



O Corpo-Arquivo em *TRANS* (*Més enllà*) de Didier Ruiz

Méllissa Bertrand¹

¹Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris, França

RESUMO – O Corpo-Arquivo em *TRANS* (*Més enllà*) de Didier Ruiz – Este artigo analisa o espetáculo *TRANS* (*Més enllà*) de Didier Ruiz, que toma como objeto depoimentos de pessoas trans. Qual é o papel da presença do corpo no testemunho? O teatro pode produzir um arquivo no presente? Com base no trabalho de Jacques Derrida e de Sam Bourcier, autor trans, o artigo propõe a expressão *corpo-arquivo*, ou seja, o corpo cuja presença cênica permite estabelecer um arquivo, questionar as relações de poder com a instituição teatral e interrogar a estrutura palco-plateia na constituição de uma memória coletiva.

Palavras-chave: **Arquivo. Corpo. Transidentidade. Performance. Testemunho.**

ABSTRACT – The Archival Body in *TRANS* (*Més enllà*) by Didier Ruiz – This paper examines Didier Ruiz's show *TRANS* (*Més enllà*), which features testimonials from trans people. What role does the presence of the body play in the testimony? Can theatre produce an archive in the present? Based on the work of Jacques Derrida and Sam Bourcier, a trans author, this paper quotes the expression *archival body*, that is to say bodies whose presence on stage makes it possible to make an archive. The aim is to question the relations of power between bodies and the theatrical institution and to question the view-viewed device in the constitution of a collective memory.

Keywords: **Archive. Body. Transidentity. Performance Art. Testimony.**

RÉSUMÉ – Le Corps-Archive dans *TRANS* (*Més enllà*) de Didier Ruiz – Cet article examine le spectacle *TRANS* (*Més enllà*) de Didier Ruiz, dont l'objet sont des témoignages de personnes trans. Quel rôle joue la présence du corps dans le témoignage? Le théâtre peut-il produire une archive au présent ? À partir du travail de Jacques Derrida et de Sam Bourcier, auteur trans, l'article propose l'expression *corps-archive*, c'est-à-dire un corps dont la présence scénique permet de faire archive, de questionner les relations de pouvoir avec l'institution théâtrale et d'interroger le dispositif scène-salle dans la constitution d'une mémoire collective.

Mots-clés: **Archive. Corps. Transidentité. Performance. Témoignage.**

Buscando a melhor maneira de registrar a história LGBTQI, o pesquisador trans, Sam Bourcier, distingue três modelos de arquivamento: 1/ arqueológico e biologizante (que respeita a linearidade histórica dos fatos, sendo estes, frequentemente, arquivos constituídos post-mortem), 2/ administrativo (lógica patrimonial, arquivamento pela iniciativa de doadores(as), com caráter institucional, são arquivos destinados aos(as) especialistas) e 3/ performativo (o arquivo não é somente passado ou presente, mas também futuro) (Bourcier, 2018, p. 110-111). Ele também fala de arquivos como “próteses”, como um compêndio (Bourcier, 2018, p. 108-111). Esse paralelo permite salientar a relação recíproca entre os arquivos e seu suporte: assim como as próteses são úteis apenas quando implantadas ou acrescentadas ao corpo, os arquivos existem apenas por meio de um suporte, seja ele digital ou analógico. Se as próteses completam ou prolongam o corpo, os arquivos são as ferramentas que possibilitam conservar e afirmar determinado ponto de vista. No entanto, para Sam Bourcier, a dimensão protética do arquivamento torna-o suspeito, na medida em que o próprio suporte do arquivo corre o risco de deformar seu conteúdo:

Os arquivos são protéticos e, assim, suspeitos, pois a presença de uma prótese, entendida como uma muleta, uma ajuda, poderia atacar ‘a pureza do arquivo’ e mostrar sua construção. Ao reconhecer a existência dessas próteses (e, para isso, seria preciso considerar todas as ‘tecnologias’ de produção do arquivo, ‘discurso’ inclusive no sentido de Foucault), será preciso fazer um esforço para não as manter longe dos corpos (Bourcier, 2018, p. 110-111)¹.

O questionamento sobre o lugar do corpo no arquivo já havia sido proposto por Jacques Derrida, em *Mal de Arquivo*, um texto que adapta uma conferência de 1994, realizada em um colóquio sobre a questão dos arquivos e da memória, em Londres. Esse ensaio de Derrida permite uma revisão total da concepção de arquivo e questiona os princípios de poder que estão em jogo. A partir de um trabalho sobre as palavras e sua etimologia, ele traz à tona significados esquecidos. O arquivo é o *arkhê*, ao mesmo tempo começo e comando:

Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, *ali onde* as coisas *começam* – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual *a ordem* é dada – princípio nomológico (Derrida, 2008, p. 11)².

O arquivo é, simultaneamente, a expressão do poder dos dirigentes, dos arcontes, e o lugar onde esse poder se expressa, o *arkheion*, a casa dos magistrados onde são depositados os documentos oficiais e onde eles ganham sentido ao serem classificados (*con-signar*: reunir os signos, ordenar um corpus) (Derrida, 2008, p. 14). O arquivo é ao mesmo tempo o suporte, a nomenclatura e o lugar: ele é “topo-nomologia” (Derrida, 2008, p. 14)³. Derrida incita a repensar a institucionalização e perguntar-se quem possui o direito de criar o arquivo e quem pode dar voz ou silenciar o que vai ser preservado pelo dever de memória. Ao falar de “violência arquivada” (Derrida, 2008, p. 20)⁴ e de “mal de arquivo” (Derrida, 2008, p. 3)⁵, Derrida questiona os silêncios da história, mas também a “pulsão de morte” (Derrida, 2008, p. 22)⁶ ou pulsão de agressão, de destruição, que está em ação na própria constituição do arquivo, mais precisamente, em períodos históricos difíceis, nas guerras e genocídios:

Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória.

Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior. [...] Consequência: diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe à destruição e, na verdade, ameaça de destruição, introduzindo a priori o esquecimento e a arquiviolítica no coração do monumento. [...] O arquivo trabalha sempre a priori contra si mesmo (Derrida, 2008, p. 22-23)⁷.

Esse poder de autodestruição do arquivo, essa violência inerente ao arquivamento e essa concepção do arquivo como prótese tornam visível o lugar oculto do corpo nesse processo. O arquivo, considerado como corpus selecionado, também é corpo, organismo, sistema sensível e produtor de sentido – mesmo que os vestígios dos corpos pareçam a priori apagados.

Dois elementos me permitem questionar a possibilidade de falar em corpo-arquivo em cena. Por um lado, o fato de que Derrida menciona uma “técnica de repetição”, um lugar e “certa exterioridade” como aspectos necessários ao arquivo (ver a citação precedente). Seria possível considerar a cena, no sentido de instituição teatral, como espaço de consignação do arquivo e processo de exteriorização? Pode o corpo em cena ser arquivo, levar

de um interior a um exterior, dar voz e sentido a uma história sem ser apropriado pela instituição?

Por outro lado, a pista entreaberta por Sam Bourcier, de um arquivo performativo, poderia ser comparada com a própria prática da performance teatral⁸. Sam Bourcier não desenvolve seu pensamento nesse sentido, mas prepara o terreno para isso, especialmente quando coloca a questão da temporalidade do arquivo e sugere “[...] distanciar-se de uma temporalidade que valoriza o arquivo passado e os corpos mortos” (Bourcier, 2018, p. 112)⁹. Ele também incita a não deixar o arquivo exclusivamente com os arcontes, a dar lugar às histórias de pessoas deixadas no anonimato e a abandonar uma tradição francesa do arquivo impresso (Bourcier, 2018).

Nessa perspectiva, qualquer forma teatral que explore documentos¹⁰ poderia servir como processo de arquivamento performativo que inclua os corpos e dê visibilidade àquelas e àqueles que, como as pessoas LGBTQ+, permanecem excluídos(as) da representação normatizada de nossas sociedades. A repetição em cena de uma história pessoal pelo próprio indivíduo que a viveu, e que não é ator ou atriz, poderia funcionar dessa maneira. Podemos pensar no procedimento do “reenactment”, da forma como é utilizado pelo diretor teatral Milo Rau, que “reativa” a história repetindo-a em cena¹¹. Por meio desse procedimento, Milo Rau não busca apenas documentar ou narrar um fato histórico, mas procura dar ao público a sensação de participar dele, sem medo de apoiar-se no potencial traumático do evento evocado em cena. Frequentemente, os atores e atrizes de seus espetáculos são testemunhas ou sobreviventes dos fatos históricos representados. Poderíamos considerar que Milo Rau coloca o arquivo na esfera do sensível, já que se trata de “refazer e reviver um evento histórico” “para acessar o sentido por meio dos sentidos”¹² (Wind, 2017).

Um tipo de abordagem diferente é aplicado ao espetáculo *TRANS (Més Enllà)*¹³ de Didier Ruiz, apresentado no festival de Avignon em 2018¹⁴. Nesse trabalho, o diretor coloca a questão do corpo como testemunha de uma história – a das pessoas trans – em uma criação que tenta aproximar-se de um nível zero de prática teatral, o que não é necessariamente o caso nos espetáculos que têm uma finalidade histórica, de documentação ou de testemunho. A encenação, bastante sóbria, a priori consiste apenas em coordenar as entradas e saídas dos(as) atores(as), que dificilmente chamaríamos de atores ou atrizes, já que, de fato, não é essa sua profissão. A

cenografia também é minimalista, trata-se de um tecido leve e um pouco transparente disposto como uma cortina que esconde as pessoas nos bastidores ao mesmo tempo que deixa entrever seus corpos. Raras vezes, projeções interrompem os depoimentos, mas são somente decorativas: flores coloridas dançam durante alguns segundos sobre o tecido, como um entreato. O resto do trabalho de luz consiste apenas em iluminar os(as) atores(as) e o palco de maneira uniforme, sem buscar nenhum efeito, como se procurasse colocar a nu, *colocar o foco* na minoria em questão, sugerindo, assim, a possibilidade de uma relação transparente, não estetizada e autêntica entre atores(as) e espectadores(as). Trata-se de uma estética da falsa-verdadeira confissão, da falsa ausência de encenação, da falsa ausência de efeitos. Mas, o que dizer de um espetáculo tão pouco espetacular que busca abordar a questão dos corpos trans e, particularmente, dar um testemunho sobre suas transformações? Tive dúvidas em propor um artigo sobre esse espetáculo, justamente em razão do não-evento que ele constitui a meus olhos, a priori: além do trabalho artístico que parece quase inexistente e tenta fazer acreditar em uma não-interferência do diretor na obra, trata-se de um espetáculo dirigido por um homem cisgênero, a quem o assunto tratado aparentemente não diz respeito, e que veicula uma imagem seletiva¹⁵ – em razão das escolhas de trajetórias privilegiadas – da identidade trans. Em uma entrevista, ele justifica sua escolha de atores(as) explicando que considera “mais justo abrir a uma sociedade civil representativa, com pessoas que trabalham, tem uma vida familiar, tem filhos” (Ruiz, interview, 2018a)¹⁶, o que não é, na verdade, muito representativo da população em geral¹⁷, nem da população trans. O diretor justifica assim sua escolha de não contratar uma trabalhadora do sexo trans para evitar um acréscimo aos clichês, o que, na realidade, invisibiliza uma minoria dentro da minoria, ao invés de dar a ela a possibilidade de expressar-se e, dessa forma, redefinir-se fora dos estereótipos. De fato, ele mostra, de maneira descomplexada, sua própria *violência arquivada*, a seleção que faz do que deve ser representativo da população trans, visando sensibilizar as pessoas cisgênero. Paradoxalmente, isso atraiu minha atenção. O que, em princípio, eu pensava ser uma ausência de julgamento era, na realidade, uma escolha de encenação bastante específica que questionava a narrativa e sua apresentação através de palavras e corpos.

TRANS (Més enllà) sustenta-se principalmente sobre um procedimento narrativo, pois trata-se de um encadeamento de depoimentos sobre temas

semelhantes: a descoberta ou o reconhecimento da transidentidade, a reação das pessoas próximas, as questões em relação à vida a dois e ao trabalho. Essencialmente, o método de Didier Ruiz baseia-se na realização de entrevistas: ele encontrou cerca de cinquenta pessoas trans na Espanha, com a ajuda de associações e por meio da publicação de anúncios nas redes sociais, realizando, após, um encontro individual com cada uma delas antes de organizar uma espécie de segundo turno ou de pré-seleção que resultou na escolha de sete pessoas, às quais o diretor colocou, novamente, questões coletivas. No fim do processo, ele reuniu estes(as) atuadores(as) em cena e pediu que reformulassem as respostas que haviam dado (Ruiz, interview, 2018a). Depois disso, foi decidida uma ordem de passagem e uma sequência mais ou menos temáticas. A fala não foi fixada em um texto, no entanto, suas linhas gerais foram traduzidas do espanhol ou do catalão e apresentadas por meio de legendas. A equipe técnica deve adaptar-se e respeitar o lapso temporal entre a fala pronunciada e a projeção da tradução aproximativa das legendas. Portanto, existe um enredo geral que possibilita, a cada representação, a atualização da fala pronunciada, como uma espécie de autocitação e de autorreescrita que podem ser consideradas como performativas (Butler, 2006, p. 241-242)¹⁸, mesmo que a projeção das legendas em francês continue igual. Como os(as) atuadores(as) já realizaram sua transição civil e médica (a maioria passou por cirurgias), nenhuma transformação pessoal é mostrada em cena (também não há documentos fotográficos mostrando o antes e depois, ou pessoas durante a transição). O corpo parece ser tratado apenas por intermédio do discurso.

No entanto, me parece que se quisermos falar desse espetáculo como um arquivo performativo, esse arquivo deve situar-se no campo dos(as) atuadores(as). Pois, mesmo que tenha sido o diretor quem escolheu as histórias a serem contadas e quem, por meio da *montagem* cênica, estruturou seus sentidos, os(as) atores e atrizes continuam livres para definir sua fala em cena. Isso lhes dá o poder de serem coprodutores(as) do sentido. O fato de não fixar o texto permite constituir um arquivo vivo, em que aqueles(as) que foram chamados(as) para dar sua contribuição têm o poder de expressar-se livremente e dispõem de uma margem de autonomia na representação concebida pelo diretor. Nessa margem, que pode parecer reduzida, situa-se a possibilidade performativa e subversiva de romper com a hierarquia do arquivo, para aproximá-lo dos corpos.

Se retomarmos a definição de arquivo performativo de Sam Bourcier, *TRANS (Més Enllà)* pode, de fato, ser considerado como tal:

A perspectiva performativa exige que pensemos nas operações pelas quais o arquivo deve passar para existir e que são intrínsecas a seu futuro, mesmo que essas operações sejam dissimuladas e apropriadas pelos especialistas oficiais. É neste espaço já ocupado, nesta incompletude, que é necessário intervir associando a ele outros atores além dos ‘arcontes do arquivo’ (Bourcier, 2018, p. 108-109)¹⁹.

O próprio processo da encenação deixa visível a maneira como o arquivo foi constituído. No espaço livre que subsiste – na possibilidade de atualizar a fala de pessoas ao mesmo tempo agentes e testemunhas de sua própria história – o arquivo dá lugar àquelas e àqueles que não detêm o poder dos arcontes. Segundo Sam Bourcier, esse tipo de arquivo é mais frágil em certos aspectos, pois se distancia ligeiramente da trajetória institucional dominante e da tradição escrita, mas permite diversificar os suportes e produzir arquivos fora das normas (Bourcier, 2018). Esse tipo de arquivos pode dar destaque a pessoas que, frequentemente, têm menos visibilidade e revelar a maneira como a maioria dos arquivos é produzida:

Este tipo de produção de arquivo talvez não leve a um tipo esperado de verdade e ele requer métodos, práticas ou engajamentos que os historiadores, filósofos, universitários ou pesquisadores profissionais têm dificuldade em imaginar, pois esta concepção faz referência a seus próprios efeitos de invenção e de construção do arquivo, enfatizando a dimensão política e epistemopolítica do arquivo; ela pode fazer do doador ou do público dos arquivos um ator de sua própria história, da ‘pequena história’, das culturas populares, das microculturas, das zonas marginalizadas da história e da cultura. Isso é particularmente ainda mais verdadeiro para as sexualidades, as identidades de gênero e as identidades pós-coloniais (Bourcier, 2018, p. 110)²⁰.

Aliás, a definição de Derrida para o arquivo destaca o fato que ele “trabalha sempre *a priori* contra si mesmo” (Derrida, 2008, p. 23)²¹. Poderíamos considerar que a contradição aparente entre o poder do diretor e o dos(as) atuadores(as) vai no sentido de uma pulsão que pode parecer auto-destruidora na medida em que ela produz o apagamento de uma parte do arquivo. As duas forças em ação vão na mesma direção (a criação de um espetáculo que dá visibilidade às pessoas trans), mas elas tomam direções opostas. A ação do diretor que seleciona e ordena tende a normalizar os conteúdos representados, enquanto a ação dos(as) atuadores(as), fundada na

liberdade de suas falas, tende a transbordar do contexto normativo definido. Esse poder é, ao mesmo tempo, uma fraqueza: a fala, sendo sempre atualizada, e o corpo, sempre representando a si mesmo, não se apagam um pouco a cada representação? A repetição própria ao teatro permite reforçar a participação dos(as) atores(as) como coautores(as) desse espetáculo, ou ela os(as) distancia de sua própria história transformando-os(as) em personagens? Em termos de produção de arquivo – visão que não é reivindicada de maneira particular por Didier Ruiz – a margem de autonomia da ação performativa dos(as) atores(as) parece derrisória, a não ser pelo fato de questionar o espaço exterior a esse novo arquivo, que não foi incluído, como o depoimento da trabalhadora do sexo trans.

Apesar das aparências iniciais, me parece que é por meio do corpo que podemos pensar em sair desse sistema de produção de arquivo que se volta contra si mesmo. O corpo em cena é, a priori, aquilo que não se destrói, mesmo que possa ser alterado, como no caso de certas performances baseadas na exaustão, na mutilação ou na busca de limites corporais (Gina Pane, Bob Flanagan, Ron Athey, Franko B, Marina Abramovic, Chris Burden...). Nessas criações extremas, que servem de exemplos-limite aqui, o corpo é resistência (ao ambiente cênico, ao dispositivo cênico) e persistência, já que ele é o que permanece apesar de tudo que lhe é imposto, mesmo quando é colocado em questão (ORLAN, Stelarc). Em *TRANS (Més enllà)*, mesmo que as palavras carreguem a narrativa e historicizem os indivíduos, fazendo de seus passados um conjunto de descrições que podem ser colocadas lado a lado como pérolas de um colar, o corpo é testemunha do contrário. Tudo acontece por meio da presença dos(as) atores(as). Aliás, conforme explica Didier Ruiz, a presença foi um dos critérios para determinar quem participaria de seu espetáculo²² (Ruiz, interview, 2018a). Ela também parece manter a atenção dos(as) espectadores(as), cuja curiosidade ultrapassa as narrativas individuais para observar atentamente os corpos expostos ao seu olhar. Mesmo que se trate de um ponto de vista subjetivo, pessoalmente, ao assistir a esse espetáculo, senti uma tensão na plateia que parecia estar relacionada a essa pulsão ótica, a essa vontade de ver, de analisar esse corpo considerado como estranho pela maioria e que era traduzida por comentários²³ antes ou depois do espetáculo ou por risos intrigados do público adolescente.

Uma das cenas que responde a esse desejo implícito revela o poder de atração do corpo que vem testemunhar sua transformação. Um dos atores, Ian de la Rosa, ao falar de sua mastectomia, vai à frente do palco olhar os espectadores(as) das primeiras fileiras antes de tirar sua camiseta, mostrando seu torso e as marcas deixadas pela operação. Trata-se, a meus olhos, de um exemplo de corpo-arquivo cuja presença é performativa. A transição e a operação fazem parte do passado, mas são atualizadas e tornam-se constitutivas de uma identidade que ainda continua em movimento, inclusive, em razão desse testemunho inscrito no corpo e desvelado pelo gesto de se desvestir. As palavras se apagam e a linguagem torna-se a linguagem da marca que é revelada e colocada à disposição do olhar, permanecendo indomável, inclassificável, indisciplinável, apesar de ser formatada pelo contexto teatral. Trata-se de um arquivo que se faz ao se desfazer, que se mostra como passado ainda presente e em devir, como memória frágil, pois perecível, mas poderosa, pois incontestável. Essa impressão de que os(as) espectadores(as) teriam um olhar inquisidor pode decorrer justamente pela contribuição do dispositivo cênico minimalista e da oposição palco-plateia. Os(As) atores(as) expressam-se – tanto com seus corpos quanto com suas palavras – enquanto os(as) espectadores(as) podem apenas observar e escutar, embora os assuntos tratados sejam muito íntimos e constituam testemunhos. Esse modo de narração/exposição deixa um espaço de expressão livre – e, mesmo, protegido – aos(às) atores(as) que, é preciso lembrar, aceitaram participar do espetáculo, oferecendo suas vozes e suas presenças. Isso também estabelece uma relação hierárquica (quem detém a palavra e se expõe, quem fica em silêncio e observa) que reduz a possibilidade de uma troca com a plateia, talvez, justamente, para assegurar às pessoas trans que sua fala não seja colocada em questão ou discutida. Há, então, os corpos que se desvelam e aqueles que os descobrem, há os arquivos sendo constituídos e, simultaneamente, as pessoas que os consultam. Mais do que uma simples pulsão ótica, esse sistema de olhar coloca em jogo a relação de consulta sem a qual o arquivo não tem razão para existir. É preciso que os(as) espectadores(as) os observem para que, no palco, os corpos possam tornar-se arquivo.

Outra sequência mostra o corpo como arquivo, trata-se da cena de uma memória atualizada pelo movimento corporal. Uma das atadoras faz referência a uma música de sua infância que, durante os cursos de dança, era

destinada apenas às garotas e que, naquela época, então, ela não podia dançar. A música é tocada em cena e a atuadora realiza os passos de dança que, em outros tempos, lhe eram proibidos. O corpo se reapropria do passado, reinscrevendo-o em um gesto condicionado ao gênero, durante sua infância. Nesse momento, o corpo testemunha, por meio do movimento, de sua designação passada, do caminho percorrido e da reivindicação atual de sua identidade. Ele condensa, em alguns passos de dança, a história passada e a atualidade, como um dever de memória de si mesmo para si mesmo. Ele torna-se seu próprio arquivo e traz a lembrança para o presente, invocando a memória corporal e afetiva. O que está em jogo é a *assinatura corporal* do indivíduo, ou seja, sua maneira de estar no mundo, de mover-se ou de ficar de pé. É interessante que uma sequência de dança tenha sido escolhida para atestar a evolução dessa assinatura corporal. De fato, a dança é particularmente propícia ao trabalho da memória. Segundo a especialista em dança, Annie Suquet, que se baseia nos trabalhos do coreógrafo húngaro Rudolf Laban, a memória involuntária seria “[...] ao mesmo tempo motora e psíquica. Ao remover a poeira de gestos ou ritmos, o dançarino necessariamente recuperaria estados de consciência perdidos. Estados da matéria, estados do corpo, estados de consciência formariam um único e mesmo tecido” (Suquet, 2011, p. 420)²⁴. Não é uma simples lembrança que é retomada em cena e reapropriada, é realmente uma história do corpo da atuadora. *A imagem do corpo* – expressão que tomo da obra epônima de Paul Schiller (1984) –, ou seja, a maneira como nos percebemos, mesclando dados sensíveis, cinestésicos, emocionais e relacionais, está no centro de um conflito. A atuadora, que se percebe como menina desde a sua infância, é restringida em sua expressão corporal pela designação de gênero. Assim, no palco, a narrativa abandona a forma do discurso para tornar-se uma narrativa do corpo. As palavras contextualizam, mas é o corpo que dá forma à memória. Não se trata apenas de restaurá-la para compartilhá-la com os(as) espectadores(as), mas também de reinscrever a identidade corporal pelos próprios meios da expressão corporal e, assim, fazer evoluir a memória do corpo da atuadora. Segundo Annie Suquet:

A maneira como cada um gerencia a relação com o próprio peso – isto é, a maneira como organiza sua postura para manter-se de pé e adaptar-se à lei da gravidade – é eminentemente variável. Ela é ao mesmo tempo dependente das restrições mecânicas, da vivência psicológica do indivíduo, da época e

da cultura nas quais ele está inscrito. [...] Por trabalhar com o peso, a dança é um poderoso ativador dos estados de corpos passados. Ela mobiliza uma memória fundamental (Suquet, 2011, p. 420)²⁵.

De fato, os tecidos que envolvem os órgãos e os músculos imprimem a vivência corporal de cada um(a), e a dança possibilita modificar ativamente essa vivência. No trecho analisado, os movimentos são simples e não se trata de desenvolver competências físicas. O fato de reapropriar-se de um pequeno repertório de movimentos permite reconfigurar sua memória corporal e, de certa maneira, sua identidade. Nessa sequência, o olhar dos(as) espectadores(as) não é apenas o da consulta, mencionada anteriormente, ele participa da criação do arquivo como testemunha dessa reconquista. Desse modo, ocorre um trabalho duplo de memória: o trabalho corporal que é realizado pela atuadora em cena e o trabalho efetuado pelo olhar-testemunha dos(as) espectadores(as). Esse olhar inscreve-se no presente, mas permite que o gesto de reapropriação tenha uma permanência, por intermédio da lembrança que os(as) espectadores(as) manterão da representação. O arquivo constitui-se, assim, ao longo das apresentações do espetáculo.

Finalmente, essa presença do corpo como arquivo também penetra na linguagem, talvez de maneira mais clássica ou esperada. A abordagem do espetáculo é bastante pedagógica, o que incentiva os(as) atores(as) a falar francamente de seus corpos. Pode-se ouvir, por exemplo, um dos atores, Daniel Ranieri del Hoyo, explicar de forma simples aos(as) espectadores(as) que ele é um homem, que ele tem barba, mas que ele não tem pênis e que isso é totalmente legítimo. A linguagem é usada para falar do corpo, para repetir o ato performativo de reapropriação de sua identidade, o ato de dizer que estamos em um lugar onde o corpo não preenche as categorias culturalmente estabelecidas de homem e de mulher. A linguagem toma corpo, ela exhibe o corpo, em um espaço onde restrições pessoais e escolhas de encenação impedem o desvelamento. A fala torna-se um desnudamento, ela despe de forma simples, palavra por palavra, como roupas retiradas a cada gesto. A autonarrativa, o autoarquivo e a presença cênica redesignam o corpo e ressignificam as palavras. A identidade corporal é recuperada e reafirmada, enquanto os termos (mulher, homem, gênero, trans etc.) são redefinidos. O corpo é tornado *explícito*, para retomar a expressão da pesquisadora, especialista em performance, Rebecca Schneider. Em sua obra, *The Explicit Body in Performance*, ela estuda as formas como as mulheres transgridem as repre-

sentações de gênero de seus corpos em cena, particularmente, reapropriando-se delas e tornando-as explícitas. Parece-me que o que ela propõe também pode ser aplicado no caso dos(as) atores(as) de *TRANS (Més enllà)*. Segundo ela:

Tornar o simbólico literal consiste em romper e tornar aparentes as prerrogativas fetichistas do símbolo por meio das quais uma coisa, como um corpo ou uma palavra, é tomada como uma convenção para outra coisa. [...] Ao explorar o corpo explícito na performance, analiso maneiras pelas quais a visão prospectiva e o fetichismo da mercadoria são reproduzidos através do corpo como palco. Defendo uma tomada ‘crítica’ (e ironicamente distante) da distância entre signo e significado, como a distância entre observador e observado, em hábitos normativos de compreensão. As performers deste estudo usam seus corpos como um palco nos quais reproduzem dramas e traumas sociais que arbitraram as diferenciações culturais entre verdade e ilusão, realidade e sonho, fato e fantasia, natural e não natural, essencial e construído (Schneider, 1997, p. 6-7)²⁶.

Tornar o corpo “explícito” é, de certa forma, duplicar sua presença e, assim, trazer à tona uma realidade na própria representação. A ficção (ou ficcionalização) oculta-se sob o peso de uma realidade altamente carnal que rompe o âmbito da representação e torna-se algo mais performativo.

Assim, *TRANS (Més enllà)* não contorna as armadilhas do arquivo, as relações de poder presentes em sua produção. Mas, a presença dos corpos em cena permite um reequilíbrio. Eu gostaria de retomar brevemente a ideia de *corpus* para falar de corpo-arquivo. *Corpus*, em latim, é o corpo. Sua etimologia e sua história mostram que o termo foi utilizado tanto para falar da hóstia consagrada (*corpus Deu*), quanto para designar as leis romanas (*corpus iuris*)²⁷, antes de ser amplamente entendido como “conjunto de elementos, de documentos relacionados a um mesmo assunto”²⁸. O *corpus* é a base do arquivo, pois o arquivo reúne documentos para que, juntos, eles possam esclarecer a história e dar-lhe um sentido. O corpo é o elemento essencial e, ao mesmo tempo, ausente do arquivo, no sentido de que esse termo, polisêmico em sua origem, acompanha a história dos arquivos, mas omite a realidade dos corpos vivos que fazem parte deles. Falar de corpo-arquivo permite destacar a possibilidade, sugerida por Derrida e Bourcier, de reatualizar o processo de arquivamento e contrabalançar o poder do arconte pelo poder do *corpus*, do conteúdo do arquivo, que não pertence necessariamente ao arconte. Para mim, o ponto forte do espetáculo *TRANS (Més enllà)* consiste

precisamente no fato de que ele consegue estabelecer uma relação dialética entre a construção do arquivo como *corpus* e os corpos em cena. Mostrar o corpo, associar a pulsão de destruição do arquivo à pulsão ótica, representa uma associação do desejo mortífero e do desejo erótico considerados por Derrida como concomitantes em qualquer arquivo (Derrida, 2008, p. 25). Sendo aqui o palco e o teatro espaços de consignação do arquivo, passamos de um *corpus* textual a um corpo vivo que testemunha e reapropria-se de seu testemunho a cada representação. As pessoas em cena não são necessariamente representativas de toda a população trans – seria isso possível? –, mas o ato de representação, no entanto, não anula suas intervenções, já que elas dispõem de uma margem de ação no discurso e na maneira de inserir seus corpos no espetáculo. O corpo torna-se portador de uma memória constantemente reatualizada, enquanto o olhar dos(as) espectadores(as) trabalha duplamente, em seu poder de consultar o arquivo e de ser testemunha.

Para concluir, gostaria de destacar o fato de que meu próprio trabalho de pesquisa, exposto neste artigo, e de forma mais global em minha tese²⁹, também faz parte da constituição de um arquivo cujo *corpus*, começando pela categoria de corpo-arquivo que proponho aqui, é suposto tornar-se tema e questão de debates entre pesquisadores(as).

Notas

- ¹ Nota do tradutor: na versão em francês “Les archives sont prothétiques et donc suspectes car la présence d’une prothèse perçue comme une béquille, une aide, est susceptible d’entamer ‘la pureté de l’archive’ et de pointer sa construction. Quitte à reconnaître l’existence de ces prothèses (et il faudrait alors compter avec toutes les ‘technologies’ de production de l’archive, ‘discours’ y compris au sens foucauldien), il faudra ensuite s’efforcer de ne pas les maintenir à l’écart des corps”.
- ² Nota do tradutor: tradução de Claudia de Moraes Rego na edição brasileira de 2001 pela editora Relume Dumará (Derrida, 2001, p. 11).
- ³ Nota do tradutor: tradução de Claudia de Moraes Rego na edição brasileira de 2001 pela editora Relume Dumará (Derrida, 2001, p. 13).
- ⁴ Nota do tradutor: tradução de Claudia de Moraes Rego na edição brasileira de 2001 pela editora Relume Dumará (Derrida, 2001, p. 17).

- ⁵ Nota do tradutor: tradução de Claudia de Moraes Rego na edição brasileira de 2001 pela editora Relume Dumará (Derrida, 2001, p. 9).
- ⁶ Nota do tradutor: tradução de Claudia de Moraes Rego na edição brasileira de 2001 pela editora Relume Dumará (Derrida, 2001, p. 21).
- ⁷ Nota do tradutor: tradução de Claudia de Moraes Rego na edição brasileira de 2001 pela editora Relume Dumará (Derrida, 2001, p. 22-23).
- ⁸ Na minha perspectiva, a expressão “performance teatral” é compreendida como um tipo de manifestação ou evento artístico herdado da tradição das artes plásticas e das artes cênicas, mesmo estando em ruptura com elas (recusa da oposição tradicional entre palco e plateia, ou entre ator/atriz e personagem). A performance, associada com frequência às vanguardas artísticas, apoderou-se rapidamente dos corpos, particularmente para borrar as fronteiras entre a arte e a vida, entre artista e criação, entre contentor e conteúdo (Goldberg, 2012). No cruzamento de diferentes disciplinas (Carlson, 2004), opondo-se inicialmente ao teatro, mas recorrendo a alguns de seus princípios (Féral, 2008), a arte da performance afirma-se a partir de 1950 e ganha espaço por volta dos anos 1960-1970 no Ocidente.
- ⁹ Nota do tradutor: na versão em francês “[...] prendre ses distances avec une temporalité qui valorise l’archive passée et les corps trépassés”.
- ¹⁰ Didier Ruiz recusa o termo “teatro documentário”, preferindo a expressão “teatro da humanidade” (utilizada em diversas entrevistas e descrições de espetáculos).
- ¹¹ Milo Rau cria em 2007 o *International Institute for Political Murder* (IIPM) para divulgar espetáculos e filmes sobre conflitos sociopolíticos. Por meio do procedimento do “reenactment” ele busca reconstituir momentos históricos para suscitar nos(as) espectadores(as) uma tomada de consciência. Em seu “Manifesto de Gand”, apresentado em maio de 2018, o primeiro ponto na lista de dez regras propostas é o seguinte: “Não se trata mais apenas de representar o mundo. Trata-se de transformá-lo. O objetivo não é representar o real, mas de tornar a representação real” (fonte: Milo Rau, traduzido e publicado no Bulletin n. 9 de Artcena de outubro 2018, consultado on line em 21 de fevereiro de 2020 na página: <<https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/enjeux/le-manifeste-de-gand>>). Nota do tradutor: na versão em francês “Il ne s’agit plus seulement de représenter le monde. Il s’agit de le changer. Le but n’est pas de représenter le réel, mais bien de rendre la représentation réelle”.

- ¹² Nota do tradutor: na versão em francês “rejouer et revivre un événement historique” e “pour accéder au sens par les sens”.
- ¹³ “Més enllà” significa “Além” em catalão.
- ¹⁴ Didier Ruiz, *TRANS (Més Enllà)*, trechos do espetáculo disponibilizados online por Culturebox, em 11 de julho de 2018. Consultado em 21 de fevereiro de 2020 na página: <<https://www.youtube.com/watch?v=COBcnpIBmwI>>.
- ¹⁵ Evidentemente, não critico a iniciativa de dar a palavra a pessoas trans em cena e de fazer disso o centro de um espetáculo. Trata-se para mim de identificar os pontos fortes e os limites dos procedimentos escolhidos por Didier Ruiz e o impacto deles em termos de arquivamento.
- ¹⁶ Nota do tradutor: na versão em francês “plus juste d’ouvrir à une société civile tout à fait représentative, avec des gens qui travaillent, ont une vie de famille, ont des enfants”.
- ¹⁷ No que diz respeito ao emprego, basta acompanhar os números do desemprego para constatar que nem toda a população tem uma situação de emprego regular. Sobre a vida familiar, o relatório do INSEE [Instituto nacional de estatísticas e estudos econômicos da França], intitulado “Ménages – Familles” publicado em 02 de março de 2017, observa que em uma população francesa de cerca de 66 milhões de habitantes: “Em 2013, a França tem 28,5 milhões de domicílios civis. Pouco mais de um terço deles é constituído por apenas uma pessoa [...] O número de domicílios constituídos por um casal sem filhos também aumentou (26%)”. Considerando que um domicílio civil é um conjunto de pessoas (com ou sem laços de parentesco) que vivem sob o mesmo teto e dividem um orçamento, o fato que um terço dos domicílios é composto por pessoas que vivem sozinhas e que um quarto é composto de casais sem filhos, prova que a norma francesa não é necessariamente a vida em família. Relatório disponível em: <<https://www.insee.fr/fr/statistiques/2569326?sommaire=2587886>>. Consultado em: 22 de setembro de 2019. Nota do tradutor: na versão em francês “En 2013, la France compte 28,5 millions de ménages. Un peu plus d’un tiers d’entre eux est constitué d’une seule personne [...] La part des ménages constitués d’un couple sans enfant au domicile a également augmenté (26 %)”.
- ¹⁸ Para Judith Butler, a performance pode ser definida como uma ação única e pessoal realizada pelo indivíduo e, simultaneamente, como a repetição de uma ação cultural que ultrapassa o sujeito e cuja origem exata foi perdida. Assim, performar seu gênero é ser, simultaneamente, criador(a) de sua própria identi-

dade e ator(atriz) de uma paródia do fato que repetimos códigos culturais de forma mais ou menos consciente. Unicidade e repetição são associados, como a cada representação teatral ou performance artística.

- ¹⁹ Nota do tradutor: na versão em francês “La mise en perspective performative oblige à se souvenir des opérations que doit subir l’archive pour exister et qui relèvent déjà de son futur, même si ces opérations sont masquées et confisquées par les experts attitrés. C’est dans cet espace déjà investi, dans cette incomplétude qu’il faut intervenir en y associant d’autres acteurs que les ‘archontes de l’archive’”.
- ²⁰ Nota do tradutor: na versão em francês “Ce type de production de l’archive ne débouche peut-être pas sur un type attendu de vérité et nécessite des méthodes, des pratiques ou des engagements que les historiens, les philosophes, les universitaires ou les chercheurs professionnels ont du mal à penser, car cette conception les renvoie à leur propre effet d’invention et de construction de l’archive, qu’elle met l’accent sur la dimension politique et épistémopolitique de l’archive; qu’elle peut faire, du donateur ou du public des archives, un acteur de sa propre histoire, de la ‘petite histoire’, des cultures populaires, des microcultures, des zones marginalisées de l’histoire et de la culture. Et ceci est plus particulièrement vrai pour les sexualités, les identités de genre et les identités post-coloniales”.
- ²¹ Nota do tradutor: tradução de Claudia de Moraes Rego na edição brasileira de 2001 pela editora Relume Dumará (Derrida, 2001, p. 23).
- ²² Didier Ruiz fala do momento em que cada um(a) dos(as) atuadores(as) selecionados(as) entrou na sala para a primeira entrevista, e do que esta pessoa emitia, como uma evidência, em termos de presença.
- ²³ Não tendo feito uma transcrição palavra por palavra dos comentários, quando os ouvi, lembro apenas que, em geral, eles traduziam uma curiosidade pelos corpos trans, pelas operações realizadas, pelo consumo de hormônios, pelo fato de realmente “se parecer com” um homem ou uma mulher.
- ²⁴ Nota do tradutor: na versão em francês “[...] tout à la fois motrice et psychique. En désensablant des gestes ou des rythmes, le danseur retrouverait nécessairement des états de conscience perdus. États de matière, états de corps, états de conscience ne formeraient qu’un seul et même tissu”.
- ²⁵ Nota do tradutor: na versão em francês “La manière dont chacun gère la relation à son poids – c’est-à-dire la manière dont on organise sa posture pour se tenir debout et s’adapter à la loi de la pesanteur – est éminemment variable. El-

le est à la fois tributaire des contraintes mécaniques, du vécu psychologique de l'individu, de l'époque et de la culture dans lesquelles il s'inscrit. [...] Parce qu'elle travaille avec le poids, la danse est un puissant activateur des états de corps passés. Elle mobilise en effet une mémoire fondamentale”.

- ²⁶ Nota do tradutor: traduzido a partir de versão francesa, realizada pela autora do artigo. Na versão em inglês “To render the symbolic literal is to disrupt and make apparent the fetishistic prerogatives of the symbol by witch a thing, such as a body or a word, stands by convention for something else. [...] In exploring the explicit body in performance I look at ways in which perspectival vision and commodity fetishism are played back across the body as stage. I argue for a critical (and ironically distantiated) ‘take’ on the very distance between sign and signified, like the distance between viewer and viewed, in normative habits of comprehension. The performers in this study use their bodies as the stages across which they re-enact social dramas and traumas which have arbitrated cultural differentiations between truth and illusion, reality and dream, fact and fantasy, natural and unnatural, essential and constructed”.
- ²⁷ Dicionário *Trésors de la Langue Française*. Paris: 2010. Disponível em: <<https://www.cnrtl.fr/etymologie/corpus>>. Consultado em: 22 de setembro de 2019.
- ²⁸ Dicionário da Academia Francesa, 8ª edição. Paris: 2001. Disponível em: <<https://www.cnrtl.fr/definition/academie8/corpus>>. Consultado em: 22 de setembro de 2019. Nota do tradutor: na versão em francês “recueil de pièces, de documents concernant une même matière”.
- ²⁹ Este artigo é retirado de parte de um capítulo de meu trabalho de tese (*Corps en trans-: vers une dissolution de l'identité corporelle?*) realizado sob a direção de Josette Féral na universidade Sorbonne Nouvelle e no Laboratório internacional de pesquisa em Artes [*Laboratoire International de Recherches en Arts*].

Referências

BOURCIER, Sam. **Sexpolitiques**: Queer Zones 2. Paris: Éditions Amsterdam, 2018.

BUTLER, Judith. **Trouble dans le genre**. Traduit de l'Américain par Cynthia Kraus. Paris: La Découverte, 2006.

CARLSON, Marvin. **Performance**: a critical introduction. New York: Routledge, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Mal d'archive**: une impression freudienne. Paris: Nouv. éd. Galilée, 2008.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo, uma impressão freudiana**. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FÉRAL, Josette. Entre performance et théâtralité: le théâtre performatif. **Théâtre/Public**, Gennevilliers, n. 190, p. 28-35, oct. 2008.

GOLDGBERG, Rose Lee. **La performance**: du futurisme à nos jours. Traduit de l'Américain par Christian-Martin Diebold et Lydie Echassériaud. Thames & Hudson: édition revue et augmentée, 2012.

RUIZ, Didier. Interview (vignette numéro 11). Avignon: 2018a. Disponível em: <<https://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2018/trans-mes-enlla>>. Acesso em: 22 de setembro de 2019.

RUIZ, Didier. **Les Ateliers de la pensée** (Dialogue artistes-spectateurs animé par Rémi Alcaraz, Thibaut Courbis, Margot Dacheux (Ceméa)). Avignon Université: 2018b. Disponível em: <<https://www.festival-avignon.com/fr/ateliers-de-la-pensee/2018/dialogue-artistes-spectateurs-trans-mes-enlla>>. Acesso em: 19 de setembro de 2019.

SCHILDER, Paul. **L'Image du corps**: études des forces constructives de la psyché. Paris: Gallimard, 1984.

SCHNEIDER, Rebecca. **The explicit body in performance**. Londres; New York: Routledge, 1997.

SUQUET, Annie. Le corps dansant: un laboratoire de la perception. In: COURTINE Jean-Jacques (Dir.). **Histoire du corps**: Les mutations du regard. Le XX^e siècle. Paris: Points, 2011. P. 407-429.

WIND, Priscilla. L'art du reenactment chez Milo Rau. **Intermédialités**, p. 6-7, sept. 2017.

Mélissa Bertrand é doutoranda em artes cênicas sob a direção de Josette Féral. Seu tema de pesquisa é *Corps en trans-: vers la dissolution de l'identité corporelle?* [Corpo em trans-: rumo à dissolução da identidade corporal?]. Ela também é autora e diretora teatral para a *Compagnie de l'Archée*.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4683-4441>

E-mail: melissabertrand06@gmail.com

Este texto inédito, traduzido por André Mubarak, também se encontra publicado em francês neste número do periódico.



Recebido em 24 de setembro de 2019

Aceito em 22 de fevereiro de 2020

Editora-responsável: Anna Mirabella

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.