

En *Madalena Schwartz: As metamorfoses - Travestis e transformistas na SP dos anos 70*. Sao Pablo (Brasil): Instituto Moreira Sales.

A cadência de um corpo.

De Mauro Martin Adrián.

Cita:

De Mauro Martin Adrián (2021). *A cadência de um corpo*. En *Madalena Schwartz: As metamorfoses - Travestis e transformistas na SP dos anos 70*. Sao Pablo (Brasil): Instituto Moreira Sales.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/martindemauro/87>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pdgg/oqN>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Martín de Mauro Rucovsky
A cadência de um corpo

Foi antes dos concursos de *drags*, maricas e trans nos subúrbios de Nova York, antes de Venus Xtravaganza y do estilo *vogue* em *Paris is Burning*, antes das atuações estelares de Divine em *Female Trouble*, antes, muito antes dos estudos etnográficos de Esther Newton em *Mother Camp*, que haviam inspirado a teoria performativa dos gêneros de Judith Butler. Foi nesse tempo anterior e prévio à canonização das vidas travestis e às análises de Eve Sedgwick (grande dama feminista da teoria *queer*) sobre o periperformativo. Foi antes, muito antes que Paul B. Preciado conclamasse a uma articulação transfeminista e às práticas de contrassexualidade.

Antes de tudo isso, dizíamos, e em outro lugar, mais ao sul, na periferia sul-americana, duas travestis posam para a câmara. Duas atrizes e bailarinas do teatro de revista em Buenos Aires, a metrópole do Rio da Prata. No princípio, se é que alguma vez houve um princípio, todas as amantes atendem por Evelyn e Vanessa.

Mas nem tudo tem que começar do princípio. Vejamos os retratos, *Vanessa Show*, de 1976, e *Evelyn*, de 1978, ambos tirados no Foto Estúdio Luisita com uma câmara Hasselblad e recuperados graças à perícia de Sol Miraglia. Dois gestos. No primeiro retrato, Vanessa encara a câmara, empunhando dois boás de plumas, um em cada mão, usando botas altas, meias arrastão e uma *lingerie* coruscante, que brilha no centro da composição fotográfica. No segundo, a câmara captura Evelyn de costas e de joelhos, voltando-se como que surpresa, pairando sobre a boá de plumas que simula uma nuvem. Dois gestos e duas fotos, possivelmente para as vitrines e os folhetos do Teatro Maipo. As fotografias remetem a uma cadência icônica própria das estrelas de Hollywood (essas figuras que constituirão a escrita de Puig: Linda Carter, Rita Hayworth, Greta Garbo, Joan Crawford, Vivian Leigh, Bette Davis, Jean Harlow, Heddy Lamar) e a certo movimento carregado de erotismo e intriga.

A foto é um salto temporal que se mistura a enunciados e imagens que ainda hoje ressoam. Como se situam esses registros fotográficos num contexto necessariamente deslocado, num presente de direitos sexuais adquiridos e à luz de um entendimento que oscila entre o orgulho e a assimilação? Como registrar os movimentos, os ritmos e oscilações de um corpo? Como constituir um arquivo de um corpo, de seus efeitos de materialidade, como tornar afinal arquiváveis as reverberações de um corpo, seu brilho, seus movimentos e poses? Sejam ainda mais precisos, pois não nos referimos a um corpo em sua generalidade abstrata (à maneira de um marcador estatístico: “população travesti-trans”), e sim à capacidade de um corpo naquilo que tem de singular, de biografável, em seus modismos e cadências, rictos e poses, nós nos referimos a essa qualidade intensiva que resulta numa estética do gesto. Que nos dizem as fotos das vidas de Evelyn e Vanessa? Elas nos falam de uma trama imperceptível, da formação de um sedimento sensível, pois afinal é assim que se mobilizam memórias latentes, memórias esquecidas, memórias travestis que emergem como um lampejo tão fugaz quanto persistente.

Duas fotos, dois retratos realizados entre 1976 e 1978. Ou seja, entre a resistência peronista, a patologização da homossexualidade (disforia de gênero, síndrome de Harry Benjamin e, pouco depois, transtorno da identidade de

gênero, segundo as tabelas de diagnósticos DSM e CIE), o começo do terrorismo de Estado e a prática escancarada da violência social e da censura. Duas fotos de travestis quando não havia histórias revolucionárias nem fúria travesti, ainda não. Apesar da pioneira organização MUA (Maricas Unidas Argentinas). E logo mais virão o Grupo Eros, a Frente de Libertação Homossexual (FLH) e a revista *Somos*, a União Feminista Argentina (UFA), a luta armada, as catacumbas, os cadáveres, os desaparecidos, os campos de detenção em Banfield e o exílio. Nesse espaço pretérito, nessas terras indômitas da periferia sexual, o que se mede é um tipo de relação com o tempo. Porque o que vemos são condensações espaço-temporais, toda uma zona de intensidade sexual, isto é, aquilo que se mede ao redor desses registros fotográficos é um campo subterrâneo de experimentação somatopolítica que teve lugar na década de 1970. E ao falar de uma zona de intensidade sexual, aludimos a um duplo sentido. De um lado, a experimentação somática travesti como um plano de resistência aos mecanismos repressivos vigentes e sua extensão contínua, isto é, a ordem familiarista, burguesa, heterocis-sexual e o monopólio do uso da força (a censura, a perseguição às mãos da polícia, do exército e dos dispositivos jurídicos). Na esteira de Lohana Berkins em *La gesta del nombre propio* (2005) e, mais recentemente, de Malva Solís em *Con nombre de flor* (2019), estamos nos referindo à continuidade e à extensão dos mecanismos repressivos que marcam uma temporalidade prévia e posterior aos anos de 1970, isto é, à vexação e à sistematicidade das leis marciais, aos estados de sítio, às contravenções, aos ditames e códigos policiais, à moral sexual e à regulação normativa do espaço público.

Mas, por outro lado, essa zona de intensidade sexual indica também um desvio imperceptível aos olhos dos grandes conjuntos da política revolucionária e partidária de então (a opção pelos pobres, a luta armada, a radicalização emancipatória). Aqui se enlaçam, num jogo de dobras mútuas, dois lemas e proclamas: *revolução social* e *revolução sexual*. Os registros de Evelyn e Vanessa falam de uma experimentação somatopolítica em curso. Nesse sentido, o que vemos é um índice da experimentação disponível: no nível do desejo que transborda e move os corpos, a sedução travesti e encenação de seu erotismo desclassifica ordens prévias na exata medida em que as atuações de Evelyn e Vanessa conseguem excitar seu público. Essa capacidade de variação põe em jogo um uso do corpo e um tipo de desejo não-heterossexual, além dos limites do cânone da masculinidade e da feminilidade e de seus regimes afetivos. E, a partir daí, o que sucede é um desvio imperceptível em torno à arquitetura corporal do corpo argentino, às suas hierarquias e a seus organogramas sexuais.

É assim que nessas fotos, no registro fotográfico desses rostos maquiados, dessas boquinhas pintadas e desses corpos que posam, o que emerge é a possibilidade da experiência travesti como índice de trânsito e variação da diferença sexual. O que são os gêneros e o que podem chegar a ser? Em todas essas fotos, nesses condensadores espaço-temporais, não se trata de outra coisa senão da interrogação voltada a discutir reiteradamente – num exercício de pensamento em trânsito – o que são e o que podem chegar a ser os gêneros, o que são as sexualidades e o que podem chegar a ser? E ainda, vale notar: por que essa pergunta deveria importar tanto, o que são o gênero e a sexualidade, qual é a sua consistência e sua linha demarcatória? Por que essa pergunta, e não outras?

Seja como for, a experimentação somatopolítica vai mais longe, expande suas fronteiras no nível da língua, na direção de uma língua travesti como sistema completo de comunicação e invenção de formas de vida que produz efeitos na e pela língua (uma língua *karateka* e *deslinguada*). Um procedimento travesti que descodifica a fala e a escrita, uma gíria carcerária e um modismo de gangue que descoloniza a língua nacional e patriarcal – é nessa zona que brilha a iridescência da língua das *locas*, que tanto explorarão, naqueles anos, Perlongher, Copi e Puig. A língua, sobretudo, de Malva Solís, essa gíria traveca (*carrilche*) que é uma língua cifrada, oculta, ambígua, idealizada em algum antro pelas irmãs “Arvejas” (Florián e Orquídea), mas nascida nos calabouços da prisão de Villa Devoto, em Buenos Aires, como tática escritural da vida em clandestinidade.

De um umbral ao outro, no nível dos corpos e da experiência do desejo como também no nível da língua, vai se tecendo e se montando entre esses pólos um *futuro anterior travesti*. Uma zona subterrânea, de ocultação e invisibilidade – mas à luz do dia, nesse mundo de lantejoulas, maquiagem e glamur, na Broadway argentina da rua Corrientes, pois não se trata aqui de um sistema votado ao segredo (como zona de ocultação, aparência e dissimulação), mas sim de um domínio que faz recair o foco naquelas vidas que, estando ali, no palco, sob o regime solar e luminoso dos refletores, passavam porém despercebidas.

Repitamos: tudo isso foi antes. Num tempo anterior às políticas de reconhecimento, ao orgulho e à afirmação identitária. Em algum lugar perdido nas tramas profundas da cultura popular e da história argentinas. Uma zona subterrânea, quase despercebida, feita de farrapos e pedaços que vão se completando pouco a pouco – ou que talvez se mantenham para sempre nesse estado, nesse caráter fragmentário.

Logo virá o passado futuro, logo e depois virá o que segue (falando nos termos de um tempo organizado segunda a horizontalidade progressiva mais simplista), virão os tempos de organização coletiva e fúria travesti, de politização das comunidades e de alianças múltiplas, durante os anos de 1980 e 1990, durante o HIV e seu genocídio silencioso. Batato Barea, Gays por los Derechos Civiles (Gay DC) sob a batuta de Carlos Jáuregui, os Museos Bailables, Lohana Berkins, Cris Miró, Claudia Pía Baudracco, Diana Sacayán, Marlene Wayar, Susy Shock e Marcela Romero ou, em Córdoba, Laura Pilleri La Condesa, o grupo Calas, Vanesa Piedrabuena, Alejandra Britos, Maira Soledad Ramires e Maite Amaya.

O retorno à democracia encontrou um horizonte de disputa nos ditames e códigos policiais, nas batidas e na cidadania sexual. Os anos de 1990 e 2000 foram os anos da democracia sexual, da exigência de direitos civis, dos processos e sentenças, da visibilidade, do matrimônio igualitário, da adoção e da lei de identidade de gênero (uma sequência de ampliação de liberdades e de experimentação política ao mesmo tempo que a assimilação e o *pinkwashing* se convertiam em políticas oficiais de Estado).

Logo, logo mais, durante os anos de 1990, virão a canonização e a colonização do trans, das vidas e dos biografemas trans convertidos em vanguarda revolucionária e conceitual por parte da *queer theory* anglo-saxã (muitas vezes denunciada por ativistas e acadêmicos trans como “extrativismo epistêmico”). E logo, mais perto do agora e ainda mais perto do presente (desse agora que se presume em coincidência com o contemporâneo), virão as netas-tias-sobrinhas-traviarcas, Camila Sosa Villada, a chilena Claudia Rodriguez, Naty

Menstrual, Carolina Unrein, a colombiana Brigitte Baptiste e a cantadora (*coplera*) Lorena Carpanchay.

Doutor em Filosofia (UNC, Conicet), Martín de Mauro Rucovsky pesquisa processos de precarização, biopolítica, animalidade, virada afetiva e dissidência sexual. Participou da Frente Nacional pela Lei da Identidade de Gênero. Publicou *Cuerpos en escena. Materialidad y cuerpo sexuado en Judith Butler y Paul B. Preciado* (Madrid: Egales, 2016) e *Metafísicas sexuales. Canibalismo y devoración de Paul B. Preciado en América Latina* (Madrid: Egales, no prelo).