

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Psicologia

Rodrigo Moreira de Almeida

CORPO E PERFORMANCE: (im)possíveis articulações entre arte T e psicanálise

Belo Horizonte
2024

RODRIGO MOREIRA DE ALMEIDA

CORPO E PERFORMANCE: (im)possíveis articulações entre arte T e psicanálise

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Massara Rocha

Belo Horizonte
2024

150	Almeida, Rodrigo Moreira de, 1976-
A447c	Corpo e performance [manuscrito] : (im)possíveis articulações
2024	entre arte T e psicanálise / Rodrigo Moreira de Almeida. - 2024.
	76 f. : il.
	Orientador: Guilherme Massara Rocha.
	Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
	Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	Inclui bibliografia.
	1.Psicologia – Teses. 2.Antropofagia - Teses. 3.Psicanálise -
	Teses. I. Rocha, Guilherme Massara. II. Universidade Federal de
	Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE RODRIGO MOREIRA DE ALMEIDA

Realizou-se, no dia 19 de setembro de 2024, às 09:00 horas, online, da Universidade Federal de Minas Gerais, a defesa de dissertação, intitulada *Corpo e performance: (im) possíveis articulações entre arte T e psicanálise*, apresentada por RODRIGO MOREIRA DE ALMEIDA, número de registro 2022688443, graduado no curso de PSICOLOGIA, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em PSICOLOGIA, à seguinte Comissão Examinadora: Prof(a). Guilherme Massara Rocha - Orientador (UFMG), Prof(a). Antônio Márcio Ribeiro Teixeira (UFMG), Prof(a). Luiz Gonzaga Morando Queiroz (Sem vínculo).

A Comissão considerou a dissertação:

Aprovada

Reprovada

Finalizados os trabalhos, a presente ata, lida e aprovada, vai assinada pelos membros da Comissão.



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Gonzaga Morando Queiroz, Usuário Externo**, em 27/09/2024, às 12:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Marcio Ribeiro Teixeira, Professor do Magistério Superior**, em 27/09/2024, às 18:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Guilherme Massara Rocha, Professor do Magistério Superior**, em 01/10/2024, às 23:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3554383** e o código CRC **54526ABE**.

Para Diogo, que pelo amor me tira das sombras.

RESUMO

Este trabalho é composto por três artigos em tom ensaístico que tomam por objeto o que chamamos de arte T, ou seja, a arte produzida por pessoas T da sigla LGBTQIAPN+, e visa investigar o processo de des-suposição de saber engendrado por cada uma das artistas lidas: Renata Carvalho, Uýra Sodoma e Rosa Luz. Trata-se de uma pesquisa de cunho bibliográfico que usa sobretudo a psicanálise como operador teórico e metodológico, além dos conceitos de perspectivismo, parresía e antropofagia. Tais leituras nos levam a pensar que a arte T aparece em nosso século como a possibilidade de, a partir de uma nova estética que parte do corpo próprio, transpofagizar aquilo que marca e exclui tais existências para se construir uma obra que chamamos de arte T. Arte esta comum e ordinária, que não só subverte como também perfura o que se estabeleceu como canônico no fazer artístico, não se deixando subordinar ao mesmo tempo que tem sua transgressão alocada naquilo que encontra sua potência no que se nomeou pelo capital como fracasso. Num tensionamento entre a psicanálise e os chamados “estudos de gênero”, propomos uma discussão sobre temas como corpo, performance e gozo, articulados à questão da verdade e do saber.

Palavras-chave: Antropofagia. Transpofagia. Arte T. Des-suposição do saber. Psicanálise.

ABSTRACT

This research study consists of three papers in an essay style that take as object what we call T art, that is, the art made by the T people of the acronym LGBTQIAPN+. It has as objective to investigate the process of de-supposition of knowledge engendered by each one of the artists that we have read. They are: Renata Carvalho, Uýra Sodoma, and Rosa Luz. This bibliographical research study uses mainly psychoanalysis as a theoretical and methodological operator, in addition to the concepts of perspectivism, parrhesia, and anthropophagy. These readings lead us to thinking that T art appears in our century as the possibility of transpophagy that which marks and excludes such existences from a new aesthetics that departs from one's body itself to construct a body of work that we call T art. This art is common and ordinary, which not only subverts as it also perforates what has been established as canonical in the making of art, while it does not allow subordinating at the same time as it has its transgression allocated in what meets its power in what has been called failure by capital. Tensioning psychoanalysis and the so called "gender studies," we propose a discussion on topics such as body, performance, and jouissance, articulated to the issue of truth and knowledge.

Keywords: Anthropophagy. Transpophagy. T art. De-supposition of knowledge. Psychoanalysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
ARTIGO 1: ARTE TRAVESTI: CORPO E PERFORMANCE, TRANSPOFAGIA COMO (RE)EXISTÊNCIA	15
ARTIGO 2: O EFEITO DA SINGULARIDADE NO SOCIAL: UÝRA E SUA PERFORMANCE TRANSESPÉCIES.....	31
ARTIGO 3: ARTE T E DEVORAÇÃO, UMA DIALÉTICA ESTÉTICA?.....	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	70

INTRODUÇÃO

Os artistas são antenas contemporâneas. Eles leem a subjetividade de sua época, sendo capazes de provocar e desafiar quem recepciona a arte que produzem. Entre esses receptores possíveis, estão os praticantes da psicanálise. Desse modo, uma interlocução entre a arte e a psicanálise é nossa proposta neste trabalho.

Mais que um mero flerte, a arte pode ser tomada como um dos pilares na construção da psicanálise. Na obra freudiana, é possível recolher ressonâncias que contribuíram para a constituição de sua teoria do inconsciente. Sem tomar a psicanálise como régua de leitura da arte, mas no esteio da ranhura localizada por Freud no fazer artístico, abraçamos a possibilidade que se abre para a pesquisa no campo da estética, tomando aquilo que a psicanálise ensina. Podemos pensar no artista e sua obra tanto naquilo que ela se dissocia de seu ato de criação, quanto ligada àquilo que disso se aproxima e que constitui sua criação, em um ato de invenção. Neste trabalho de pesquisa, articulamos um fazer artístico que muitas vezes parte do corpo da própria artista e da incidência dos discursos sobre tais corpos, com a proposta de localizar aquilo que surge pelo viés de uma fissura “[n]em interior, nem exterior ao acontecimento, nem própria nem alheia ao processo, [...] ideal e incorpórea, na fronteira no limiar das percepções” (Antelo, 2001, p. 269), pois, em nosso modo de entender, é nessa fissura, advinda de um ponto de tensionamento, que se inscreve a arte T, uma arte produzida por pessoas T (transexuais e travestis).

Se, como dissemos, a arte está atrelada à construção da psicanálise, isso se confirma diante do interesse de Freud pelo processo de criação, assim como no efeito exercido sobre o receptor da obra, o espectador. Tal ideia do ato de criação e da experiência sensível do artista marca o século XIX até seu final, além do início do século XX. Sabemos que *A interpretação dos sonhos* é publicada no ano de 1900, momento em que a aproximação entre o gênio e o louco era um tema presente no *fin de siècle*. Freud não passa ileso a essas formulações sobre a estética. O historiador de arte E. H. Gombrich diz que Freud “[...] prestou uma homenagem à estética da expressão quando tentou interpretar uma obra de arte como um sonho ou uma divagação, especialmente no famoso estudo dedicado a Leonardo da Vinci” (Gombrich, 2012, p. 191). Já em seu texto de 1908, “O poeta e o fantasiar”, ele pergunta de onde o escritor retira seu material e como consegue impressionar e provocar emoções muitas vezes ocultas e desconhecidas ao leitor. Ele nos diz: “[...] o próprio poeta gosta de reduzir entre o que lhe é singular e a essência humana em geral; ele nos assegura que em cada um existe um poeta escondido [...]” (Freud, 2021, p. 53). O escritor vai se valer da sua fantasia e dos elementos que

a constituem em seu processo criativo. Esses pontos da fantasia do escritor, que foram transformados, é que vão ao encontro de pontos em comum com as fantasias do leitor e trazem à tona emoções e sentimentos a ele ocultos, com os quais ele vai se identificando de maneira inconsciente. Para Freud, o artista tem a capacidade, de dar uma forma prazerosa a fantasias que o espectador se envergonharia de relatar.

Em seu texto de 1914, “O Moisés de Michelangelo”, Freud afirma ser um leigo, e não um conhecedor de arte, mas que tais obras exerciam sobre ele um forte efeito. Então, interroga-se sobre esse efeito, tentando compreender tais implicações, principalmente em relação à literatura e à escultura. “Para muitos meios e efeitos da arte, me falta realmente um entendimento correto. Devo dizer isso para assegurar um julgamento indulgente de minha tentativa” (Freud, 2021, p. 183). A declaração é no mínimo modesta, em se tratando de Freud; ao interpretar seus pacientes, ele percebeu a dificuldade de colocar em palavras aquilo que uma obra de arte diz. Há algo na intenção e na expressão do artista que escapa ao espectador, e é nesse ponto que entra a psicanálise – ao se propor a ler, e não a interpretar uma obra de arte. Só a intenção do artista é pouco para a decifração do que encarna tais produções. É interessante ressaltar que Freud ganhou um único prêmio na vida, como escritor¹. Esse fato dá a ele um lugar desconfortável entre o cientista e – por que não dizer – o artista, denotando a invenção e a criatividade do próprio Freud, o que se presentifica na escrita e na elaboração de suas teorias.

Em *O mal-estar na cultura*, é possível localizar uma observação sobre o artista sob um novo olhar. Ao apontar, de certa forma, o fardo imposto pela civilização ao abrir mão da satisfação, diante dos ideais civilizatórios, como uma das defesas contra o sofrimento, Freud vai aproximar a conquista do artista daquela que alcança o cientista em sua busca pela verdade:

A tarefa a ser resolvida é deslocar as metas pulsionais de tal maneira que não possam ser atingidas pelo impedimento do mundo exterior. A sublimação das pulsões presta aqui sua ajuda. [...] Nesse caso, o destino pouco nos fará mal. As satisfações dessa espécie, tal como a alegria do artista com a criação, com a figura de sua fantasia, a do pesquisador com a solução de problemas e com o reconhecimento da verdade, possuem uma qualidade particular, que certamente um dia poderemos caracterizar metapsicologicamente (Freud, 2023, p. 325).

Um pouco mais adiante, ele nos fala sobre a confluência entre aquilo que é útil e a obtenção de prazer. Em tal confluência, a melhor forma de caracterizar a cultura não é outra,

¹ Freud, recebeu o prêmio Goeth, no ano de 1930 aos 74 anos. O prêmio é destinado a personalidades cujas realizações são consideradas uma honraria a memória de Goeth. A premiação, que era feita anualmente na casa onde Goethe nasceu, passou a ocorrer regularmente a cada três anos a partir de 1961. Consiste numa declaração escrita em pergaminho e numa premiação monetária de 50.000 euros, em valores atuais.

senão através “[...] da valorização e do cultivo das mais elevadas atividades psíquicas, das realizações intelectuais, científicas e artísticas [...]” (Freud, 2023, p. 343).

Se Freud coloca no mesmo patamar – a título da obtenção da verdade – tanto a arte quanto a ciência, parece-nos interessante interrogar como se dá essa articulação no século XXI, mais especificamente em relação à arte T. Em outras palavras, pretendemos investigar de que forma o discurso da ciência e o discurso da arte incidem sobre esses corpos e qual o uso feito por esses sujeitos.

Pelo viés da arte T, observamos o tensionamento do lugar oferecido a esses corpos, tomando como ponto inicial o que se propõe como linguagem artística que parte do corpo. Desse modo, um furo no saber se coloca como ato naquilo que resiste e se faz (re)existência e traz a marca de (im)possíveis articulações. Vale apontar os vários discursos que incidem sobre as pessoas transgêneras, marcado por aquilo que eles objetivam reiterar, exercendo poder e controle sobre estes corpos dissidentes. Seja pelo discurso científico e suas ofertas para a produção de corpos visando sua readequação, seja pelo discurso normativo que insistem em excluir estes corpos do laço social. Para Dodi Leal (2021, p. 65): “Em uma perspectiva estrutural, ser trans hoje é rascunhar respostas ao problema social do genocídio”. Nuance interessante que localiza um pouco mais a dimensão política presente no fazer artístico das pessoas trans e travestis.

Sendo assim, para esta investigação acadêmica de tom ensaístico, uma interlocução entre saberes se faz necessária. Propomos, então, passar pelos estudos de gênero, as teorias *queer*, a psicanálise, a filosofia e a estética com o intuito de construir um texto de pensamento mais fluido, porém sem fugir do rigor teórico. Tomamos como desafio articular o saber trans, a estética *queer* e a psicanálise como possibilidade de leitura do contemporâneo em suas interseções, rupturas e tensionamentos, não perdendo de vista sua dimensão política. Para isso, produzimos três textos.

O primeiro, “Arte travesti: corpo e performance, transpofagia como (re)existência”, parte da encenação da peça *Manifesto transpofágico*, de Renata Carvalho. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica que se arvora em conceitos da psicanálise. Buscamos em Lacan a noção de real, além de sua elaboração sobre o falasser e o semblante, como proposta de operadores de leitura. Para articular o encontro da performer com seu público, iniciamos a discussão tomando a noção de discurso proposta por Michel Foucault e as proposições de partilha do sensível e espectador emancipado, de Rancière, para tecer uma leitura tanto da encenação como do texto da peça, a partir dos efeitos dentro do pacto que se forma entre a performer e os espectadores. Discutimos também a proposta da antropofagia de Oswald de Andrade absorvida e deglutida

por Renata Carvalho em sua “transpofagia”, termo que nos interessa de forma específica na construção de toda a nossa pesquisa. Recorremos, ainda às contribuições e discussões de Judith Butler sobre performance e performatividade de gênero. Todos esses movimentos teórico-conceituais servem para interrogarmos se haveria uma des-suposição que não exclui um saber anterior através de uma performance artística; além disso, numa relação que se mostra dialética, qual efeito se recolhe do encontro do corpo travesti em performance – no nosso caso, o da atriz Renata Carvalho – com o leitor/espectador.

Em nosso segundo artigo, “O efeito da singularidade no social: Uýra e sua performance transespécies”, tomaremos o trabalho da artista trans Uýra Sodoma para nossas elucubrações. Nosso olhar se direciona para uma tentativa de investigar aquilo que parte do singular desse sujeito nas performances “transespécies” dessa artista. Questionamos os efeitos produzidos na identidade trans da própria artista, que se anuncia como “trans não binária”, e o que, através de sua arte performática, possibilita a ela se inserir no laço social. Em diálogo com a psicanálise, comentamos as formulações freudianas sobre a identificação e a leitura de Lacan sobre esse termo. Nossa interrogação se volta para se é preciso partir do individual para ocupar o coletivo. Também indagamos o efeito daquilo que do gozo se direciona e forma um coletivo no social a partir de um traço identificatório. A leitura do perspectivismo de Viveiros de Castro nos auxilia a pensar a noção de ancestralidade proposta por Uýra em sua conexão com os elementos da natureza, além das contribuições de Judith Butler sobre performance e performatividade. Nesse sentido, percebemos que as performances transespécie dessa artista T resgata saberes ancestrais e produz uma nova forma de afetar seus espectadores. Uma transmissão a partir da arte possibilita uma leitura distinta sobre o social e a cultura. A arte de Uýra, parece se situar numa espécie de borramento não só do binarismo homem/mulher, mas também em relação ao humano/animal, ao humano/planta, assim como na estética adotada em suas performances. Parece ser possível localizar algo do gozo e do posicionamento político da artista a partir de seu fazer artístico com aquilo que se tornou “mutável” em relação ao sexual, o que parece permitir que esta artista trans transite para além de sua questão identitária.

Já em nosso terceiro trabalho, “Arte T e devoração, uma dialética estética?”, partimos da obra de Rosa Luz “E se a arte fosse travesti?”, de 2016. Aqui, interessa-nos investigar se a arte T teria como ponto de partida necessariamente o corpo, marcado pelas violências sofridas devido às dissidências de sexo e gênero. Também indagamos se a vivência e a identidade trans são mesmo o único lugar de reconhecimento e nomeação para esses sujeitos. A partir da arte T produzida – no caso de Rosa Luz, a fotografia de uma travesti com a inscrição no corpo: “E se arte fosse travesti?” – apontaria para uma des-suposição de saber diante de uma verdade que

não pede licença para se anunciar e que permitiria à trans ou à travesti existir além do gênero. A transpofagia revelaria a amplitude antropófaga dos corpos travestis em devorar o que se sabe em relação àquele que consome e talvez seja consumido pela arte T, o espectador. Para este texto, trabalhamos com a ideia de antropofagia em Oswald de Andrade e a noção de devoração; o gênero literário manifesto e seu efeito de choque naquele que recebe a performance; a noção de parrésia, para trabalharmos a questão da verdade a partir de Foucault e de sua relação entre aquele que a enuncia e aquele que recebe sua enunciação; além da discussão lacaniana entre o saber e a verdade.

Seguindo nossa apresentação, adotamos de empréstimo uma frase de Barthes, para iniciar uma breve discussão sobre a escolha de nosso tema e seu endereçamento à academia: “É, pois, manifestamente um sujeito impuro que se acolhe numa casa onde reinam a ciência, o saber, o rigor e a invenção disciplinada” (Barthes, 1980, p. 7), frase dita por ele em sua aula de 7 de janeiro de 1977, célebre conferência que foi proferida no Collège de France na ocasião em que se inaugurou a cadeira de semiologia literária. Ele não possuía doutorado e teve sua obra avaliada pelos intelectuais dessa instituição, desconfortáveis com a vastidão de sua produção, que muitas vezes assumia um tom ensaístico. Barthes, logo no início de sua apresentação, anuncia:

Pois, se minha carreira foi universitária, não tenho entretanto os títulos que dão geralmente acesso a tal carreira. E se é verdade que, por longo tempo, quis inscrever meu trabalho no campo da ciência, literária, lexicológica ou sociológica, devo reconhecer que produzi tão somente ensaios, gênero incerto onde a escritura rivaliza com a análise (Barthes, 1980, p. 7).

Parece-nos possível supor que, mesmo que Barthes diga da incerteza do gênero ensaístico e seu conflito em relação à análise presente na sua produção, é possível notar um certo nivelamento que não leva em consideração a forma hierárquica que pesa sobre a produção entre a obra e o autor. Esse “impurismo”, tomado em seu melhor sentido, no nosso modo de entender sinaliza a possibilidade de se mergulhar e encontrar novos caminhos na produção de um trabalho, mesmo que seu endereçamento seja a academia, diante dos rigores canônicos por ela exigidos. Longe de um debate sobre o “impurismo” numa escrita, interessa-nos aqui abordar a nossa escolha em adotar um tom ensaístico em nossa metodologia para a produção de nossos textos. Na esteira das reflexões a seguir, anunciamos que nossa tentativa é a de entrelaçar ensaisticamente aquilo que da experiência das artistas performers se constrói na experiência da arte T, evitando resvalar numa forma subjetiva de descrição ou num psicologismo e sem nos distanciarmos tanto do objeto de nossa pesquisa.

O ensaio surge como um gênero textual na modernidade e traz em si uma resistência em se enquadrar às normas impostas pelos mais diversos estilos. Podemos tomar a arte e as ciências como exemplo. Seu encanto se mantém justamente por uma transgressão aos gêneros, e seu hibridismo se conecta em sua produção textual. Resistindo e rivalizando com a aridez que muitas vezes surge na produção acadêmica, o ensaio não se isenta de suas contradições e tenta ter alguma autonomia diante de outras formas intelectuais de se expressar. Nas palavras de Gatti: “Como é próprio ao ensaio transitar entre a academia e a imprensa, enaltecê-lo seria um modo de defender a liberdade e independência de quem se dedica a seu exercício” (Gatti, 2014, p. 162). O texto de Adorno, “O ensaio como forma”, pode tornar mais luminoso nosso caminho. Ele discute a origem desse gênero textual e parte de um ponto de discordância com Lukacs. Este diz que o ensaio é uma forma artística, ponto que aquele aponta como equívoco. De acordo com Adorno (2003, p. 18):

[...] o ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade é desprovida de aparência estética.

Adorno propõe o ensaio como um modo de exercício intelectual. Ele aproxima seus objetos pelo viés dos conceitos e, por não possuir uma identidade estética, o que faz é incorporar elementos da estética em sua construção. Vale ressaltar que Adorno não está sistematizando uma maneira criteriosa de se escrever um ensaio, ele não responde sobre os ensaios com uma cartilha, mas está dizendo sobre a forma que resiste a um determinado enquadre com a qual vai se articular o objeto, tendo em sua esteira a bagagem da experiência. Para ele, “O ensaio continua sendo [...] a forma crítica *par excellence* [...]” (Adorno, 2003, p. 38, grifos do autor). Ao nos determos à leitura de “O ensaio como forma”, foi possível absorvê-lo como um extrato singular que incorpora a objetividade em um trabalho intelectual de escrita. Desse modo, nosso interesse na prática adorniana tem a ver com o ensaio em sua concepção dialética, que pretende manter articulados a experiência, a exposição e o diagnóstico que da experiência se extrai, vinculado sua possibilidade de crítica. “Mas o ensaio não pode, contudo, nem dispensar os conceitos universais [...] nem proceder com ele de maneira arbitrária” (Adorno, 2003, p. 29). Posto isto, o trabalho em tom ensaístico que propusemos corrobora com aquilo que não se enquadra numa norma, o que nos aproxima da experiência das performers que aqui tomamos como objeto. Esta foi nossa escolha: três artigos em tom ensaístico para discutirmos qual é o lugar de inscrição do que chamamos de arte T no contemporâneo.

Neste texto, partimos de uma elaboração sobre a relação da psicanálise com a arte e lembramos que Lacan fala que o valor de uma obra de arte pode estar diretamente relacionado ao consenso social advindo de sua repercussão em uma coletividade. O psicanalista francês questiona o ponto da satisfação presente na apreciação artística. Para ele, a satisfação está articulada ao gozo. Se para Freud há algo que se supera no fazer artístico, em que o poeta submete seu material fantasmático a alterações e camuflagens e assim exclui, de certa maneira, de seu receptor qualquer sentimento de repulsa, produzindo um prazer estético, para Lacan é possível localizar mais uma aproximação da satisfação de um gozo do que um efeito de sublimação de certas fantasias indesejadas a partir da *ars poética* do artista.

Sou da opinião de que todo prazer estético criado pelo artista para nós contém o caráter deste prazer preliminar e que a verdadeira fruição da obra poética surge da libertação das tensões em nossa psique. Talvez, até mesmo não contribua pouco para este êxito o fato de o poeta nos colocar na situação de, daqui em diante, gozarmos com nossa fantasia sem censura e vergonha (Freud, 2021, p. 64).

Se Freud parte de um certo tipo de identificação entre o espectador e as fantasias do artista, para Lacan o interesse se coloca em saber de que ordem é essa satisfação que conecta o artista e seu espectador. Para ele, o valor desta satisfação está no ponto enigmático e opaco do gozo, e não através da liberação de um prazer estético em gozar de sua própria fantasia. Para Lacan há portanto, um ponto inassimilável presente na produção artística que está na base deste enigma e que se apresenta ao receptor da obra e que o conecta ao artista. Em nosso modo de entender não mais em termos de identificação ou da fantasia, mas através da opacidade do gozo. Nossa interrogação incide sobre aquilo que uma arte T produz a partir de uma verdade enquanto enunciação que atravessa o corpo do próprio sujeito, o performer. Uma arte T revelaria um gozo sem véu e sem enigma para seu espectador? Se pensarmos com Lacan, seria a revelação do gozo presente na arte T, que não faz um enigma para o espectador, que torna possível uma des-suposição de saber ou a verdade que surge sem véus que estabelece a relação do sujeito com aquilo que a arte T propõe?

Neste breve texto introdutório, apresentamos pontos que direcionam nosso trabalho de pesquisa. Nele, temos o objetivo de, a partir de pesquisa bibliográfica, interrogar uma arte que nasce numa época que privilegia o singular do modo de gozo, capturado por uma norma que funciona como lei. “Não se pinta na época de Picasso como se pintava na época de Velásquez, não se escreve tampouco um romance em 1930 como se escrevia no tempo de Stendhal” (Lacan, 1997, p. 135). Se toda arte, especialmente as belas artes, é datada, como nos diz Lacan, a que chamado responde a arte T em nossa época?

Referências bibliográficas

- Adorno, T. (2003). O ensaio como forma. In *Notas de literatura I*. (pp. 15-45). Editora 34.
- Antelo, R. (2001). Políticas canibais: do antropofágico ao antropométrico. In *Transgressão e modernidade* (pp. 261-276). Editora UEPG.
- Barthes, R. (1980). *Aula*. Cultrix.
- Freud, S. (2021a). O poeta e o fantasiar (1908). In *Arte, literatura e os artistas* (Obras incompletas de Sigmund Freud, pp. 53-68). Autêntica.
- Freud, S. (2021b). O Moisés, de Michelangelo (1908). In *Arte, literatura e os artistas* (Obras incompletas de Sigmund Freud, pp. 183-220). Autêntica.
- Freud, S. (2023). O mal-estar na cultura (1930). In *Cultura, sociedade, religião: O mal-estar na cultura e outros escritos* (Obras incompletas de Sigmund Freud, pp. 305-410). Autêntica.
- Gatti, L. (2014). Como escrever? Ensaio e experiência a partir de Adorno. In *O que nos faz pensar* (35).
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5729410/mod_resource/content/1/sobre%20o%20ensaio%20do%20adorno%20sobre%20ensaio.pdf
- Gombrichi, E. (2012). A perspicácia verbal como paradigma da arte: as teorias estéticas de Sigmund Freud. In *Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura* (pp. 189-210). Bookman.
- Lacan, J. (2008). *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Jorge Zahar. (Trabalho original 1959-1960)
- Leal, D. (2021) *Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral*. Hucitec.

ARTIGO 1: ARTE TRAVESTI: CORPO E PERFORMANCE, TRANSPOFAGIA COMO (RE)EXISTÊNCIA

“Travesti não é bagunça”

Luana Muniz

Resumo: Este texto apresenta uma pesquisa sobre a arte travesti a partir da encenação da peça *Manifesto transpofágico*, de Renata Carvalho. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica que se apoia nos conceitos da psicanálise, na noção de discurso de Michel Foucault e nas noções de partilha do sensível e de espectador emancipado propostas por Rancière para tecer uma leitura do referido texto. Ainda, são utilizados os conceitos lacanianos de real, falasser e semblante, entre outros, e as discussões de Judith Butler sobre performance e performatividade de gênero. Os resultados apontam para uma des-suposição do saber que um corpo travesti é capaz de realizar no leitor/espectador.

Palavras-chave: Transpofagia. Teatro. Performatividade de gênero. Espectador.

A arte contemporânea coloca, a cada vez, em crise a ideia de seu significado e seu uso, no ponto em que convoca ao diálogo no tempo em que se desenrola e acontece. Se em algumas performances artísticas percebemos que o corpo chega primeiro, poderíamos dizer que a biografia do artista, sua performance e sua performatividade são acontecimentos artísticos e políticos. Desse modo, o corpo passa a ocupar um novo papel no fazer artístico, provocando uma ampliação nos limites do que antes se havia convencionado no fazer teatral. Numa performance, não se privilegia mais a criação de uma personagem escrita por um dramaturgo ou a régia de um diretor num processo de construção cênica; o artista, ao se valer da performance, a compreende como um “comportamento” de comunicação. De acordo com Lúcia Romano, para a arte teatral, a associação ao conceito de performance enfatiza o acontecimento em oposição ao texto dramático.

O ator/performer investe no jogo da ambiguidade entre o campo ficcional e da vida, não através de um desarme do aspecto da construção do intérprete na cena, mas pela ênfase na relação entre o suporte (o corpo) e o instante material, uma ênfase nos efeitos do real (Romano, 2005, p. 196).

O artista, ao objetivar eliminar, durante a performance, os limites entre a arte e a vida, dá um outro lugar ao corpo. Desse modo, o corpo pode ser tomado no ato performático em suas

características não só materiais, mas também imateriais e discursivas: a voz, a vociferação, os movimentos, o gestual, os traços e restos que a partir dele podem ser produzidos. Assim, o corpo é tomado em sua potencialidade transformadora, o corpo do artista protagoniza sua arte, que se relaciona com aquele que a vê (espectador) e que tem seu olhar e seu imaginário capturados, numa estética relacional. Como nos apresenta Nicolas Bourriaud, a arte pode tomar como horizonte teórico suas interações humanas e sociais, avançando sobre seu espaço simbólico e buscando uma modificação do que se objetiva esteticamente, de tal modo que a possibilidade da contingência presente numa performance artística fornece um encontro “que constitui o campo artístico e funda sua dimensão relacional” (Bourriaud, 2009, p. 42).

O que nos convoca é o corpo, tanto enquanto espectador de uma performance artística como enquanto aquele que faz a performance. Como diz Paul Zumthor:

Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para pior (2007, p. 23).

Ressaltamos que, para ele, a performance passa pela voz, valorizando assim o que se torna performático nas práticas orais, em que o gestual, guiado pela voz, toma forma e corpo. Há uma relação intrínseca entre palavra e corpo, uma consonância entre o texto lido de forma performática e uma poética do corpo, pela qual essa experiência dá acesso a um ponto do real através do sensível. Tomamos, aqui, o real¹ da noção lacaniana, aquilo que resiste à simbolização, um impossível de ser capturado. Nesta relação com o conceito de performance, demarcamos que o ato performático invoca um real, não visa ocultar a realidade, mas tocar o impossível de ser simbolizado nos limites daquilo que ela propõe expandir da linguagem. Entendemos performance, aqui, como uma linguagem artística aberta, que não exige nenhuma técnica específica; por meio dela, o ator/performer passa por um processo de transformação, estranho e infamiliar, que tem como marca a ruptura com o cotidiano, com a “norma”, e que se desenrola no tempo do acontecimento, tendo sua temporalidade própria; nela, a invenção e a criação tomam o corpo de forma prioritária, na qual real e ficcional se imbricam e tornam-se parte da ação. Aqui se faz oportuno outro conceito lacaniano que nos auxiliará neste texto, o *falasser* (*parlêtre*), noção de sujeito que inclui o corpo, o falasser é falante e também falado, ou

¹ O conceito de real vai sendo construído e elaborado durante todo o ensino de Lacan. Para efeito de elucidação, trazemos aqui uma formulação de um dos intérpretes de Lacan. “O real inventado por Lacan não é o real da ciência. É um real arriscado, contingente, na medida em que falta a lei natural da relação entre os sexos. É um furo no saber incluído no real” (Miller, 2014, p. 30).

seja, ele articula corpo e linguagem, naquilo que marca a sua incidência sobre o corpo do sujeito. De algum modo o *parlêtre*, ao incidir sobre o corpo que sou, destotaliza a soberania do corpo sobre o ser, abrindo-o também à linguagem. A performance, particularmente, parece produzir um regime de acesso à complexidade do ser-falante, pois interroga as fronteiras típicas entre corpo e palavra.

Se aqui nos interessa quem faz a performance e o corpo daquele que a faz, nos importa também o contexto social e político daquele que performatiza e o resultado de sua produção estética. Rancière, em seu texto *A partilha do sensível*, nos fala de uma aproximação entre as práticas estéticas e as práticas políticas. Essa “partilha” tem relação com a visibilidade, em que é possível observar quem pode tomar “parte no comum em função daquilo que faz” (Rancière, 2009, p. 16). Assim, na base da política há uma estética e é a partir dessa estética que será “possível colocar a questão das práticas estéticas” (Rancière, 2009, p. 16). Ele nos diz: “As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (Rancière, 2009, p. 17). O autor deixa subtendido se tratar de uma luta de classes, ao se referir às competências ou incompetências para o comum. Se tomarmos um poeta como referência (exemplo tomado por Rancière), o poeta só pode ser aquele que de fato ele é. Partindo dessa elaboração, podemos dizer que, numa performance onde o ator toma o próprio corpo como lugar de onde fala, ele visa não só transmitir um saber sobre o próprio corpo, como também indicar ao espectador que o corpo pode ser uma produção política; é a partir da experiência sensível que o corpo desviante vai construir de certa maneira seu *corpus* teórico. Na performance, talvez, o corpo do ator é também um lugar onde ele “falta”. No sentido de que, nessa forma de arte, o sensível é invadido por uma certa gramática pulsional na qual o sujeito, como sugere Lacan, é onde não pensa. Intenção há, mas é no fazer a partir do próprio corpo que algo do inconsciente se manifesta e toca o real.

Sem o objetivo de fazer uma genealogia da performance, da estética e da arte, mas marcando sua relevância para este trabalho, propomos uma interseção entre alguns conceitos que vão nos auxiliar numa breve análise da peça *Manifesto transpofágico*, de Renata Carvalho (2021^a). Vamos nos valer tanto do texto escrito da peça, quanto da experiência sensível como espectador. Propomos uma articulação com os conceitos butlerianos de performance e performatividade, pensando no uso do corpo como ato político e a escrita como marcas de um corpo. Tomaremos também o que a psicanálise pode nos dizer tanto sobre o corpo, o gozo e o real, enfatizado pela teoria lacaniana. Em tempo, analisaremos também a aproximação entre ativismo e performance, através do qual um corpo dissidente, marcado pela invisibilidade,

violência e opressão, por meio do fazer artístico produz o estreitamento do campo relacional com o espectador e o mundo. Interrogamos ainda o fazer político presente na peça a partir da relação entre o singular e o universal para além de uma configuração dialética, considerando a ampliação dos referenciais discursivos que se apresentam durante o espetáculo.

Em *Manifesto transpofágico*, vida e ficção se imbricam num processo de construção e desconstrução, em que saberes são forçados a se destituírem e normas são questionadas para se falar do encontro e do olhar sobre um corpo travesti. Renata Carvalho, atriz e ativista que ficou mais conhecida por sua interpretação, em 2016, na versão da peça da dramaturga transexual escocesa Jo Clifford, *O evangelho segundo Jesus, rainha do céu*, dirigido por Natalia Mallo, se apresenta com sua identidade travesti. Em *Manifesto...*, o texto dramaturgicamente escrito pela própria Renata, como ela mesma nos diz, é o resultado de uma pesquisa sobre a corporeidade travesti/trans iniciada em 2007, quando ela se torna agente de prevenção de ISTs voluntária na Secretaria Municipal de Saúde de Santos. Esse estudo, ela o chamou de “[...] transpologia – uma antropologia trans, ou seja, uma travesti que estuda o corpo travesti/trans – uma Transpóloga” (Carvalho, 2021b, p. 59). É possível pensarmos que Renata, ao se apropriar do prefixo “trans”, faz um rearranjo com outros significantes naquilo que vai constituir-se num novo campo de saber. Uma transpologia como uma episteme trans, uma produção de saber que dá nome ao campo constituído pela performatividade de um corpo que busca nomear sua constituição e seu gozo próprios. É importante mencionar que ela apresenta ao público sua “transculturalidade”, a ancestralidade trans. Evocando as transexuais/travestis/transformistas que vieram antes dela tanto no fazer artístico quanto na produção de um corpo, Renata parte do seu próprio corpo, da sua biografia e da sua construção de identidade travesti para enlaçar, sensibilizar e borrar o olhar e a ideia do espectador sobre aquele corpo que se apresenta praticamente nu, com apenas uma pequena calcinha diante dos seus olhos. “Este é um manifesto: o grito de um corpo Travesti de e para o Teatro” (Carvalho, 2021, p. 59).

A performance assume todo o seu tom político ao apresentar os efeitos da norma e do poder que pesam sobre um corpo. Ao transmutar o autobiográfico em político, recurso utilizado no teatro brechtiano, ela faz do corpo ato performático, mas também panfleto, ao se recusar a aceitar uma performance de gênero imposta socialmente a seu corpo. “Meu corpo (TRAVESTI) veio antes de mim, (pausa) sem eu pedir. Ele é mais velho do que eu. (TRAVESTI)” (Carvalho, 2021a, p. 12).

Um manifesto é um gênero de texto de caráter político que tem como objetivo expressar o ponto de vista de seus autores para um público, visando convencimento e sensibilização. No teatro contemporâneo, temos visto um aumento de performances solo, que partem de um texto

manifesto. Podemos pensar que os manifestos (muitas vezes autobiográficos) nas performances não se reduzem só à sua oralidade, mas objetivam produzir interseccionalidade com o espectador. Sua leitura toma corpo na performance e ganha força de interpretação na sua oralidade. Quanto à obra a que nos referimos, é impossível não a associar a outro manifesto: *O manifesto antropófago*, do escritor modernista Oswald de Andrade (1976), publicado em 1928 na *Revista de Antropofagia*. Nele, Oswald parte de um ritual dos índios tupinambás, que capturavam o inimigo e, numa assimilação comunitária, o devoravam, como “protótipo para o pensamento e a ação – ou mais exatamente, para o pensamento-ação” (Sterzi, 2022, p. 9).

Vale ressaltar o tom subversivo presente no texto, nos indicando que a antropofagia não se resume apenas ao texto, ela se dissemina, se desdobra, destitui e desorganiza saberes estabelecidos e o devolve para mais uma vez ser devorado. Em um manifesto, há uma sonoridade que surge no ato da leitura, traz seu tom declarativo em alta voz; trata-se de um texto para ser lido, interpretado, performativizado e – por que não? – devorado. Sterzi, em seus ensaios, nos traz uma leitura interessante da antropofagia, assim como uma leitura dos dois manifestos de Oswald, o antropófago e o da poesia pau-brasil. Ele nos interroga: “o que são os manifestos senão cartas constitucionais, por vezes algo paródicas, a coligir as leis fundamentais de uma nova realidade poética?” (Sterzi, 2022, p. 36). É possível aproximarmos a ideia de uma nova realidade poética, de uma reinvenção da própria linguagem, naquilo que visa destituir em relação a uma métrica estabelecida pela norma gramatical. Essa reinvenção seria uma apropriação que tem como objetivo uma legítima filosofia brasileira.

Em seus manifestos, podemos notar as inúmeras referências de que Oswald se apropria, mostrando erudição e a posição social do autor. Em uma das referências ao pensamento freudiano que surgem no texto, Oswald diz: “Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da magia. Antropofagia. A transformação permanente do tabu em totem” (Andrade, 1976, [n.p.]). Freud escreve *Totem e tabu* (2006) em 1913, a partir de seus interesses pela antropologia social. No quarto ensaio dessa obra, ele traz a horda primeva e o mito do pai primevo, como a origem da totalidade das instituições sociais e culturais posteriores. Podemos compreender por tabu as proibições de origem incerta e que cerceiam as liberdades sociais; totem seriam os símbolos que se tornaram sagrados. Oswald parodia Freud ao propor transformar de forma permanente o tabu em totem. No *Manifesto transpofágico*, poderíamos pensar que há uma transmutação do tabu em totem pelo viés da arte, se concebermos arte como um totem da sociedade. A transpóloga que diz do corpo travesti mostra o tabu da plateia com relação à travestilidade. No dia em que assumimos a função de espectadores do espetáculo, ao final da apresentação há uma explosão vivaz de aplausos para aquele corpo – que de alguma

maneira se torna totemizado. Assim, no que tange à plateia, como nos diz a psicanálise, poderíamos propor uma travessia daquilo que havia sido estabelecido e enquadra o olhar do sujeito/espectador. A partir do declínio desse enquadramento, esse corpo dissidente se alojaria como objeto, e faz signo dessa travessia, ao mesmo tempo que a simboliza, ao ser aplaudido. Com Rancière podemos pensar que é dado ao espectador o poder de se associar e dissociar daquilo que ele partilha na experiência, e num efeito de suspensão provocado pelo fazer artístico ele se emancipa. Para ele a palavra emancipação significa: “[...] o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo.” (Rancière, 2012, p. 23).

Chegamos a um ponto em nosso artigo em que se faz necessário investigar um pouco mais as particularidades desta performance artística que trata de gênero e sexualidade partindo da performatividade de gênero de Renata. Na obra que analisamos, o corpo e a performatividade de gênero são sua arte, é a partir dele que ocorre a produção artística da “travaturga”². Desse modo, nossa pergunta condutora segue esse corpo que “chega primeiro”: a performance artística, que também possui um caráter político, borra a fronteira entre os conceitos de performance e performatividade, como propostos por Judith Butler?

Seguindo os preceitos dessa filósofa, as normas de gênero estão construídas pelo aparato do binarismo. Sendo assim, o gênero está presente na prática social de cada indivíduo. De acordo com Butler, “[...] o gênero é somente a instância de uma operação de poder regulatório mais ampla [...] o poder regulatório que governa o gênero é, ele próprio, específico do gênero”. (Butler, 2022, p. 75). Por ser uma prática social, ele é efeito da própria norma que em sua reiteração incide e define os corpos, por isso podemos dizer que gênero é uma atribuição, mas também uma prática do corpo, uma ação, o que nos possibilita aproximá-lo do conceito de performatividade.

Na sua busca por uma distinção entre os termos “performance” e “performatividade”, Butler se vale das drag queens e toma a performance delas como uma paródia do binarismo. Vale ressaltar que, para a autora, a performatividade não se reduz à performance. Vale ainda uma ressalva, na obra da autora estes conceitos às vezes se atravessam.

A noção de uma identidade original ou primária do gênero é frequentemente parodiada nas práticas culturais do travestismo e na estilização sexual das identidades butch/femme. [...] Ao imitar o gênero, a drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência.” (Butler, 2020, p. 237)

² Renata Carvalho esclarece que ouviu este termo da dramaturga, performer e professora travesti brasileira Ave Terrena.

Podemos notar que em corpos cisgêneros os construtos são mais facilmente observáveis, já que reiteram as normas. A própria drag usa a paródia para distinguir o que é do performativo e da performance. Apesar de atuar no limiar, a distinção está posta. “Essa linha tênue do feminino e do masculino para a travesti é quase uma obsessão” (Carvalho, 2021b, p. 39), bem nos lembra Renata. Em nosso entendimento, a travesti desfoca os limites.

Podemos pensar que talvez a paródia em *Manifesto transpofágico* surja no momento em que Renata se nomeia transpóloga. Se buscarmos a etimologia da palavra, encontramos o seguinte verbete: “antropo (o) – elem. Comp., do gr. anthrōpo-, de antrōpos ‘homem’, que se documenta em numerosos compostos eruditos, alguns formados no próprio grego (como antropófago) e muitos outros introduzidos, a partir do séc. XVIII, na linguagem científica internacional” (Cunha, 2010, p. 45). O ato da autora é deslocar a partícula “trans” para o lugar da partícula “antro”. Não é mais o “homem” o ponto de partida, não é mais ele quem vai estabelecer a origem de uma travesti, mas uma transpóloga travesti.

Essa mudança de lugar do saber é um ponto importante a se considerar para o ritmo da peça, pois de certa maneira desconstrói o caráter meramente pedagógico que poderia ser atribuído à personagem. Ao trazer sua transcestralidade para o espetáculo e referendar as que vieram antes dela, sem abrir mão de seu ativismo, Renata diz dos corpos que enfrentam o peso do poder e das normas para poderem existir, corpos criminalizados e dissidentes. Esses corpos são trazidos pela transpóloga em suas vivências e experiências trans. Em relação à arte transformista e teatral, Renata as toma e cita nominalmente numa arqueologia das Divas do teatro, para que esses corpos não sejam insistentemente apagados: “Rogéria, Jane Di Castro, Divina Valéria, Eloína dos Leopardos, Cláudia Wonder, Welluma Brown, Claudia Celeste, Tuca Rubirosa, Andreia de Mayo, Phedra de Córdoba, Roberta Close e Thelma Lipp.” (Jesus, 2021, p. 63). Renata, ao tomar a palavra, rompe a relação com a apropriação social: a palavra é dita por um corpo fora da norma. O dizível se articula de outra maneira, a palavra é arrancada daquele que detinha o saber; nessa des-suposição de saber, é possível propor um outro saber para o espectador.

Com relação à performance enquanto arte cênica de um corpo travesti, a atriz não representa, ela é esse corpo, ela o tem e dele se apropria. Pedimos licença, dito isso, para insinuar que o ponto performativo e de paródia, conforme dissemos acima, presente no *Manifesto transpofágico* seria o da transpóloga. Com seu corpo, Renata faz evanescer a fronteira entre a performance e a performatividade no palco, mesmo não sendo possível ser livre para evitar as normas de gênero.

Leandro Colling traz em seu texto a posição de Butler de que se continua a “[...] operar uma distinção rígida entre o que ocorre no palco e na rua e ainda [se] acredita que seja possível pensar que no palco ocorre só atuação” (Colling, 2021, p. 234). É relevante, é evidente, sua forma de leitura, em que há uma distinção no que acontece, por exemplo, com um corpo travesti no palco e na rua. A autora não deixa de localizar um ponto distinto com relação principalmente à violência que pesa sobre tal corpo. Nesse viés, na performance que vimos e estamos estudando, Renata, ao oferecer seu corpo ao toque pela plateia, disse: “aqui pode porque estou deixando, na rua não pode”. Há um pacto com a plateia e o espaço do teatro que de certa maneira inscreve seu corpo em outra forma de leitura. Existe risco calculado, mas há também um posicionamento político a partir de sua performatividade. Importante ressaltar que, para Butler, por se tratar de uma atuação performática, esse saber prévio do espectador desrealizaria o ato político, ou seja, o espectador é ritualizado e normatizado, de modo que essa distinção que separaria ficção e realidade acontece. Portanto, para ela é diferente o que se performa nas ruas e no teatro, mesmo que encenado por uma atriz travesti, uma vez que no teatro é possível dizer que aquilo é apenas atuação.

De fato, há um teatro que tenta questionar ou mesmo romper com as convenções que demarcam a separação entre o imaginário e o real. No entanto, nesses casos, confronta-se o mesmo fenômeno, ou seja, o fato de que o ato não é contrastado com a realidade, mas constitui uma realidade nova em um sentido, uma modalidade de gênero que não pode ser facilmente assimilada às categorias pré-existentes que regulam a realidade de gênero (Butler, 2018, [n.p.]).

Em nosso modo de entender, o trabalho de Renata embaralha um pouco esse comentário de Butler, a arte do corpo toma sua forma militante e reivindicatória, a sua performatividade não desaparece – ela é o que conduz seu solo. Mais do que um teatro de resistência, é um teatro que parte do corpo e da construção desse corpo, assim como sua apropriação e nomeação.

Este corpo [...] foi construído por mim. Eu me fiz. De certa forma, eu fiquei grávida de mim mesma, eu me pari...

Corpo Etapa (Travesti)

Pensei em cada detalhe desta construção, cada parte. Fui montando como um quebra-cabeça. Uma mulher cubista com Picasso. Mudar o corpo é como mudar de casa (Carvalho, 2021a, p. 22).

Marcos Benedetti, em seu livro *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*, diz que é no corpo que as travestis localizam os símbolos do masculino e do feminino e gastam tempo e dinheiro para construir e exibir um corpo novo e diferente, seu esforço seria para construir uma

imagem e uma identidade femininas. Em nosso modo de entender, para as travestis, a questão não estaria em ser mulher ou tornar-se uma mulher, haveria portanto mais uma vivência do papel do gênero feminino, o corpo da travesti não surge como mero suporte significante.

O corpo das travestis é, sobretudo, uma linguagem; é no corpo e por meio dele que os significantes do feminino e do masculino se concretizam e conferem às pessoas suas qualidades sociais. É no corpo que as travestis se produzem enquanto sujeitos (Benedetti, 2005, p. 55).

Outro ponto importante é observar como a violência perpassa toda a peça. A nós, conta-se como um corpo travesti é alvo de diversas formas de violência, social, psicológica, física. Um corpo dissidente que não pode ocupar nenhum espaço na sociedade, que é anunciado como abjeto e ameaçador ao “normais” e “pessoas de bem”, um corpo violentado, mas anunciado ao social como violento. “Punitivismo da identidade travesti. O travesticídio. O genocídio travesti” (Carvalho, 2021b, p. 32) são nomeações que a autora/performer utiliza para abordar a violência de forma mais direta com o espectador. Ela faz uma contextualização histórica breve da forma como a violência incide sobre tais corpos com manchetes noticiadas por jornais projetadas. Nesse percurso, ela nos conta sobre a diáspora travesti, corpos que emigram para outros países, como Itália e Espanha, para se prostituírem; como ela diz, “corpos que não cansam de ser nômades” (Carvalho, 2021b, p. 34). O exílio talvez surja como uma mínima possibilidade de existir, de trabalhar e viver, mesmo que não afaste a violência. A prostituição é um dos lugares normalmente destinados à travesti, quase como identidade, já que são descartadas do mercado de trabalho formal. A rua se torna seu espaço, mesmo sendo o Brasil o país que mais mata pessoas trans e travestis no mundo, ao mesmo tempo que é o país que mais acessa e consome pornografia travesti na internet. De acordo com o dossiê publicado anualmente desde 2017 pela ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais), entre os anos de 2017 e 2022 tivemos no Brasil o assassinato de 912 pessoas trans e não binárias, sendo que 2017 foi o ano com maior número histórico na série de assassinatos (Benevides, 2023). O dossiê ainda nos revela a dificuldade em contabilizar os dados, visto a resistência dos órgãos responsáveis em reconhecer a identidade de gênero da vítima e a motivação do crime como transfobia/travestifobia. Assim, a violência imposta e vivida pelo corpo apresentada na peça produz um tensionamento na relação com o espectador, que precisa se posicionar e se interrogar sobre o lugar que ocupa e em relação ao seu olhar sobre esses corpos no social.

No texto escrito da peça que analisamos, podemos perceber as várias modalidades de signos, mais de um tipo de linguagem para a construção de sentido. O livro parece convocar e provocar o leitor, através de sua proposta visual, trazendo assim uma experiência performática

para a leitura do texto impresso. A capa traz o corpo da personagem em branco e preto, o rosto não aparece, apenas o tronco e os membros iluminados em um fundo de blackout, conforme a Figura 1.



Figura 1. Capa do livro *Manifesto transpofágico*
Fonte: Carvalho (2021b)

Ao abrir a publicação, a segunda parte se estende em uma página que toma o lugar da folha de rosto para formar um cartaz, uma colagem com fotos de rostos de travestis e manchetes de jornais em rosa e azul que, junto com a palavra “travesti” escrita em destaque com letras garrafais em cor-de-rosa, cobrem as duas páginas (Fig. 2).



Figura 2. Segunda capa do livro da peça *Manifesto transpofágico*
Fonte: Carvalho (2021b)

Se na apresentação a atriz entra no palco com a luz direcionada apenas para parte de seu corpo, o jogo de luz e sombras é fundamental para a condução do espetáculo. No livro, as primeiras páginas surgem em preto com o texto em letra branca. A escrita aparece como fragmentos, como “flashes de luz” que antecedem o texto propriamente dito, uma atmosfera é criada no leitor que podemos aproximar aos momentos que antecedem a entrada da atriz em cena no teatro. Nessas páginas, anunciam-se os três sinais como convenção teatral e descreve-se o corpo postado como um manequim. Um pacto se estabelece com o leitor, um compromisso de atenção e silêncio, assim o olhar é capturado pelas páginas.

O escrito que agora surge em preto na folha branca vai mudando de cor; surge em azul, ao falar do masculino, depois em rosa, ao falar do feminino e do corpo travesti. Há uma gradação das cores da letra durante a transição para o preto, páginas totalmente pretas interrompem o texto, mais uma vez a ideia de blackout se faz presente, assim como no espetáculo. O texto em branco surge novamente nas páginas negras, desta vez como um grito sussurrado. No meio do livro aparece em página dupla com letras garrafais em branco e fundo rosa a palavra “travesti”, como um grito que se materializa e salta aos olhos de seu leitor. A mesma palavra aparece em letreiro luminoso, alternando suas cores durante todo o espetáculo. A palavra escrita projetada no espetáculo é fundamental para o olhar do espectador. Não basta só o corpo, a performance tenta levar a linguagem a transpor seus limites, se utiliza dela como suporte, usufruindo de toda sua plasticidade num fazer artístico sobre o corpo travesti. Volta o texto em preto nas páginas brancas, que muda para o vermelho quando vai se falar de HIV/Aids. As perguntas que são feitas para a plateia e as possíveis respostas da transpóloga aparecem

como texto, quando o livro se encaminha para seu final. Mais páginas pretas e a palavra “travesti” em letras grandes repetidas em página dupla em branco sobre o preto no final do livro. Há todo um cuidado visual, no projeto gráfico de Bruno O. Como sabemos, a linguagem tem dimensão sensível e inclui a percepção, naquilo em que ela dá forma ao pensamento. A dimensão estética é o que vai fazer convergir a plasticidade da linguagem e a materialidade da palavra, onde: “A imagem acolhe as mensagens linguísticas e cria combinando-as ao olho, esse produto misturado que é a escrita. Imagem e língua, cada qual ao seu modo, agem em conjunto nesse meio híbrido” (Gerheim, 2008, p. 46).

Ressaltamos ainda as diversas notas de texto, as referências usadas por Renata e a equipe editorial da Casa 1: Editora Mostra na construção do corpo do livro, além de dois textos complementares e sua versão para o inglês, pois se trata de uma edição bilíngue. Há ainda a informação de que existem mais duas traduções em espanhol e em francês, mas que não constam da edição que analisamos.

Outra forma que nos é cara para discorrer sobre o *Manifesto transpofágico* é olhar para a materialidade da palavra que dá corpo ao texto pela ótica da psicanálise. As palavras, a linguagem e os escritos lhe são caros desde seu princípio. O saber-fazer do artista atinge a singularidade de quem o lê. O uso da linguagem e da escrita pelos artistas indica um saber-fazer com aquilo que surge de mais particular o singular a cada um, como marcas sobre o papel, uma sulcagem, rastros do próprio corpo.

O corpo travesti faz furo no saber. Na nossa performance artística em análise, o véu sobre o corpo travesti é retirado para ser olhado, o olhar que incomoda; “os olhares zoológicos” (Carvalho, 2021a, p. 22), que vasculham o corpo travesti para deslegitimar o feminino performado, são de certa maneira realocados, o olhar é espectador daquele que diz sobre si mesmo. O semblante³ privilegiado pela teoria lacaniana como aquilo que recobre o real, diante do corpo construído da travesti, despido e que se desnuda, revela sua insuficiência para lidar com o corpo nu, a olho nu.

Como evidenciamos, o corpo é o ponto de partida e de chegada da peça. Lacan, em “Radiofonia”, define o corpo da seguinte maneira: “O corpo a levá-lo a sério é, para começar, aquilo que pode portar a marca adequada para situá-lo numa sequência de significantes” (Lacan, 2003a, p. 407). Aqui, Lacan nos diz que é a linguagem que confere corpo ao sujeito, um corpo apreendido pela cadeia de significantes e dentro de um discurso na tentativa de dar a ele

³ Lacan, transforma o semblante, como nos diz Quinet “num conceito que indica aparência, representação e parecer, porém não se opõe ao verdadeiro” (Quinet, 2018. p. 392).

unidade, a palavra produz a imagem corporal que permite ao sujeito apropriar-se de seu corpo. A linguagem confere corpo, mas não confere vida, já que é a libido que aviva o corpo.

Pouco mais adiante em seu ensino, Lacan vai dizer que o homem fala com seu corpo, e vai propor o neologismo “falasser”, que visa “[...] substituir o ICS de Freud [...] o inconsciente é um saber enquanto falado, como constitutivo do UOM. [...] O que importa, pois, sem esclarecer de onde, é perceber que UOM tem um corpo” (Lacan, 2003b, p. 561). O significante, ao mesmo tempo que faz surgir o sujeito, o fixa em uma representação incompleta. Ao enfatizar o corpo, o que passa a ser valorizado é o “ter” um corpo, e não “ser” um corpo. Em *O seminário 23*, ele nos diz: “O falasser adora seu corpo, porque crê que o tem. Na realidade, ele não o tem, mas seu corpo é sua única consistência, consistência mental, é claro, pois seu corpo sai fora a todo instante” (Lacan, 2007, p. 64).

O corpo que sai fora a todo instante sinaliza o inapreensível para o falasser. Se ele só tem uma crença de um corpo, e o encontro com a linguagem é sempre traumático, ele vai receber seu ser do simbólico. Como é de nosso conhecimento, o falasser é falante, mas também falado, e traz nele as marcas de sua história, que grudam como signos e símbolos que produziram inúmeras ressonâncias na vida de um sujeito. Os afetos passam a afetar o corpo, que aparece como o suporte do gozo, não mais a linguagem. Surge a possibilidade de invenção para o falasser a partir da não-relação sexual. O corpo sempre estranho, estrangeiro, infamiliar que se tem e não se é. Ponto que trabalhamos anteriormente no início de nosso texto para indicar uma possível articulação, entre a performance e o corpo.

Em *Manifesto transpofágico*, um corpo determina uma existência ou passa a existir como corpo travesti? O que nos ensina a transpóloga é que a travesti, ao produzir seu corpo, se apropria dele, e as marcas que o constituem fazem sulcos em sua história. Parece que a personagem se confronta com o real do gozo. Produzir um corpo é não estar à deriva desse gozo. Ela faz algo com as palavras falante e faladas de seu falasser. A letra surge como uma das possibilidades de a palavra ser tomada em sua corporeidade, entre a letra e o litoral, onde “rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra” (Lacan, 2009, p. 113). A sulcagem da letra aparece visando ao fora de sentido, provocando um furo na linguagem, algo do corpo que serve de litoral ao gozo. O corpo, lugar da inscrição dos giros de *lalangue* (Udenio, 2012), o corpo como adesivo para um nome próprio.

Para desenvolvermos um pouco mais nossa análise, é importante a noção de discurso. Referenciamos aqui Foucault (2011), para quem o discurso é definido como práticas institucionais que produzem o objeto do qual falam. Não é somente um conjunto de signos ou de choque entre a língua e o real que constituem os discursos, mas aquilo que eles visam reiterar

e perpetuar da história. Ao propor uma análise dos discursos, ele nos indica as múltiplas interfaces que o constituem, evidenciando as relações de controle e poder sobre os corpos. Podemos dizer que o discurso de Renata em sua peça se caracteriza como um discurso de resistência, já que se opõe a uma hierarquia discursiva e normativa sobre os corpos tendo como ponto de partida o corpo da travesti.

“Sempre será a travesti, não existe ‘o travesti’. Assim como não se traduz: travesti é travesti em qualquer língua, idioma” (Carvalho, 2021b, p. 40). Esta é a resposta a uma das perguntas que Renata faz a plateia, durante seu solo. Uma travesti brasileira, sul-americana, toma a palavra para interrogar o olhar do outro sobre seu corpo travesti e questionar o CISTema. Renata parece colocar seu corpo e sua vivência como ativista, para interrogar a matriz de inteligibilidade de gênero, já que como sabemos, é somente ao adquirir seu gênero que as pessoas se tornam inteligíveis desde que em conformidade com os padrões ditados pelas normas. Como nos dizem Keila Simpson e Adriana Sales: “Os discursos de dominação buscam manter e validar o que está certo ou errado, as corporeidades viáveis e não viáveis, as expressões humanas aceitáveis e não aceitáveis, as práticas sexuais biologizantes e reprodutivas e as práticas subversivas dos prazeres” (Simpson & Sales, 2018, p. 41).

Podemos dizer que Renata, ao falar de si mesma, partindo de seu corpo e de sua vivência, produz um discurso sobre a diferença que se potencializa pela apropriação de sua narrativa. Sua transpóloga convoca a plateia a uma aprendizagem dialógica, que vai além da noção de oposição ou contradição. O discurso toma seu caráter político e politizado, que transpassa o espectador em sua construção, naquilo que se propõe reconfigurar.

Nesse panorama, ao contar como deslocou o lugar que lhe foi designado, Renata reconfigura de forma política, o discurso sobre o gênero. Ela se vale da performance para criar um espaço político de transformação, de ampliação das referências discursivas que desafia a lógica dominante ao mesmo tempo que desnaturaliza o gênero. Inegável o caráter político de Manifesto transpofágico. Segundo Rancière: “A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o ruído, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como ruído” (Rancière, 2018, p. 43).

Ao se fazer ouvir, transformar o ruído em discurso ela corporifica a linguagem travesti. Pela performance ela demonstra a descontinuidade que existe entre, corpo, gênero e sexo e que uma identidade é constituída em suas fissuras. A vivência travesti não é uma impossibilidade, não é uma saída pelo que resta, mas uma maneira de existir.

Manifesto transpofágico é um texto que se manifesta em seu próprio tom de manifesto, que está vivo e que provoca seu leitor/interlocutor. A escrita parece cumprir o papel de bordear, cerzir, costurar pelo fazer artístico o próprio corpo de seu autor. As diversas possibilidades de leitura da peça não se esgotam nem se encaixam em determinado referencial teórico. Vale ainda ressaltar que a experiência sensível do encontro que se dá no teatro demonstra o poder irruptivo com a norma e as possibilidades do seu uso na transmutação do olhar do espectador, não só em relação à vivência travesti, como também para levantar questionamentos sobre as questões referentes ao gênero, às relações sociais e ao que toca o singular em cada um. Uma dessuposição de saberes se constitui na relação da performer e seus espectadores, uma superação entre palco e plateia. Ao eliminar a exterioridade que poderia ser um ponto de impossibilidade, a construção de um novo saber, a performance de Renata embaralha as fronteiras e transforma o espectador/leitor. De forma transpofágica, devora e mastiga as normas e os tabus, unindo assim o que se sabe e o que se ignora e convocando, a partir de um singular, o particular de cada um que se compromete e pactua com a atriz desde o início do espetáculo. Em nossa forma de entender, ao reconfigurar a relação com o espectador e aquelas que determinam o espaço onde acontece a encenação, o fazer teatral é um ato político!

Referências bibliográficas

- Andrade, O. (1976) O manifesto antropófago. In G. M. Teles (org.) *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. (3. ed.) Vozes; INL. <https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>.
- Benedetti, M. (2005). *Toda feita: O corpo e o gênero das travestis*. Gramond.
- Benevides, B. (2023). *Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2022*. ANTRA.
- Bourriaud, N. (2009) *Estética relacional*. (D. Bottmann, Trad.). Martins Fontes.
- Butler, J. (2018) Os atos performativos e a constituição de gênero: um ensaio sobre a fenomenologia e teoria feminista. *Chão da Feira*, (78). https://chaodafeira.com/wpcontent/uploads/2018/06/caderno_de_leituras_n.78-final.pdf.
- Butler, J. (2020). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2022) *Desfazendo gênero*. Editora Unesp.
- Carvalho, R. (2021a) A transpofagia da transpologia de uma transpóloga. In Carvalho, R. *Manifesto transpofágico*. Casa 1: Editora Monstra.
- Carvalho, R. (2021b). *Manifesto transpofágico*. Casa 1: Editora Monstra.

- Colling, L. (2021). Vida e obra, performance e performatividade. In *A vontade de expor: arte gênero e sexualidade*. EDUFBA.
- Cunha, A. G. (2010). *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Lexicon.
- Foucault, M. (2011) *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Edições Graal.
- Freud, S. (2006). Totem e tabu. In *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (V. XIII, pp. 13-163). Imago Editora.
- Gerheim, F. (2008). *Linguagens inventadas: palavras, imagens, objetos: formas de contágio*. Jorge Zahar Ed.
- Jesus, J. G. (2021). Nossos corpos falam. In Carvalho, R. *Manifesto transpofágico*. Casa 1: Editora Mostra.
- Lacan, J. (2003a). Radiofonia. In *Outros escritos*. Jorge Zahar.
- Lacan, J. (2003b) Joyce o sintoma. In *Outros escritos*. Jorge Zahar.
- Lacan, J. (2007). *O seminário, livro 23: o sintoma*. Jorge Zahar.
- Lacan, J. (2009). *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Jorge Zahar.
- Miller, J. A. (2014) Um real para o século XXI. In O. Machado & V. L. Ribeiro (orgs). *Um real para o século XXI*. Scriptum.
- Quinet, A. (2018). Psicanálise e teatro: o analista-ator. In. Rivera, T., Celes, L. A. M., & Sousa, E. L. (Orgs.). *Coleção ensaios brasileiros contemporâneos: Psicanálise*. (pp. 391-403). Rio de Janeiro: Funarte.
- Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível*. EXO experimental org; Editora 34.
- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. Editora WMF Martins Fontes.
- Rancière, J. (2018). *O desentendimento: política e filosofia*. Editora 34.
- Romano, L. (2005). *O teatro do Corpo Manifesto: teatro físico*. Perspectiva.
- Simpson, K., & Sales, A. (2018). Cartografias Travestis: Perspectivas metodológicas de guerrilhas nos diálogos com o movimento social organizado. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*, 1(1), pp. 25-45.
<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/9066>.
- Sterzi, E. (2022) *Saudades do mundo: Notícias da Antropofagia*. Todavia.
- Udenio, B. (2012) Invenções: El cuerpo en cuestión. In J.-A. Miller. *Embrullos del cuerpo*. (pp. 207-218). Paidós.
- Zumthor, P. (2007). *Performance, recepção, leitura*. Cosac Naify.

ARTIGO 2: O EFEITO DA SINGULARIDADE NO SOCIAL: UÝRA E SUA PERFORMANCE TRANSESPÉCIES

Resumo: Notamos que na arte contemporânea, que tem em si mesma a noção de acolhimento, artistas trans e travestis se valem do corpo em seu fazer artístico numa predominância de performances solo. Este trabalho investiga o que parte do singular e vai em direção ao coletivo tomando como objeto algumas performances de Uýra Sodoma. Para isso nos valem dos conceitos de perspectivismo de Viveiros de Castro e da noção de performance e performatividade na obra de Judith Butler. Em intercessão com a psicanálise, tomamos as noções de corpo, gozo, singular e coletivo como chave de leitura para o contemporâneo. Nesse sentido, percebemos que as performances transespécie dessa artista T resgata saberes ancestrais e produz uma nova forma de afetar seus espectadores. Há algo que se transmite e sua arte possibilita a produção de um novo saber e uma leitura distinta sobre social e a cultura.

Palavras- chave: Perspectivismo. Transpofagia. Arte T. Corpo. Performance.

Há hoje certo uso da arte: ela comporta a função de interrogar o contemporâneo. O corpo surge em primeiro plano em algumas produções artísticas e aparece como marca indelével, como é possível verificar em algumas performances, por exemplo. No caso das artistas trans e travestis, podemos interrogar se seria uma arte que parte do corpo ou se é feita com o corpo. Vale ainda saber ler o lugar oferecido a essas artistas, assim como de sua produção nos espaços reservados à arte. Porém, além do corpo há uma poética e uma estética no fazer artístico das pessoas trans e travestis. Em algumas delas, no princípio encontra-se a reconstrução daquilo que se resgata de sua história, que indica o seu lugar no social. Algo se transmite, tanto pela relação destas artistas com o corpo próprio, como pela oralidade presente na forma de se expressar política e artisticamente. Assim, algo do singular parte para o coletivo, buscando um efeito no mínimo de borramento das normas. O corpo, o biográfico e suas invenções visam não só perturbar, mas interrogar as normas, fazer vacilar aquilo que o espectador tem como um saber prévio, de modo que se torna lícito afirmar que, a partir da arte T,¹ algo do singular da pessoa trans/travesti faz laço com o outro.

A psicanálise se vê interpretada de certa maneira pelos estudos de gênero e convocada a se posicionar no contemporâneo, sem deixar de se orientar por sua ética e sua política.

¹ Adotaremos, neste artigo, “arte T” quando nos referirmos à arte trans/travesti.

Questionamos se é possível afirmar que a psicanálise, ao levar em conta o real e o gozo na leitura da subjetividade de sua época, considera questionar de qual ou quais subjetividades se trata, para ir mais além dos discursos vigentes. Em tempo, parece importante não cairmos na idealização da psicanálise como absoluta, que tudo pode enunciar. Consideramos aqui que tanto Freud quanto Lacan se valeram de outros saberes diante daquilo que a prática clínica de sua época lhes interrogava. Assim, não devemos nos eximir de nossa responsabilidade ética e política frente à alteridade, aos atravessamentos sociais e culturais vividos por cada sujeito, nem aos fenômenos contemporâneos. Em nosso modo de entender, há um saber trans/travesti no movimento trans, e o lemos como um movimento intelectual, já que cria pensamento e discursos, um saber que não está balizado pelo campo da norma científica, mas que se baseia na norma da experiência, pois é a partir daí que se abre a possibilidade de construir uma teoria e produzir novos saberes.

Pelo viés da arte T, observamos o tensionamento do lugar oferecido a estes corpos, tomando como ponto inicial o que elas propõem como linguagem artística que parte do corpo. Desse modo, um furo no saber se faz em ato, um novo saber se coloca como ato político naquilo que se faz (re)existência. Assumimos aqui o desafio de articular o saber trans, a estética queer e a psicanálise como possibilidade de leitura do contemporâneo em suas interseções e rupturas, mantendo os tensionamentos nesse diálogo e sem perder de vista a dimensão política. A psicanálise aqui é nossa metodologia de trabalho e será colocada no olho do furacão.

Ao reler o texto freudiano *Psicologia das massas e a análise do eu*, nos interrogamos se realmente Freud convoca o psicanalista a simplesmente lê-lo como antropológico e social. O inventor da psicanálise estaria tentando abarcar sua contemporaneidade e explicar o que levaria um indivíduo a se solidarizar com um grupo buscando o amor do líder? No nosso modo de entender e de reler o texto, acreditamos ser possível localizar, para além da leitura do social, importantes formulações que nos orientam tanto sobre o sujeito da psicanálise quanto sobre o fazer clínico. Vale lembrar que, ao propor este texto, Freud já havia nos apresentado a pulsão de morte em *Além do princípio do prazer*, de 1920, no qual podemos antever a noção de gozo formulada por Lacan. Se em *Psicologia das massas* o pai da psicanálise não põe em causa a questão do amor, ele a interroga naquilo que a massa compartilha como ilusão de ser amada/odiada pelo líder, justamente por esse que não ama ninguém. Posto isto, há algo do laço social que se evidencia aí cujos efeitos, se não se interrogam diretamente por Freud, são apontados por ele nos furos das teorias que toma de seus interlocutores, Le Bon, McDougall e Trotter.

Com isso, nos dias de hoje, diante dos movimentos de massa da modernidade, dos discursos de dominação, das políticas de cancelamento, dos fundamentalismos religiosos, do ódio aos imigrantes, da modernidade líquida, da era do direito ao gozo e do Outro que se dissolve, perguntamos se o texto freudiano nos serve como método de leitura e interpretação do social e do cultural ao apontar o lugar ocupado pelo indivíduo no contemporâneo. Poderíamos, no entanto, com Lacan, reler tal texto a partir de sua teoria dos discursos, tomando como chave de leitura principalmente o discurso do capitalista, que, como nos diz o próprio Lacan, está pronto a explodir a qualquer momento. Porém, decidimos tomar uma via um pouco mais singular e abordar a noção de indivíduo e sujeito, tendo como ponto de partida a identificação.

Localizamos em Lacan uma nota de rodapé acrescentada em seu artigo “O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada” e a tomamos como ponto de partida para este texto:

Que o leitor que prosseguir nesta coletânea volte à referência ao coletivo que é o que constitui o final deste artigo, para situar o que Freud produziu sob o registro da psicologia coletiva: (Psicologia das Massas e análise do Eu) o coletivo não é nada senão o sujeito do individual (Lacan, 1998, p. 213).

Parece que o que Lacan evidencia a seu leitor é que Freud acrescenta um ponto importante ao que ele lê de Le Bon e McDougall: que o coletivo pode ser explicado a partir do individual. Podemos ler, no texto freudiano, que é estabelecida uma relação entre o que se passa com o indivíduo e o que se passa na constituição da massa. Mas não seria fácil demais para nós tomarmos esta explicação para dizer sobre o individual e o coletivo? Vale ressaltar a ênfase dada por Lacan. A identificação como o tema de maior relevância desenvolvido por Freud nos direciona para a construção de Lacan de sua teoria do sujeito. Nesse texto, Lacan pinça a noção de traço unário e discute sobre o aparecimento do sujeito a partir desse traço unário, que é anterior ao seu aparecimento, marca e modifica o ser de modo primordial e irremediável. O sujeito, mais adiante, é pensado como efeito de significante, um significante simples e qualquer que representa o sujeito para outro significante. A dependência do sujeito do significante é abordada segundo os apagamentos que a marca promovida pelo traço promove no sujeito em sua constituição. Do traço unário ao significante que representa o sujeito, podemos pensar na relação entre a perda de algo, como abordado por Freud – que considera a emergência de um ideal na instância do Eu mediante um apagamento do objeto, ou seja, é preciso que algo do objeto se encontre perdido para que a operação de identificação possa advir. Lacan, por sua vez, propõe que a relação com essa perda “produz” o apagamento necessário para que se instaure uma representação da ordem do significante. Assim, podemos entender que Lacan não toma

esse texto como social ou antropológico, mas como uma teoria da identificação da qual depende o sujeito. Ao dar relevância ao tema da identificação, Lacan nos direciona para aquilo que há do individual em relação ao coletivo e situa, de maneira precisa, o que é o individual em sua relação com o coletivo, entendido como tal. Em suas próprias palavras: “[...] como um grupo formado pelas relações recíprocas de um número definido de indivíduos”, o individual articulado à “[...] generalidade que se define como uma classe que abrange abstratamente um número indefinido de indivíduos” (Lacan, 1998, p. 212). Poderíamos dizer que ali onde Freud fala de massa, Lacan fala de linguagem e discurso, aquilo que vincula o sujeito ao outro (Maya, 2016).

Freud, em “Sugestão e libido”, capítulo IV de *Psicologia das massas e análise do eu*, fala sobre o efeito da massa sobre o indivíduo: “Sua afetividade é aumentada exponencialmente, e seu rendimento intelectual é marcadamente restringido [...]; um resultado que só pode ser alcançado pela supressão das inibições pulsionais próprias a cada indivíduo e através da renúncia às particulares configurações de suas tendências” (Freud, 2023, p. 159). Assim, ao renunciar a seu traço singular, para fazer parte da “alma da massa”, o sujeito desapareceria? O indivíduo do qual fala Freud é o mesmo sujeito do inconsciente que nos diz Lacan? Podemos fazer uma aposta na intervenção analítica, em cujo processo de análise ao sujeito do inconsciente vai ser possível questionar seu lugar no coletivo, interrogando de que forma essa massa apaga sua particularidade/singularidade. Para além dos ideais e das identificações, o que do singular pode ser oferecido para o coletivo e operar como transformador no social? Para discutir um pouco essas questões, vamos nos valer de uma forma de manifestação da arte que parte do singular e do corpo e que assume sua dimensão política, atravessada por uma estética queer.

Como percebemos, ocupar-se do coletivo implica o individual como ponto de partida. Ao pensarmos num saber trans que se transmite pela arte, torna-se possível interrogar qual lugar ele passa a ocupar no discurso, ou se há algo de novo no discurso a partir das transformações no social provocadas por uma arte que parte do corpo e do biográfico, fazendo furo no saber hegemônico e normativo. Talvez a estética queer e a arte T propiciem uma subversão no coletivo, nos discursos vigentes ou nas massas, para retomarmos o termo freudiano, em que não é preciso renunciar ao singular para se posicionar no coletivo, há algo do singular que, ao se direcionar para o coletivo, funciona como agente TRANSformador.

Para um exercício de apreciação e leitura, tomaremos aqui ensaios fotográficos e fotoperformances da artista indígena trans não binária Uýra Sodoma, bem como o documentário

de 2022 Uýra: a retomada da floresta, com direção de Juliana Curi, cujo cartaz podemos ver na Figura 1.



Figura 1. Cartaz do filme Uýra: a retomada da floresta

Fonte: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-304747/>

Com formação em biologia e mestrado em ecologia, Emerson Munduruku (nome de registro de Uýra) nasceu na Amazônia brasileira. Segundo ela, Uýra Sodoma, que se vale da estética drag em seu trabalho, nasce em 2016 como resposta a um episódio de violência física sofrida e a crise política que destituiu a presidenta Dilma Rousseff. Seu surgimento teve início após o episódio do Ocupa Minc, em 2016, mobilização nacional que protestava contra a decisão do ex-presidente Michel Temer (MDB) de extinguir o Ministério da Cultura e reivindicava políticas públicas voltadas para a cultura. Na cidade de Manaus, a classe artística ocupou o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) (Hermoso, 2021). Em entrevista de 2018 ao site G1, Uýra fala das muitas manifestações artísticas que estavam acontecendo em Manaus e que se questionava sobre como contribuir e acrescentar outras perspectivas a seu trabalho. Nesse momento, começa a se aproximar das mulheres e das travestis e a interrogar sobre racismo e LGBTfobia. Para ela, foi decisivo que Uýra surgisse.

Essas mudanças todas impulsionaram a existência de Uýra, e Uýra impulsionou minha vida. Ela me faz feliz, me fez lidar melhor com meu corpo e as pessoas e todos os meus

desejos e angústias. Tanto faz, masculino, feminino, só preciso que me tratem com respeito (Uýra, 2018, n.p.).

Uýra se vale da performance enquanto uma arte de fronteira, uma arte híbrida entre diversas linguagens. Em nosso entendimento, parece que, ao se valer da arte drag, não está muito preocupada em parodiar o binarismo homem/mulher, mas fazer certo uso de outros pontos que constituem essa estética, como o exagero, a extravagância e a montagem, para alcançar aquilo que propõe em sua performance artística, para além da performance de gênero. Na obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*, vista por muitos como referência para os estudos queer, Judith Butler afirma, num primeiro momento de suas formulações, que a teoria feminista presume a existência de uma identidade definida e que a “[...] concepção dominante da relação entre teoria feminista e política passou a ser questionada a partir do interior do discurso feminista. O próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis e permanentes” (Butler, 2020, p. 18). A filósofa – que hoje se nomeia como gênero não binário e que atualmente propõe pensar as questões de gênero a partir da ideia de decolonização e racismo – em seus primeiros estudos demonstrava a complexidade de presumir certa identidade fixa e a impossibilidade de conjecturar um feminino universal. Butler afirma que várias pessoas não se identificam ou não se veem representadas pelo feminismo. Esse movimento pode ser notado também em outros grupos minoritários, como o de gays e de lésbicas; há dissidências dentro dos próprios grupos, a vivência da sexualidade é diferente para cada sujeito e as ideias se movimentam, o que leva a distintas noções de identidade. Poderíamos dizer que, para Butler, o queer origina-se de uma ruptura com o que se estabelece enquanto norma na construção de uma identidade. A autora propõe que as identidades se constroem a partir de um corpo social e se conecta à ideia de performance e performatividade na elaboração de sua teoria sobre o gênero.

Butler faz uma interface com a psicanálise, o estruturalismo e a genealogia foucaultiana em suas formulações. Em relação à psicanálise, ela vai interrogar, a princípio, se não seria a psicanálise mais um saber, dentre outros, que propõe uma leitura das identidades com base em uma matriz heterossexual e que funciona a favor de uma hierarquia já estabelecida em relação ao gênero. Vale ressaltar que o conceito de gênero ordena um conjunto interdisciplinar de saberes devido à sua complexidade. Para a autora (Butler, 2020, p. 27), “o gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos”. Para ela, as noções de identidade de gênero são frequentemente parodiadas nas práticas culturais, como o travestismo e as drags, e na estilização

sexual, como nas *butch/femme*. Essa noção de paródia será fundamental na sua elaboração de performance e performatividade. A performance da drag “[...] brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero. [...] três dimensões contingentes da corporeidade significativa: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero” (Butler, 2020, p. 237). Interessante notar que a drag, ao performar nos dias de hoje, ultrapassa a questão de gênero, surge para além uma forma de arte, configurando-se uma estética. Para situar nosso leitor, no fazer das drags, a cada montagem, elas vão se apropriando de novas formas de se expressar e de interrogar para fazer vacilar as normas. Hoje, a drag tem uma estética própria, não é apenas um homem que quer parecer uma mulher e nos dizer da fragilidade desse binarismo, é uma expressão artística que possui linguagem, coletivo, há algo que se transmite entre as mais antigas e as mais jovens.

A noção de montagem parece ter aqui sua relevância, nela está contida uma maneira de imitar o “outro sexo”, uma performance artística a qual se somam o humor ou a paródia. Trata-se de uma construção a partir de traços que permitem ler o outro sexo de forma caricatural, ou, ousamos afirmar em termos psicanalíticos, a montagem de um semblante, vale ressaltar que não tomamos a noção lacaniana de semblante de forma apressada como puramente de ordem imaginária, mas pontuando sua relação com o simbólico levando em conta a possibilidade de articulá-la aos debates contemporâneos da psicanálise com os estudos de gênero. No seminário De um discurso que não fosse semblante, Lacan toma o texto de Stoller para dizer sobre a identidade de gênero, no qual a transexualidade seria o desejo de passagem para o sexo oposto. Na sequência Lacan diz de um parecer-homem, para falar do menino na idade adulta e nos diz: “Desse parecer-homem, um dos correlatos essenciais é dar sinal a menina de que se o é. Em síntese, vemo-nos imediatamente colocados na dimensão do semblante” (Lacan, 2009, p.31) ou seja o que vai definir o homem é sua relação com a mulher, acreditamos que aqui há uma aproximação com a ideia de performatividade, há um distanciamento de Lacan do que reduziria o homem e a mulher ao natural, há um condicionamento não só a contingência como ao discurso, embora ele não fale de um parecer-mulher. Por ser uma discussão que nos interessa aprofundar retomaremos em outro momento. Após esse breve adendo, é possível incluir, também, a criação de um personagem com colagem de outras referências, como a cultura pop, a arte da palhaçaria, etc. No caso de Uýra, vemos muito mais uma mistura, um hibridismo entre planta, humano e animal, as relações com as forças da natureza e seus elementos.

Neste ponto, nossa leitura nos remete à noção proposta por Viveiros de Castro sobre o pensamento dos ameríndios, no aspecto daquilo em que se “manifesta sua qualidade de perspectiva” (Castro, 2002, p. 347). Para o ameríndio viver é pensar, o sujeito do

perspectivismo é aquele que é pensado por outro como sujeito, portanto se é onde não se pensa. Na perspectiva o sujeito será criado a partir do ponto de vista eles podem ser múltiplos. Longe de ser uma forma de classificação primitiva, o perspectivismo seria uma antropologia indígena portanto feita do ponto de vista do indígena, onde se considera uma noção diferente sobre o humano. Vale ressaltar que tudo pode ser sujeito no pensamento indígena. Em sua virtualidade, “Tudo pode ser sujeito, no pensamento indígena, mas é impossível saber se tudo (entenda-se todo e qualquer existente) é um sujeito. Na verdade não faz sentido perguntar se tudo é um sujeito, ou quantos existentes são sujeitos.” (Castro, 2008, p.120) Castro, em sua leitura antropológica e semiótica, nos diz que os ameríndios falam de corpo como aquilo que não se restringe à anatomia ou ao fisiologismo, mas a um conjunto de maneiras ou modos de ser, performances e maneiras de se projetar que podem dar origem a variados pontos de vista sobre o mundo. Essa noção de corpo sinaliza uma continuidade física e uma descontinuidade do espírito; entre humano e animal, tal distinção seria feita pelo espírito. Como nos diz Picceli (2016, p. 56): “Há uma continuidade metafísica e uma descontinuidade corpórea entre os seres e o cosmo. Desta forma, o espírito integra e o corpo diferencia”.

A noção de perspectivismo, longe de se associar a um relativismo ou a um essencialismo teórico, aparece para nomear um certo “maneirismo” corporal, ou seja, uma exageração do corpo, mas que vai ser o ponto de partida para a leitura de mundo. Tal noção está associada a ideia de multinaturalismo que traz em seu postulado o sujeito como forma do universal e a natureza como forma do particular. Ele nos ensina que os ameríndios projetam que o corpo do animal é um envoltório para o humano, no qual o corpo seria uma apreensão da alteridade. Para eles, o referente não é o homem espécie, mas a humanidade como condição, o que está posto como ponto comum a todos os seres da natureza. Tal concepção nos interessa na medida em que nos dá a dimensão de que o mundo é povoado por diversos povos de diferentes espécies, humanas e não humanas, e a apreensão desse mundo se dá por diferentes perspectivas.

Pensando no hibridismo que aparece no trabalho de Uýra, parece-nos ser possível ler em sua performance um anúncio dessa noção de perspectivismo. Há uma mostraçãõ montada dessa relação entre as espécies, a natureza e o cosmos. Em algumas performances, por exemplo, Uýra recorre ao espírito ancestral da floresta e se diz imbuída desse espírito. O multinaturalismo e o perspectivismo nos servem aqui como uma das possíveis chaves de leitura no fazer artístico de Uýra. O singular e o coletivo parecem se embricar aqui, na performance desta artista. Na sua relação com o coletivo ela parte não só de sua singularidade, mas daquilo que ela retoma a partir de sua perspectiva ameríndia. Ao se ocupar do individual ela inclui a lógica coletiva, se com a psicanálise compreendemos que não há sujeito sem o atravessamento da linguagem e sem o

Outro, no qual o traço produzido é o que vai permitir que o sujeito se considere como tal. Em sua maneira de se posicionar no coletivo, Uýra nos ensina assim como Lacan que o coletivo nada é senão o sujeito do individual, algo do coletivo e seus sintomas sociais podem ser explicados pelo individual, na leitura de Lacan a massa é pensada associada ao discurso do amor, via para pensar sujeito e coletivo. Mais que uma mera reivindicação de direito ao gozo, há algo que produz não só um sujeito, mas a construção de laços para que algo se articule no coletivo.

Articular as noções de corpo tem sua importância neste trabalho, tal noção não é fácil de ser tratada em qualquer dos campos de conhecimento dos quais nos valem aqui. Para a psicanálise ele está incluído desde seus primórdios seja pela construção sobre a libido e as pulsões ou a interrogação sobre os sintomas histéricos, mesmo que incluído por Freud com certa desconfiança, isso não limita o tema e sua discussão. Com Lacan podemos pensar que seus avanços em sua construção teórica colocam o corpo mais em evidência, seja em sua corporeidade, em sua relação com o gozo, na possibilidade de leitura a partir dos três registros: real, simbólico e imaginário ou ainda com a noção de falasser, que “[...] à diferença do sujeito, inclui o corpo como real e o gozo deste corpo como gozo da vida. O falasser é falante, mas também falado” (Dassen, 2014, p. 148). Para os estudos de gênero o corpo aparece como uma construção social, para Judith Butler o que vai estar em cena é a performance e a performatividade deste corpo. Com relação ao corpo, no perspectivismo ele pode ser diverso diante do espírito que é um, onde não há uma restrição anatômica ou até mesmo de espécie que se imponha a esse corpo. A perspectiva indígena surge em primeiro plano em contraponto ao pensamento ocidental, que valoriza o homem, e não as humanidades. Há uma ruptura com a hegemonia do pensamento ocidental e com a vivência desses corpos. Parece que a artista se reapropria daquilo que já estava presente, como uma inscrição de sua ancestralidade e que foi de certa maneira suprimida pelo processo colonial e pelo contínuo extermínio do povo indígena da Amazônia. Se na noção de multinaturalismo há um conjunto de maneiras e modos que constituem a forma como indivíduo percebe o mundo a seu redor e com ele interage, e será isso que irá determinar o corpo, o pensamento e conseqüentemente sua ação no social, é importante observar que essa noção se afasta de qualquer predeterminação física ou anatômica, podemos presumir que a artista traz isso para o social pelo viés da performance.

Talvez Uýra aproxime a performance e o perspectivismo na construção de um maneirismo corporal singular pelo viés de uma poética artística, valendo-se de uma colagem de estéticas, a saber, a queer, a drag e a indígena. A poética de uma arte T, de uma artista trans/travesti, concerne ao conjunto que ela produz enquanto possibilidade de localizar

elementos semelhantes em sua estética. Para além de uma poética que parte do corpo, ela traz em si a marca de uma produção que se transmite de diferentes para diferentes, naquilo que propõe como ruptura ao hegemônico. Uma arte T alcança toda a sua subversão ao manter a aposta na criação de uma sub/versão, uma versão outra do que se espera da arte; uma vertente ordinária, ao se ocupar de fazer algo a partir do fracasso enquanto traço pré-determinado a tais corpos. Em nosso modo de entender, uma arte T possui não só um saber-fazer com aquilo que fracassa, como também, fundar algo a partir da criação de um nome e com esta construção singular, tocar o real ao mesmo tempo que provoca nele rasuras.

Nesse sentido, é relevante abordar a escolha pelo nome Uýra. Como sabemos, a escolha de um nome nunca é arbitrária, e a experiência trans nos diz da possibilidade de escolher o nome próprio. Uýra significa bicho que voa, Sodoma é uma alusão a história bíblica, o local onde se habita o mal na perspectiva de quem dominou o território e o demonizou (Hermoso, 2021). *Uirá*, palavra em tupi-guarani (*Uirá/gûyrá*) que significa pássaro, pode nos remeter ao lendário canto do uirapuru, o pássaro mítico da Amazônia. A Lenda do Uirapuru é uma história que faz parte do folclore da região Norte do Brasil, mais especificamente da Amazônia: o pássaro que faz seu percurso em busca da terra sem males. Vale ressaltar que se pressupõe que Uirá seja um nome predominantemente masculino, o que nos permite interpretar que, na escolha da artista, há um ponto que desarranja o gênero na apropriação do nome que ela toma como próprio. Poderíamos dizer que há algo de antropofágico na produção desse nome. Ela devora a lenda e a devolve como um nome articulado a outro significante para dizer da terra castigada por Deus, aproximando-se do termo híbrido “transpofagia” por Renata Carvalho, travesti, atriz, ativista e dramaturga (ou travaturga, como ela se refere a si mesma), em sua performance *Manifesto transpofágico*, no qual vida e ficção se imbricam num processo de construção e desconstrução em que saberes são forçados a se destituírem e normas são questionadas para se falar do encontro e do olhar sobre um corpo travesti. Em nossa interpretação, a partícula “trans” se relaciona de maneira a questionar a partícula “antropo”, apropriando-se de parte dela e mantendo o que lhe convém. Nessa direção, “antro”, que também denota um lugar de perdição um covil, (daquele que coloniza), cai e dá lugar a “trans”, mas a partícula “po” se mantém, o que nos possibilita ler que algo do homem fica nesta criação. Há uma “traspofagização” da antropofagia oswaldiana, devoração e deglutição através da arte T uma proposta de descentralização onde a devolução ao coletivo é transmutado pelo trans.

Interessante pontuar que para a antropóloga Eduardo Viveiros de Castro “O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos” (Castro, 2008, p.129), onde se o outro existe e logo pensa o pensamento é outro e o existir parte de uma

alteridade e de outra perspectiva para pensar a si mesmo e também o outro. Ele diz em uma entrevista: “Enfim, vejo o perspectivismo como um conceito da mesma família política e poética que a antropofagia de Oswald de Andrade, isto é, como uma arma de combate contra a sujeição cultural da América Latina, índios e não índios confundidos aos paradigmas europeus e cristãos.” (Castro, 2008, p. 129). Tanto na transpofagia quanto no perspectivismo naquilo em que ambos remontam a antropofagia, há uma dimensão política, micro e macro, de não sujeição a opressão colonizadora. Como nos disse Oswald em seu manifesto no seu apelo a construção de uma filosofia genuinamente brasileira.

Na arte contemporânea, temos visto um aumento de performances solo, que partem de um texto manifesto. Sua leitura performática toma corpo e ganha força de interpretação na sua oralidade. Costuma haver um tom subversivo presente no texto manifesto. Nos textos que Uýra apresenta em suas performances, há um efeito de enunciação que destitui e desorganiza saberes pré-estabelecidos. Com relação à proposta de uma transpofagia através de uma arte T, nossa pesquisa se assenta sobre aquilo que se recolhe tanto do espectador – por exemplo, questionar-se sobre o próprio olhar a propósito do seu lugar na cultura e no social em relação às pessoas trans\travestis –, como da própria artista, que pode ter efeitos até mesmo no próprio corpo num processo de transição.

Outra visada nas performances de Uýra nos permitem enxergar uma construção transpofágica, híbrida, que visa manter o tensionamento entre a ancestralidade indígena e a norma colonial. Conforme vemos na Figura 2, a estética drag se faz presente para interrogar sobre a morte dos rios e igarapés. Surge a figura como resistência em posição de guerrilha, uma entidade indígena da floresta, um corpo determinado pelo espírito. Nem homem nem mulher, um deus, um xamã na terra destruída de Sodoma, destruída pelos plásticos que poluem as águas. A figura sombria de um guerreiro de saias que está cego por justiça e que não vê com os olhos de homem, mas com o de sua humanidade.



Figura 2. *Série Mil Mortos*

Foto: Matheus Belém.

Após essa breve inserção, há ainda um outro ponto sobre o nome que vale a pena integrar nesta formação de Uýra. A Lenda da Uyara, conhecida figura folclórica indígena brasileira de origem no tupi *Yara*. Nesse mito, a bela sereia, que com seu canto e beleza encantava os homens e os levava para seu reino das águas, é um híbrido entre humano e animal; além disso, podia se transformar em índia e caminhar pelas aldeias. Inicialmente, Yara teria se chamado Ypupyara, um indígena conhecido por devorar os pescadores desavisados. Vale observar que a transmutação de animal em humano ou de homem em mulher faz parte da mitologia indígena, algo que tensiona não só o gênero e as normas, mas também a relação entre as espécies. No modo de olhar do colonizador, é preciso normatizar – até mesmo destruir – aquilo que são traços de uma singularidade, tanto nos indivíduos quanto na cultura. A proposta é estabelecer uma hegemonia que sirva aos fins do opressor. O que localizamos no resgate de Uýra sobre sua ancestralidade, ao representá-la em seu fazer artístico, não é uma busca por um absoluto radical, mas tomá-la pelo viés de uma ética e de uma política decolonial, possibilitando, assim, interrogar por que corpos negros e indígenas, como é o caso da artista, continuam a ser excluídos, continuam dissidentes.

Os mitos e as lendas serviam como um véu sobre o real, já que de alguma maneira o interpretavam e o devolviam para um determinado grupo social. Hoje podemos questionar onde estão as lendas e os mitos, assim como seu uso e apropriação. A arte de Uýra resgata as lendas e os mitos amazônicos como possibilidade de releitura do contemporâneo. Dessa forma, ao tomá-las como ponto de partida ou referência para seu fazer artístico, a artista interroga a relação do sujeito com a floresta e sua ancestralidade, uma relação floresta-cidade, um fazer que leva em conta o corpo próprio e o singular do sujeito.

Na Figura 3, podemos ver um trabalho performático de Uýra, que se apresenta nos mesmos tons de madeira do interior das árvores cortadas numa espécie de lamento, o corpo da artista mistura-se ao tronco das árvores num efeito mimético, como se ela desaparecesse ao mesmo tempo que as árvores, como se seu corpo fosse uma continuação do corpo da floresta. A mão sobre o lado esquerdo do peito, onde está o coração, em relação metonímica com o amor, conota sua ligação com a ancestralidade das matas e o que se aprende com a floresta. Parece que ao se tocarem, os espíritos se conectam em um corpo ocupado pelo espírito ancestral da floresta através do qual, ambos compartilham de uma língua comum. A série *Terra pelada* nos remete ainda à Serra Pelada, lugar do famoso garimpo onde por anos se explorou o ouro no Brasil. Podemos interpretar tanto a denúncia sobre o desmatamento e a exploração muitas vezes ilegal de madeira, quanto de resistência ao opressor presentes na artista.

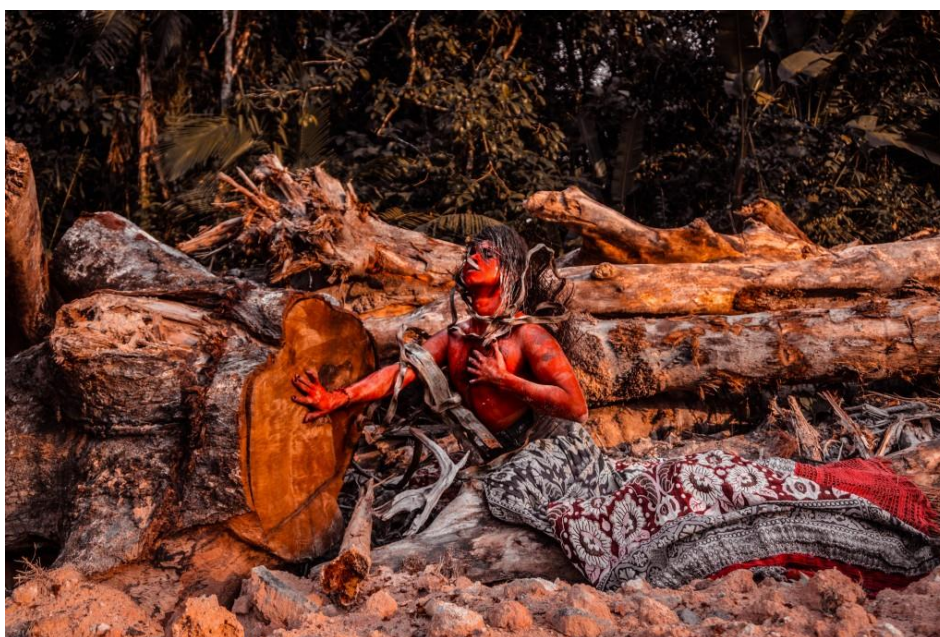


Figura 3. *Série Última Floresta, Ensaio Terra Pelada 2019.*
Foto: Matheus Belém.

O fazer artístico de Uýra é atravessado por diversos temas: racismo, LGBTfobia, desaparecimento das próprias raízes devido à colonização, desmatamento, entre outros. A artista não toma nenhum deles como bandeira ou causa, mas suas conexões naquilo que propõe questionar. Como já dissemos, Emerson, ao performar como Uýra Sodoma, se utiliza da estética drag e sua montagem, o híbrido, a estilização com a maquiagem nas pinturas corporais, os objetos que compõem seu figurino, uma transmutação em outro ser que não objetiva somente interrogar o gênero. Em nosso entendimento, a partícula “trans” serviria aqui a um ser transespécie, ela é animal, humano e planta em um só corpo.

Podemos observar essa construção artística anunciada por Emerson no documentário Uýra: a retomada da floresta, com direção de Juliana Curi. O documentário narra a busca de Uýra por sua ancestralidade, mostrando o trabalho de arte-educador de Emerson, além de performances artísticas, como a que ela faz em um igarapé lotado de lixo. Noutra cena, em uma praça em Manaus que foi construída sobre cemitérios indígenas, ela reivindica sua origem e responsabiliza os colonizadores pelo extermínio dos povos originários, assim como pelo apagamento da história e da relação desses povos com a floresta. Junto a um grupo, ela propõe a arte e a pintura num trabalho de metamorfose, no qual esse grupo de pessoas LGBTQ+ pode se expressar e dizer de sua existência como resistência na busca por sua identidade e ancestralidade. O caráter político está presente em todo o documentário – fazer política pela arte é o que permite a esses corpos existirem. A floresta para Uýra é a possibilidade de conexão entre muitas pessoas, da criação de laços, de modo que a toma como inspiração criativa.

Seguindo com a psicanálise, neste trabalho tentamos atritar aquilo que ela tem a nos dizer sobre os estudos de gênero. Vale ressaltar que ela não negligenciou totalmente a questão do sexo e do sexual, considerando o que concerne ao ser. Faz-se importante nos atentarmos que o sexo coloca a impossibilidade de reconciliação com o absoluto por ser da ordem do indefinível. Há algo de um vazio, de uma ausência que tangencia o real. Lacan (1977, inédito, tradução nossa), mais ao final de seu ensino, afirma que “o sexo é um dizer”. Para além do falo, o ser sexuado pode ser lido em termos de sexuação, portanto, o que vamos levar em conta é a posição de gozo do sujeito.

O psicanalista francês afirma que a existência do inconsciente é inseparável da noção de sexualidade; o inconsciente é o índice do fracasso do biológico e do cultural. É necessário salientar que Lacan, ao teorizar sobre a sexualidade, não a coloca em termos de gênero, mas de gozo. O que vai interessar à psicanálise é a posição de gozo do ser falante e o feminino que se localiza em cada falasser. Se tomarmos como referência essa orientação, a partir das fórmulas quânticas da sexuação, temos uma leitura da sexualidade em que não se trata de universalizar,

mas de singularizar o gozo, considerando o encontro de um real com a língua, que habita o falasser e determina suas identificações.

Se, para alguns teóricos, a questão do gênero concerne apenas à performatividade, a psicanálise não se limita a apenas uma questão de semblantes, mas busca interrogar as mutações no sexual, a partir do desacordo entre os lados feminino e masculino da sexuação. A psicanálise, a partir da proposta de Lacan sobre a inexistência da relação sexual, não trata as questões contemporâneas concernentes ao gênero como uma simples aparelhagem dos semblantes sem relação com o gozo.

Em nossa leitura, Uýra, com sua arte e seu posicionamento político, se propõe a fazer algo com aquilo que se tornou “mutável” em relação ao sexual. Longe da diferença sexual, numa espécie de borramento não só do binarismo homem/mulher, mas também em relação ao humano/animal, ao humano/planta, algo do gozo que marca de forma singular o corpo do sujeito é devolvido ao social em seu fazer artístico, possibilitando o laço com o coletivo e produzir um novo pensamento a partir de outra perspectiva.

Para retomarmos o início desta conversa, vale pensar que o texto freudiano possibilita não só interpretar o contemporâneo. O que uma artista trans nos transmite é que, para além das identificações, há algo que se faz com o gozo. Neste furacão em que atiramos a psicanálise, ela parece conservar sua radicalidade; e talvez seja isto que não a torna hermética: ela não se deixa reduzir a uma antropologia do social, por exemplo. Ela nos oferece elementos para interpretar o sujeito do inconsciente no contemporâneo, permite ler o social para além das identificações, mesmo que estas tenham desabado e dado lugar a modos singulares de gozo. A arte conjugada a ela funciona como mais uma possibilidade de ler as artistas trans/travestis e seu saber-fazer não só com o corpo, mas com as invenções que dizem mais de um sujeito do que de um indivíduo. Mais que um fenômeno de grupo, temos um efeito no coletivo para além de uma identidade.

Referências bibliográficas

Butler, J. (2020). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Civilização Brasileira.

Castro, E. (2008). O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos, entrevista a Elisa Belaunde. In D. Ribeiro. *Encontros* (pp. 114-129). Beco do Azogue.

Castro, E. (2002). Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios* (cap. 7, pp. 345-399). Cosac & Naify.

- Curi, J. (Diretora). (2022). *Uýra: a retomada da floresta* [Filme]. Azores Filmes.
- Dassen, F. (2014). Falasser. In *Um real para o século XXI* (pp. 148-152). Scriptum.
- Freud, S. (2023) Psicologia das massas e análise do eu (1921) In *Obras incompletas de Sigmund Freud: Cultura, Sociedade, Religião. O mal-estar na cultura e outros escritos* (pp. 137-232). Autêntica.
- Hermoso, S. (2021, 13 de abril). Uýra Sodoma: uma revolta organizada. *Elástica*.
<https://elastica.abril.com.br/especiais/Uýra-sodoma-drag-amazonia-meio-ambiente>.
- Lacan, J. (1977). *Momento de concluir. Aula 15 de novembro de 1977*. (Inédito, 1977-1978)
- Lacan, J. (1998). O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada (1945). In *Escritos*. Jorge Zahar Editor.
- Maya, B. E. (2016). Psicologia das massas: método analógico?. *Stylus*, (32), 181-190.
http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1676-157X2016000100017&lng=pt&tlng=pt.
- Picelli, P. (2016). “O perspectivismo de Viveiros de Castro: Proposta de uma nova antropologia” In *Revista Alteridade*, Montes Claros, 2(1), pp. 53–63.
- Uýra, S. (2018, 26 de junho). Conheça Uýra Sodoma, a drag queen amazônica comprometida com a floresta. *G1*. <https://g1.globo.com/natureza/noticia/2018/07/26/conheca-Uýra-sodoma-a-drag-queen-amazonica-comprometida-com-a-floresta.ghtml>

ARTIGO 3: ARTE T E DEVORAÇÃO, UMA DIALÉTICA ESTÉTICA?

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question.

Oswald de Andrade

Resumo: O presente artigo discute os desdobramentos da produção da arte T em relação ao lugar oferecido pelo capitalismo e os espaços de arte para a produção artística de pessoas T (trans e travestis) a partir da obra fotográfica *E se a arte fosse travesti?*, de Rosa Luz. Para um aprofundamento, propomos que a noção de transpofagia aparece como um ultrapassamento à antropofagia oswaldiana naquilo que se estabelece como articulação dialética entre saber e verdade, localizado na estética das artistas T. Indicamos haver uma construção artística que permite à artista T ascender a um outro lugar no laço social calcado na potência que encontra no fracasso determinado pelas normas hegemônicas.

Palavras-chave: Transpofagia. Antropofagia. Parresía. Devoração. Êxtimo.

Encaramos a epígrafe deste ensaio como uma convocação que nos interroga. Se “só a antropofagia nos une” (Andrade, 2015, p. 13), seria ela uma via possível para unir o discurso hegemônico e os corpos dissidentes? Transgredir o estabelecido é uma das funções da arte contemporânea, que possui a capacidade de abarcar e acolher as diversas formas de uma artista se expressar e existir. Hoje, muitas vezes, o corpo é tomado como lugar de partida para várias formas de performance, o que abre espaço para que corpos dissidentes ocupem o cenário artístico e alcancem certa visibilidade com suas produções. É o que podemos observar na arte T, a arte trans/travesti. Esse fazer artístico também abre a possibilidade para que tais corpos se realoquem no tecido social, a partir de um questionamento do valor e do lugar destinados a ela mesma frente a uma arte pautada por uma hegemonia branca e heterocentrada que se estabeleceu como cânone e que é detentora do capital, bem como dos espaços artísticos de visibilidade no Brasil.

Para isso, parece ser importante realizarmos um exercício antropofágico, ou seja, nutrirmo-nos de diversas contribuições de pensadores vindos de fora de nosso país no tocante às teorias que dizem respeito aos corpos e à sexualidade, no sentido de elaborarmos uma produção intelectual que possamos chamar de nossa a partir de um olhar sobre o fazer artístico

de uma artista T. Daí advém esta pergunta: seria uma arte travesti antropofágica em relação aos meios em que se insere e no percurso de sua produção estética e artística?

Nosso argumento inicial é que o devorar e o deglutir revelam a amplitude antropófaga dos corpos travestis, aproximando-os alegoricamente da devoração, no canibalismo dos indígenas, de partes dos corpos dos inimigos. Esse ritual ia muito além de enfraquecer os rivais e era motivado sempre por vingança, com a busca, também, de uma elevação do espírito guerreiro, celebrando os ancestrais. Uma travesti, ao devorar um meio de produção capitalista, por exemplo, que nos oferece seus *gadgets* para suprir um furo no saber produzido por seu próprio discurso, parece ser capaz de deglutir e devolver um novo saber transmutado, ou ainda des-superar um saber constituído previamente. Ao devorar o inimigo – o discurso hegemônico –, devoram-se pontos que fortalecem e até transformam um corpo; é possível ficar com a potência transformadora do inimigo mesmo que ela *a priori* determine o fracasso e a exclusão desse corpo dissidente.

Para darmos corpo aos nossos pensamentos, suscitamos a obra de Rosa Luz “E se a arte fosse travesti?”, de 2016 (Figura 1). Aqui, interessa-nos investigar se a arte T teria como ponto de partida necessariamente o corpo, marcado pelas violências sofridas devido às dissidências de sexo e gênero. Também indagamos se a vivência trans é mesmo o único lugar de reconhecimento e nomeação de uma artista T.



Figura 1. E se a arte fosse travesti?
Fonte: Rosa Luz, 2016

A obra é um autorretrato da artista, que nos encara e nos mostra um corpo sobre o qual está escrito, com uma fonte que remete à pichação: “E se a arte fosse travesti?”. Rosa Luz, uma mulher trans negra e cantora de rap, parece questionar se a arte pode surgir como um mecanismo de transformação social e qual o lugar destinado a corpos trans/travestis na arte.

O trabalho de Rosa Luz com a fotografia interroga a interseção entre fotografia e performance. A escolha pela fotografia se deu ainda quando cursava artes na universidade, momento em que passa a utilizá-la como linguagem para suas performances. Ela nos diz sobre o uso da fotografia em entrevista à revista *Zum* (Sacchetta & Luz, 2020, s.p.):

Comecei a utilizar a fotografia como linguagem artística na época da faculdade porque não tinha dinheiro para investir em tintas, telas e pincéis. Mas fazia uma fotografia mais acessível, porque ao me desprender da técnica eu tinha liberdade criativa para criar com qualquer câmera ou celular, o que não desvaloriza a criação final, dependendo do conceito da obra. Depois de um tempo, a fotografia se tornou um meio para registrar as minhas performances e atualmente não consigo distinguir as fronteiras de criação entre a fotografia e outras linguagens artísticas, como o vídeo e a música, que também fazem parte do meu processo criativo.

A fotografia surge a partir da realidade que se impõe sobre Luz, a dificuldade financeira. É recorrente que esse lugar de exceção se imponha a um corpo periférico, mas essa artista, ao escolher a fotografia, enseja um borramento das fronteiras de criação, ali onde antes havia um impedimento a partir dos arranjos sociais. Halberstam, em *A arte queer do fracasso*, nos apresenta sua leitura sobre qual lugar o corpo dissidente pode ocupar na arte e na cultura. Ele toma a ideia da contra-hegemonia como possibilidade de produção não só artística, mas também de conhecimento. O que acontece no processo hegemônico é que “um grupo dominante alcança o poder [...] através da produção de um sistema de ideias interligadas que convence pessoas da retidão de qualquer conjunto de ideias e perspectivas [...]” (Halberstam, 2020, p. 44).

Corpos dissidentes estão destinados a fracassar, no sentido de que o fracasso está associado pelo capitalismo à impossibilidade de acumular capital. Como sabemos, o sistema é perverso, uma vez que exclui antes mesmo da possibilidade de o sujeito avançar e faz com que este sujeito acredite ser o único responsável pelo próprio fracasso. Nesse sentido, o autor propõe que, se o fracasso está embutido no discurso dominante capitalista e este discurso não se sustenta, o fracasso torna possível explorar a imprevisibilidade. Há uma potência no fracasso, e a inadequação pode ser utilizada pelo artista *queer* como uma forma não só de resistência, mas de invenção e criação.

Aqui nos interessa localizar o capitalismo a partir da leitura lacaniana, que propõe os discursos para formalizar os laços sociais entre as pessoas e como barreira ao gozo. No modo

de produção capitalista, há uma conversão de todos os processos e atividades úteis às pessoas em mercadoria, o que significa dizer que todos os objetos produzidos adquirem valor de mercado. A sociedade capitalista caracteriza-se precisamente pela subsunção do valor de uso ao valor de troca, ou seja, inserir algo em um contexto maior para agregar mais valor. Só adquire valor se há troca. No seminário *De um Outro ao outro*, Lacan (2008, p. 16) nos fala:

Recorrerei a Marx, cujo dito tive muita dificuldade de não introduzir mais cedo, importunado que sou por ele há muito tempo, num campo em que, no entanto, ele fica perfeitamente em seu lugar. [...] em Marx que partirei para introduzir hoje o lugar em que temos de situar a função essencial do objeto *a*.

Uma correspondência entre a mais-valia e o mais-de-gozar se estabelece, em que a mais-valia e o objeto *a* se tornam a mesma coisa. O mais-gozar produzido e condensado ganhou o caráter de um “mais” de valor produzido e condensado em mercadorias. Poderíamos dizer que, a partir da lógica do mais-gozar, o discurso capitalista surge de um deslocamento a partir do discurso do mestre.

Em sua conferência de Milão de 1972, Lacan propõe uma torção no discurso do mestre, onde o discurso capitalista não se constitui a partir de um quarto de giro, mas de uma pequena inversão. E ele diz: “O discurso capitalista está ali: uma pequenina inversão simplesmente entre o S1 e o \$” (Lacan, 1972, s.p.). Portanto, se no discurso do mestre o S1 está no lugar da verdade como imperativo de saber, no discurso capitalista o S1 rapidamente aparece como imperativo de gozar. Assim, podemos compreender que a mais-valia é o motivo do discurso capitalista. Nesse discurso, o gozo ganha um caráter contábil, seu valor se torna correspondente a um valor de mercado; S1 e S2 se encontram separados, mas com a diferença de que, no intervalo entre os significantes, um sujeito não surja como efeito, mas como uma espécie de forclusão. Desse modo, é possível a esse discurso instrumentalizar o S1, colocando-o a serviço do mercado, por exemplo, o mercado que sempre propõe o consumir-se e deixar-se consumir. Não há perda no discurso capitalista e, se há falta, “[...] é uma falta instrumentalizada para oferecer objetos que não cobrem, somente parcialmente, a falta do sujeito” (Fajnwaks, 2023, p. 261).

Fajnwaks nos diz que o S2 é apropriado, por exemplo, pelo discurso universitário, em que os fenômenos de segregação são muitas vezes sustentados pelo discurso da ciência no próprio discurso capitalista. E esse saber universitário sem o significante mestre passa a ocupar o lugar da verdade; a falta desse significante surge no real que faz furo nos semblantes e é escamoteado por esse discurso. Ou seja, sem perdas, sem falta. Mas é preciso que algo venha aí para complementar esse saber produzido e estático, mas atravessado pelo real. Entram em cena os *gadgets*, que, como nos diz Miller, passam a ocupar lugar no zênite da cultura, a partir

do avanço do discurso capitalista. Para a psicanálise, este objeto está deslocado de seu lugar de causa do desejo e se torna meio de gozo, tamponando a divisão do sujeito. Lembramos que um *gadget* tecnológico ditado pelo imperativo capitalista muitas vezes triunfa sobre o objeto *a*.

Retomando nossa artista, Rosa Luz não pode sequer ter acesso aos meios de produção, ela fracassa. Esse processo a direciona para a fotografia pelo celular e a utilizar as redes sociais para expor sua produção. Um *gadget* é utilizado para lidar com o fracasso imposto pelo capitalismo. Poderíamos interrogar se aqui a artista não subverte aquilo que a expulsa do laço social através de um objeto ofertado pelo próprio capitalismo – talvez não tanto como resposta a um furo no saber, ou no ponto em que é capturado na fantasia do sujeito que consome o objeto ofertado, mas naquilo que ele vai se articular à construção de um corpo a partir da imagem. A fotografia surge como outra linguagem, que possibilita o fazer artístico de um corpo que está fora da hegemonia, o que permite que se interroge, através da estética, o lugar destinado a um corpo dissidente, à produção de uma arte ordinária e uma vez que não propõe uma elevação, trata-se de uma arte comum. A noção de baixa teoria proposta por Halberstam (2020) vem em nosso auxílio, para esclarecer o que chamamos de arte comum. Ela “[...] tenta localizar os espaços entre que nos protegem para não sermos capturados pelos anzóis da hegemonia [...]. Mas também restabelece a relação com a possibilidade de que alternativas habitam as águas lúgubres [...]” (p. 20). Baixa teoria talvez seja o nome de “uma forma contra-hegemônica de teorizar, a teorização de alternativas dentro de uma zona não disciplinar de produção de conhecimento” (p. 41). Podemos tomar a arte comum por esse mesmo viés, já que ela se aproxima de uma cultura mais popular, baseada em contrassaberes, em saberes que se distanciam de uma lógica academicista e hegemônica e se relacionam diretamente com a vida das pessoas *queer* periféricas. A função sublimatória e de elevação se ausenta desse tipo de arte, mas guarda sua força em oferecer uma leitura daquilo que marca não só o corpo da artista, mas também aquilo que o precariza. Esse gesto artístico, através daquilo que aqui nomeamos de arte T, parece subverter o discurso capitalista de dentro do próprio discurso hegemônico capitalista. Os elementos presentes para a produção dessas obras são de certa maneira simples, mas a forma de apresentá-la e sua construção objetivam uma des-suposição do espectador. Assim, essa produção se direciona também ao olhar do outro, como na série de autorretratos de Rosa Luz, e localiza a esfera da dissidência em relação à vivência de gênero e sexualidade, mesmo tornando-se objeto de consumo.

Também é possível recolher efeitos para a construção do próprio corpo da artista. Na entrevista de Rosa Luz que mencionamos acima, ela nos conta sobre a importância da fotografia e dos autorretratos no seu processo de transição:

Como eu pesquisava autorretrato, pude me conhecer melhor a partir dos elementos visuais que eu trazia pra cada fotografia. Isso foi importante para que eu entendesse minha autopercepção e quais eram as fronteiras entre o que foi imposto pela sociedade e o que eu realmente era (Sacchetta & Luz, 2020, s.p.).

Há aqui algo de uma imagem capturada e da fotografia como uma linguagem que incide sobre um corpo. Vale ainda interrogar que partido ela tira dos “elementos visuais” para a construção desse corpo e de sua autopercepção. Ver-se nas fotos parece possibilitar não só a construção de um corpo, como também, em nosso modo de entendimento, nesse processo dicotômico entre o olhar regulador que lê não só o gênero, mas que de certa maneira autoriza aquele corpo a pertencer ou não ao social, tal processo permite a Rosa apropriar-se de um corpo que transiciona pelo viés da imagem capturada por ela mesma. O olhar do outro parece ser deslocado para outra cena, tornar-se objeto artístico permite que o outro olhe para aquele corpo de um outro lugar. Assim, as fotos não têm a mesma conotação para ela e para o outro.

Podemos inferir que tais corpos dissidentes – portanto fora da hegemonia normativa dos corpos que ocupam os espaços destinados às artes –, a partir de seu fazer artístico, abrem a possibilidade de interrogar tais configurações preestabelecidas ao recusarem totalmente o lugar de subordinação diante daqueles que determinam as regras. Posto isso, abre-se espaço para interrogarmos qual o estatuto daquilo que é produzido por esses corpos e qual enquadramento ou regulação se institui para que possam ocupar determinados espaços destinados às artes.

Como nos diz a artista travesti e ativista Vulcanica Pokaropa (2022), as pessoas cis brancas partem do imaginário de que a força desses trabalhos está somente na violência que atravessa tais corpos; assim, os trabalhos só adquirem sua potência se forem produzidos a partir desse lugar. Vale observar que a arte produzida por esses corpos com frequência carrega o estigma de, justamente por se tratar de corpos atravessados pela violência e a exclusão, esse seria o único lugar de referência para produzir arte.

Se, como propusemos, no fundamento desta construção está a devoração, para seguirmos em nossa construção retomamos aquilo que podemos extrair da antropofagia proposta por Oswald de Andrade em nossa articulação com a arte produzida por pessoas T. A questão da antropofagia não pode se ver reduzida a uma simples corrente do movimento moderno brasileiro, ela traz a possibilidade de pensar a relação do Brasil com seu antigo colonizador; o que fazer daquilo que se foi herdado, ao antropófago cabe solucionar “dialeticamente (no sentido hegeliano do termo) a relação entre o nacional autóctone e o estrangeiro. Através da devoração dos valores estrangeiros [...]” (Nascimento, 2011, p. 338). O Modernismo no Brasil, tão divulgado a partir de seus expoentes na Semana de Arte Moderna

de 1922, propõe uma nova forma de pensar o país, na dicotomia entre os ideais burgueses e algo genuinamente nacional. O *Manifesto Antropófago* foi escrito em Piratininga, São Paulo, e tem a seguinte data: “Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha” (Andrade, 2015, n.p) correspondendo no calendário cristão ao ano de 1928, ou seja, o que funda a identidade do brasileiro é a marca da deglutição de um outro “civilizado”.

O mundo sem data e rubrica proposto no Manifesto Antropófago é datado e rubricado, como indica sua matéria disposta segundo ciclos históricos e impregnada de valor nacional; a disponibilidade que em tese lhe corresponderia, na qual os radicais da Europa buscavam escapar a coação de hierarquias e identidades estabelecidas, se transforma em atributo positivo brasileiro (Schwarz, 2002, p. 19).

O episódio da devoração do Bispo Sardinha pelos canibais da tribo dos caetés é tomado por Oswald como traço emblemático da formação da identidade cultural brasileira, a deglutição dos ideais europeus. Ao estabelecer como data de descobrimento o ano de 1556, Oswald tenta propor uma nova matriz histórica que objetiva reorientar a origem do pensamento e a construção de uma subjetividade brasileira. No processo de devoração antropofágico, o modernista transmuta a relação da construção de uma cultura genuinamente nacional que objetiva independência da metrópole.

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question (Andrade, 2015, n.p).

A ideia da devoração advém, na história brasileira, a partir dos relatos sobre os rituais antropofágicos das tribos indígenas nos primórdios do descobrimento. “História verídica e descrição de uma terra de selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos, situada no Novo Mundo da América [...]” (Staden, 2023, p. 15) é o título que anuncia a obra escrita pelo mercenário alemão Hans Staden sobre suas viagens ao Brasil, na qual conta sua captura pelos canibais tupinambás. História espetacular e de teor narrativo sensacionalista que descreve os rituais dos indígenas antropofagos, o tom é de uma aventura tropical e exótica. Se no ano de sua publicação foi consumida por uma Europa renascentista, tornou-se literatura fundamental sobre os povos originários para estudiosos e para a antropologia.

Duas são as viagens ao Brasil relatadas por Staden. Na primeira, sem menção aos indígenas antropofagos, o autor se atém aos ataques dos Caetés sofridos pela tripulação da embarcação da qual fazia parte e a defesa contra os indígenas. Na segunda, ocorrida no ano seguinte, a bordo de um navio espanhol, ele passou dois anos na Ilha de Santa Catarina e foi

para São Vicente, onde trabalhou para a Coroa Portuguesa e foi capturado pelos tupinambás, indígenas que viviam mais ao sul; foi feito prisioneiro por nove meses e era constantemente ameaçado de ser devorado. Como nos conta sobre o dia de sua captura:

Estavam, como é comum entre eles, ornados de penas e mordiam-se nos braços para fazer-me entender de forma ameaçadora que iriam me comer. A minha frente agitava-se um chefe com uma maça, como aquelas que usavam para matar os prisioneiros. Ele falava e lhes contava que comigo eles tinham capturado um peró – assim chamavam os portugueses – e que me tinham feito escravo e que agora, comigo, iriam vingar a morte de seus amigos (Staden, 2023, p. 63).

Eis o mote que faz com que os tupinambás devorem seus inimigos: honra e vingança. É essa a interpretação apreendida por Staden que podemos observar durante todo o livro. Assim, o ato de devorar o capturado no ritual teria uma construção que podemos chamar de simbólica, por possuir uma lógica interna. Há sentido no ato antropofágico de devorar os prisioneiros capturados em combate. Sendo assim, é possível localizar que o ato canibal não acontece objetivando absorver a força do inimigo. Se isso se dá, é devido à retirada da realidade da tribo ou acampamento daquele que ele considera seu inimigo, de modo a enfraquecer o grupo adversário. Podemos interpretar que, se antes havia ali um guerreiro no campo do adversário, nesta retirada o grupo rival se torna mais fraco e mais instável. No ato canibal, faz-se presente a consumação da vingança e uma reverência a seus antepassados que outrora foram mortos e capturados pelo adversário. Podemos interpretar que está em funcionamento, nesse ritual, algo que se preserva e se transmite e que fundamenta a identidade daquela tribo. “Como é costume deles quando querem comer um homem, preparam uma bebida de raízes que chamam de caum. Somente depois da festa da bebida que o matam” (Staden, 2023, p. 91).

Jean de Léry, escritor e missionário francês que passou dois meses no Brasil junto aos tupinambás, confirma a percepção de Staden sobre o que está em jogo para os indígenas no ritual antropófago. Em seu texto, encontramos ricas e detalhadas descrições sobre o ritual. “Confessam eles próprios serem impelidos por outro motivo: o de vingar pais e amigos presos e comidos, no passado [...]. E são tão encarniçados uns contra os outros que quem cai no poder do inimigo não pode esperar remissão” (Léry, 1951, p. 168).

A descrição do ritual antropofágico é permeada pela ideia de vingança: “Move-os a vingança [...]. Por isso, para satisfazer o seu sentimento de ódio, devoram tudo do prisioneiro, desde os dedos dos pés até o nariz e a cabeça, com exceção, porém, dos miolos em que não tocam” (Léry, 1951, p. 181). Não devoravam apenas por gula, “[...] seu principal intuito é causar temor aos vivos” (Léry, 1951, p. 181). Há algo de exercer o poder sobre os inimigos, uma relação dialética entre o vingar e o devorar. Pelo viés do ritual, a devoração do inimigo retorna

para o corpo do guerreiro e é dirigida aos ancestrais, seus parentes mortos. Há aí um ponto que restaura certo equilíbrio pelo viés do ritual canibal de vingança. O ato de comer, portanto, se torna mais complexo e está para além de uma simples devoração, ele é repleto de simbolismos e alimenta a própria cultura tupi. Diz da identidade de um povo, naquilo que a marca como genuína, para além de uma simples absorção do que vem do outro.

Podemos, assim, aventar a razão de Oswald anunciar que só pelo viés da antropofagia se faz uma nação. Ela traz a marca daquilo que funda uma identidade, o traço fundamenta um povo. Alimentar sua própria cultura de sua própria cultura, de forma circular e dialética. Tupi or not tupi. To be or not to be. Ser ou não ser. Devorar até mesmo a língua daquele que coloniza, do opressor, o inimigo, para se encontrar o que há de mais original em um povo. Só a antropofagia nos une.

É interessante observar que Oswald foi quem levou mais longe o tema da antropofagia. Mesmo não contendo traço de ineditismo, o antropófago e a antropofagia tomam o valor de um mito fundador na concepção oswaldiana. Sua originalidade está no “uso inventivo e distanciado das formas, que parece colocar a poesia de Oswald no campo inequivocamente crítico [...]”. Contudo, a preferência por uma certa informalidade também pode ser uma ideologia e até penhor de identidade nacional [...]” (Schwarz, 2002, p. 25). A elaboração de Oswald em relação à sua filosofia se localiza no cuidado de seu posicionamento diante das vanguardas europeias, mas deixando evidente a importância de um estilo próprio e nacionalista.

Em 1950 e já tendo abandonado os ideais do Partido Comunista, ele retorna à antropofagia no seu ensaio “A crise da filosofia messiânica”, tese que produziu para o concurso da cadeira de filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP). Ele anuncia:

A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto, ao valor favorável. A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana cabe ao homem totemizar o tabu. Que é o tabu senão o intocável, o limite? (Andrade, 1978, p. 78).

No fragmento citado acima, ele retorna a *Totem e tabu*, cujo autor é um dos com quem Oswald dialoga. No primeiro capítulo desse texto, Freud tenta localizar ou até mesmo reconstruir as origens da humanidade. Lacan, no seminário sobre a ética da psicanálise, momento de sua releitura dos textos freudianos, anunciou sobre o assassinato do pai e suas consequências “[...] ser o único mito de que a era moderna tenha sido capaz. E foi Freud quem o inventou” (Lacan, 1997, p. 216). O mito do pai da horda dita primitiva, assassinado e devorado pelos filhos em que “[...] pelo ato de devorá-lo, realizavam a identificação com ele, cada um

deles adquirindo uma parte de sua força” (Freud, 1996, p. 145). Vale ressaltar que, com Freud, o ato canibal antropofágico servia para a obtenção de poder. Na devoração do mito trazido por Freud, o ato violento não tem em seu motor a vingança, mas o processo de identificação. Além de suas qualidades, a violência patriarcal é assimilada pelos descendentes, como parte do processo que instaura uma lei. Como nos ensina Lacan neste momento de seu ensino, “[...] toda arte de Freud será de vinculá-la ao assassinato do pai, de identificá-la à ambivalência que então funda as relações do filho com o pai, isto é, ao retorno do amor após efetuado o ato” (Lacan, 1997, p. 216).

Contudo, a violência da devoração presente no mito da horda se inscreve numa ordem diferente da praticada pelo canibalismo tupinambá e daquela retomada por Oswald nos anos cinquenta. O antropófago devora o outro para existir; ao se totemizar o tabu, não interessa a relação com o outro pela absorção de uma identidade, mas considerar aquilo que vai se deslocar em relação ao que que foi delimitado pelo colonizador, há algo a se superar presente no ritual. Parece que, ao propor totemizar o tabu, Oswald propõe uma torsão, um giro em relação ao que é intocado, àquilo que pelo viés da lei interdita o gozo. Importante ressaltar que “[o] antropófago de Oswald é totalmente civilizado, ou seja, ele é extraído de inúmeras leituras que o intelectual modernista fez de textos europeus” (Nascimento, 2011, p. 343), ou seja, mesmo propondo uma cultura genuinamente e fundamentalmente brasileira, ele o faz a partir daquilo que o formou, a vanguarda europeia. Seu antropófago não é nem original nem puro, vale dizer. Seu antropófago e sua proposta de antropofagia nos são apresentados como uma metáfora ambiciosa e idealizada, que visa se apropriar do espólio europeu situando-se no gume entre a servidão e a possibilidade de o enxertar naquilo que se considera como original ou puramente brasileiro. É esse o ato que produziria a emancipação da arte e da cultura colonizante. De acordo com Nascimento:

[...] a antropofagia canibal pode ser vista tanto como signo do “primitivo bestial”, sedento do sangue sobretudo europeu, o outro virtualmente predador do mesmo; quanto como signo positivo do primitivo que se quer primitivo, que se autoafirma apropriando e revertendo os atributos que o outro colonizador lhe aplica (Nascimento, 2011, p. 346).

Assim como a raça, o gênero também é um construto político em disputa. Tanto o racismo como a transfobia, por exemplo, possuem uma lógica própria de exclusão, na qual as “[...] diferenças sociais e culturais estão fundamentadas na diferença biológica e genética. [...] O problema para o racismo é que o nível genético não é imediatamente visível, e por isso não pode operar como vocabulário geral de distinção” (Hall, 2016, p. 56). Como propõe Stuart Hall, há uma estrutura que se oculta no racismo que, para tornar-se efetiva, precisa ser

“materializada”, para ser lida em traços do corpo e para além da cor da pele. Para ele, esses seriam “mecanismos de clausura” que funcionam na vida cotidiana e incidem sobre os corpos. Vale ressaltar que não podemos utilizar só a genética como chave de leitura, o fenótipo também nos serve ao nos referirmos a um construto político e social, tanto para raça quanto para gênero. Existem intersecções tanto na problematização da raça quanto na questão do gênero, mas uma distinção é a forma como o preconceito incide sobre o corpo tanto nos corpos racializados como nos corpos dissidentes. Um lugar é ofertado a partir daí aos corpos dissidentes, lugar que parte de uma leitura sistemática e cisnormativa. Vale ainda observar que uma arte T, para ser valorizada, só se torna visível a partir da violência que incidiu sobre esse corpo, só adquire valor a partir daquilo que a própria branquitude colonial e capitalista produziu sobre esse corpo. Como discute Vulcanica Pokaropa (2020):

Sinto que querem que a gente fique em um espaço de produção em que falemos apenas sobre sofrimento ou sobre como é difícil viver no país que é o mais violento com nossas populações, limitando nossas produções a gênero-sexualidade-raça (p. 27)

[...] existe, no imaginário de pessoas cis, brancas, a noção de que “a potência de nossos trabalhos está nas violências que nos atravessam” [...]. Um pensamento que sempre me passa: só a cisgeneridade branca terá direito à abstração, enquanto outras grupas terão que sempre produzir partindo da violência? (p. 29)

Posto isso, argumentamos que é neste ponto que nosso trabalho se inscreve, naquilo que surge como uma brecha no pensamento hegemônico, com a pretensão de fazer uma ranhura naquilo que funciona a partir do ordenamento do discurso do capital. Consideramos a possibilidade de interrogarmos os parâmetros e a qual tipo de produção artística nós mesmos consumimos e para a qual olhamos. Ao consumirmos e encontrarmos apenas uma arte T que parte unicamente da violência e da produção a partir do processo de transição de determinada artista, não estaríamos corroborando ou sendo indulgentes com um sistema que mais uma vez escolhe e determina o que pode ser inscrito no campo de uma arte produzida por pessoas T? O conceito de lócus fraturado proposto por Lugones (2014) vai ao encontro da leitura que propomos neste ponto do trabalho. Parece ser preciso criar um lugar de enunciação desses corpos a partir de um lócus fraturado, de modo a se criar também um lócus de recepção fraturado. Talvez assim a arte T tenha outro lugar, criado pelos próprios corpos, um furo na bolha do canônico cisnormativo no campo das artes, mas que não parta somente da violência que incide sobre eles, de modo que possam ser protagonistas dos próprios enredos. De acordo com a autora: “A partir do lócus fraturado, o movimento consegue manter modos criativos de reflexão, comportamento e relacionamento que são antitéticos à lógica do capital” (Lugones,

2014, p. 948). Temos assim uma forma de resistir ao capitalismo e à colonialidade de gênero, a arte T, que nos autorizamos a afirmar se constituiria nas fissuras provocadas no sistema hegemônico em um processo de re-existência, justamente por se situar nos dois polos, o da opressão e o da resistência. Nessa ambivalência que fratura esse lócus, surge uma subjetividade ativa; e no seu compartilhamento algo daquilo que se transmite rompe com a paralisia da colonialidade.

Poderíamos pensar que a travesti devora o gênero quando une as duas pontas do binarismo homem/mulher. A deglutição se daria, no caso da artista que lemos, através daquilo que ela se apropria das potências das partes que devora e as devolve ao social a partir das imagens de seu corpo, que interrogam a hegemonia da arte. Parece que assim Rosa Luz encontra uma possibilidade de fagocitar a potência do inimigo mesmo que ela a priori determine o fracasso e a exclusão deste corpo dissidente.

Se a arte fosse travesti, ela não destruiria a arte hegemônica ocidental. Numa perspectiva antropofágica, pensamos uma arte travesti que reside na dicotomia de dois polos, o da opressão e o da resistência, e que se insurge como possibilidade outra de leitura da arte que pode (ou não) partir do corpo próprio, bem como do corpo produzido por um discurso que incide sobre os corpos e aprisiona. À guisa de provocação, interrogamos: a travesti devora a arte ou a arte devora a travesti? Em que nós devoramos a travesti e em que ela nos devora? Podemos pensar que a travesti devora tanto o masculino quanto o feminino, já que ela se vale das duas pontas do binarismo. A performance é feminina, mas não exclui o masculino. Há aí, portanto, a quebra, a deglutição do binarismo. Assim podemos aventar o que motiva a permanência da partícula “-po”, oriunda de “-antropo(s)”, mantida no termo “transpofagia”, como o que resta da devoração em relação à antropofagia.

Desde o início, tomamos a antropofagia oswaldiana como direcionamento para este trabalho. Para avançarmos um pouco mais, aventamos uma articulação entre a devoração e a produção de saber a partir da arte T, valendo-nos do termo transpofagia, apresentado por Renata Carvalho. Como hipótese, tomamos esta noção ao propor a criação de uma passagem entre o arcaico e o recente, uma fissura em cânones e normas estabelecidos – seu mecanismo não é outro senão o “processo de devoração”. Se o movimento antropofágico tem na figura do canibal a inspiração para a absorção do velho para uma nova construção que, ao se alimentar do alheio, produz uma autonomia estética cultural a partir da diferença, a transpofagia se vale da trans e da travesti para seu processo de devorar o alheio; parte de si, do próprio corpo e de sua alteridade para devorar, deglutir, rechaçar, transformar e transfigurar o social, o estético e o cultural, produzindo um novo saber estético que incide sobre o social, marcado pela diferença.

Assim como a antropofagia, a transpofagia também se mantém no tensionamento entre o que se considera tradicional e aquilo que surge com o nome de moderno. A devoração desse alheio se torna evidente a partir do protagonismo que surge daquele que produz a arte T, na ascendência da performer, por exemplo. Essa devoração parece permitir que o alheio seja circunscrito e articulado a outras narrativas. Em nosso modo de entender, trata-se de uma forma de des-suposição do saber pelo viés da devoração. Há uma produção de pensamento, há uma construção até mesmo teórica e intelectual. É interessante observar que, nessa construção, não se faz um conjunto, já que em seu início está a ideia de que não são todas iguais, cada uma colabora para a pluralidade com sua própria experiência. Parece que podemos considerar, através das performances e da arte produzida por pessoas T, um ponto do seu singular que atravessa o tradicional e possibilita que a artista T seja capaz de absorver e surgir como referência. A noção de pluralidade pode ser muito interessante se surge já transformada, deglutida e devolvida ao social.

[...] é necessário o movimento que estamos fazendo e várias outras transcestrais já vêm articulando em diversas áreas da sociedade, no qual somos protagonistas de nossos enredos, para o qual elaboramos pensamentos intelectuais [...] É nele que finalmente conseguimos ver a palavra “travesti” sendo relacionada a algo bom (Pokaropa, 2020, p. 28).

Podemos pensar aqui também, no manifesto como uma possibilidade política e artística não só de circunscrever o alheio na arte T, mas de produzir uma nova narrativa sobre o tema. Por isso, retomamos a articulação do *Manifesto Transpofágico* e o *Manifesto Antropofágico* neste texto.

O *Manifesto Antropofágico* e a antropofagia, que se tornou um movimento dos modernistas brasileiros dos anos 1920, reivindicavam uma cultura nacional a partir de uma bricolagem que produziria um novo objeto, através do qual algo permanece ao mesmo tempo que se distancia e se diferencia de sua antiga função. O meio de ser produzido se daria através de uma nova proposta artística e estética. A transpofagia, pelo viés do manifesto, busca provocar uma mudança naquele que ouve, lê ou assiste à performance. O corpo da performer surge como parte da própria “poética da devoração”. Apropriando-se dos discursos que incidiram sobre o corpo travesti, este se transforma no instrumento que pretende regurgitar ao espectador a possibilidade de construir um novo saber transpofagizado sobre o corpo e a vivência trans e travesti através da arte. Configura-se uma possibilidade de ler o real que se distancia de um binarismo simbólico.

Assim, parece interessante discorrer de forma breve sobre a origem e a que se propõe um manifesto. Trate-se de um gênero textual que tem seu efeito de acontecimento por se dar a partir das conexões produzidas entre o artista e seu público, uma espécie de “literaturação” que indica continuidade em seus efeitos. Mais que produzir apenas ressonâncias, ele busca afetar aquele que lê e escuta e que depois retransmitirá algo daquilo que se tornou manifesto, numa experimentação estética e política, com o efeito de uma bofetada, um choque que toca o corpo daquele que escuta ou lê o texto do manifesto.

Como localizamos, a palavra manifesto tem origem no “[...] latim *manifestus*, de *manus* (mão) e o adjetivo *festus*, ligado à raiz *fendere*; logo o verbete assume um sentido primário de ‘tomado pela mão’ ou ‘palpável’” (Bortulucce, 2015, p. 6). A autora nos conta que o surgimento desse tipo de texto se deu ao final do século XVI nos países de língua francesa, através do qual os políticos explicavam publicamente seu próprio comportamento. No século XVII, já em outras línguas, os manifestos aparecem como declarações de guerra, assumindo então um caráter discursivo restrito ao campo político, e assim se mantêm até o século XIX. Só a partir da segunda fase da Revolução Francesa é que o gênero começa a passar por modificações em seu propósito, passando a ser visto como um documento revolucionário, ou seja, conserva seu caráter político, mas adquire um traço subversivo.

Com a publicação do *Manifesto Comunista* em 1884, um outro uso do manifesto passa a vigorar. A inovação está para além do estilo imaginativo presente nesse texto, seu diferencial consiste na forma, em que se propõe inicialmente uma apresentação do cenário vigente para em seguida apresentar as propostas de mudança. O manifesto do Partido Comunista não é apenas um libelo revolucionário, mas traz em si o traço da literatura modernista. Na passagem do século XIX para o XX, o manifesto passa a integrar a poética de escolas literárias e artísticas, apresentando suas ideias, contendo propostas e objetivos. Podemos tomar o período chamado de “Belle Époque” europeia como o precursor de diversos movimentos literários, filosóficos e estéticos advindos do naturalismo e do realismo, um movimento pré-vanguarda de onde se originarão os inúmeros “ismos” que marcarão o desenvolvimento das artes do século XX. Surge um novo mundo a se desvendar, resultado de transformações científicas e novas teorias estéticas.

Com a tal ideia do novo e a inquietação de seus artistas, suas propostas eram apresentadas pelos manifestos da literatura de vanguarda como uma “[...] tentativa de ruptura estética, feita de maneira radical, a partir de 1909, data do primeiro manifesto futurista publicado em Paris” (Teles, 1978, p. 34). Bortulucce (2015) nos oferece um elemento interessante sobre o Modernismo na Europa que é relevante a nossa pesquisa e que diz respeito

aos movimentos culturais antiburgueses. No início do século XIX, por ainda serem usáveis neste período de transição, movimentos como o decadentismo e o simbolismo, ao questionarem a proposta de modernidade burguesa, davam voz a experiências que hoje poderíamos chamar de dissidentes, já que estavam fora do enquadre da lógica dominante. Como nos diz Bortolucce (2015, p. 9): “Os personagens desta contranarrativa são o artista, o ‘inepto’, o dandy, o flâneur, o performer de rua, o ‘louco’ e o criminoso.” Podemos trabalhar aqui com a hipótese de que hoje a performer trans ou a artista que produz a arte T surge como aquela que questiona e tensiona os movimentos artísticos e sua produção, rechaçando os valores éticos, morais e normativos a partir do próprio corpo, da devoração dos valores e sua regurgitação para a sociedade que objetiva normatizar e aprisionar corpos e vivências dissidentes.

Vale uma ressalva: mesmo que tragamos aqui a figura do dândi, uma importante distinção precisa ser feita. Essa figura guarda relação com a ironia e a indiferença, como podemos ler na seguinte passagem: “Nada mais distante da ambiguidade do dândi, diante do mundo, do que figuras do engajamento, como o militante, o minoritário, o não normativo. [...] não consegue vislumbrar ou aderir nem ao passado nem ao presente [...]” (Lopes *et al.* 2019, p. 17). Desse modo, podemos observar uma distinção em comparação às artistas T que apresentamos. Entretanto, há um ponto em comum com relação ao que se faz êxtimo (termo lacaniano que trabalharemos mais a frente) em relação ao social, a verdade e principalmente ao fracasso, ao estranho que se convencionou chamar de *queer*. Se o dândi apresenta uma contranarrativa utópica que vai na contramão do *self-made man*, a escolha, portanto, tanto para o dândi quanto para a artista T, passa pela singularidade do fracasso. Embora a relação com o fracasso seja distinta, o dândi almeja o prazer da estética; enquanto a artista T, muito mais um lugar reivindicado, mais político a partir da própria extimidade para o social. Assim, a diferença é de onde se origina sua contranarrativa em relação à ordenação social. Longe de tomar a dimensão utópica do social com o dândi, ela se fundamenta em perfurar aquilo que lhe é predeterminado, seu ponto de êxtimo é apresentado pelo viés da arte numa forma de construção poética e estética, e não uma estética pela estética. A arte T e sua artista não se trata de uma mera esteta de seu tempo, mesmo que guarde com o dândi e com o decadentismo a dimensão do fracasso. Poderíamos pensar que o fracasso de cada um tem a marca singular de um saber fazer do próprio sinthoma seu escabelo.

Dessarte, o decadentismo nos interessa aqui de forma pontual, pois traz na origem de seu desenvolvimento a marca de um vai e vem. Seu funcionamento visa ativar a história cultural e singular em sua dialética e proposta de estilo estético que marcam a trajetória do ser humano nos movimentos literários. Esse movimento surge como uma reação à crise cultural do final do

século XIX, entre os anos de 1880 e 1890. Historicamente espremido entre o naturalismo e o simbolismo e antes das inovações do século XX, vem ocupar um lugar diante do cansaço das elites e de um mundo que entrava em decomposição. Os artistas, sem saber qual seu lugar na sociedade e desarticulados de seu público, se apoiam na liberdade poética através de um lirismo pessoal a partir da criação de uma nova linguagem, de um novo fazer através da arte contida na técnica do verso, tendo em seus poetas seu maior expoente.

O decadentismo [...] é “um espírito de revolta” em que cada autor cria sua língua e seu estilo. Ele é de fato uma atmosfera comum de desconfiança dentro da interrogação do que será este mundo a que a ciência tanto promete (Moreto, 1989, p. 31).

Os poetas decadentistas se valeram dos manifestos como forma de dar voz a seus pensamentos e interrogações sobre o final do século. Os manifestos são, nesse momento, tomados como a possibilidade de reconectar o artista e o público, já que guardam naquilo que os constituem certa ambiguidade entre o artístico e o político, viabilizando a construção de uma poética que aproxime o artista, sua criação e o público ao qual ele vai se dirigir. Podemos aproximar este fazer de algumas performances contemporâneas, uma vez que elas provocam tensionamentos a partir de um discurso estético autônomo que rechaça formas convencionais e tradicionais de expressão. Esse movimento possibilita a articulação de uma nova poética que passa a ser codificada na empatia provocada no público. Posto isso, aproximamo-nos daquilo que se convencionou chamar de manifesto moderno. Nesse sentido, podemos afirmar que ele se localiza numa lógica espaço-temporal. Ao ser comunicado, ele ultrapassa os limites contidos em seu texto, fazendo furo em discursos já estabelecidos e buscando, assim, sua inserção no tempo presente.

O manifesto, por abarcar diversas nuances e possuir caráter mutável, se torna quase impossível lhe atribuir uma definição exata e precisa. Seu fator agregador e performático faz dele um gênero literário que propõe a ruptura e que permite uma nova relação com seu leitor. Por possuir diversos contornos e por contornar as mais diversas experiências, também se confronta com a própria mensagem que ele manifesta. Assimilado e fagocitado, perde seu propósito, inscreve-se no presente ao mesmo tempo que se conflita ao se tornar passado. No manifesto moderno, sua estética está configurada em sua própria arte, que se insere na encruzilhada entre o emissor e o receptor.

A entrada do manifesto no campo das artes se deve em grande parte à noção de vanguarda, que tratava os artistas como aqueles que tinham o poder de influenciar o pensamento e introduzir novas ideias na sociedade, abrindo caminho para o Modernismo e os movimentos de vanguarda do século XX. Surgido no período entreguerras e influenciado pela

industrialização, aquele movimento objetivava a liberdade da criação e propunha uma ruptura com o passado, visando à quebra de paradigmas e tradições. No Brasil, a Semana de Arte Moderna de 1922 é o expoente desse período, que toma forma de movimento. Nele havia uma “[...] convergência de ideias estéticas do passado, apuradas e substituídas pelas novas teorias europeias (futurismo, expressionismo, cubismo, dadaísmo e espiritonovismo) [...]” (Teles, 1978, p. 217).

Permaneceu, portanto, a mesma essência cultural, mas há uma dinamização e uma abertura dos elementos culturais, uma nova forma de se ler os micro e macrotemas da nação. Um exemplo disso é a valorização da linguagem coloquial brasileira. Tomamos aqui, como já dissemos, alguns textos de Oswald de Andrade, “[...] modernista de primeira linha, subversor exímio de linguagens, crítico e revolucionário [...]” (Schwarz, 2002, p. 14). Sua escrita, construída com fina ironia e deboche mordaz, se apoia em irreverente liberdade para transmitir um pensamento filosófico.

Se a antropofagia serviu como ferramenta de intervenção cultural por diversos artistas do século XX, no século XXI a proposta da transpofagia corre na mesma esteira, mas seu lugar de inscrição é numa fissura, já que se coloca no limiar fronteiro das percepções. Em nosso modo de entender, esse lugar é onde se dá a imbricação da violência e sua incidência sobre o próprio corpo da artista trans. Talvez a transpofagia avance no sentido de não se prender à metáfora digestiva do rito canibalesco da antropofagia. A arte T se inscreveria, portanto, num processo dialético estético, autorizando a performer trans, a artista trans/travesti, a atravessar os mecanismos culturais e sair da subalternidade, preservando seu ponto êxtimo e inscrevendo-se no social. Nos interessa aqui brevemente uma distinção entre o íntimo e o êxtimo, este último um neologismo criado por Lacan e mais tarde retomado por Miller se tornou caro para a psicanálise. Com relação ao, íntimo nós podemos toma-lo como aquilo que se esconde e está articulado á aquilo que do semblante exige que do gozo se mantenha oculto. O êxtimo que não guarda simetria ao íntimo, também guarda aquilo que é mais escondido, a distinção que nos interessa aqui é a de que ele está mais além dos semblantes. Como nos explica Guéguen (2018) “o conceito de extimidade convém particularmente para tocar no que é da pulsão ou ainda no que Lacan chamou de objeto *a* (a condição de estar advertido como assinalou várias vezes Miller, que o objeto *a* é também semblante).” (Guéguen, 2018, n.p)

Mesmo deslocando um pouco o termo, ele nos interessa aqui naquilo que concerne a causa do gozo e articulado a verdade como um meio dizer, e que toca o ser. Podemos tomar a verdade como aquilo que surge de forma inesperada, por exemplo numa análise, mas no caso das artistas trans ela aparece em sua versão de combate. Se propomos que o ponto do êxtimo é

preservado e dar-se a ver através da arte t, podemos interrogar sobre o uso que a artista faz da verdade e do discurso sobre a verdade que ela enuncia, em relação ao seu modo de gozo. A verdade presente na enunciação da artista T nos interessa neste trabalho, pois a localizamos com fundamental do ponto de vista da artista T na sua produção artística.

Vale ressaltar a incidência dos discursos sobre os corpos trans e travestis e como esses sujeitos são capturados e por eles determinados. De maneira clássica, a filosofia ocidental sempre interrogou a relação entre o sujeito e a verdade, mais pontualmente com a pergunta: “[...] através de que tipos de discurso se procurou dizer a verdade sobre o sujeito?” (Foucault, 2011, p. 5). É importante observar que o próprio Foucault nos diz que lhe pareceu interessante investigar o tipo de ato e em que condições e formas a verdade se manifesta pelo sujeito onde ele representa a si mesmo e ao mesmo tempo é reconhecido pelos outros dizendo a verdade. Longe de uma ideia de *aleurgia*, que seria a produção de verdade e o ato pelo qual ela se manifesta, ele se interessa em discutir sobre a parresía. Aqui, tomamos a parresía em seu valor positivo, onde o dizer-tudo é o momento no qual a verdade é dita sem dela esconder o que quer que seja e sem escondê-la através do que quer que seja. Diante disso, surge a indagação: poderíamos trabalhar aqui com a hipótese de que a verdade presente na arte T seria da ordem de uma verdade sobre si que não pede licença, a verdade em seu efeito de parresía, que surge na sua relação com o outro pelo viés do manifesto, como é possível ilustrar através do *Manifesto Transpofágico* ou da fotografia com a inscrição no corpo, no caso de Rosa Luz?

O *parresiasta* é aquele que diz a verdade sobre si mesmo, não dita ao outro, mas com o outro, como nos diz Foucault em *A coragem da verdade*: “[...] dizer-a-verdade sobre si mesmo” (Foucault, 2011, p. 6). A verdade dita sem ornamentos, sem reservas ou dissimulações, aquele que diz se implica totalmente naquilo que diz, seu pensamento se corporifica em sua verdade, objetivando sua radicalidade ao ser dita.

Para que haja parresía [...] o sujeito, [ao dizer] essa verdade que marca como sendo sua opinião, seu pensamento, sua crença, tem de assumir certo risco, risco que diz respeito à própria relação que ele tem com a pessoa a quem se dirige. Para que haja parresía é preciso que, dizendo a verdade, se abra, se instaure e se enfrente o risco de ferir o outro, de irritá-lo, de deixá-lo com raiva e de suscitar de sua parte algumas condutas que podem ir até a mais extrema violência. É, portanto, a verdade, no risco da violência (Foucault, 2011, p. 12).

A verdade dita em seu efeito de parresía se faz importante para não se tomar a biografia como produtora de um efeito meramente narcísico ou autoerótico; contém também uma dimensão política, que interroga as questões de gênero naquilo que ela comporta e toca as micropolíticas, onde uma transmissão acontece sem tomar aquele que fala como único detentor

da verdade. O interesse surge assim muito mais pelas reverberações da fala e da palavra do que em sua verdade, esta surge como uma bofetada na face de quem a escuta, visando ao que se enuncia mais que a seu enunciado, uma forma de exposição brutal da verdade. Concordamos com Teixeira (2015) quando ele nos diz:

Se a função do discurso é, pois, a de engendrar uma configuração do mundo que confere graus de existência a seus elementos, o efeito produzido pela parrésia é justamente o de um gesto que desestabiliza a distribuição das intensidades existenciais. Ao se alterar a configuração discursiva do mundo, podemos fazer existir maximamente o que antes não estava reduzido a nada e ao mesmo tempo reduzir a quase nada o que antes tinha máxima existência (Teixeira, 2015, n.p.).

Faz-se interessante notar que, a partir da produção artística, de uma arte T, mantém-se um tensionamento entre saber e verdade, uma relação dialética entre o que se sabe e a des-suposição de um saber. Podemos pensar que tal tensionamento é sustentado pelo próprio corpo da artista T, naquilo que ela convoca do olhar do espectador. Ao mesmo tempo que diz a verdade sobre esse corpo, ela des-supõe o saber do outro sobre esse corpo, já que não é possível enquadrá-lo em um saber já constituído. Vale observar que esta des-suposição não objetiva excluir nem um saber anterior nem os efeitos do discurso sobre esse corpo. É no tensionamento de saberes que foram canibalizados que a produção da arte T ousa enunciar uma verdade. Verdade essa que irrompe diante do espectador numa forma transpofágica.

Ao propormos uma articulação da parrésia com o dispositivo da transpofagia, seja pelo viés de um manifesto, seja pela fotografia, seja pela performance transespécie, longe de uma decifração ou um enigma, nossa hipótese é a de que ela propõe uma verdade sustentada na devoração do binarismo homem/mulher. Salientamos que isso se dá na relação da artista e sua arte com o espectador, o qual de certa forma consente ao se deixar devorar pela arte T. Isso se dá através das novas formas de circulação da palavra, de como o visível está exposto, dos afetos produzidos e que determinam novas capacidades que rompem com antigas configurações. Esse movimento possibilita também falar não só da arte como instrumento político, mas também localizar uma política contida na estética. De acordo com Rancière (2012, p. 63):

Há assim uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa.

Naquilo que o saber e a verdade se atravessam, poderíamos perguntar se a artista trans revela uma verdade e se esta seria uma verdade que não pede licença para ser dita, que não objetiva fazer enigma, que é estranha a si, êxtima e não está contida no próprio saber; se

poderíamos dizer se tratar de uma verdade dita não toda, como nos ensina Lacan; ou ainda como ele nos diz: “É preciso escolher a via por onde tomar a verdade” (Lacan, 2007, p. 17).

Em nossa condição de seres falantes e sexuados, chegamos a um mundo onde diversos discursos nos precedem, antes mesmo de nosso nascimento, marcados pelo real e o encontro sempre traumático com o sexual. O discurso psicanalítico demonstra seu alcance como “um instrumento poderoso”, como nos ensina Laurent (2016, p. 219), para questionar tanto outros discursos quanto os corpos e seus modos de gozo. Ele nos diz também: “[o] corpo que fala testemunha o discurso como laço social que vem se inscrever sobre ele: é um corpo socializado” (Laurent, 2016, p. 213). Há assim a possibilidade de se inserir no social pela forma como o sujeito se enuncia e na manutenção do laço, em que a subjetividade individual é marcada pela época em que se inscreve, ou seja, leva-se em conta o que do contingente aparece para o sujeito. Nas palavras de Brousse (2019, p. 137), “[...] trata-se de considerar os falasseres como solidões numerosas e irremediáveis, que fazem série e não grupo. A experiência analítica nos cura do Nós, ao preço de uma perda do sentido, frequentemente gozoso”. Podemos afirmar que a psicanálise, ao levar em conta o real e o gozo e estar atenta às diversas subjetividades de sua época, vai além dos discursos vigentes, ela se torna uma via para leitura do contemporâneo, propondo dialogar sobre o que convencionou-se chamar de estudos de gênero. Para além do discurso identitário cooptado pela norma capitalista, ela faria um furo ao interrogar e produzir um efeito até mesmo de vacilação de uma verdade que tomou a consistência de um saber no qual a enunciação é tomada a partir do que atravessa o corpo próprio.

Nesses desdobramentos que trouxemos aqui, pudemos observar algumas das implicações a partir da arte T, tanto para a artista quanto para aquele que recebe a produção desta artista. Para concluir, retomamos aquilo que interrogamos a partir da ideia de devoração advinda da antropofagia.

No início de nosso texto, afirmamos que é possível ao artista trans se apropriar da potência do inimigo, aqui representados pelo hegemônico, as normas de gênero e o discurso do capital, mesmo que determine o fracasso e a exclusão desse corpo dissidente. Como dissemos, é possível pensar que a artista trans extrai do fracasso sua potência para a produção não de uma arte elevada, mas uma arte que se afasta do canônico, o que provoca uma des-suposição de saber no espectador. A artista T e pensadora Dodi Leal (2021, p. 61) nos diz que “[...] ser trans significa estar em cena o tempo todo”. Não nos passa despercebida a dimensão do olhar, além de evocar o olhar cis escrutinador que sempre se presentifica sobre o corpo transgênero no social, também o dar-se a ver como numa encenação performática da pessoa T.

Nesse viés, podemos interrogar o que seria tanto a cena quanto o que ela performa em cena. Essa mesma autora advoga que “[...] o ser trans é da ordem do estético e não do traumático” (Leal, 2021, p. 62). Talvez em outro momento possamos abrir divergência partindo do que propõe a psicanálise sobre o que ela chama de traumático, mas agora nos interessa a primeira parte de sua tese, em que localiza o ser do trans como “ser estético”. Como já anunciamos em outro lugar, Judith Butler (2018) nos diz que há uma diferença entre o que se performa nas ruas e no teatro, mesmo que encenado por uma atriz travesti, uma vez que no teatro é possível dizer que aquilo é apenas atuação. No teatro, por exemplo, entra em cena um pacto com a plateia; e o espaço do teatro de certa maneira inscreve seu corpo em outra forma de leitura. No entanto, se tomarmos o que nos diz Leal como verdade, tais dimensões se borram, já que a artista trans ao se mostrar está sempre em cena.

Da antropofagia se valeram artistas do século XX, como o antropófago ator e diretor teatral Zé Celso Martinez Corrêa. Já no século XXI, a transpofagia surge para artistas trans como Renata Carvalho. Ela se lhes apresenta tanto como uma proposta de um novo fazer artístico, marcada em uma apropriação transformadora da própria antropofagia, que permite estar em cena e ser vista pelo outro a partir de seu próprio olhar, com o próprio corpo em sua relação não com o que é íntimo, mas a partir do que é êxtimo.

Há uma proposta de linguagem para o campo das artes que estabelece uma relação dialética com a estética. Não se configura tanto um novo saber, embora possamos pensar que ele é des-suposto através da devoração trans provocada no espectador/receptor. Se Oswald disse que só a antropofagia nos une, a transpofagia é uma ultrapassagem, uma reinvenção original, viés pelo qual a trans se apropria e parece ter uma novo saber-fazer com aquilo que ela retira de potência no que a antropofagia fracassou em tentar unir. Ela serve como uma nova possibilidade de leitura para um fazer artístico, que busca construir e se inserir numa arte Sul Global.

Referências bibliográficas

- Andrade, O. (1928/2015). Manifesto Antropófago. In *Revista de Antropofagia: 1ª e 2ª edições*. (fac-similar). Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.
- Andrade, O. (1978). A crise da filosofia messiânica. In O. de Andrade *Obras completas VI: Do pau Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Civilização Brasileira.
- Bortolucce, (2015). O manifesto como poética da modernidade. *Revista Literatura e Sociedade*, (21). <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/114486>

- Brousse, M.-H. (2019). As identidades, uma política, a identificação, um processo e a identidade um sintoma. In *Mulheres e discursos* (pp. 67-74). Contra Capa.
- Butler, J. (2018). Os atos performativos e a constituição de gênero: um ensaio sobre a fenomenologia e teoria feminista. *Chão da Feira*, (78).
https://chaodafeira.com/wpcontent/uploads/2018/06/caderno_de_leituras_n.78-final.pdf.
- Fajnwaks, F. (2023). *Despatologizar o sujeito trans e outros escritos lacanianos*. Scriptum.
- Foucault, M. (2011). *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II: Curso no Collège de France (1983-1984)*. WMF Martins Fontes.
- Freud, S. (1996). Totem e tabu (1913). In *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira* (pp. 13-163). Imago.
- Guéguen, P. (2018) *O íntimo, o êxtimo, o discurso analítico*.
<https://www.ebpbahia.com.br/jornadas/2018/2018/05/19/o-intimo-o-extimo-o-discurso-analitico1/>
- Halberstam, J. (2020). *A arte queer do fracasso*. Cepe.
- Hall, S. (2016). Diásporas ou a lógica da tradução cultural. *MATRIZES*, 10(3), 47-58.
<https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v10i3p47-58>
- Lacan, J. (1972). *Do discurso psicanalítico (Conferência de Lacan em Milão)*.
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5767159/mod_resource/content/1/DO%20DISCURSO%20PSICANAL%20-%20Lacan.pdf
- Lacan, J. (1997) *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Jorge Zahar (Seminário proferido 1959-1960).
- Lacan, J. (2007). *O seminário, livro 23: O sinthoma*. Jorge Zahar (Seminário proferido em 1975-1976).
- Lacan, J. (2008). *O seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. Jorge Zahar (Seminário proferido em 1968-1969).
- Laurent, É. (2016). O Falasser político. In *O avesso da biopolítica: Uma escrita para o gozo* (pp. 201-220). Contra Capa.
- Leal, D. (2021). Teatro e Transgeneridades: recepção. In *Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral* (pp. 59-67). Hucitec.
- Léry, J. (1951). *Viagem a terra do Brasil*. Volume VII. Livraria Martins Editora S. A.
- Lopes, D. et al. (2019). *Inúteis, frívolos e distantes: à procura dos dândis*. Mauad X.
- Lugones, M. (2014). Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, 22 (3), 935-952. <https://www.scielo.br/j/ref/a/QtnBjL64Xvssn9F6FHJqznb/>
- Moretto, F. (1989). Introdução. In *Caminhos do decadentismo francês*. (Capítulo A, pp. 13-33). Perspectiva.

- Nascimento, E. (2011). A antropofagia em Questão. In J. Ruffinelli & J. C. Rocha (orgs) *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena* (pp. 331-362. É Realizações.
- Pokaropa, V. (2022). Pessoas transexuais, travestis e não binárias no mundo das artes. In Rede Nami (org.) *Hackeando o poder: táticas de guerrilha para artistas do Sul Global* (pp. 25-29). Cobogó.
- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. WMF Martins Fontes.
- Sacchetta, P. & Luz, R. (2020). *A artista Rosa Luz e a representação trans no mundo das artes*. <https://revistazum.com.br/entrevistas/rosa-luz/?lang=pb>
- Schwarz, R. (2002). A carroça, o bonde e o poeta modernista. In *Que horas são?* (pp. 11-28). Companhia das Letras.
- Staden, H. (2023). *Duas viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil*. L&PM Editores.
- Teixeira, A. (2015) A parrésia freudiana, por Antônio Teixeira.
<https://ampblog2006.blogspot.com/2015/12/a-parresia-freudiana-por-antonio.html?m=1>
- Teles, G. (1978). *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Editora Vozes Ltda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A psicanálise se aproxima do fazer artístico ao tomá-la como uma leitura do contemporâneo e se serve da arte e da estética numa interlocução profícua. Não é possível tomarmos o psicanalista como psicanalista crítico de arte. Por mais que ele transite pelo campo da estética e da produção artística, do lugar do analista ele pouco ou nada pode contribuir ao trabalho de crítico de uma obra de arte, uma vez que o lugar de crítico deslocaria sua posição em termos de discurso. Como nos diz Freud, a psicanálise consegue esclarecer alguns problemas de forma aceitável no que tange à arte e aos artistas, embora outros lhe escapem totalmente. Em uma breve definição da arte, ele nos diz:

A arte é uma realidade convencionalmente aceita, na qual, graças à ilusão artística, os símbolos e os substitutos são capazes de provocar emoções reais. Assim, a arte constitui um meio caminho entre uma realidade que frustra os desejos e o mundo de desejos da imaginação [...] (Freud, 1913, p. 189).

Na produção artística contemporânea, algumas obras não se configuram como uma arte que objetiva uma espécie de elevação do espírito diante do belo. Na verdade, ela não se ocupa do belo, ela se distancia da dimensão contemplativa e objetiva e constrói relações muito mais a partir da articulação da obra com aquilo que toca o real.

Vale a pena assinalarmos que as três artistas e suas respectivas obras que escolhemos ler e interpretar nesta pesquisa fazem da arte um certo deslocamento das identidades de gênero. Suas obras surgem como uma proposição aos espectadores que vai além de mera interação e também de mera iteração, repetição de modelos prévios de modo a dar seguimento ao fluxo. Há um nadar contra a corrente. A todas essas propostas, nomeamos arte T, arte produzida por pessoas T, que se identificam com a letra T da sigla LGBTQIAPN+. Tal arte tem sua importância a partir do corpo e de suas transformações, muitas vezes dialética com a própria arte que se produz, na qual o corpo e a identidade são afetados pela produção artística e vice-versa.

Em nossa forma de entender, há uma abertura ao outro, mas a partir de um outro lugar. Trata-se de uma arte que não se inscreve no convencional, mesmo partindo dos meios convencionais em sua forma, ela subverte, fura e devora. Ela não exclui, assim, a dissidência, mas a coloca em evidência como possibilidade de desconstruir um histórico de colonização. Ao propor uma circulação da diferença, ela parece objetivar tanto que algo se estabeleça no campo do outro quanto busca uma arte brasileira que integre o campo das artes do Sul Global.

Parece-nos plausível, então, que a noção de transpofagia possa ser tomada como chave de leitura nos três processos artísticos: na performance teatral, com *Manifesto Transpofágico*, de Renata Carvalho; na performance transespécie de Uýra Sodoma; e na obra fotográfica de Rosa Luz, considerando-se que a subversão oswaldiana presente na antropofagia modernista já interrogava a posição colonial de nossos intelectuais. Esse autor propunha uma busca por algo genuíno, mas em que algo do colonizador, no caso a arte europeia, pudesse ser fagocitado e por nós apropriado. Como nos diz Rivera (2020, pp. 78-79):

[...] trata-se na antropofagia de um modelo de incorporação do outro que duvida da identidade e brinca com fronteiras entre o eu e o outro em uma troca constante e constitutiva, em um jogo no qual corpo e sujeito se destacam e se acoplam em certa mobilidade.

Oswald usa de sua ironia para fazer aquilo que era estrangeiro vacilar, apontando uma inconsistência na construção da identidade do colonizador. É interessante observar como a noção da antropofagia serviu aos movimentos artísticos que vieram depois, como o movimento tropicalista ou na produção teatral do Grupo Oficina. Embora representem o ideal antropofágico, a própria antropofagia traz mais da alteridade pela dimensão do íntimo como aquilo que se sabe. A transpofagia, evidencia nossa pesquisa, parece ir além disso. Parte do corpo rumo à devoração canibal simbólica do inimigo para a produção de sua arte. Nesse sentido, acreditamos ser lícito pensar que na arte T há uma proposta de ruptura com as identificações provocada a partir de um borramento que se localiza mais além dos semblantes propostos pelo binarismo homem/mulher.

Em nosso primeiro artigo, foi possível localizar a utilização do manifesto como forma de performance. A atriz Renata Carvalho se vale de sua vivência e de seu próprio corpo para tentar uma ruptura com um saber pré-estabelecido. Tal proposta se dá na relação com o espectador. O termo transpofagia surge e funciona de forma dinâmica nesse encontro que tem seu alcance político naquilo que desloca através de sua enunciação, incidindo sobre o discurso sobre o gênero. Podemos dizer também que há uma transpofagização das palavras que são por ela deglutidas, como traviarcado, transcestralidade e transpóloga, entre outras, numa apropriação dos significantes que surgem como neologismo de uma linguagem travesti.

É possível, através do acordo estabelecido com o espectador, que uma verdade seja anunciada e que seus efeitos sejam recolhidos tanto pela performer quanto pelo público leitor. Há uma experiência sensível, tanto em assistir à peça quanto na leitura de seu texto. O corpo assume a forma de texto que pode ser lido no encontro no teatro. É interessante notar o uso do corpo e da performance corporal a que ele se propõe. Mais do que tomarmos sua

performatividade, foi possível aventar a hipótese de que uma arte que parte do corpo surge como possibilidade para uma pessoa trans ir além dos semblantes pelo viés artístico.

Isso é possível também de se localizar na arte de Uýra Sodoma, que de forma interessante se utiliza de uma estética da arte drag, que inclui a paródia do binarismo, em sua performance transespécie. Essa construção foi a temática do nosso segundo artigo. A artista parte do híbrido e do corpo trans para reivindicar sua ancestralidade indígena, através de um confronto entre o saber ancestral e o discurso do capital, o novo. Ela se insere no social através de intervenções artísticas que propõem confundir ao mesmo tempo que desvelam algo de uma realidade excludente que promove o genocídio tanto da população indígena quanto da população trans. Trata-se de um borramento que evidencia a questão de dominação de um discurso de poder sobre os corpos.

Em nosso terceiro artigo, debruçamo-nos sobre o trabalho de Rosa Luz e pudemos observar, para além da construção do corpo pelo viés das imagens, sua inserção através do uso de um *gadget* para devorar aquilo que dentro da própria arte exclui a travesti, a partir do lugar destinado a uma arte T naquilo que ela elege para ser valorizado.

Inicialmente, havíamos aventado a ideia de uma produção de um saber a partir da arte T, mas, a partir de nossa pesquisa, nossa leitura se direcionou muito mais para a relação dialética e estética entre o saber e uma des-suposição de saber articulado à verdade. A artista que diz uma verdade sem pedir licença propõe uma verdade que não se confunde, em que a des-suposição de um saber não exclui o próprio saber, mas provoca no receptor/espectador um confronto com a verdade.

Essa construção pode nos interessar naquilo que aparece como traço de singularidade em cada artista T e se apresenta em sua obra. Podemos trabalhar com a hipótese de que, se a causa é a mesma ou similar, há uma verdade distinta para cada artista. A arte T não surge como um conjunto, mas talvez possa se expressar como um coletivo.

A interrogação que surgiu e passou a nos inquietar é se há, nesse sentido, a inclusão do modo de gozo singular de cada artista, mas que a artista trans passa a circular não pelo modo de gozo, mas a partir da relação da verdade com o opaco de um gozo inassimilável, ponto este pelo qual é possível criar laço com o outro. Isso se daria por aquilo que se enuncia como verdade articulada ao contingente, mesmo que esse contingente seja aquilo que atravessa o corpo da artista T. Talvez esteja aí outro ponto de investigação: a arte T que toma o corpo como ponto de partida estaria mais próxima de uma experiência de gozo que invade o corpo ou dos efeitos contingenciais que alcançam o corpo dessas artistas? Assim, poderíamos pensar essa arte como uma invenção que se direciona para o social, para além do corpo?

Um outro ponto de flerte que nos parece importante ressaltar e que é possível localizar nos três textos é a leitura que fizemos em cada um sobre a passagem da antropofagia para a transpofagia. Dizemos passagem porque ela é transmutada para que um novo significante advenha e que haja um efeito de nomeação para a produção de uma outra arte. No primeiro texto, deslindamos o termo naquilo que ele se articula ao binarismo; no segundo, em relação à alteridade do colonizador; e no terceiro ela surge de um saber fazer com aquilo que fica como resto.

Milner (1996, pp. 53-55) nos diz que a psicanálise é em seu âmago uma doutrina do universo infinito e contingente, e é apenas pela contingência que esse infinito advém no universo, advindo de seu próprio interior. Ao dizer sobre o sujeito sobre o qual a psicanálise opera, Milner aponta que, por ser um correlato da ciência moderna, esse seria um correspondente contingente. Podemos pensar que o mundo moderno se caracteriza por uma inexistência de finitude, pois nada está fora do mundo. Assim, qual seria o lugar para a exceção se nada fica fora do universal do contingente e do infinito engendrado pelo mesmo universal? E mais, num mundo cada vez mais ordenado por uma fluidez que atinge aquilo que concerne ao sexual, revelando a fragilidade do ser humano contemporâneo, é possível afirmar que o trans pode transitar pelo viés de uma arte em que o corpo está no centro de sua construção indo além dele?

Adotamos o tom ensaístico, para uma circulação distinta e mais condizente com o tema da pesquisa, não sem rigor teórico-analítico. Nesse sentido, foi possível a utilização de uma vasta bibliografia que nos auxiliou na fundamentação teórica deste trabalho. A psicanálise foi aplicada aqui também como principal operador de leitura, o que forneceu uma maior apreensão do tema que pesquisamos. No decorrer da elaboração dos textos, foram surgindo questões que não tivemos a oportunidade de responder, conforme mencionamos há pouco. Nosso desejo, por conseguinte, é nos aventurarmos a localizar, num trabalho futuro, se a transpofagia no século XXI, viria para a artista trans e para o campo das artes, promover uma nova forma de arte através da exceção pelo viés do que se convencionou chamar de dissidência. Para irmos um pouco além, a produção de uma arte T, por não se tratar de uma arte de elevação, surgiria como um saber-fazer a partir daquilo que fracassa em relação ao semblante e as identificações para as pessoas trans? Fica aqui o registro e o compromisso de retomá-las em outro momento e de forma mais incisiva, através daquilo que se inscreve no campo da psicanálise em tensionamento com a produção estética da arte e a nível de doutoramento.

Referências bibliográficas

Freud, S. (1913/2006). O interesse da psicanálise do ponto de vista da ciência da estética. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (, v. 13, pp. 188-189). Imago.

Milner, J. C. (1996). *A obra clara: Lacan, a ciência, a filosofia*. Jorge Zahar.

Rivera, T. (2020). No meio do mundo (seguindo Eleonora Fabião) In *Psicanálise antropofágica (identidade, gênero, arte)* (pp. 73-92). Artes & Ecos.