




REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Performatividades trans no circo: confabulando sobre estética, política e epistemologias dissidentes

Juno Nedel Mendes de Aguiar

Para citar este artigo:

AGUIAR, Juno Nedel Mendes de. Performatividades trans no circo: confabulando sobre estética política e epistemologias dissidentes. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 50, abr. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573101502024e0106

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Performatividades trans no circo¹: confabulando sobre estética, política e epistemologias dissidentes²

Juno Nedel Mendes de Aguiar³

Resumo

Por que, quando falamos de circo, lembramos tão rapidamente da figura da mulher barbada, ao passo em que há tão poucas referências históricas sobre a presença de artistas trans e gênero-dissidentes na cena circense? Aqui, as performatividades trans atuam como tensionamento dos pilares onto-epistemológicos do pensamento e do mundo moderno. A partir de reflexões sobre estética, política e epistemologias dissidentes, este artigo analisa a participação de artistas trans e gênero-dissidentes no circo brasileiro, a relação discursiva entre virtuose e imaginário colonial, para então propor os possíveis contornos epistêmicos de uma performatividade trans no circo.

Palavras-chave: Circo. Transgeneridade. Performatividades trans. Freak show.

Trans performativities in the circus: confabulating about aesthetics, politics and dissident epistemologies

Abstract

When we talk about the circus, why do we so quickly remember the figure of the bearded woman, while there are so few historical references to the presence of trans and gender-dissident artists in the circus scene? Here, trans performativities act as a tension to the onto-epistemological pillars of thought and the modern world. Based on reflections on aesthetics, politics and dissident epistemologies, this article analyzes the participation of trans and gender-dissident artists in the Brazilian circus, the discursive relationship between virtuoso and colonial imaginary, and then proposes the possible epistemic contours of a trans performativity in the circus.

Keywords: Circus. Transgenderity. Trans performativities. Freak show.

Performatividades trans en el circo: confabulando sobre estética, política y epistemologías disidentes

Resumen

¿Por qué, cuando hablamos de circo, recordamos tan rápidamente la figura de la mujer barbada, mientras hay tan pocas referencias históricas a la presencia de artistas trans y disidentes de género en la escena circense? Aquí, las performatividades trans actúan como una tensión en los pilares ontoepistemológicos del pensamiento y del mundo moderno. A partir de reflexiones sobre estética, política y epistemologías disidentes, este artículo analiza la participación de artistas trans y disidentes de género en el circo brasileño, la relación discursiva entre imaginario virtuoso e imaginario colonial, para luego proponer los posibles contornos epistémicos de una performatividad trans en el circo.

Palabras clave: Circo. Transgénero. Performatividades trans. Freak show.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Carolina Helena Pasta, graduada em Letras – Língua e Literatura Francesa pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Mestre em Estudos da Tradução (PGET) pela UFSC.

² Este artigo é resultado de uma pesquisa de doutorado, financiada pelo programa de apoio à pesquisa científica, tecnológica e de inovação do CNPq.

³ Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGT/UDESC). Mestrado em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Graduação em Jornalismo pela UFSC.

 junonedel@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/5226148635352987>  <https://orcid.org/0000-0002-9834-3700>



Introdução

O que são essas figuras, tão murchas e claudicantes e tão fantásticas e desvairadas em seus trajes a ponto de não parecerem habitantes da Terra e, no entanto, podemos ver que estão sobre a terra? Vivem, vocês? Ou seriam vocês alguma coisa que não admite perguntas humanas? [...] Vocês têm toda a aparência de mulheres e, no entanto, suas barbas proibem-me de interpretar suas figuras como tal.

(*Macbeth*, William Shakespeare, 2000, p.16)

É noite de um sábado qualquer em Meieimbipe, terra indígena que veio a ser conhecida como Florianópolis. O ano é 2023. Apesar de ser inverno, faz um clima tão agradável que ainda se vê muita gente na Praça das Areias, mesmo sob o céu estrelado e a luz vacilante dos postes. Eu também me encontro na praça, fazendo circo. Circo, diz uma amiga, é a arte de fazer qualquer coisa com quase nada.

Nesta noite, estou particularmente concentrado em praticar manipulação e malabarismo com fogo. Tenho duas tochas em minhas mãos. Com uma das tochas, apagada, embebida em álcool líquido 92,8°, faço um rastro de combustível pelo meu braço. Com a outra tocha, esta acesa, dou um leve toque no álcool e vejo, instantaneamente, minha pele se converter em um caminho de fogo. Isso parece fascinar as pessoas ao redor. Uma das crianças, que até então corria entre as dezenas de pernas adultas, percebe o lampejo do fogo e aponta para mim: “olha, mãe, é a mulher barbada!”

Aquilo me pega de surpresa. Pois existe, na afirmação da criança, um lastro histórico: meu corpo dissidente, *freak*⁴, *ciborgue*⁵, que faz circo na praça, remete imediatamente à figura da mulher barbada, personagem circense que ganhou notoriedade nos *Freak Shows*, ou Circos de Horrores, do final do século XIX ao início do século XX. Meu corpo e o meu fazer circense lembram Annie Jones, artista que integrou o circo de P.T. Barnum, exibindo sua corporalidade lida como feminina

⁴ Tomo esta categoria emprestada do manifesto *freak*, da artista e modificadora corporal T. Angel. Inspirada na teoria queer, no *body hacktivism* e na teoria crip, a autora esboça uma teoria *freak*, ou teoria dos anormais, ressignificando os corpos dissidentes, abjetos, com deficiência e/ou biotecnologicamente modificados como corpos belos e potentes.

⁵ Nas palavras de Donna Haraway (2009b, p. 36), “Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo”.

e, ao mesmo tempo, sua barba vistosa, confundindo assim a expectativa cisnormativa e binária sobre como os corpos de homens e mulheres deveriam se parecer⁶. A ruptura promovida pelo corpo de Annie Jones fez com que ela fosse exibida como atração, bizarrice ou criatura excêntrica nos Circos de Horrores.

Nesse ponto, eu e Annie, a mulher barbada, estamos conectados. Isso porque a minha identidade de gênero não condiz com a categoria de gênero que me foi atribuída quando nasci. Na ocasião do meu nascimento, declararam-me mulher, mas essa declaração foi também uma prescrição (Preciado, 2017, p. 130), na medida em que produziu, em mim, uma identidade de gênero que não estava consolidada *a priori*. Quando me declarei dissidente do *apartheid* de gênero⁷, a palavra “mulher” deixou de nomear a minha experiência de vida. E apesar de a terapia hormonal com testosterona ter proporcionado o crescimento de barba no meu rosto, também não me enquadrava naquilo que chamam de “homem”.

Portanto, a afirmação da criança é muito perspicaz. Ao me comparar à mulher barbada, a criança identifica e nomeia a minha dissidência de gênero. Ela me percebe trans. E, à sua maneira, me associa ao imaginário circense dos *Freak Shows*, entendendo a minha própria corporalidade trans e meu fazer circense como *freaks*⁸.

Essa experiência me provocou algumas reflexões. Por que, quando falamos de circo, lembramos tão rapidamente da figura da mulher barbada, ao passo em que há tão poucas referências sobre a presença de artistas trans e gênero-

⁶ A isso, Viviane Vergueiro chama de “pré-discursividade do sexo”, isto é, “o entendimento sociocultural – historicamente normativo e produzido, consideravelmente, por projetos coloniais – de que seja possível definir sexos-gêneros de seres a partir de critérios objetivos e de certas características corporais, independentemente de como sejam suas autopercepções ou das posições e contextos interseccionais e socioculturais em que elas estejam localizadas.” (Vergueiro, 2015, p.61)

⁷ Aqui, faço referência à Jaqueline Gomes de Jesus, que utiliza o conceito de *apartheid* de gênero para se referir à divisão cisnormativa e binária de gênero entre “homens” e “mulheres”. Nesse sentido, todos os corpos que não correspondem às expectativas sobre um determinado gênero são subalternizados, patologizados e postos à margem. Gomes de Jesus define o *apartheid* de gênero como uma “prática social que tem servido como justificativa para a opressão sobre quaisquer pessoas cujos corpos não estão conformes à norma binária homem/pênis e mulher/vagina, incluindo-se aí: homens e mulheres transgênero; mulheres cisgênero histerectomizadas e/ou mastectomizadas; homens cisgênero orquiectomizados e/ou emasculados; e casais heterossexuais com práticas e papéis afetivossexuais divergentes dos tradicionalmente atribuídos, entre outras pessoas” (Gomes de Jesus, 2014, p.243). Neste ponto, a autora inspirou-se no conceito de *apartheid* do sexo, originalmente cunhado por Martine Rothblatt.

⁸ Faço alusão aos artistas que se apresentavam nos *Freak Shows*, mas utilizo *freak* a partir de um lugar sociopolítico de orgulho pela dissidência, mais do que de denúncia de uma subalternidade colonial, dialogando com a já mencionada teoria *freak*.



dissidentes no circo⁹? Quem foram as mulheres barbadas que exibiram seus corpos como atrações espantosas, excêntricas, horrorosas, e por que tenho a sensação de que causo um efeito semelhante quando faço circo em uma praça pública, em outro território, centenas de anos depois? Seria possível pensar uma espécie de performatividade trans no circo? Se sim, quais os seus contornos epistêmicos?

Com este artigo, pretendo me debruçar sobre essas questões. Trata-se de um esboço teórico, articulando o conceito de performatividade trans, a minha própria experiência como artista circense e as interlocuções promovidas pela disciplina “Dizer-se público: transbordamentos entre produções cênicas e vida social”, ministrada pelo professor Flávio Desgranges no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

A seguir, discutirei brevemente sobre a presença de artistas gênero-dissidentes na história do circo e sobre a relação discursiva com a técnica e a virtuosidade no meio circense, para então propor os contornos epistêmicos de uma performatividade trans no circo, a partir de reflexões sobre estética, política e epistemologias dissidentes. Ainda que este artigo seja um ensaio preliminar em um campo com referências escassas, espero contribuir com a pavimentação de caminhos para pesquisas futuras sobre este tema.

Do que falo quando falo de circo?

Não começo esta história do princípio. Não o faço, mesmo que reconheça a força persuasiva de certas operações historiográficas, já muito batidas e criticadas, que nos estimulam a situar os acontecimentos em uma ordem cronológica, causal e, de preferência, coerente. Não começo a história do circo do princípio por dois motivos.

⁹ No Brasil há, atualmente, apenas dois livros que tratam sobre essa questão. O primeiro é “Circo em Transição” (2023), organizado por mim e de autoria da Cia Fundo Mundo. Ele traz uma compilação de entrevistas com diversos artistas da cena brasileira, com foco na presença de pessoas LGBTIA+ no circo. O segundo livro é de Samira Lemes e se chama “O Sagrado Circo” (2022). Contudo, este livro prioriza o mapeamento dos coletivos de mulheres cisgêneras no circo brasileiro, com uma breve observação sobre a Cia Fundo Mundo, companhia circense formada apenas por pessoas trans.



Primeiro motivo: porque, a rigor, não existem datas e nem locais precisos do surgimento do circo como linguagem artística. O que se sabe é que as artes compreendidas no universo circense – como acrobacias, teatro, música, adestramento, entre outras – remontam a diferentes povos, tempos históricos e demarcações geográficas. Contar essa história do princípio frequentemente resulta em uma genealogia do circo moderno que atribui os créditos autorais à Europa, particularmente à Inglaterra, tomando como referência exclusiva a historiografia europeia e ignorando os saberes circenses que já se construíam há tempos desde a oralidade e o nomadismo.

É comum que se credite a criação do circo moderno ao sargento inglês Philip Astley, que, no século XVIII, reuniu artistas das feiras tradicionais, mas, em vez de ocupar uma rua ou praça, organizou um espetáculo em um espaço fechado. O espetáculo de Astley, voltado para a aristocracia, seguia uma estrutura marcial, baseada na disciplina dos homens cisgêneros brancos e no adestramento dos cavalos.

No entanto, esta genealogia carece de uma análise mais criteriosa. A partir dessa análise, a pedra fundamental do circo moderno seria a existência de uma lona ou telhado sobre o picadeiro. Atribuir a criação do circo moderno a Astley implica desconsiderar a experiência artística dos saltimbancos, que já vinham se apresentando em feiras, praças e ruas desde o século XII, na Europa, combinando técnicas típicas da linguagem circense, como acrobacia, música, dança e adestramento de animais. Ignorar deliberadamente a participação dos saltimbancos na construção disso que veio a ser o circo moderno é, na prática, um apagamento com viés étnico-racial, visto que a ocupação de saltimbanco foi historicamente associada com os povos ciganos.

O segundo motivo para não começar esta história do início é porque o circo sempre se deixou permear pelos saberes e tecnologias de seu próprio tempo histórico (Silva, 2007). O circo se constituiu como uma linguagem artística inventiva, que se renova constantemente. Ou seja, tanto o circo do passado quanto o circo do presente são contingentes às mudanças de seu tempo. Neste mundo de sonhos construído pelo circo, o tempo não corre de maneira cronológica e linear – senão para os lados, para fora, para dentro.



Quando falo de “circo”, faço referência a um campo artístico que combina todas as artes cênicas: acrobacia de solo, teatro, adestramento de animais, acrobacia aérea, equilibrismo, ilusionismo e malabarismo, apresentadas em conjunto com música, dança e artes plásticas (Tamaoki, 2017). Entende-se o circo como um campo que reúne, ao mesmo tempo, elementos da cultura popular – tais como os cantos e danças populares –, da cultura de massa – como as atuais inserções nas redes sociais e, anteriormente, no cinema, em programas de televisão e rádio – e daquilo que se convencionou chamar de cultura erudita – como a música clássica, por exemplo (Tamaoki, 2017). Não é possível traçar a origem do circo porque esta é uma linguagem artística que se erigiu na encruzilhada polivalente de vivências, saberes e técnicas.

Então, se não podemos contar com a cronologia, por onde começar nossa história? Proponho que comecemos do corpo, que é onde tudo acontece. Este corpo circense, que habita os imaginários sobre o fantástico, o perigoso e o anormal. A mulher barbada. Os irmãos siameses. O trapezista que, lá do alto, faz o salto-mortal e paira, suspenso, naquilo que parece ser uma eternidade, apenas para se agarrar à barra do trapézio no último milésimo de segundo antes de cair. O palhaço, que só depois da década de 1970 passou a poder se dizer palhaço no Brasil¹⁰. A acrobata, em figurino etéreo, completamente livre de pelos ou qualquer outro traço fisiológico que possa lembrar ao público que ela é, na verdade, um bicho humano. Quem são esses corpos circenses que imaginamos quando pensamos em circo?

Aqui, tomarei emprestadas as categorias disponíveis no tempo presente desta pesquisa para situar esses corpos circenses. Quando pensamos em acrobata, imaginamos corpos jovens ou velhos, magros ou gordos, altos ou baixos? Imaginamos uma pessoa não-binária que é mestre de picadeiro? Pensamos em uma palhaça travesti? Concebemos, nesse exercício criativo, um mágico que seja cadeirante ou uma dançarina que tenha paralisia cerebral? Em todas as perguntas anteriores, imaginamos pessoas brancas?

¹⁰ A historiadora Ermínia Silva explica: “O feminino de palhaço só vai existir após o surgimento das escolas de circo, no final da década de 1970 e começo de 1980”. Em: *Minha Avó Era Palhaço!* (documentário), 2016.



De que corpo falamos quando falamos sobre circo

Não se pode pensar sobre o corpo circense sem pensar sobre hegemonia colonial. Sobre aquilo que se convencionou chamar de matriz de inteligibilidade dos corpos (Butler, 2003). Ou, em outras palavras, sobre os processos sociais que determinam que um ser humano deve se constituir a partir de uma determinada racialidade, somada a uma coerência entre sua identidade de gênero e orientação sexual. Agora, no tempo histórico que marca a escrita desta pesquisa, tal “coerência” encontra seu lugar de conforto e privilégio na branquitude (Schuchman, 2012), na cisgeneridade (Radi, 2019) e na heterossexualidade (Mombaça, 2017; Preciado, 2018).

Apesar da origem imemorial das disciplinas circenses¹¹, o imaginário contemporâneo sobre o circo é fortemente povoado pelos Circos de Horrores (*Freak Shows*), realizados principalmente na Europa e nos Estados Unidos, do final do século XIX a meados do século XX. Estes espetáculos, de inegável influência colonial, exibiam o que se entendiam à época como “anomalias humanas”, a partir de uma premissa que subalternizava pessoas gênero-dissidentes, não-brancas, com deficiência, entre outros exemplos.

É neste contexto de violência racial, pilar dos processos de expansão colonial, que se desenrola a história de Sarah Baartman, nascida na África do Sul, detida e traficada à Europa para exibir seu corpo em “feiras de horrores”. Também não posso deixar de ressaltar a figura circense da mulher barbada, explorada não como potência cênica das corporalidades não-binárias e travestis, mas como estereótipo transfóbico daquelas que ousam escapar à matriz de inteligibilidade dos corpos cisgêneros (Butler, 2003).

Se, por um lado, o circo foi historicamente associado com a presença de pessoas subalternizadas, dissidentes, atípicas à sua maneira (Chemers, 2008), e entendido como uma arte acessível ao povo (Pimenta, 2009), uma arte em constante reinvenção (Silva, 1996), por outro, também foi espaço de exclusão, normalização e apagamento de corpos fora da norma. Conforme relatou a

¹¹ Há registros de domesticação de animais há pelo menos 10 mil anos. Algumas formas de acrobacia e malabarismo foram registradas do Egito à China, há 6 mil anos, assumindo funções religiosas, rituais, lúdicas e festivas.



escritora Carolina Maria de Jesus: “Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circo. Eles diziam-me: — É pena você ser preta. Esquecendo eles que eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rústico” (1995).

O relato da escritora explicita ao menos dois pontos que discutirei neste percurso. Em primeiro lugar, denuncia a materialidade do racismo na precarização da vida de pessoas negras, na inferiorização de corporalidades e subjetividades de pessoas não-brancas, na falta de oportunidades de trabalho, na necropolítica (Mbembe, 2018) que atinge populações negras e indígenas no Brasil há, pelo menos, cinco séculos, entre outras heranças da colonização. Em segundo lugar, a escritora também evidencia sobre a outra face das artes circenses, que frequentemente negligenciam a potência cênica das narrativas produzidas e protagonizadas por pessoas trans, não-brancas, com deficiência, gordas e demais corporalidades não-hegemônicas.

No entanto, pensar o circo apenas na condição de ferramenta de dominação colonial é esquecer que as disciplinas circenses antecedem a criação do Circo Moderno e ignorar a contribuição poética, artística e pedagógica dos povos originários e afrodiáspóricos para as artes circenses, tal como visto na palhaçaria preta e indígena¹². Insistir na concepção do circo apenas como peça fundamental do imaginário colonial também é ignorar a potência de artistas trans, travestis e não-binários, que têm disputado espaço e reconhecimento nas lonas de circo.

Com o aumento de visibilidade da comunidade trans no debate público a partir dos anos 1990 e a conquista (ainda que frágil) de alguns direitos sociais¹³ no século XXI, pessoas trans, travestis e não-binárias têm encontrado mais ferramentas para contar histórias a partir de seus próprios lugares de fala (Ribeiro, 2017) e saber (Haraway, 2009a). Essa efervescência cultural atravessa o fazer artístico circense, de modo que os temas de gênero e sexualidade ganham mais destaque sob as lonas – nem sempre livres de polêmica e objeção, como se pôde

¹² Sobre o assunto, ver Vanessa Rosa, 2021.

¹³ Em fevereiro de 2018, o Supremo Tribunal Federal (STF) decidiu que pessoas transgêneras podem alterar nome e sexo no registro civil sem passar por acompanhamento psicológico e cirurgia de redesignação sexual no Brasil.

conferir na 20ª Convenção Brasileira de Malabarismo e Circo¹⁴ –, festivais e convenções de circo propõem critérios de curadoria fundamentados na diversidade e despontam cada vez mais iniciativas voltadas para a pesquisa e a proposição de outras formas de pensar comicidade e técnicas circenses¹⁵.

Atualmente podemos citar uma variedade de artistas trans, travestis e não-binários na cena circense: Maré Oliveira, Scher Dias, Kassandra Mágica, Chuck Oliveira, Mica Ferraz, Isa Dor, Vulcanica Pokaropa, Lui Castanho, Noam Scapin, Helen Maria, Roque Marciano, Muriel Cruz, Vi Marquez, Francine Veitenheimer, Gil Porto Pirata, Luiza Rodrigues, Di Estradet Blanco, Perfuratrix Diamantada, Puri Yaguarete, Dani Barros, Cia Fundo Mundo¹⁶, eu mesmo e muitos outros nomes.

Apesar da nossa presença crescente nas lonas, dedica-se pouca atenção às potências da população trans nas artes circenses no Brasil, sobretudo nos espaços de produção de saber – onde pessoas gênero-dissidentes ainda são notadamente minoria. Esse processo de exclusão não pode ser analisado de maneira isolada, visto que a população trans configura 0,02% dos estudantes do ensino superior e, via de regra, raramente consegue ingressar e permanecer no mercado de trabalho formal¹⁷. Este abismo econômico e social é ainda maior em se tratando de pessoas trans não-brancas e periféricas. Mas há, ainda, um outro elemento que fundamenta a exclusão e desqualificação de artistas trans na cena circense no Brasil. Para tratar dele, precisarei elaborar a importância da virtuosidade para o imaginário circense.

¹⁴ A 20ª Convenção Brasileira de Malabarismo e Circo, realizada em Eusébio (CE) em 2020, foi a primeira da história das convenções nacionais de circo a ocorrer no Nordeste, bem como a ter uma Noite Preta, Noite Feminina e Noite LGBTQI+ em sua programação. Após a polêmica gerada pela apresentação do espetáculo Erotic Circus Show, a Aliança Pró-Circo lançou uma carta aberta, solicitando que a Convenção retirasse a palavra “circo” de seu nome, no entendimento de que o ocorrido em Eusébio poderia ser associado às entidades do circo tradicional. O acontecido revela as tensões e diferenças entre as múltiplas formas de pensar os espaços circenses na atualidade.

¹⁵ Apesar de os debates sobre “Palhaçaria Feminina” alargarem as concepções sobre riso e comicidade, a divisão simples entre “circo dos homens” e “circo das mulheres” não dá conta da multiplicidade narrativa e estética das artes circenses. Vemos ganhar força as discussões sobre comicidade preta e indígena, palhaçaria trans, inclusão de pessoas gordas e/ou pessoas com deficiência nas técnicas acrobáticas, entre outros temas. Alguns exemplos foram as palestras e rodas de conversa promovidos pelo Festival Internacional de Circo de SP (2022), pelo II Encuentro Latinoamericano de Circo LGBTQIA+ (2022), pela Circa Festivália (2021) e pelo BRILHE: Festival Internacional de Circo Drag (2021).

¹⁶ Companhia circense formada integralmente por artistas trans, travestis e não-binários.

¹⁷ Pessoas trans representam apenas 0,02% dos universitários no Brasil. O número é ainda menor nos espaços restritos da pós-graduação. Ver mais em: Benevides, Bruna Benevides; Sayonara Nogueira, 2021^a.



De que falamos quando falamos sobre virtuose

Não se pode falar de circo sem comentarmos sobre a sua íntima relação com a ideia de virtuose. Aqui, a virtuose representa a virtude do artista circense que atingiu um altíssimo grau de domínio técnico na execução da sua arte. Nesse sentido, um artista virtuoso supera os limites do corpo humano e passa a ser algo como uma entidade mais-que-humana. Tal é o fascínio gerado por números de acrobacia aérea de alto risco ou esquetes de palhaçaria que envolvem virtuosismo em equilíbrio, música ou ilusionismo. Em seu livro *Palhaços* (2003), o pesquisador e circense Mário Fernando Bolognesi diz o seguinte:

O circo é a exposição do corpo humano em seus limites biológico e social. O espetáculo fundamenta-se na relação do homem com a natureza, expondo a dominação e a superação humanas. O adestramento de feras é demonstração do controle do homem sobre o mundo natural, confirmando, assim, a sua superioridade sobre as demais espécies animais. Acrobacias, malabarismos, equilibrismos e ilusionismos diversos deixam evidente a capacidade humana de superação de seus próprios limites. Mas, ao apresentar espetacularmente a superação, terminam por confirmar a contingência natural da existência, expressa na sublimidade do corpo ativo, distante do cotidiano (Bolognesi, 2003, s/p).

Isto é, a noção de virtuose, quando entendida em seu contexto circense, traça uma hierarquia entre o humano e os demais seres do mundo natural. Representa, simultaneamente, a dominação do bicho humano sobre todos os outros bichos e, ainda, a superação do bicho humano, que transcende todos os limites de sua humanidade. Aqui, a superioridade humana é entendida como um fato natural, inquestionável, até belo, visto que expressa “a sublimidade de um corpo ativo, distante do cotidiano”. Nesse sentido, quanto mais distante do bicho for o corpo circense, mais ativo e sublime ele será. Ainda nas palavras de Bolognesi (2002, p.2), “A transgressão do natural e a realização do impossível terminam sendo as características básicas do espetáculo circense”.

No entanto, a hierarquização entre corpos humanos e não-humanos, alinhada com a perspectiva de dominação como fato natural, é um dos pilares estruturantes da epistemologia colonial. Como aponta Ailton Krenak (2019, p.8):

Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma



concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história.

Ou seja, a abstração civilizatória colonial se estruturou a partir da ideia de conquista e domínio sobre o mundo natural, apartando o bicho humano dos demais seres. A dominação humana sobre as criaturas não-humanas representa, assim, o sucesso do projeto civilizatório europeu. E dentro do processo de dominação colonial de Abya Yala, erigido sobre discursos de supremacia branca, os povos originários foram entendidos como “animais sem alma”.

Portanto, se a virtuose circense representa a superação e o domínio do humano sobre o mundo natural, não podemos pensá-la sem indagar a quem nos referimos quando falamos de “humano”. Quais são os corpos circenses que são classificados como bichos humanos, sendo, assim, capazes de transcender a própria humanidade? E quais são os corpos que nunca chegaram a ser classificados como humanos?

Sobre esta relação entre hegemonia e a figura do Outro, a pesquisadora Sueli Carneiro (2005) aproveita as categorias de ôntico e ontológico, apresentadas pelo filósofo Martin Heidegger, para analisar o discurso de supremacia racial branca. A autora afirma (Carneiro, 2005, p.27):

O ôntico se refere aos entes particulares, ou às determinações do ser. Ontológico diz respeito ao ser enquanto tal. Então, raça, cor, cultura, religião e etnia seriam da ordem do ôntico, das particularidades do ser. Ser, e especificamente Ser Humano, inscreve-se na dimensão ontológica. O que nos permite supor que o racismo reduz o ser a sua dimensão ôntica, negando-lhe a condição ontológica, o que lhe atribui incompletude humana.

Noto um procedimento hierárquico semelhante na cisnormatividade, que reduz pessoas trans à nossa particularidade ôntica (ser trans), privando-nos da dimensão ontológica (humanidade).

Tomemos o exemplo de Annie Jones, a mulher barbada. Sua presença, nos Freak Shows, não se justificava pela virtuose ou pela primazia de alguma técnica artística específica, ainda que Annie exibisse um grande talento musical com o bandolim. Do contrário, sua presença se justificava no próprio corpo – uma corporalidade dissidente de todo o conjunto estético e político associado com a divisão binária de gênero. Se a mulher barbada era exibida como atração exótica,



talvez até monstruosa, isso ocorria porque não era vista como humana. Era reduzida à sua particularidade ôptica, uma mulher com barba, e despida de sua dimensão ontológica, a humanidade. Assim, Annie Jones era entendida como menos-que-humana, um bicho indomado do mundo natural.

Se trago esse exemplo, é para argumentar que não podemos ignorar a semelhança do ideal de virtuose com os projetos civilizacionais, fundados na supremacia branca europeia, que pretendiam a dominação e o controle do mundo não-humano, incluindo aqui os territórios originários. Nesse sentido, só pode transcender a categoria de humanidade quem, um dia, já foi validado como bicho humano. Só pode ser virtuoso quem é considerado gente, para começar.

Na prática, a virtuose e a transgressão do natural seguem sendo um dos princípios fundantes dos espetáculos circenses (Bolognesi, 2002, p.2). O fato de que os espaços de formação nas artes circenses são majoritariamente ocupados por pessoas cisgêneras, brancas e sem deficiência, instauram uma via de mão-dupla: não acessamos os espaços de formação e a ausência de formação é usada como critério para nos desqualificar em nossa prática artística.

Arrisco dizer que não é possível redistribuir recursos culturais para a população dissidente no circo sem que repensemos a própria relação do fazer circense com a técnica e a virtuose. Mas isso nos leva ao próximo ponto.

Esboçando performatividades trans no circo

Talvez uma das principais chaves heurísticas das performatividades trans seja esta: “ainda que eu atribua sentidos em relação a mim mesma, terei de negociar o tempo todo com as leituras que fazem sobre mim” (Leal, 2021, p.22). Se o sentido de uma cena não se constitui como dado prévio, estabelecido antes da leitura, atribuído pelo artista, mas se realiza apenas na relação do espectador com o texto cênico (Desgranges, 2012, p.17), podemos dizer o mesmo sobre nossas corporalidades trans e gênero-dissidentes.

Um corpo trans no picadeiro circense ou no espaço imprevisível da rua carrega consigo o aparato imaginário de um teatro de sombras. Isso porque, no processo de leitura, mesmo as respostas que foram deixadas de lado integram o

percurso, permanecendo como sombras despertadas, mas não escolhidas para a seleção (Desgranges, 2017, p.30). A artista trans mais hábil ainda lidará com a sombra da virtuose circense, que separa os corpos mais-que-humanos dos corpos nem-tão-humanos-assim. Até mesmo o artista trans mais passável¹⁸ lidará com o repertório cultural de discursos cis-supremacistas que posicionam corpos trans como incorretos, falsos, imorais.

Eu carrego, em meu corpo, a sombra da mulher barbada, ainda que eu mesmo não me entenda como mulher. Tal é a nossa relação: estamos conectados por um aparato de sombras que posiciona as nossas corporalidades em um lugar de subalternidade artística e humana. Neste corpo estão imbricadas as tensões entre a possibilidade de ser gente (ontológico) e os discursos cisnormativos que o reduzem o corpo gênero-dissidente à sua particularidade (ser trans), fixando nesta particularidade a sua única possibilidade de existência. Nas palavras da pesquisadora Dodi Leal (2021, p.60):

colocar-se na cena social para nós, pessoas trans, nesse sentido, contém mais chances de que o ponto de partida configure um lugar em razoável desvantagem que, em raras circunstâncias, pode se reverter para as condições justas de jogo [...] de fato, a detecção de que uma pessoa é trans provoca a atenção da cisgeneridade para o fato de que tal pessoa passa a ser representante do rompimento de uma ordem de performance de gênero hegemônica.

Em outras palavras, pessoas trans habitamos as brechas do mundo. E, mesmo a contragosto, na condição de artistas, representamos as brechas abertas na ordem de gênero hegemônica, que se passa como ordem fixa e natural em toda dramaturgia circense que não questiona a lógica cisnormativa. Em cena, não existe corpo neutro e não existe gênero original (Butler, 2003).

Se eu puder esboçar uma cartografia das brechas promovida pela performatividade trans no circo, elenco ao menos três pontos estruturantes: **(a) ruptura da pré-discursividade do gênero;** **(b) contra-binariedade;** **(c) impermanência**¹⁹. Vejamos o que isso quer dizer.

¹⁸ Chama-se de “passável” a pessoa trans que consegue ser lida como uma pessoa cisgênera. No entanto, a passabilidade não é um atributo permanente: em determinados contextos, a partir de uma determinada performatividade, uma pessoa trans pode ser passável, deixando de sê-lo num momento seguinte.

¹⁹ Aqui, tomo base o aparato teórico da pesquisadora Viviane Vergueiro, proposto em sua dissertação “Por



Chamo de pré-discursividade de gênero²⁰ a ideia de que é possível descobrir a identidade de gênero de uma pessoa unicamente a partir de características corporais, discursivamente produzidas como fatos naturais. Observamos uma pessoa e, a partir de um conjunto de marcadores fisiológicos e estéticos, definimos se esta pessoa é um homem ou uma mulher. Esse movimento de análise e categorização de gênero a partir de atributos corporais desconsidera o fato de que a própria divisão binária de gênero como fato natural é historicamente contingente (Nedel, 2020a). Dentro da medicina, há diversas pesquisas apontando que a divisão de gênero entre “homens” e “mulheres” não condiz com o que se pode aferir sobre a diferenciação sexual humana (Ainsworth, 2015). Gênero, na nossa espécie, é um espectro amplo de possibilidades para além do binário homem/mulher.

Assim, a pré-discursividade de gênero é um dos pilares da cisnormatividade. Isso porque a cisgeneridade depende da existência de uma coerência artificial entre órgão genital, identidade de gênero e expressão de gênero (Vergueiro, 2015) para se fabricar como a forma mais verdadeira, natural e civilizada de estar no mundo.

No entanto, um corpo trans rompe com esta coerência artificial. Só por existir, pessoas trans desvelamos os mecanismos fictícios que engendram a produção de todos os gêneros, não apenas dos nossos. Só por existir, estamos em constante negociação com as leituras que se fazem sobre nossos corpos, bem como com as sombras históricas, sociais e culturais que se projetam sobre nossos corpos. Vem daí a afirmação de que não existe corpo trans que não esteja em cena o tempo todo (Leal, 2021).

Indo mais além, esta suposta coerência entre órgão genital, identidade e expressão de gênero, reiterada pela cisnormatividade, só existe no âmago de uma lógica binarista estanque: aqui, os únicos gêneros verdadeiros são “homem” e “mulher”. Nesse sentido, qualquer identidade de gênero para além do binário homem/mulher é entendida como falsa, menos natural, menos civilizada.

inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade” (2015, p.60-68).

²⁰ Prefiro usar “pré-discursividade de gênero” em vez de “pré-discursividade de sexo”, como utilizado por Viviane Vergueiro, em concordância com a tese de Judith Butler (2003) sobre como o próprio sexo não existe como fato natural isolado da cultura – ele é parte integrante das tecnologias de gênero.

Portanto, a performatividade trans também se articula dentro de uma lógica contra-binária, pois os nossos corpos materializam a possibilidade de ser simultaneamente homem e mulher, nenhum dos dois ou algo para além dos dois.

Finalmente, a coerência artificial entre corpo, identidade e expressão de gênero, dentro do discurso cisnormativo, é diretamente dependente da noção de permanência. Isto é, um gênero, para que seja verdadeiro, deve também ser permanente (Vergueiro, 2015). Nos dizem “você nasceu mulher, então é mulher”, ou “você nasceu homem, então é homem”, como se a permanência de um gênero fosse a própria garantia de sua validade. Um corpo que ousa romper com a narrativa da permanência de gênero e fabricar, para si, uma nova identidade, ameaça diretamente o projeto cisnormativo de mundo. Assim, a performatividade trans instaura uma outra temporalidade que fala menos sobre permanência e mais sobre (des)continuidade. Como aponta Jota Mombaça (2021, p.14): “à revelia do mundo, eu as convoco a viver apesar de tudo. Na radicalidade do impossível. Aqui, onde todas as portas estão fechadas, e por isso mesmo somos levadas a conhecer o mapa das brechas”.

Performatividades trans proporcionam o desenho de um novo mapa de brechas. Pois as artes do circo, na condição de máquina de produção de ficções, não escapam ao dilema de ser ora o cimento do mundo que conhecemos, ora a sua própria bola de demolição. E já que “não podemos construir o que não podemos imaginar”, tudo o que está construído no mundo “precisou, antes, ser imaginado” (Mombaça, 2017, p.5). Reside aqui o poder revolucionário – ou reacionário – da arte como ferramenta de produção de ficções de mundo.

Argumento que as performatividades trans no circo representam a derrubada dos pilares onto-epistemológicos do pensamento e do mundo moderno (Ferreira da Silva, 2019), visto que a única possibilidade de mudança reside na nossa capacidade de fazer emergir refúgios em outros mundos (im)possíveis (Haraway, 2016a, 2016b). Também tenho pressa. Há pressa em mapear os caminhos para descolonizar falando a língua que nos coloniza (Ravena & Dilacerda, 2020, s/p).



Referências

AINSWORTH, Claire. *Sex Redefined: The idea of two sexes is simplistic*. Biologists now think there is a wider spectrum than that. *Nature*, 518, 288–291, (19 February 2015).

BENEVIDES, Bruna; NOGUEIRA, Sayonara. *Dossiê dos Assassinatos e Violência contra Travestis e Transexuais Brasileiras em 2021*. 2021a. Disponível em: <https://antrabrazil.files.wordpress.com/2021/01/dossie-trans-2021-29jan2021.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2023.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2003. 4ª reimpressão.

BOLOGNESI, Mário Fernando. O circo “civilizado”. Comunicação apresentada no *Sixth International Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA)*, em Atlanta – Geórgia (EUA), no período de 4 a 6 de Abril de 2002.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. A construção do outro como não-ser como fundamento do ser. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CHEMERS, Michael M. *Staging Stigma: a Critical Examination of the American Freak Show*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2008.

DESGRANGES, Flávio. *A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral*. – 2. ed. – São Paulo: Hucitec, 2017.

FERREIRA DA SILVA, D. *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política. 2019.

GOMES DE JESUS, Jaqueline. *Gênero sem essencialismo: feminismo transgênero como crítica do sexo*. *Universitas Humanística*, núm. 78, julho-diciembre, 2014, p. 241-258 Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, (5), 7–41. 2009a. Recuperado de <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna.; KUNZRU, Hari.; TADEU, Tomaz (orgs). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009b, p.33-118.



HARAWAY, Donna. *Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. ClimaCom Cultura Científica - pesquisa, jornalismo e arte I* Ano 3 - N.5. 2016a.

HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press. 2016b.

JESUS, Carolina Maria de. *“Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada”*. São Paulo, SP: Editora Ática, 1995.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

LEAL, Dodi. *Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral*. São Paulo, SP: Hucitec editora, 2021.

LEAL, Dodi. Fabulações travestis sobre o fim. *Conceição / Conception*, Campinas, 2020. V. 9, pp. 1-22. DOI: 10.20396/conce.v10i1.8664035.

LEMES, Samira. *Sagrado Circo: um livro do sagrado circo feminino*. Florianópolis: Edição do autor, 2022.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MOMBAÇA, jota. *rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência*. São Paulo: Fundação Bienal (32a. Bienal de São Paulo – Incerteza Viva) e OIP – oficina imaginação política, 2017.

MOMBAÇA, jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NEDEL, Juno. *Habitando as margens: a patologização das identidades trans e seus efeitos no Brasil a partir do caso Mário da Silva (1949-1959)*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020a.

NEDEL, Juno (org.). *Circo em Transição*. 1a ed. Florianópolis, SC: Ed. dos Autores, 2023.

PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações*. Campinas, SP: [s.n.], 2009.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Trad Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N1 edições, 2017.

RADI, Blas. On trans epistemology: Critiques, Contributions, and Challenges. In: *TSQ: Transgender Studies Quarterly*. Volume 6, Number 1. Fevereiro de 2019. p.54-55.



RAVENA & DILACERDA (5 dez. 2020). *Como cortar o mundo com delicadeza?* Recuperado em 03 de março de 2023, em Academia.edu: https://www.academia.edu/45583597/Como_cortar_o_mundo_com_delicadeza | sadora Ravena e Lucas Dilacerda.

RIBEIRO, Djamila. O que é: lugar de fala? Belo Horizonte: Letramento, 2017. 112 p. (Feminismos Plurais)

ROSA, Vanessa. *Laroyê Morubá: O Riso Pede Passagem*. p.7-29. In: *Circa Festivália: Ensaios e reflexões sobre artes circenses escritos por mulheres*. 2021.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. São Paulo: L&PM, 2000.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o 'encardido', o 'branco' e o 'branquíssimo': raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulista*. 122f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SILVA. Ermínia. *“O circo sempre esteve na moda”*. In: Daniel Lins; Beatriz Furtado. (Org.). *Fazendo rizoma: pensamentos contemporâneos*. 1ed. Fortaleza: Hedra, 2008, v. 1, p. 90-97 *

SILVA. Ermínia. *“O circo: sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX”*. 1996. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

TAMAOKI, Verônica. *Centro de Memória do Circo*. – São Paulo, SP: SMC, 2017.

VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: Uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, 2015.

Recebido em: 15/02/2024

Aprovado em: 01/04/2024