidade de gênero, sobre como eu me percebo, colide e se atrita com a maneira como ele me percebe em um plano pré-discursivo. De certo modo, estávamos colocando à prova o quanto a minha performatividade como pessoa trans masculina não binária de fato funciona para um outro, isto é, para esse campo intersubjetivo capaz de legitimar objetivamente minha identidade de gênero: quase uma exposição-diagnóstico que revela o quanto eu me faço perceptível enquanto pessoa trans, e, ao mesmo tempo, de que maneira o imaginário coletivo cis binário normativo opera em nossos níveis perceptivos imagéticos pré-discursivos, de modo a me reconhecer como um corpo trans ou não.

Assim, o primeiro ato dessa peça em processo então acontece dessa maneira: são projetadas regras, em que se lê que o que o performer dirá foi escrito inteiramente pelo dramaturgo; o performer então se apresenta, se presentifica para o público, numa espécie de mistura de signos – roupas “masculinas”, um corpo “feminino”, cabelo curto, uma voz “feminina” que diz as palavras, um discurso em que se atesta sua

transgeneridade, seu descolamento de uma auto percepção enquanto mulher cisgênera. O dramaturgo, sentado na plateia, assiste à cena.



Descrição de imagem: a imagem mostra uma pessoa num palco, em um cenário de tons escuros, com cores majoritariamente em tons de cinza. A pessoa veste camisa preta e calça cinza, tem cabelos loiros, usa fones de ouvido claros e está com as mãos levantadas na altura da cintura, olhando para frente, como se quisesse dizer alguma coisa.

Aqui acontece uma tensão de três qualidades: entre o corpo e a apresentação desse corpo de performer – como ele aparece, se revela para o público; entre essa imagem e o texto que é dito; entre o lugar de fala de performer e do dramaturgo. Essas tensões construídas encontram seu ponto nevrálgico, como já antes insinuado, na noção que Judith Butler traça acerca da performatividade de gênero. Ora, se os gêneros se dão através de uma relação entre construção, apresentação, percepção e reconhecimento, é justamente as discontinuidades na apreensão das imagens – visuais e textuais – que se desvelam para a plateia que o espectador se depara com a problemática posta sobre sua própria percepção em relação a identidades de gênero.

Sobre o que concerne à construção do corpo apresentada para o público – suas roupas, sua voz, seu corpo, seus gestos – se tem uma imagem que remete, dentro desse

universo histórico-cultural perceptivo, a uma mulher, ao passo que as escolhas visuais tensionam uma construção inteligível do que é uma mulher: o sexo biológico, um corpo com vulva, o que historicamente se ambienta enquanto indícios perceptivos de um corpo feminino; a camiseta e a calça “masculinas”, o cabelo curto, a falta de maquiagem, os tênis, a gestualidade precisa e pontual, marcas de um gênero culturalmente construído atrelado ao masculino. O que reside dessa combinação enquanto efeito? A percepção de um aparente feminino não convencional – ou ao menos distanciado do referencial imediato estabelecido de um feminino – é possível justamente por conta do diálogo instaurado entre a provocação visual que o corpo de performer explora em sua exibição e o repertório histórico cultural de expectativa e apreensão de um feminino consolidado. Esse jogo entre a matriz cultural de percepção de gênero homogênea e o embaralhamento entre elementos visuais de e ne performer pode ser entendido como um primeiro e imediato recurso cênico e performativo que se dá em vista do reconhecimento desse corpo como um não mulher, ou ao menos um *não-mulher-como-se-historicamente-consolidou-o-espaco-inteligível-“mulher”*.



Descrição de imagem: a imagem mostra uma pessoa de frente, vestindo camisa preta e calça cinza, com o braço esquerdo rente ao corpo e o direito levantado perto ao peito. Sua mão cobre sua boca e seus olhos estão fechados. A pessoa usa um fone de ouvido claro e tem cabelos loiros.



Talvez isso bastasse para delimitar esteticamente um corpo que é um não-mulher. Entretanto, vivemos em um mundo em que, felizmente, a percepção acerca do que é uma mulher se ampliou: se analisarmos a progressão representativa do movimento lésbico, exemplo em que essa diversificação do referencial do feminino se deu de maneira mais acentuada, podemos ver que ganhou espaço no imaginário coletivo uma série de representações de mulheres que se utilizam de recursos performativos que remetem ao masculino – o cabelo curto, as roupas largas – sem deixarem de serem lidas, auto identificadas se coletivamente reconhecidas enquanto mulheres. Assim, por mais que essa diversificação da imagem cultural do escopo “mulher” seja, ao meu ver, extremamente positiva, a missão de fazer ser um corpo trans com vulva – para que ele seja de fato lido como não mulher – requer um esforço maior do que o imediato recurso do embaralhamento visual de signos convencionalmente masculinos a um corpo convencionalmente feminino.

O que nos leva para a segunda qualidade de tensão presente nessa elaboração cênica: a imagem que se apresenta de performer e o texto que é dito por ele. O texto é construído de maneira que progressivamente são lançadas pistas de que se trata de um corpo transgênero – mecanismo esse que o dramaturgo explora a partir da tentativa declaradamente intelectual e discursiva de diferenciar esse “não ela” de outros “elas”, do “ela” que habita seu imaginário, inclusive em relação ao performer – por mais que, discursivamente, saiba que não se trata de um “ela” – na tentativa de construir para si mesmo esse espaço de percepção de um não-ela.

“Você me sugeriu começar por uma despossessão geral para pensar a arte, e tudo o que eu consigo pensar é um grande ELA,

O que certamente você não é.

Uma das minhas elas. Você é diferente!

Você é trans.

Você é o meu amor.

E isso foi uma tentativa de explicar o título, talvez, sim. Merda. Está vindo como eu sou um teórico?”¹²

O uso imperativo do adjetivo “trans” presente no texto para designar o corpo que a plateia contempla é quase radical na estratégia de não deixar dúvidas de que se trata de

¹²Trecho da dramaturgia “Não ela”, de Lucas Miyazaki (2019).

um corpo não-mulher. Essa frase – “Você é trans.” – surge como um atestado objetivo, por parte de um outro, um outro que ocupa o mesmo espaço de percepção da plateia, de que se trata de fato de um corpo trans. Entretanto, seria ingênuo alegar que tal frase se bastaria como um estatuto real sobre esse corpo: se trata mais de uma informação discursiva que a plateia, assim como o dramaturgo, apreendem e elaboram, do que algo que já estava acontecendo na experiência perceptiva. Desse modo, se a imagem construída pelo corpo de performer em conjunção com o texto em que se afirma uma transgeneridade não são concretamente suficientes para que o público assimile instantaneamente um corpo transgênero, qual é o efeito real que essa concatenação de elementos produz?



Descrição de imagem: a imagem mostra o vulto de uma pessoa vestindo camisa preta, calça cinza, fones de ouvido claros, de cabelos loiros e de lado, em um palco preto.

É interessante aqui ressaltar que o processo do dramaturgo de criação do texto – processo esse provocado e dirigido por mim – se construiu justamente nessa tensão: um impacto de inteligibilidade possível entre o que eu digo sobre mim, isto é, me digo trans, e o que se lê, se percebe em relação a mim, isto é, que eu não pareço ser trans,



uma vez que eu não correspondo às representações socialmente coletivas atuais de uma pessoa transgênera. Talvez precisamente nessa chave resida a potência dessa pesquisa e do texto construído pelo dramaturgo: eles residem no ponto de fricção em que o observador se encontra entre a identidade que eu auto declaro e a identidade que é apreendida fenomenologicamente sobre mim. Aqui não existem respostas: a esse meu corpo – pelo menos nesse momento histórico linguístico em que nos encontramos – não basta a afirmação visual ou informacional para que ele seja percebido como um corpo trans. Isso nos encaminha para a terceira qualidade de tensão presente nessa elaboração cênica: entre o lugar de fala de performer e do dramaturgo.

Se a maneira como meu corpo – eu – performa sua transgeneridade não se basta para que o escopo interperceptivo a reconheça e, desse modo, a valide enquanto real, por não encontrar um correspondente inteligível no imaginário histórico presente de percepção de gênero, então talvez seria necessário operar em uma negatividade. Assim se deram meus esforços enquanto provocador e diretor dessa pesquisa: uma série de perguntas tecidas por mim que impulsionassem o dramaturgo a expor a maneira como ele não me percebe de fato enquanto pessoa trans, por mais que ele me ame, me respeite e saiba que é assim que eu me percebo. Isso justamente porque ele apenas dizer que legitima minha identidade não a tornaria de fato real – nem para ele, e nem para um público – em um campo pré-linguístico. Em última instância, ele apenas estaria dizendo o que eu gostaria de ouvir. Desse modo, me interessou mais a exposição da maneira como ele de fato me percebe, de como seu imaginário histórico se relaciona com a minha presença.

E pra começar, porque agora acho que já dá pra começar de verdade, depois do preâmbulo artístico deste teórico, uma vez que temos definido tempo e espaço, agora eu digo ELA. Vamos esquecer o NÃO do título; eu sou o dramaturgo da peça e o esposo disso aqui. E eu quero pronunciar completa e perfeitamente a sonoridade produzida pela abertura vocálica desse único pronome: ELA. E me refiro novamente a essa pessoa. Esse corpo, e digo, apontando: ELA. Abrindo a boca com as duas vogais mais abertas do alfabeto: A e É; intermediadas pela consoante que coloca a ponta da língua lá no céu da boca. Uma palavra alta e sublime. E assim eu delimito



isso aqui. Esse corpo. E assim eu começo a dizer as coisas da peça. Eu digo ELA pois é um corpo com buceta; eu digo ELA porque isso tem cabelos longos e loiros ou ao menos tinha eu digo ela porque isso é um pele macia e lisa e com finas camadas de penugem eu falo esse som aberto porque tem cílios compridos e uma estatura mediana, de 1m60 que eu não estranho e nem contesto; porque isso aqui se encaixa bem nos meus braços e se enrosca no meu peito; Eu digo ELA porque isso tem coxas e uma bunda que pode muito bem ser apalpada como uma bunda, pela sua propriedade de bunda. ELA porque isso tem pés ossudos e suaves que tocam o pau quando fica duro. ELA que tem peitos enormes, peitos fartos que dariam muito leite a uma cria. ELA que produz algo que sempre me ocorre quando eu fico de baixos das tetas enormes que me colocam em seu colo e depois derramam a sua voz sobre o que eu já nem sei o que seja. Essa voz de uma ELA que não é. Sobre mim, posso quase dizer, menino dentro desse buraco, dentro desse grande ELA quando eu, solto nessa coisinha de nada, com o resto, o princípio antes do tempo. Esse grande ela que depois me inunda com seus peitos e voz. Esse ELA que agora eu ousou dizer: a minha esposa. Sim, vamos ser claros: a minha esposa. Você funciona como uma esposa querida.¹³

Falo em negatividade, pois aqui reside o recurso cênico desse texto estar sendo dito pelo meu corpo em cena, e, desse modo, os pontos de vista se embaralham: é na exposição radical da percepção concreta que uma pessoa muito próxima de mim tem de fato sobre mim, em fricção com a minha presença perante o público, que talvez um vislumbre de uma potência perceptiva transgênera em relação a mim seja possível. Meu corpo – até então – nunca poderia ser um “não ela” sem antes ser um “não ela”. É necessário o ela escancarado, o imaginário histórico inteligível e possível de um gênero consolidado em um campo perceptivo, para que se habite enquanto ruído na encenação um não ela e, a partir desses ruídos, talvez, possa ser aberto um campo para que de fato seja percebida e reconhecida essa outra coisa: essa outra identidade que no momento

¹³Trecho da dramaturgia “Não ela”, de Lucas Miyazaki (2019).

presente é inteligível perceptivamente, porém, não obstante, não menos real. A negatividade me parece a melhor tentativa no agora para criar aberturas de percepções de existências plurais que transcendam o escopo binário, e que lugar melhor para se expandir o imaginário através da modulação estética da experiência do que o teatro? Talvez algum dia não precisaremos do “não” do título.



Descrição de imagem: a imagem mostra uma pessoa de cabelo loiro, vestindo camisa preta e usando fones de ouvido claros, de costas em um cenário escuro. O fundo da imagem é composto por uma parede escura e por dois canos: um vertical, no canto esquerdo, e outro horizontal, passando rente à base da foto.

Referências

- BUTLER, Judith. Problemas de gênero: Feminismo e a subversão da identidade. 18a.ed. Rio de Janeiro RJ: Civilização brasileira, 2019.
- BOSCO, Francisco. Violência e sociedade do espetáculo. In: NOVAES, Adauto. Fontes passionais da violência. 1a.ed. São Paulo SP: Edições SESC, 2015. cap. 3, p. 35-57.
- FÉRAL, Josette. Além dos limites: Teoria e prática do teatro. 1a.ed. São Paulo SP: Perspectiva, 2015.
- PRECIADO, Paul B. Manifesto Contrassexual: Práticas subversivas de identidade sexual. 1a.ed. São Paulo SP: N-1 edições, 2017.