

PROCEDER POR PILHAGEM: DA MÁSCARA TEATRAL À DRAG QUEEN CIBORGUE

Larissa Latif
Universidade de Aveiro
e CECS

*E, sob a ambição das fórmulas, há a mais modesta apreciação
do que poderia ser um teatro revolucionário, uma simples poten-
cialidade amorosa, um elemento para um novo devir da consciência
(Gilles Deleuze em Um Manifesto de Menos)*

Introdução

Esta pesquisa procura lançar conexões entre os estudos culturais e as artes cênicas, na esperança de que entre eles se crie uma rede capaz de revelar potências políticas de transformação. Movimento, para isso, as noções deleuze-guattarianas de conceitos, afetos e perceptos, cartografo as linhas quebradas que se lançam de um plano a outro para tecer um plano de interface, um “entre”. Opero com as noções de performatividade e precariedade, retomadas a Judith Butler (2007), de tradução cultural, conforme Gayatri Chakravorty Spivak (2005), (2008) com o mito da ciborgue, proposto por Donna Haraway (1991); com um conceito de máscara teatral para o qual concorrem diferentes autores e tradições; e com a performatividade da drag queen, experimentada no contexto de uma criação teatral.

O processo criativo de que trato aqui parte de uma interrogação ao teatro e à performance drag: que potências do devir um e outra podem libertar ao serem cruzados na cena? O que acontece à máscara teatral quando atravessada pela performatividade paródica da drag? O que acontece à drag, paródia da performatividade de gênero feminina, quando performada no teatro e por um corpo feminino?

A ideia é permitir que os conceitos atravessem o plano de composição da obra artística em processo ao mesmo tempo em que ela também atravessa o plano de imanência dos conceitos, buscando produzir conexões não pela semelhança, acoplamentos previsíveis e seguros, mas encaixes resultantes da colisão, capazes de criar conectividades outras e estranhas, linhas de fuga, diferenças.

1.No plano dos conceitos

Comecemos por Deleuze e Guattari que nos apresentam três formas de enfrentar o caos: a arte, a ciência e a filosofia (1992, p. 253). Cada uma delas esboça um plano sobre o caos, mas cada um desses planos guarda caracterís-

ticas particulares. Assim,

a filosofia quer salvar o infinito, dando-lhe consistência: ela traça um plano de imanência, que leva até o infinito acontecimentos ou conceitos consistentes, sob a ação de personagens conceituais. A ciência, ao contrário, renuncia ao infinito para ganhar a referência: ela traça um plano de coordenadas somente indefinidas, que define sempre estados de coisas, funções ou proposições referenciais, sob a ação de observadores parciais. A arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas (Deleuze & Guattari, 1992, p. 253).

É excusado dizer que o que Deleuze e Guattari chamam monumento nada tem a ver com marcos arquitetônicos que celebram o passado. A monumentalidade a que se referem, volta-se para as potências do devir e para o futuro, o monumental na arte significa a superação da afecção e da percepção em afetos e perceptos:

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (Deleuze & Guattari, 1992, p. 253).

Arte, ciência e filosofia são, portanto, para Deleuze e Guattari, três vias distintas entre si pela natureza do plano em que cada uma se desenvolve e daquilo que o ocupa:

pensar é pensar por conceitos, ou então por funções, ou ainda por sensações (...) Os três pensamentos se cruzam, se entrelaçam, mas sem síntese nem identificação. A filosofia faz surgir acontecimentos com seus conceitos, a arte ergue monumentos com suas sensações, a ciência constrói estados de coisas com suas funções (Deleuze & Guattari, 1992, pp. 254-255).

A distinção permanente entre os planos permite que se estabeleça “um rico tecido de correspondências”, uma rede que

tem seus pontos culminantes, onde a sensação se torna ela própria sensação de conceito, ou de função; o conceito, conceito de função ou de sensação; a função, função de sensação ou de conceito. E um dos elementos não aparece, sem que o outro possa estar ainda por vir, ainda indeterminado ou desco-

nhecido. Cada elemento criado sobre um plano apela a outros elementos heterogêneos, que restam por criar sobre outros planos: o pensamento como heterogênese. É verdade que estes pontos culminantes comportam dois perigos extremos: ou reconduzir-nos à opinião da qual queríamos sair, ou nos precipitar no caos que queríamos enfrentar (Deleuze & Guattari, 1992, pp. 254-255).

Pela natureza de interface desta investigação, lanço-me a essa rede em busca desses pontos culminantes, o pensamento heterogêneo é o que me convém e impõe os desafios ao meu desejo de navio pirata que deve traçar a sua linha entre os conceitos e as sensações, talvez menos suscetível às funções, pois o pensamento crítico proposto pelos Estudos Culturais parece ser menos afeito a estados de coisas e mais a acontecimentos.

As linhas dessa rede de pensamentos heterogêneos lançam-se entre os diferentes planos, estendendo-se dos conceitos às sensações (afetos e perceptos), criando rotas de colisão e pontos de conexão pela diferença. Nessa tessitura, os conceitos e sensações passam por desterritorializações sucessivas, criando multiplicidade, ou seja, não dualidades nem sínteses, mas intervalos, linhas que correm não de um ponto a outro, mas no meio, “entre”.

Em 1990, Judith Butler publica a primeira edição da obra *Gender Trouble*, na qual, reinterpreta a noção de performatividade de Austin em um quadro de pensamento filosófico crítico pós-estruturalista, desenvolve a sua teoria performativa do gênero (Butler J., 2006 [1990]), pondo em causa a distinção entre o sexo como uma categoria naturalmente dada e o gênero como uma categoria produzida social e culturalmente. Butler afirma que a identidade de gênero não manifesta nenhuma essência intrínseca, mas é produto de ações e comportamentos repetidos, ou seja, performance.

Em outras palavras, aquilo que é reconhecido como identidade masculina ou feminina é produto da repetição de ações cotidianas, interações de fala, gestos, representações, regras de vestimenta e de comportamento, proibições e tabus. A repetição, ao mesmo tempo que produz e reproduz a norma de gênero, produz também a ilusão de que uma identidade essencial de gênero se expressa.

Butler advoga que a separação aparentemente natural homem/mulher funda-se no meta-tabu cultural da homossexualidade e na regulação forçada e constante da sexualidade dentro dos limites da heterossexualidade. Tanto a performatividade masculina quanto a feminina definem-se através da sexualidade heterossexual que é naturalizada pela repetição, de modo que aquilo que é, de fato, performativo, parece ser expressivo. A naturalização da norma heterossexual marginaliza outras possibilidades de sexualidade, desejo, identidades

e comportamentos banidos, considerados aberrantes e anormais, quando não tornados invisíveis.

Para expor a natureza performativa do gênero, Butler analisa o fenômeno cultural da drag queen. A drag levanta, no entender de Butler, um conjunto de questões sobre a identidade de gênero: será o homem que aparece vestido de mulher essencialmente um homem disfarçado que apenas externamente parece uma mulher? Ou essa feminilidade que ele abertamente exhibe prova que a sua essência é, afinal, feminina, a despeito do seu corpo masculino? Para Butler, essas dúvidas revelam, no exemplo da drag queen, a instabilidade das relações entre sexo e gênero e atestam a natureza performativa da identidade masculina ou feminina.

Na sua performance hiperfeminina (Butler, 2006), a drag queen expõe o gênero como um código cultural baseado na imitação e na repetição, sem nenhuma verdade inicial ou essencial. A paródia da performance da drag leva ao extremo as normas da performance de gênero, permitindo assim o reconhecimento da imitação na base de toda estrutura ou identidade e da ausência de uma qualquer fonte autêntica. Deste modo, a drag expõe a coerção social na base da natureza performativa da identidade, o que abre caminho para que a ilusão da identidade essencial de gênero seja rompida.

A autora observa ainda que a noção de identidade estável como extensão de uma essência interior e a ilusão do corpo sexual são repressivas e perigosas, mas, ao mesmo tempo, podem ser expostas em suas fragilidades e ameaçadas pela própria necessidade de repetição da ação normativa, pois cada repetição pode falhar e criar novas e inesperadas formas, uma ideia que é recorrente em diversos teóricos pós-modernos, tais como Foucault, Derrida, Deleuze, Guattari, entre outros.

Em uma obra escrita a quatro mãos com Gayatri Spivak em 2007, Butler articula o conceito de performatividade ao de “pessoas sem estado”, indivíduos não reconhecidos como cidadãos ou, de maneira mais lata, pessoas cuja própria existência, não é reconhecida pelo estado (Butler & Spivak, 2007).

Dialogando, entre outros temas, sobre a questão do totalitarismo em Hannah Arendt e as reformulações de Agambem do estado de exceção, as autoras desenvolvem a noção de “vidas descartáveis” ou “precárias”. “Para que haja estado-nação, há que haver a condição de sem estado”, afirma Judith Butler (Butler & Spivak, 2007, pp. 54-55), pois ao estabelecer as normas de pertencimento ao estado-nação, a nação tem que estabelecer ela própria limites que incluem e excluem. Spivak afirma mesmo que o estado-nação se desenvolve às custas das pessoas que vivem na condição de precariedade. Viver sem estado, porém, não significa estar fora do alcance da lei: “a vida precária pode estar juridicamente saturada sem, por essa razão, ter direitos, e este é o caso tanto dos

prisioneiros quanto dos que vivem sob ocupação” (Butler & Spivak, 2007, p. 32).

Considerando, ainda a partir de Arendt, possíveis formas de pertencimento não subordinadas, ou, melhor dizendo, não diretamente conformes ao estado nacionalista, Butler observa na teoria arendtiana uma ideia de agência coletiva, uma ação que só pode ser efetiva coletivamente e em condições de igualdade (Butler & Spivak, 2007, pp. 56-57). Butler assinala aí uma reivindicação ontológica e ao mesmo tempo uma aspiração política. Neste ponto, torna-se possível articular as noções de precariedade e de performatividade.

O exemplo, já muito conhecido, que Butler evoca é o dos residentes ilegais de origem latino-americana que se manifestam para reivindicar a cidadania cantando o hino nacional norte-americano em espanhol, assim como o hino nacional mexicano na Califórnia (Butler & Spivak, 2007, p. 58). Esta ação trouxe à baila questões de pluralidade em torno de quem pode afirmar que o hino lhe pertence, mas também de modos de pertencimento, porque ao cantar em espanhol os manifestantes afirmam ao mesmo tempo o pertencimento à nacionalidade norte-americana e à comunidade latina: “Não se trata apenas de muitas pessoas cantando juntas – o que aconteceu – mas, também de que cantar é um ato plural, uma articulação de pluralidade” (Butler & Spivak, 2007, p. 59).

Num artigo publicado em 2009, a filósofa dedica-se a aprofundar essa reflexão, reportando-se, desta vez, às políticas sexuais. A precariedade é designada por Butler como uma condição na qual certas populações não tem garantias de que as suas vidas estão asseguradas, sendo o estado presumidamente o responsável por essas garantias.

(...)“precariedade” designa a condição politicamente induzida na qual certas populações sofrem com a falha das redes de suporte social e econômico e tornam-se de diferentes formas expostas a ofensas, violências e morte (...) Precariedade também caracteriza a condição politicamente induzida de agravamento da vulnerabilidade e exposição de populações expostas à violência arbitrária do estado e a outras formas de agressão não efetuadas pelo estado, contra as quais este não oferece proteção adequada. Assim, por precárias podemos designar populações famintas ou próximas de estarem famintas, mas também trabalhador@s do sexo que precisam defender a si mesm@s tanto da violência das ruas quanto do assédio policial. (Butler, 2009, p. 2)

Butler afirma que a precariedade está diretamente ligada às normas de gênero, pois, estas não são apenas instâncias de poder ou reflexos das relações de poder em geral, mas, sim uma das formas pelas quais o poder opera por meio da performatividade normativa, afinal, ele não pode se manter sem de algum

modo se reproduzir (Butler, 2009, pp. 2-3).

Ao mesmo tempo, cada ato de reprodução pode correr mal ou produzir efeitos diferentes dos desejados, uma vez que, para a filósofa, na esteira de Derrida, e de outros pensadores pós-modernos, não existe nenhum sujeito pré-existente à ação e ao pensamento, mas, um agente socialmente produzido cuja agencia é tornada possível por uma linguagem anterior ao 'Eu'. Este 'Eu', portanto é produto do poder que, por sua vez, "depende de um mecanismo de produção que pode falhar e falha, produzindo efeitos novos e até subversivos" (Butler, 2009, p. 3). O sujeito, produzido pelo poder, não é pré-condição da política, mas um efeito diferencial do poder. Ao pensar sobre performatividade e precariedade, a autora preocupa-se com quem "vem depois do sujeito", ou seja, com aqueles que não contam como sujeitos, que não estão suficientemente dentro da norma para serem reconhecidos como sujeitos, situação na qual podem se encontrar, mulheres, homossexuais, pessoas transgênero, imigrantes, enfim todo o tipo de pessoas periféricas cuja existência não seja reconhecida pela norma social e pelas leis do estado.

Articulando a crítica da normatividade de gênero com a crítica da produção de pessoas precárias ("sem estado") pelo estado-nação, Butler procura mostrar como essas pessoas não reconhecidas como cidadãos podem, não obstante, ser capazes de exercer direitos precisamente quando eles não lhes são reconhecidos ou garantidos pela lei. Retornando ao exemplo dos imigrantes ilegais da Califórnia, diz ela: "Talvez cantar nas ruas possa ser compreendido como uma instância por meio da qual um direito é exercido mesmo quando nenhum direito existe, ou, precisamente quando nenhum direito existe" (Butler, 2009, p. 6). Retomando o seu diálogo com a obra de Arendt, Butler assinala que, a eficácia do exercício da liberdade não depende de nenhuma característica individual e sim de condições sociais, tais como pertencimento a um lugar e pertencimento político, mas os direitos de lugar e pertencimento são anteriores à lei jurídica e devem ser assegurados pela própria humanidade. Deste modo, Butler liga o "direito a ter direitos" afirmado por Arendt à performatividade dos imigrantes que cantam o hino dos Estados Unidos em espanhol nas ruas da Califórnia. Em ambos os casos, os direitos (à liberdade e de cantar, respectivamente) não tem nenhuma garantia exterior ao ato de enunciação:

De fato, a performatividade da asserção de Arendt e do ato de cantar nas ruas é compreendida como um exercício de liberdade. Não há liberdade fora do seu exercício: a liberdade não é um potencial que espera pelo seu exercício. Ela passa a existir através do seu exercício. O direito de falar livremente, o direito às liberdades civis não existe numa esfera ideal, mas é precisamente aquilo que passa a existir quando a canção começa a ser cantada, ou quando Arendt escreve as sentenças que ao mesmo tempo nomeiam e exemplificam a liberdade em questão (Butler, 2009, p. 7).

No entanto, a teoria de Arendt sobre o estado-nação se restringe ao estado-nação europeu e não leva em consideração fenômenos como o colonialismo e a globalização. É com Gayatri Spivak que Butler encontra mais uma vez a performatividade na crítica ao estado pós-colonial e à globalização. Se, para Arendt, o estado-nação necessariamente produz pessoas precárias, para Spivak, ele se faz às custas dessas pessoas. Para a teórica, a noção de que o estado-nação se fez substituir por uma ordem global que deve ser compreendida como o lugar a que todos pertencemos não se sustenta diante, por exemplo, de uma análise da África contemporânea, onde experimentam-se formas de pensar e fazer estados não centrados na nação (Spivak, 2008, p. 2).

A globalização, cria, para Spivak, não uma fraterna partilha de um mundo comum, mas um mundo dividido no qual o estado torna-se o estado administrativo, as barreiras entre as economias nacionais e o capital internacional são removidas e o sistema capitalista de trocas estende-se a todo o mundo. Deste modo, trata-se de uma repetição como ruptura, o capitalismo a mover-se na velocidade do pensamento, como havia previsto Marx (Spivak, 2008, p. 4).

Em sua reflexão sobre modelos possíveis da tradução cultural em contextos multilinguísticos não europeus, pós-coloniais e globalizados, Spivak sustenta que a tradução cultural é um meio fundamental para a produção de aliança na diferença no contexto da globalização. A diferença é importante no pensamento de Spivak, que não considera possível conhecer ou traduzir culturas, mas apenas línguas, estando estas no nível da semiose, no qual se podem encontrar equivalências. No nível cultural, diferentemente, não se pode aprender, mas apenas agir, e, agir politicamente.

(...) a cultura é a última coisa que pode ser conhecida ou traduzida. O que as pessoas chamam transcultural é a cultura tal como ela acontece. A cultura viva é o seu próprio contra-exemplo. A transculturação não é algo especial e diferente. É um momento numa taxonomia da normalidade daquilo que é chamado cultura. Assumir a tarefa especial da tradução cultural ou de engendrar a tradução cultural, deve, portanto, ser colocado em um contexto político (Spivak, 2008, p. 3).

Spivak posiciona-se claramente contrária à ideia do isomorfismo entre línguas e culturas, mas defende que cada língua é capaz de ativar, tanto quanto qualquer outra, circuitos metapsicológicos que dão acesso a uma memória linguística, sendo neste sentido, equivalentes. Ao tomarmos consciência dessa equivalência, diz ela, podemos agir efetivamente sobre a produção de poder cultural e resistir performativamente às diferenças que ela engendra. Equivalência, bem entendido, não significa de modo nenhum igualdade, o que seria, adverte Spivak, aderirmos ao relativismo cultural. A equivalência está na potência de cada língua para ser, mais que semiose, idioma, isto é, potencial língua primeira. É nisso que elas são equivalentes. Diz Spivak, num outro texto

fundamental sobre o problema da tradução:

O idioma é singular à língua. Ele não a transbordará. O semiótico é o sistema que é generalizável. Esse elemento de transcodificação é o que situa a violência reconhecível do reconhecidamente político dentro da violência geral da culturação como tradução incessante e pendular (Spivak, 2005, p. 46).

A autora defende ainda que “devemos repensar o capitalismo através da mobilidade de classes e da ideia de equivalência entre todas as línguas. Não equivalência cultural, mas equivalência entre todas as línguas – levando à aprendizagem profunda das línguas” (Spivak, 2008, p. 6). Segundo ela, de nada adiantam as políticas de bilinguismo, no caso, por exemplo das populações latino-americanas nos Estados Unidos, enquanto não houver políticas de mobilidade de classe, pois, o desprezo pelo bilinguismo assume aqui contornos de performatividade política. Para Spivak, a crítica do capitalismo, do pós-colonialismo e da globalização não se afasta das questões de gênero, pois, afirma ela, a generificação é, com efeito, a primeira semiose da cultura. Diz a pensadora:

Temos de estabelecer as condições básicas para desfazer os danos que causamos às mulheres através da apressada generificação que a sociedade civil internacional traz ao “resto do mundo”. É também notável que o queer não exista de fato no trabalho da sociedade civil internacional sobre o gênero. Ali a própria ideia do trabalho social sofre geralmente com as políticas da classe média, carolices da classe média. Se continuarmos a tentar estabelecer essas condições básicas, poderemos desfazer os danos causados no nível do gênero pela sociedade civil internacional e tratar a generificação com o respeito que ela merece, porque, penso eu, ela é a primeira semiose da cultura, creio, então, que assim teremos corrigido as nossas tarefas e não acreditaremos tão depressa que partilhamos um mundo globalizado que é o nosso lar e onde a língua materna é uma tradução” (Spivak, 2008, p. 6).

A generificação aparece claramente, diz Spivak, no que concerne à religião e, descendo ainda mais fundo, na formação do sujeito. “A cultura mapeia as negociações entre o sagrado e o profano por meio das relações entre os sexos”, diz ela, e prossegue, “Nós temos que acessar a diferença sexual nos termos em que ela é negociada na cultura (...) O gênero não é alguma coisa exterior que incluímos nas nossas descrições culturais” (Spivak, 2008, p. 3). Muitas vezes, observa ainda, “as reivindicações por reconhecimento e soberania expressam-se inevitavelmente misturadas com a disciplina de gênero, o que torna o problema da tradução cultural extremamente complicado (Spivak, 2008, p. 4).

Continuando, o seu diálogo com Spivak, Butler considera que a tradução é uma condição para a formação do sujeito e mesmo uma forma de dispersão do sujeito. E prossegue observando que a tradução caracteriza o cotidiano dos

estados multilinguísticos assim como das instituições não estatais de governamentalidade. Para populações subalternas que vivem, portanto, na periferia do mundo globalizado, a única forma de reclamar direitos é recorrer às estruturas jurídicas produzidas e reproduzidas pelo apagamento das culturas indígenas, mas o próprio recurso a essas estruturas é uma forma de reproduzir o poder do estado, através da lei, sobre as pessoas a quem o estado se nega a garantir direitos, as pessoas precárias. Assim, a tradução aparece para Butler como:

um modo de produzir – performativamente – um outro tipo de ‘nós’ – um conjunto de conexões através da linguagem que não pode nunca produzir uma unidade linguística (...) O objetivo é negociar o direito a falar e assegurar-se de que os que não têm voz terão esse direito. E ainda assim, essa garantia não pode ser igual a fornecer-lhes uma voz ou a impor-lhes uma voz. Um laço impossível e necessário, mas também um modelo para uma coletividade que não pressupõe uniformidade. (Butler, 2009, p. 10)

Reivindicar um direito quando não se tem nenhum, prossegue, significa traduzir na linguagem dominante, não para ratificar o seu poder, mas para expor e resistir à violência cotidiana e encontrar uma linguagem na qual expressar o clamor pelos direitos que ainda não se tem.

Reivindicar o espaço público e a cidadania requer tradução e performatividade, mas a performatividade refere-se tanto aos atos de fala quanto à reprodução de normas:

A teoria da performatividade de gênero pressupõe que as normas agem sobre nós antes de termos qualquer chance de agir, e, que, quando agimos, as recapitulamos, talvez de maneiras outras ou inesperadas, mas ainda em relação com as normas que nos precedem e nos excedem. Em outras palavras, as normas agem sobre nós, trabalham sobre nós, e essa maneira de ‘sermos trabalhados por elas’ faz com que abram caminho por dentro da nossa própria ação (Butler, 2009, p. 11).

Isto significa que quando expressamos “o que queremos, ou o que desejamos”, este desejo já é ele próprio produzido em relação com “aquilo que é desejado de nós”. Ao desejar, negociamos com aquilo que é desejado de nós. Assim, agimos politicamente dentro de um conjunto de normas que agem sobre nós e das quais nem sempre temos clareza, assim como a subversão e a resistência tornam-se possíveis não graças à soberania de um sujeito, mas por que uma determinada convergência histórica abre essas possibilidades. (Butler, 2009, pp. 11-12). Deste modo, se a performatividade está no centro da produção de sujeitos reconhecíveis, inteligíveis e considerados respeitáveis enquanto tais, a precariedade caracteriza as vidas que não são qualificadas dessas maneiras. É assim, diz Butler, que “a vida precária é a rubrica que reúne mulheres,

homossexuais, pessoas transgênero, pobres e pessoas sem estado (Butler, 2009, pp. 12-13).

Em 1991, Donna Haraway publica uma coletânea de artigos escritos entre as décadas de 1970 e de 1980, nos quais dedica-se à crítica e dos mitos de origem do ocidente, denunciando a construção do sujeito masculino, branco e heterossexual ocidental no discurso científico ao longo de todo o século XX, mostrando como pressupostos aparentemente naturais são, de fato, criações da cultura. O oitavo capítulo dessa obra tornou-se rapidamente o mais popular e é exatamente dele que falarei aqui.

Na abertura do seu “Manifesto Ciborgue”, Donna Haraway propõe um “sonho irônico de uma linguagem comum para mulheres no circuito integrado (Haraway, 2009, p. 149). A ciborgue de Haraway é uma criatura híbrida que não pretende ser unificada por meio de uma grande narrativa qualquer que a devolva ao seio de uma mãe primordial reintegradora e nem responde a nenhum pai fundador da lei.

Ficção literária, ficção científica, realidade social, ciência, tecnologia. Todas essas dimensões interceptam-se para que emergja uma ciborgue num mundo, o mundo do último quartel do século XX, em que a comunicação como fluxo de informações tornou-se a quintessência das aspirações, práticas e fabricações humanas.

um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção (...) uma matéria de ficção e também de experiência vivida – uma experiência que muda aquilo que conta como experiência feminina no final do século XX (Haraway, 2009, p. 36).

Infiel a narrativas de origem unificadoras, a ciborgue desintegra o mito da separação entre seres humanos e natureza, arrastando com ele a construção do sujeito dialético que pressupõe a oposição a um objeto, um outro que deve ser contido, controlado, disciplinado. Haraway mostra como esse sujeito, o homem ocidental, constitui-se mitologicamente contra a natureza e como essa separação entre homem e natureza se faz fundar, ao longo do discurso científico do século XX no corpo, feminino e instintivo, contraposto ao espírito, masculino e racional.

A ciborgue despreza a unificação mas almeja a conexão. A potência do mito que desperta na ciborgue é exatamente a de comunicar em todas as direções por toda a extensão da rede, re(com)verter o circuito integrado em linha de fuga superando todos mitos de uma unidade feminina primeira, seja ela socialista ou radical. A potência da ciborgue está em conectar-se sem procurar

suprimir diferenças, transgredir fronteiras, realizar “potentes fusões” e “perigosas possibilidades” abrindo caminho para uma política ciborgue, tornada possível no tempo em que as fronteiras se diluem na técnica, na ciência e na globalização da produção e do consumo (Haraway, 2009, p. 45)

Haraway advoga “uma política enraizada nas demandas por mudanças fundamentais nas relações de classe, raça e gênero”. (Haraway, 2009, p. 59). E prossegue: Estamos em meio à mudança: de uma sociedade industrial, orgânica, para um sistema polimorfo, informacional; de uma situação de “só trabalho” para uma situação de “só lazer”. Trata-se de um jogo mortal” (Haraway, 2009, p. 59). A esse sistema, Haraway chama “a informática da dominação”, caracterizada por “rearranjos das relações sociais, mundialmente, nas áreas de ciência e tecnologia” (Haraway, 2009, p. 59) e por redes que tomam o lugar das “confortáveis dominações hierárquicas” do capitalismo pré-revolução tecnológica.

Os seres humanos, da mesma forma que qualquer outro componente ou subsistema, deverão ser situados em uma arquitetura de sistema cujos modos de operação básicos serão probabilísticos, estatísticos. Nenhum objeto, nenhum espaço, nenhum corpo é, em si, sagrado; qualquer componente pode entrar em uma relação de interface com qualquer outro desde que se possa construir o padrão e o código apropriados, que sejam capazes de processar sinais por meio de uma linguagem comum. (...) O ciborgue não está sujeito à biopolítica de Foucault; o ciborgue simula a política, uma característica que oferece um campo muito mais potente de atividades (Haraway, 2009, p. 63).

Noutras palavras, as dicotomias modernas foram tecnodigeridas. Em seu lugar, vivemos a dispersão dos lugares sociais (casa, local de trabalho, o próprio corpo) em interfaces polimórficas e que geram consequências importantes para diferentes grupos, o que torna ao mesmo tempo vitais e muito difíceis os movimentos internacionais de resistência. Para Haraway, uma das necessidades fundamentais de um movimento feminista-socialista capaz de fazer frente à informática de dominação é precisamente através de uma reapropriação teórica e prática da ciência e da tecnologia “incluindo os sistemas de mito e de significado que estruturam nossas imaginações” (Haraway, 2009, p. 63). A ciborgue, diz ela, “é um tipo de eu – pessoal e coletivo – pós-moderno, um eu desmontado e remontado. Esse é o eu que as feministas devem codificar” (Haraway, 2009, p. 64).

O processo de remodelação dos corpos tem nas tecnologias de comunicação e nas biotecnologias duas ferramentas fundamentais. Haraway observa que essas ferramentas corporificam e impõem novas relações sociais para mulheres no mundo todo. O importante aqui, é que elas, ao incidirem nos corpos e nas relações sociais, também criam e impõem significados.

A este mundo reestruturado por meio das relações sociais da ciência e da tecnologia, Haraway chama, recorrendo a uma expressão de Rachel Grossman, “circuito integrado”.

Multiplicam-se as incidências das tecnologias sobre o corpo, a intimidade, a sexualidade. O corpo é devassado pelas câmeras, corrigido pela intervenção científica que “melhora” a máquina orgânica falível e imperfeita, vigiado, controlado. Não há lugares fixos, as identidades, não nos esqueçamos, foram desenraizadas. Encontramos, antes uma “geometria da diferença e da contradição” que não se resolve numa subjetividade moderna, mas, antes, abre as possibilidades para as identidades ciborguianas.

A “nova revolução industrial” produz uma nova classe trabalhadora mundial - marcada pela precarização do trabalho que atinge os homens, tradicionalmente menos sujeitos a ela que as mulheres, ao mesmo tempo em que abrem-se possibilidades de trabalho mais qualificado para pessoas historicamente excluídas, como as mulheres, os imigrantes e os negros - bem como novas sexualidades e novas etnicidades (Haraway, 2009). Longe, tanto de um pensamento apocalíptico quanto de uma euforia tecnológica, Haraway afirma que a ciência e a tecnologia são fontes renovadas de poder que exigem novas fontes de análise e ação política.

De acordo com o mito pós-moderno de Haraway, as máquinas não são exteriores a nós, um outro, inimigo. Elas são parte das nossas corporificações pós-modernas, nós somos as fronteiras. Por exemplo, o corpo feminino vê-se livre das necessidades orgânicas da reprodução e da maternidade. “Ciborgues podem expressar de forma mais séria o aspecto – algumas vezes, parcial, fluido – do sexo e da corporificação sexual. O gênero pode não ser, afinal de contas, a identidade global, embora tenha uma intensa profundidade e amplitude históricas” (Haraway, 2009, p. 97). A ciborgue tem mais a ver com regeneração que com geração, desafia a matriz reprodutiva e de grande parte dos processos de nascimento ou de renascimento.

Haraway sintetiza na imagem da Ciborgue dois dos seus argumentos centrais, o primeiro é a crítica das tentativas de totalização teórica; o segundo, a recusa de uma metafísica anti-ciência, uma demonologia da tecnologia. Abraçar as responsabilidades pelas relações sociais da ciência e da tecnologia significa, para a autora, poder sair dos dualismos, superar o sonho da linguagem comum na heteroglossia “poderosa e herética de uma feminista falando em línguas para incutir medo nos circuitos supersalvadores da direita” (Haraway, 2009, p. 99).

Muito pode ser dito acerca das semelhanças e diferenças teóricas entre o conjunto de autores aqui estudado. No âmbito deste trabalho, examinarei

algumas aproximações e eventuais afastamentos conceituais e políticos entre eles. Estas considerações, bem entendido, versam apenas sobre os conceitos expostos acima e algumas apropriações possíveis no contexto da experimentação cênica da qual tratarei em seguida e não pretendem de modo algum ser um tratado conclusivo sobre as extensas e complexas obras desses autores.

O trabalho de desterritorialização da máscara e do corpo da intérprete nesta experimentação cênica começam com um conjunto de questões suscitadas no campo dos Estudos de Gênero, uma das áreas centrais para os Estudos Culturais. Essas questões são, ao mesmo tempo, inspiradas pela teoria deleuze-guattariana dos agenciamentos, pelos procedimentos cartográficos e pelas poucas, porém potentes reflexões de Deleuze sobre o devir minoritário no teatro, ou seja, sobre a potência revolucionária do teatro. O diálogo entre Butler e Spivak aproxima a performatividade de gênero das questões dos estudos pós-coloniais no que tange às formas de resistência possíveis para pessoas em situação de vulnerabilidade e precariedade nas sociedades contemporâneas, marcadas pela globalização, que pode ser uma forma de nos referirmos aos contextos pós-coloniais marcados pela revolução tecnológica que comprime o espaço e o tempo, permite ao capitalismo acelerar-se e volatilizar as relações capital/trabalho.

O estado, nessas sociedades, deixa de ser o estado-nação e passa a ser um estado administrador cuja função principal deixa de ser assegurar o aparato legal das nacionalidades e passa a ser abrir as fronteiras à circulação do capital, sem, no entanto, franquear os direitos civis com o mesmo alcance e a mesma proporção. Se para o capital não existem fronteiras, o mesmo não é válido para os emigrantes e outras populações que vivem em situação de precariedade, invisibilidade, e mesmo ilegitimidade, como mulheres, homossexuais, pessoas pobres, pessoas transgênero.

No seio da reflexão pós-estruturalista ou pós-moderna questionam-se os pressupostos modernos da identidade. Não apenas a identidade nacional, mas toda forma de identidade fixa e baseada na fundação de um sujeito moderno instituído pela separação dialética de um 'outro' e que resulta numa uniformidade ideal, numa essência universal da qual toda diferença é excluída. Assim é que as teorias de gênero fazem a crítica da instituição da mulher como o outro do homem e da oposição binária fundada na pressuposição da naturalidade da norma heterossexual que desclassifica como aberrante e ininteligível, portanto não reconhecível, toda forma outra de subjetivação, desejo e comportamento.

Por seu lado, a crítica pós-colonial do estado e do capitalismo globalizado insiste, e com razão, na produção de pessoas precárias, 'sem estado' e nos modos possíveis de ligação e pertencimento que possam ser acionados por essas pessoas ao redor do mundo de modo a criar redes de resistência, capazes de

agir concretamente para o reconhecimento dessas pessoas e das garantias dos seus direitos, o que jamais seria possível por uma uniformização, mas, tão somente pela afirmação constante das diferenças em relação ao sujeito normativo, pois é justamente a formação desse sujeito normativo a origem da exclusão, da precariedade e ilegibilidade dessas pessoas.

Daí a potência transformadora da teoria performativa do gênero. Ela expõe a natureza performativa e não essencial da norma e implode a essência do sujeito moderno na primeira oposição binária, a do sexo como natureza e do gênero como cultura, noutras palavras, a generificação como agenciamento maquínico primeiro ou, no dizer de Spivak, “a primeira semiose da cultura”, sua primeira normatização.

As consequências dessa generificação binária e heteronormativa podem ser melhor compreendidas se pensarmos, por exemplo, no fenômeno de ‘feminização do trabalho’, analisado por Haraway como uma das características da globalização da economia. O trabalho feminizado é o trabalho precarizado e feito em condições historicamente associadas ao trabalho feminino: mistura entre o ambiente doméstico e o ambiente de trabalho, fragilidade dos laços contratuais e dos direitos trabalhistas, pouca exigência em termos de habilitações, baixa remuneração, invasão do tempo de descanso pelo tempo laboral.

Haraway observa que no contexto pós-revolução tecnológica do último quartel do século XX, essas condições de trabalho deixam de estar circunscritas ao trabalho das mulheres. Elas passam a atingir também os homens e ocorrem de forma agravada para as populações historicamente vulneráveis. Deste modo, a exploração do trabalho em situação de escravidão de meninas na Índia reflete-se no aumento do desemprego entre a população masculina branca norte-americana, por exemplo. Esta é a globalização. Não uma partilha entre iguais, mas um sistema global de precarização da vida e de supressão de direitos, uma informática de dominação. Haraway pensa que é possível combatê-la se desenvolvermos uma linguagem comum para mulheres nesse ‘circuito integrado’. A linguagem comum de Haraway, no entanto, não é uma língua unificada. Ela é uma heteroglossia, multiplicidade que permite falar não uma essência feminina universal, esta é apenas o outro do sujeito masculino universal e nada pode fazer em termos de potência libertadora ou revolucionária. Assim como Spivak, Haraway propõe a diferença como potência de aproximação. A ciborgue conecta não o que é semelhante, mas, justamente, aquilo que difere. Para Spivak a tradução cultural é impossível, uma cultura não pode ser aprendida, mas podemos usar a semiose linguística como superfície que nos permite agir na produção da cultura como agência política, não pela similitude, mas pela diferença, num uso que podemos chamar subversivo do código linguístico. Haraway, por sua vez, afirma que a informação que circula na rede globalizada pode ser usada para ligar a ‘nova classe trabalhadora mundial’

que, é tudo menos homogênea, que é dispersa e sobre a qual a precarização e a vulnerabilidade agem de formas também diversas, mas engendram mais e mais precarização e vulnerabilidade.

Assim, a busca por estratégias possíveis de conferir um lugar de fala a pessoas a quem o aparato jurídico ou a normatividade social não reconhecem é um traço comum às três teóricas cujas obras convocamos para a presente reflexão. Do mesmo modo, tanto Butler quanto Spivak e Haraway desestabilizam o sujeito moderno e recusam a mera substituição desse sujeito por um seu outro, bem como um mero alargamento da normatividade de modo a assimilar uma parte diferença, reconvertendo-a em uniformidade, pois todo sujeito estável e uniforme produzirá outros que serão precários, vulneráveis e, no limite, invisíveis, ilegíveis, subalternos. Trata-se, para todas elas, de denunciar a todo momento a natureza coercitiva dos mitos origem naturalizados e de voltar contra eles a sua própria fragilidade, o fato de que não têm nenhum fundamento essencial, mas, na verdade, dependem da performatividade para se manter. Assim, a performatividade paródica, irônica e paradoxal pode ao mesmo tempo revelar a farsa da norma naturalizada e abrir novas possibilidades de subjetivação, de pertencimento e de conquista de direitos.

A irreverência da drag queen, performatividade paródica, e da ciborgue, mito irônico que blasfema contra os mitos fundadores do Ocidente e, entre eles o mito fundador do feminismo numa identidade feminina estável e uniforme, parecem-me úteis para desestabilizar os elementos de poder na criação de uma máscara teatral que tem por objetivo desafiar os limites do teatro experimental como forma de ação política. Falarei mais detalhadamente dessa experimentação artística nas páginas seguintes. A performatividade falhada (paródia), a tradução impossível, mas insistentemente tentada, a ironia, e a blasfêmia são recursos dos quais lanço mão nesta empreitada de forçar um devir minoritário na cena para libertar potências de transformação.

2. No Plano das Sensações ou para construir um navio pirata

Falarei aqui de pilhagem, roubo e apropriação. Mais que falar, pilharei, roubarei e apropriar-me-ei de conceitos, perceptos e afetos para construir com tudo isso nada menos que um navio pirata, uma máquina de pilhagem. Para isso, é preciso encontrar os princípios de fuga, pois sendo todo navio pirata fugitivo por natureza, é com tais princípios que se pode construir um navio assim.

As águas em que navega o meu navio pirata são as águas de uma pesquisa entre o teatro e os estudos culturais, os estudos de gênero e os estudos pós-coloniais. Para este processo, escolhi um conjunto de noções e conceitos retomados (pilhados) de Judith Butler, Donna Haraway e Gayatri Chakravorty

Spivak. Das artes da cena, apropriei-me do conceito de máscara teatral e entre a performance artística e a performatividade política, recorro à drag queen na qual Butler tão bem viu a potencialidade para desestabilizar a performatividade de gênero. Mas, para que serve uma máquina de pilhagem?

A resposta poderia ser algo como “para navegar em águas turvas”, ou “para viajar despercebida”, ou ainda, “para traficar: comerciar e trocar fora da lei”, ou todas elas juntas: “para navegar despercebida e traficar em águas turvas”. Que águas turvas são essas que pedem um navio pirata? Bem, as águas são turvas quando não vemos o fundo, mas também quando, sob a ação do vento, quebram a superfície lisa e dão ao mar ondas, corcovas e estrias. Um navio pirata serve-me para escapar ao espaço estriado, é um dispositivo que produz potência de desterritorialização. Eis a minha máquina de guerra.

Como construir um navio pirata? Com princípios de fuga: infidelidades e interrupções. Infidelidades são fundamentais na pilhagem, como é evidente. Aquilo que roubo, transformo-o e ao transformá-lo, mudo também, pois não é possível ao rato tornar-se tigre se Deleuze não devém uma pulga e Guattari uma bromélia.

É preciso interromper a cadeia normativa, cortar, conectar pela diferença, subtrair, suprimir, atravessar o território para rompê-lo em linhas de fuga. Aos conceitos, infidelidade, à técnica a interrupção. Serei, portanto infiel aos conceitos e às técnicas, aos primeiros, reinventando-os, às segundas, interrompendo-as. Mas como se trata de técnicas de interpretação cênica, desterritorializá-las significa desterritorializar antes de mais o corpo da intérprete, neste caso, o meu próprio, tão logo eu o consiga produzir. Eis aqui uma primeira desonestidade, porque só posso produzir um corpo se o roubar ao corpo produzido pela normatividade performativa. Por isso escolhi, para roubá-lo, a imitação da performatividade de gênero, a drag queen.

De um modo bastante geral e sem me vincular expressamente a nenhuma das vertentes teóricas que tem tratado das máscaras, sejam elas de cariz mais antropológico, como formas culturais ritualizadas que são transpostas para a cena artística, ela própria, muitas vezes concebida como ritual, ou de cariz mais técnico, como forma de exercício teatral preparatório para a interpretação em geral, apropriei-me de noções que atravessam essas vertentes, sendo, expressamente, infiel a todas elas. Sou infiel ao conceito de máscara, a uma ideia de sacralidade ritual que o habita, e a um conjunto de procedimentos estabelecidos para que ela emerja. Precisam ser todos apanhados pelo meio, cortados, calados para deixar falar a máscara, esta máscara em particular, não uma universalidade máscara, mas uma singularidade.

Para a minha máscara, ser infiel a toda máscara é uma condição *sine qua*

non. Por que então a chamo máscara? Porque é na desterritorialização do conceito de máscara que se torna possível explorar a questão que inicia este processo de criação e de pesquisa que nasce de uma afetação, mas esta afetação arrasta consigo um conceito. Ou um conjunto deles, mas, antes de todos, o conceito de máscara, bem entendido, e logo a seguir, o conceito de gênero.

Porém, o conceito de gênero é ele próprio um disparador de linhas de fuga. No estado em que se encontram as discussões sobre o gênero, desde os anos 80, no campo dos estudos feministas e dos estudos queer, trata-se mais de um campo teórico em que a desterritorialização não cessa de acontecer do que de um conceito estabelecido. Desterritorializar o gênero tem sido justamente o exercício teórico e prático empreendido pela teoria de gênero, teoria infiel, teoria pirata. Por isso, o encontro entre o gênero como linha de fuga e a máscara são fecundos neste trabalho.

A máscara e o gênero afetam-me de formas diferentes, mas, no encontro dessas afetações, um nó rizomático se faz. Não é evidente, é preciso muito tempo para encontrá-lo, é preciso estar à escuta do meu corpo, da minha voz e das imagens, dos perceptos que emergem ora no processo de escrita científica, ora no processo de criação na cena. É preciso seguir uma via dupla, às vezes enovelada, às vezes superposta, às vezes em zigzague, e lançar linhas feitas de ‘conceitos para imagens’ que vão da escrita para a cena, e, outras, feitas de ‘imagens para conceitos’ que vão da cena para o texto.

A infidelidade é o primeiro princípio de fuga, uma estratégia claramente escolhida e desenvolvida, que tem a função de disparar o processo criativo teórico e artístico, sendo consideradas criativas todas as formas possíveis de roubar a um conceito o seu território e vice-versa, a essas formas, que são de duas naturezas, chamo procedimentos, quando são modos de fazer e, dispositivos ou próteses, quando são objetos.

A interrupção de territórios é o segundo princípio de fuga: a primeira imagem não é mais a imagem primeira do devaneio bachelardiano. Tampouco é a última, cristalização, final, resultado. É uma imagem do meio. E aqui está um procedimento: entrar pelo meio e não pelas extremidades, fugir para o meio e não para fora.

A cena se faz de interrupções pelo meio e, assim, uma canção de um musical atravessa um guarda-chuva que atravessa uma lembrança que interrompe um texto de Garcia Lorca que interrompe os números da violência de gênero nos jornais que interrompe um debate sobre o conceito de gênero em Butler e Braidotti que interrompe uma antiga ideia minha sobre ancestralidade que interrompe a ciborgue de Haraway que interrompe um rabo de serpente que interrompe.

Esta máscara em construção é uma máscara drag queen ciborgue, uma questão colocada ao teatro, aos ativismos feminista e LGBTQ, à teoria de gênero, à teoria queer e à cartografia deleuze-guattariana. Como criar um corpo sem órgãos sobre todos esses territórios? Como compor um plano de imanência para uma subjetivação não regulada pelas instâncias normativas de cada um deles? Como fugir à máquina abstrata das transcendências que atuam por meio de dispositivos aprisionadores, de disciplinas científicas e disciplinas do corpo? Como manter vivos e fecundos na cena artística e no pensamento científico os conceitos, afetos, perceptos, o pensamento e o corpo?

As respostas só podem vir da experimentação, da ativação dos princípios de fuga sobre o meu corpo, sobre a cena. Para por em ação os princípios de fuga, utilizo um conjunto de procedimentos de infidelidade e interrupção: os cortes, os atravessamentos, as subtrações, os enviesamentos e as supressões; e, um conjunto de dispositivos ou próteses que servem para interromper o corpo e impedir a interpretação. Espero com isso dar vazão a potências singulares na criação cênica, devires, multiplicidades.

Interromper é entrar pelo meio, atravessar, cortar, empurrar, impedir, calar. Que território é esse que atravesso para interromper a máscara? O corpo. Meu corpo e as suas disciplinas: de gênero, de idade, de formação, de afinidades políticas, etc. Para operar todas essas interrupções, proponho dispositivos sob a forma de próteses: extensões e acoplamentos que abrem o corpo, esvisceram-no, viram-no ao avesso, põem o rabo no lugar da cabeça, extinguem a oposição dentro/fora, tornam-no pura extensão atravessada por intensidades.

O que procuro, na senda deleuziana é, por meio de um conjunto de procedimentos e dispositivos, “subtrair os elementos estáveis de Poder” para liberar uma nova potencialidade de teatro, uma força não representativa sempre em desequilíbrio (Deleuze, 2010, p.33). Este exercício com máscara obedece aos meus dois princípios de fuga: infidelidade e interrupção. Serei, portanto infiel à máscara, na intenção de experimentar os três passos da operação crítica completa que Deleuze sintetiza da seguinte forma: “1) retirar os elementos estáveis; 2) colocar, então, tudo em variação contínua; 3) a partir daí, transpor também tudo para menor(...)” (Deleuze G. , 2010, p. 44).

O primeiro passo ativa a potência de interrupção, interromper os elementos estáveis de Poder. Quais serão os elementos estáveis a serem retirados? Quais são os elementos estáveis de poder de uma máscara? Mas não há uma máscara universal a trair, apenas esta máscara que se faz ao ser traída por mim aqui e agora. É preciso indagar quem ela é, suprimir a identidade ficcional, interpretativa, para libertar as potências singulares. É preciso começar pelos procedimentos e dispositivos, mas como interromper e trair a máscara e ao mesmo tempo criá-la? Onde a máscara é território? Qual é o território da

máscara? O corpo.

Os procedimentos precisam de dispositivos para os ativar. Os dispositivos são próteses que cortam, atravessam, subtraem, enviesam, suprimem. As próteses são objetos que interrompem o corpo, embora pareçam extensões que o aumentam, aumentar neste caso significa impedir, interceptar, limitar, são, na verdade, dispositivos que tornam o corpo intensidade.

Os dispositivos, assim como os procedimentos, não são anteriores ao corpo interrompido, criam-se na ação mesma de interromper. Para encontrá-los, começo por submeter o corpo a interrupções sucessivas: interromper a mobilidade da coluna vertebral, interromper os passos, interromper o equilíbrio. Os objetos se revelam: um guarda-chuva, um corpete, uma cauda. Seguindo os procedimentos de corte e supressão e os princípios de infidelidade e interrupção, eles constroem sobre o território do corpo um plano de composição para o devir minoritário na cena e devem dispositivos enquanto o corpo devém interrupção.

Mas é preciso ir devagar, voltar atrás, retomar tudo passo a passo.

A primeira imagem é sonora: Lindonéia desaparecida, os versos da canção de Caetano Veloso. Cola-se a ela a obra visual de Gerchman, invertendo-se a ordem cronológica. Lindonéia reivindica para si um lugar de fala em que se expressam as mulheres vítimas de violência de gênero. Entra aqui um conceito. Mas o conceito de gênero é um problema, assim o enuncia Butler em 1990, assim ele permanece no seio do debate teórico e político, onde ainda trabalhamos desfazendo-o, abrindo-o, desterritorializando-o.

Lindonéia Desaparecida é um problema, uma questão que quer interromper a noção de subalternidade. Pode Lindonéia falar? Como pode falar quem não aparece? Tornar-se Lindonéia? Mas, Lindonéia é devir mulher? É máscara? Onde interceptá-la? De onde vem Lindonéia? Vem das estatísticas diárias das violências de gênero: misoginias, feminicídios, homofobias, transfobias. A violência é o grande articulador das resistências de gênero. Longe de ser uma aberração, uma tragédia inesperada, ela faz parte da performatividade de gênero, da disciplina dos corpos, do agenciamento maquínico. Então, trata-se de uma questão de poder.

Lindonéia devém uma drag queen contra o devir subalterno. É preciso vestir Lindonéia, a drag queen. Como vestir uma drag queen num corpo feminino? Vamos começar a interrompê-lo e temos que ser impiedosos. Agora é uma equipe que trabalha: atriz, figurinista, adrecista. O território é um corpo nu. O corpo de uma mulher de 42 anos com peitos grandes. É o meu corpo, para permitir o fluxo da máscara, tenho que o interromper.

Penso numa espécie de burka, mas ela se transforma em um guarda-chuva, porque as mulheres do deserto atravessaram o oceano há muitos anos e tornaram-se minhas ancestrais amazônicas. Escolho criar um corpete inspirado em Frida Khalo, que, sobre o seu corpo mutilado, construiu o seu corpo sem órgãos. O corpete tem uma haste, um tubo de metal que passa pelo centro dele, acoplada a um guarda-chuva. A haste estrutura o corpete, estende-se até a base da minha coluna e limita os meus movimentos do tronco, modifica o equilíbrio e aciona o ponto onde o cóccix se transforma em rabo. O corpete aperta os seios, mas não os esconde. O guarda-chuva fica erguido muito acima da cabeça, é pesado e instável e aciona a ondulação do navio, da água e do vento. Quando tudo isso fica pronto, tenho a primeira fase da drag queen Lindonéia, construída sobre o corpo da atriz atravessado pelos afetos e perceptos da mulher periférica, da mulher resistência, da mulher artista, intensidades disparadas pelos procedimentos e dispositivos.

A segunda imagem, mas, talvez, de fato seja a primeira, a mais antiga, é a da serpente. Vem das águas profundas e dos desertos imaginados. Nasce das minhas costas e fala com as vozes de todas as minhas ancestrais. Mas, é preciso esclarecer, essas que chamo ancestrais não são simplesmente avós próximas ou longínquas, são singularidades que falam nas interrupções da minha narrativa de origem, são vozes que me interrompem e deixam falar a máscara. Chamo-as ancestrais, mas poderia chamá-las multiplicidade.

Escolho criar a serpente com um nó de trapos retorcidos e amarrados na altura dos meus joelhos, que se estende em uma cauda muito longa e termina com pedaços de metal retorcidos, extraídos também de guarda-chuvas velhos. O rabo da cobra modifica o andar, limita o movimento dos joelhos e atrapalha os passos, que se enredam nos trapos estendidos no chão. A máquina anda, balança, enreda-se nos passos, tropeça, titubeia. Não mais pés, caminhar balouçante; a única forma de conter uma serpente é prendê-la abaixo da cabeça. Não mais coluna vertebral, oscilar e tropeçar sem ter pés. Máquina de andar sem ter pés.

O segundo passo da operação crítica é colocar tudo sob variação constante. Os procedimentos são o atravessamento e o desvio. Atravessar o espaço com a ajuda de uma venda. Caminhar com o corpete-guarda-chuva e o rabo da cobra torna-se uma estabilidade à medida que o corpo se reequilibra e redefine os pontos de apoio. A venda faz os passos variarem e sobre a extensão espacial estriada, cria-se um plano de composição, caminhar devém uma variação de intensidades. Máquina de deslizar aos tropeços.

O terceiro passo da operação crítica é “tornar tudo menor”, criar um devir minoritário, não se deixar estabilizar como linguagem dominante, fazer estranha a própria linguagem, traí-la, fazê-la devir precária, estrangeira na própria

língua. Neste passo escolhi interromper a voz. O play back. Lindonéia, como toda drag queen, canta com uma voz emprestada. Este dispositivo é potente, porque, substituir a voz da intérprete implica, primeiro, retirá-la, interrompê-la, para depois dotá-la de uma voz outra que, não sendo mais a sua, permite o fluxo da multiplicidade de vozes. Lindonéia não pode ter uma voz individual, apenas pode falar como coletivo. Máquina de cantar. Máquina de fazer voz.

Máquina de tropeçar sem ter pés, máquina de deslizar aos tropeços, máquina de fazer voz.

Para não concluir

Uma vez interrompido, o corpo já não permanece o mesmo, ele devém, e, ao devir o corpo, também os dispositivos, as próteses que o interceptam devém outras coisas, abre-se o plano de composição para o fluxo do corpo sem órgãos, no qual já não há cabeça, tronco, rabo, guarda-chuva, mas um percepto no qual tudo isso devém uma cobra, um navio, uma máquina de ondular, de cantar e de atravessar. A máquina drag queen ciborgue, Lindonéia, a Senhora dos Caminhos.

A máquina drag queen ciborgue desterritorializa a máscara teatral, atravessa-a, interrompe-a, para fazer agir uma potência de transformação, um devir minoritário para a criação teatral. O devir minoritário foge da uniformidade, procura a performatividade precária, recusa linguagens totalizantes, escolhe as margens, põe em xeque a norma de gênero, mas, principalmente, põe em causa a normatividade como produção de sentidos.

A paródia da hiperfeminidade ironiza a suposta natureza feminina, mas a drag faz ainda mais. Ela desestabiliza o mito do teatro como grande arte, pois mesmo o teatro experimental, seja nas vertentes mais estéticas ou mais políticas tem as suas normas naturalizadas, por muito que evite confessá-las. A ironia da ciborgue reúne e mantém juntas coisas incompatíveis numa dramaturgia das interrupções que procede por acoplamento, criando sobre o corpo intérprete um corpo atuante, máquina de performar uma arte que, ao escolher devir menor, abre-se aos devires políticos e atua por traduções impossíveis e conexões inesperadas.

A Senhora dos Caminhos não os percorre. Ela os interrompe, atravessa-os, cruza-os, estendendo-se de uma a outra margem, liga-os, desvia-os, conecta-os, faz linhas num plano de composição que cria caminhos outros fora do pavimento: arte, estudos culturais, estudos de gênero são platôs cruzados pelas linhas de um rizoma que arrasta conceitos, afetos, perceptos. Não há resultados finais, apenas percursos que seguem ou ficam inacabados, linhas que tecem redes ou interrupções que criam novas conexões.

Referências

- Butler, J. (2006). *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- Butler, J. (8 de Junho de 2009). *Performativity, Precarity and Sexual Politics*. *AIBR Revista de Antropologia Iberoamericana*, pp. 1 -13.
- Butler, J., & Spivak, G. C. (2007). *Who Sings the Nation State? Language, Politics, Belonging*. Oxford, New York, Calcuta: Seagull.
- Deleuze, G. (2010). *Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1992). *O que é Filosofia?* Lisboa: Editora 34.
- Haraway, D. (1991). *A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist Feminism in the late Twentieth Century*. Em D. Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: the Reinvention of Nature* (pp. 3041-7091 (posições ebook)). New York: Routledge.
- Haraway, D. (2009). *Manifesto Ciborgue: Ciência, Tecnologia e Feminismo Socialista no Final do Século XX*. Em D. Haraway, H. Kunzru, & T. (. Tadeu, *Antropologia do Ciborgue: As Vertigens do Pós-Humano* (pp. 33-118). Belo Horizonte: Mimo.
- Spivak, G. C. (Jan/Jun de 2005). *Tradução como Cultura*. *Ilha do Desterro*, pp. 41-64.
- Spivak, G. C. (04 de 2008). *More Thoughts on Cultural Translation*. EIPCP. Obtido em 3 de 4 de 2016, de <http://eipcp.net/transversal/0608/spivak/en>