

**PINTAR COM LETRAS E DANÇAR COM PALAVRAS: A DIMENSÃO ÉTICA,
ESTÉTICA E POÉTICA DA ESCRITA (E) DE UM CORPO TRANS**

José Wellington de Oliveira Machado

Doutorando em História pela UFPE

wellingtonpet@gmail.com

Resumo: Através do diálogo entre História, romance, poesia, gênero e sexualidade falarei sobre a maneira como os corpos podem ser narrados, tentando entender como alguns autores, fora da historiografia, pensaram a escrita. A intenção é se apropriar de algumas ideias para falar sobre a História, principalmente sobre o sentido ético, poético, estético e político das narrativas. Öhran Pamuk e Octavio Paz aparecem nesse texto como autores que podem nos ajudar a pintar o mundo de “outras cores”. Eles mostram que os poetas e os romancistas possuem maneiras específicas de fazer arte com as palavras, maneiras de dar forma aos afetos, que podem entrar no atelier da História. Ajudando-nos a perceber a importância dessa dimensão estética, poética e rítmica. É nessa encruzilhada de linguagens que gostaria de fazer uma oferenda a Clio, de colocar no meio de tudo isso um corpo trans. Como essa linguagem da poesia e do romance, juntamente com a linguagem da historiografia, podem me ajudar a pintar, através da escrita, os quadros de uma artista transexual católica que pintava e se pintava. Como escrever sobre um corpo que vibrava através das cores? Que fazia várias artes com o corpo e no próprio corpo? Como enquadrar ou desenquadrar uma vida que foi historicamente enquadrada através dos padrões de sociabilidade? Como fazer uma história escrita a partir dos vestígios de alguém que caminha entre a fama e a infâmia? Como falar de uma vida que só foi reconhecida, enquanto vida parcialmente, através da imagem cristalizada de Márcio Maia Mendonça, pintor de arte sacra? Como escrever sobre as lembranças e os esquecimentos com relação a uma artista transexual que andava na linha e que, ao mesmo tempo, fugia da linha, construindo linhas de fuga? (Butler, 2015, Deleuze, 1996, Rolnik, 1989). O que está por trás de todas essas perguntas, que não tenho como responder nessas poucas linhas, é o desejo de uma

historiografia que não tenha medo da literatura, da poesia e das artes, que consiga dialogar com os artistas e fazer da história, além de uma técnica, uma arte, que possa dialogar com os artistas e os arteiros, com os sujeitos que fazem outras artes, no sentido de danação. O que quero, em outras palavras, é que os historiadores e as historiadoras possam escrever sem medo de dar pinta, que aprendam a pintar com as letras e a dançar com as palavras, sem esquecer a dimensão ética, estética e poética da escrita e dos corpos trans.

Palavras-chaves: História/Escrita; letras/imagens; corpo/trans

"É necessário pegar o texto da mesma forma como se pega uma flauta, pra acordar o artista que dorme em nós, ou como quem pega uma pipa, fazendo voar os pensamentos. É sempre assim com a arte e o brinquedo: o prazer só vem quando o corpo se põe a dançar" (Rubem Alves)

Essa apresentação, que nasceu de uma angustia acadêmica e pessoal, não carrega apenas a imagem evocada por Rubem Alves, está mais para um turbilhão poético, como aquele que foi gerado por Octávio Paz, na introdução de "O Arco e a Lira" (2012, p. 21). Uma série de sentimentos opostos e complementares se encontram quando começo a escrever esse texto.

Ao pegar os livros e o computador como se fosse uma flauta não lembro apenas do "Encantador de palavras", título de um dos livros de Manoel de Barros, penso nos encantadores de serpentes, que conhecem a beleza e os perigos das cobras. As palavras, como nós, são seres que fascinam e que assustam. É por isso que precisamos dos instrumentos musicais. Para fazer elas dançarem. Mas, não se trata apenas de domar este animal selvagem que estica a língua na nossa frente, a linguagem está dentro de nós. Quando pegamos a flauta não é apenas para encantar as palavras, é para se encantar e encantar através das palavras.

Quando empinamos a pipa não é apenas para fazer voar, é para voar junto com ela. Mas, o mistério do voo não gera apenas fome de beleza e liberdade, traz o receio de ser picado pelas palavras. Medo de cair do céu, como Ícaro, que tentou fugir do labirinto com suas grandes asas de cera e pena de gaivota, sendo fulminado pelo sol. É

assim que os historiadores e as historiadoras se sentem quando são desafiados(as) pela linguagem dos romancistas, dos poetas e dos artistas. Com desejo de pegar a flauta e com medo de ser picado, com vontade de empinar a pipa e com medo de voar alto demais e cair.

A pesquisa que estou desenvolvendo, como falarei mais a frente, é sobre Márcia Maia Mendonça, uma artista transexual católica. Como escrever sobre um corpo que vibrava através da tinta? Que fazia arte através de um quadro, de uma moldura, e que, ao mesmo tempo, fazia artes no próprio corpo, pintando e se pintando? Como falar de um corpo que afetava e que era afetado através das artes sacras, pintando e esculpindo padres, bispos, santos, santas e anjos, e se esculpindo, através da linguagem e das novas tecnologias corporais? (Rolnik, 1989 e Preciado, 2014)

Quando falo de corpo não estou pensando apenas no corpo da Márcia ou no corpo de textos que a família organizou depois da sua morte, estou falando do meu corpo e do corpo dos leitores, que tocam e que são tocados pela escrita. Do corpo de referências da História e da Filosofia, como Foucault, Deleuze, Guattari, Derrida, Butler, Preciado, Deslandes, Albuquerque Jr., Kunichi Uno, etc. Mas, estou pensando, também, no corpo de textos da Literatura, que me ajudaram a pensar sobre a dimensão poética e rítmica da linguagem.

Como esses corpos, de ideias e de textos, podem ser usados para refletir sobre a construção de um corpo de letras? Como podem afetar meu corpo a ponto de criar um corpo de palavras que ajude (a mim e aos leitores) a ver e crer nas histórias? Como podem me ajudar a problematizar essa escrita que Márcia fez na própria carne e que os outros fizeram através da tinta e do papel? Como fazer uma história escrita a partir dos vestígios de alguém que caminha entre a fama e a infâmia? Como falar de uma vida que só foi reconhecida, enquanto vida parcialmente, através da imagem cristalizada de Márcio Maia Mendonça, pintor de arte sacra? Como escrever sobre as lembranças e os esquecimentos com relação a uma artista transexual que andava na linha e que, ao mesmo tempo, fugia da linha, construindo linhas de fuga? (Butler, 2015, Deleuze, 1996, Rolnik, 1989).

Foi partindo dessas indagações que comecei a me perguntar: Como Márcia era vista durante a vida e como passou a ser vista depois da morte? Como falar de um corpo nômade, que estava em trânsito? Como ela afetava e era afetada? Essa aflição, de cunho acadêmico, político e ético, gerou outras angustias, sobre a minha própria escrita. Qual a capacidade que tenho de afetar os leitores, de ser ou não afetivo? Foi pensando nessas questões que recorri a Pamuk e Otávio Paz.

Uma das contribuições de Ohran Pamuk, escritor oriental e de origem turca, foi mostrar que a literatura, assim como a historiografia, também tem um lugar social¹. Os romancistas e as romancistas, os poetas e as poetizas, assim como os historiadores e as historiadoras, também pensam sobre o seu ofício, construindo maneiras de praticar e escrever literatura. Mas, no caso de Pamuk, antes de ser escritor ele queria ser pintor. Até que descobriu, aos vinte e dois anos, que não sabia pintar como queria. Foi então que começou a pintar com as palavras.

“Este Mundo Verdadeiro das Coisas de Mentira”, que existe “entre a Arte e a História” (PESAVENTO, 2002. Pag. 56-75), necessita de vida para sair do papel. É por isso que as nossas histórias precisam de sentimentos, de sensibilidade, de emoção, de afeto, de corpos que sejam capazes de vibrar. Não se trata apenas de fazer uma leitura historiográfica através das imagens pictóricas, a proposta é construir as imagens através das letras, ajudando os leitores a ver esse mundo, através da linguagem.

Esse universo de papel e sonhos só ganha sentido quando os leitores acreditam nas nossas palavras, se aventurando nas páginas desse cemitério de árvores mortas cobertas de tinta. Mas, para que eles sejam encantados pelas palavras é preciso que esse encanto aconteça, primeiramente, com os autores, a ponto de acreditarem que os personagens que criaram são tão reais quanto eles. Foi isso que aconteceu, por exemplo, com Pamuk (2007, p. 66), ele sentia a presença do personagem “Ka” todas as vezes que voltava às ruas de Frankfurt.

Quando a história é bem contada os leitores continuam vendo os personagens, mesmo depois que fecham o livro e guardam na estante. É por isso que precisamos

¹ Essa discussão sobre o lugar social, espaço institucional, o ofício do historiador, prática e escrita da história vem sendo feitas a décadas, a exemplo dos trabalhos de Michel de Certeau e Marc Bloch.

construir um corpo de palavras que seja sedutor, não para construir uma realidade idealizada, a sedução que eu falo é a sedução da escrita, é possível e necessário construir um mundo de aventuras e desventuras, de afetos e desafetos, de amores e desamores, de sabores e dessabores, de magia e sedução. O importante é que o espaço ganhe vida, assim como os personagens que o habitam.

Os leitores dos livros de história, assim como os leitores dos romances, sabem que os textos “nunca são totalmente imaginários nem totalmente reais”. Existe um pacto informal entre escritores(as) e leitores(as), todos sabem que a escrita é uma ficção, mesmo quando ela é baseada em acontecimentos reais. A ideia de realidade, nesse caso, possui um duplo sentido. O primeiro, mais conhecido, é aquele dos historiadores, que escrevem história pensando em um referencial, na história vivida. O segundo, é dos romancistas, está relacionado com o senso de realidade do próprio texto, é a dimensão vital de cada história, que faz com que o leitor acredite ou não no que estamos escrevendo.

Seja qual for o sentido que damos ao real precisamos de imaginação, é com ela que arranhamos o que chamamos de realidade (PAMUK, 2007, p. 56). Por não ser possível resgatar o passado é preciso construí-lo através da ficção histórica, criando uma atmosfera verossímil, que pode surgir através da pesquisa, da metodologia, das fontes e da escrita. Não basta pesquisar e se isolar em um quarto, é preciso aprender a “enquadrar esse estranho e intrigante produto em alguma moldura”. Precisamos dar forma ao pensamento, fazendo ele brotar na folha de papel em branco ou na tela do computador. Não se trata apenas de escrever, a escrita pela escrita pode ser tão improdutiva quanto aquelas ideias que ficam apenas nas nossas cabeças. Precisamos organizar o pensamento e a escrita, construindo uma geografia com as palavras, criando uma estética e uma poética (PAMUK, 2007, p. 66).

A proposta de Pamuk é que possamos ser criadores de sonhos, inventando (acordados) histórias complexas que proporcionem aos leitores a possibilidade de sentir os sons, os cheiros, os gostos, as cores, os rostos, as vestimentas, os corpos, as cenas e os cenários. Mas, ao contrário do que alguns podem supor, essa tarefa não é fácil, os

escritores precisam lutar, com todas as forças, para que as palavras surjam em sua imaginação, a ponto de conseguir visualizar o que pretende (d)escrever.

Mas, para que isso aconteça é preciso saber imaginar, como se observássemos uma paisagem pela janela, “transformando-a em pintura com os olhos da mente”. Em seguida precisamos usar a técnica e a criatividade para escolher e organizar as palavras, pintando através das letras. Mais do que isso, ao juntar várias paisagens podemos colocar elas em movimento. O grande desafio de qualquer escritor é dar vida as imagens, colocando-as em ação, fazendo os leitores entrarem na cena. O prazer da leitura não surge apenas da visão de espectador, é preciso escrever de uma maneira que o leitor veja “com os olhos” do autor e “dos protagonistas que habitam esse mundo” (PAMUK, 2011, p. 13-15).

A história não pode ser uma casca oca onde jogamos informações aleatórias, como se fosse um depósito onde se joga as coisas. Ela precisa ser construída aos poucos, com teimosia, paciência e arte. Através “de muitos objetos, descrições, ruídos, conversações, fantasias, lembranças, informações, pensamentos, eventos, cenas, momentos”, etc. A descrição da cena e dos espaços, não pode ser vista apenas como uma necessidade estética, existem outros interesses, de cunho psicológico. A maneira como pintamos as pessoas, os objetos, as vestimentas, as plantas, os animais ou, até mesmo, o clima, pode dar mais vida ao texto e aos sujeitos das nossas histórias. A paisagem dos romances, por exemplo, é “composta para refletir os pensamentos, emoções e percepções da figura que nela se encontra”, “é uma extensão, uma parte, do estado mental dos protagonistas” (PAMUK, 2011, p. 15).

Feitas as devidas observações sobre Ohran Pamuk, gostaria de falar um pouco sobre Octávio Paz, um poeta e ensaísta mexicano que rompe com a ideia de paradoxo, colocando lado a lado os opostos. Para ele a poesia é, ao mesmo tempo, algo interior e exterior, local de salvação e de abandono, viagem e retorno, planejamento e acaso, isolamento e comunhão. É obediência e desobediência, razão e loucura, pureza e impureza. É da ordem do sagrado e do profano, é monólogo e, ao mesmo tempo, é diálogo, está nua e está vestida, são todos os rostos e não é rosto nenhum (PAZ, 2012, p. 21).

Na escrita desses dois autores encontramos um empenho para entrelaçar os opostos. Mas, a balança de Pamuk pende mais para um lado, valorizando principalmente o romancista reflexivo. No caso de Octavio Paz a balança pende para o lado contrário, não no sentido de ser ingênuo, ele sabe que precisa de leitura e reflexão. Mas, questiona a maneira como as pessoas fazem poesia: “Nem todo poema – ou, para ser mais exato, nem toda obra construída de acordo com a lei do metro – contem poesia” (PAZ, 2012, p. 22).

Fazendo um paralelo com a escrita de Pamuk, podemos dizer que nem todo romance que segue as regras de como fazer um bom romance se torna um bom romance. Assim como nem toda tese, que segue todas as regras da historiografia se torna uma boa tese. Não basta escrever com imaginação. Mas, também não basta escrever com técnica. “Um soneto”, por exemplo, não é, necessariamente, um poema”, é apenas uma forma literária, exceto quando esse mecanismo retórico – estrofes, metros e rimas – foi tocado pela poesia” (PAZ, 2012, p. 22).

Não estou querendo dizer que devemos esquecer as recomendações de Pamuk ou os livros de Teoria e Metodologia da História, pelo contrário, podemos e devemos aprender com eles. Mas, precisamos ir além deles. Em nenhum momento Otávio Paz diz que devemos exterminar os estrofes, os metros e as rimas. O que ele questiona é a maneira como escrevemos e ensinamos poesia, como se medíssemos cano. As “máquinas de rimar”, ensinada nas universidades, não são, necessariamente, máquinas “de poetizar”. Não basta saber escrever em forma de rima, é preciso algo mais para fazer poesia (PAZ, 2012, p. 22).

O que Otávio Paz defende é que a poesia existe na vida e na escrita, que a dimensão poética não se restringe a escrita, pelo contrário, a maior parte dos textos, mesmo aqueles que chamamos de poéticos, são carentes de poesia. A poesia, para ele, está presente na própria vida e pode ser acessada através dos sentidos, por meio das cores, dos cheiros, dos sons, dos sabores e dos con-tatos. Mas, a poesia também pode estar presente na escrita, desde que ela faça sentido e mecha com os sentidos. Essa é uma das principais palavras usadas por Octávio Paz e Pamuk (sentido). Os nossos

textos, independentemente de fazer parte de uma poesia, de um romance ou de uma tese, precisam ter e ser sentido (PAZ, 2012, p. 27).

Não estou querendo dizer que a historiografia deve seguir todas essas orientações, a história escrita não é, no sentido literal, uma poesia. Mas, podemos dizer que a história possui, ou pelo menos deveria possuir, uma dimensão poética. Eu sei que o historiador possui um estilo, não está fora do tempo, do espaço ou da linguagem acadêmica. Mas, assim como o poeta, ele “transcende a linguagem”, “transforma(ndo)-a em atos poéticos” (PAZ, 2012, p. 26).

O desafio dos historiadores e das historiadoras é exatamente esse, transcender a linguagem dos seus pares. Mas, assim como os poetas, nós acabamos descobrindo que não é possível transcender a linguagem sem usar linguagem. Assim como Pamuk, Octavio Paz valoriza as imagens e as palavras. Mas, tem um amor muito especial por estas últimas: “Nos lábios de crianças, loucos, sábios, cretinos, apaixonados ou solitários brotam imagens, jogos de palavras, expressões surgidas do nada. Por um instante brilham e relampejam. Depois se apagam”. As palavras, segundo o poeta, são “feitas de matéria(l) inflamável”, que arde “no instante em que são tocadas pela imaginação e pela fantasia” (PAZ, 2012, p. 42-43).

O meu desafio é transformar a pesquisa acadêmica, que chamamos de tese, em obra de arte, em potência, em a(fe)tividade, em prazer, em tesão. Em algo que possa dar prazer a mim, no momento de escrever, e aos leitores, ao ler. Por isso recorri a Pamuk e a Octavio Paz, eles ajudam-me a pensar outras maneiras de escrever, que leve em consideração os leitores e as leitoras, que precisam de vida, de paixão, de sentido. Essa vitalidade, segundo eles, a gente consegue através das letras, quando elas se tornam inflamáveis, incandescentes, a ponto de serem fundidas, se transformando em imagens, em movimento, em poesia e em ritmo.

O segundo desafio, voltando a Pamuk, é pintar paisagens, nesse caso psicossociais, através das letras. Ao invés de começar falando sobre o nascimento de Márcia Maia Mendonça (1949) decidi fazer o contrário, começar com a morte (1998). Como lembra Michel Foucault (2013, p. 15), o contato com o morto, assim como o contato com o espelho, é um dos momentos em que paramos para pensar que temos

corpo. Através das fontes orais e das fontes escritas, por exemplo, é possível pintar as cenas e os cenários da morte e do velório, fazendo o leitor ver e crer na escrita, através dos sentimentos em torno da morte.

A descrição da morte e do velório, os detalhes do enterro, assim como a reação da cidade, são importantes para entender como se construiu a memória, o motivo de tantas lembranças e esquecimentos. Mas, ao invés de começar julgando a memória, por ter sido construída dessa ou daquela maneira, precisei mergulhar nela, para perceber os sentimentos, as emoções, os afetos e os desafetos, que saíram dos corpos e se transformaram em tinta, através das mensagens pós-morte, escritas nas páginas dos jornais.

Diante dos mortos, assim como de um gravador, os vivos pensam nas suas próprias vidas, nos seus próprios corpos, colocando a memória para trabalhar. A morte, nesse caso, funciona como instante de fecundação, deixando as pessoas gestantes, prestes a entrar em estado de parto. Dona Francinete, que estava grávida de saudade, fez nascer através de um livro: “A Arte em dois mundos” (2007), o filho que tinha morrido nove anos antes. Mas, pela segunda vez, ela batizou de Márcio.

Ao invés de julgar Dona Francinete, precisei construir, através das letras, o ambiente e a ambiência em que tudo isso aconteceu, não bastava saber como ocorreu a sistematização² das memórias ou como surgiu os primeiros ensaios de uma biografia familiar, era preciso perceber a relação entre escrita, vida e morte. Antes da morte física existiu uma primeira morte e um segundo nascimento, a Márcia precisou matar o Márcio para existir enquanto Márcia. O que a família fez, através deste terceiro nascimento, foi dar vida ao Márcio através da escrita, matando a Márcia pela segunda vez.

² A palavra sistematização, que se escreve com “s”, algumas vezes será escrita com “c” de maneira proposital (**c**isistemização, para fazer referência ao prefixo “cis”, que representa as pessoas que possuem uma performatividade de gênero que está de acordo com as normas sociais que foram estabelecidas através da genitália com a qual nasceu. Acontece uma sistematização das memórias (por que elas foram sistematizadas) e uma cistemização (já que a maioria dos textos tratam a Márcia como se ela fosse eternamente cis). A intenção é lidar com as palavras como Márcia lidava com o corpo (transformando).

O desafio não é apenas pintar através das letras, como queria Pamuk, é explicar aos leitores que essas cenas e esses cenários falam sobre pessoas que estavam tentando construir cenas e cenários, que é uma metalinguagem. Para visualizar isso não basta imaginação, é preciso fazer uso das memórias que foram construídas nesses nove anos, criando uma cartografia pós-morte, para que os leitores(as) possam entender como se construíram essas memórias e o que essas memórias construíram.

Para isso, é preciso que conheçam essa sistematização, que consigam visualizar as imagens que a família e os amigos construíram, para que possa, posteriormente, ter argumentos para questionar. Não adianta falar em desterritorialização se os leitores ainda não estiverem por dentro do território. Não tem como alguém desver ou descrever algo que ainda não consegue ver ou crer, é preciso dar densidade a esse ambiente familiar para que o leitor comece a imaginar o chão que eles pisavam, para que possa pisar junto com eles. Apenas assim, depois de imaginar-se ao lado dessas pessoas, como se estivesse em cena, é que é possível entender melhor porque essas memórias foram construídas dessa maneira e não de outra.

Não basta escrever sobre o que as outras pessoas escreveram sobre ela, é preciso criar uma cartografia desse corpo nômade, ainda em vida, imaginando as suas andanças. Tentando entender como construiu essa geografia que se estende pra fora, no espaço exterior, através das cidades, dos estados e dos países, e para dentro de si, através de seu próprio corpo. Essa é uma excelente oportunidade para refletir sobre as performatividades de gênero (BUTLER, 2003) e as transformações corporais (PRECIADO, 2014). Mas, para que os leitores possam entender essas viagens, é preciso, primeiro, construir um território, que sirva de porto seguro. Não adianta começar falando de desconstruções de gênero sem explicar como aconteciam, na época, essas construções. Precisamos criar, através dos detalhes, as condições para que os leitores consigam imaginar como as pessoas viviam essas feminilidades e masculinidades na região nordeste do Brasil na segunda metade do século XX.

Não estou querendo dizer que devemos negar as teorias de gênero e sexualidade, pelo contrário, os leitores precisam dessas leituras para perceber que tanto as masculinidades como as feminilidades são construções sociais, que resultam da

linguagem e da ciência, das práticas discursivas e das transformações fármaco-pornográficas do século XX. Mas, essas informações não podem ser apresentadas apenas através de teoria, não podemos apenas dizer, é preciso mostrar. É por isso que as fontes são tão importantes, elas nos ajudam a inferir sobre a construção da masculinidade do Márcio e da feminilidade da Márcia. Mais do que isso, podemos problematizar essa divisão, mostrando como esse corpo é barroco. Através das fotografias, dos vídeos, das memórias, é possível traçar uma cartografia dos elementos que são usados para pintar as identidades de gênero de uma maneira e não de outra.

Não podemos esquecer da questão dos detalhes. A descrição da barba, do bigode e das roupas, como calças compridas e blusas sociais, assim como das vestimentas das ordens religiosas, ajudam a imaginar como se construiu o corpo de Márcio. Mas, antes precisamos usar todos os elementos para tentar visualizar esse ambiente religioso em que ela, que na época ainda era ele, viveu. A família, juntamente com os padres, forneceram a matéria-prima para que pudesse construir as próteses sociais dessa masculinidade. Mas, não se trata de resgatar o passado ou de recuperar os sentidos, já sabemos que isso é impossível. O objetivo não é resgatar nem representar, é apresentar um passado, não aquele tal qual aconteceu, mas, um passado verossímil, passível de ter existido. Um passado que foi construído através da linguagem, que carrega os rastros da técnica e da imaginação historiográfica. Essa estratégia não é totalmente ingênua, os leitores precisam acreditar, pelo menos temporariamente, nessa ilusão de que conseguem ver o passado. Apenas depois de imaginar o que seria o perfil de um homem tradicional católico é que podemos pensar sobre os desvios e as consequências sofridas por ter uma masculinidade desviante.

Esse mesmo exercício podemos fazer com a Márcia, ela construiu a sua feminilidade através das maquiagens, das vestimentas, dos gestos e das transformações corporais. Ela foi se montando através das próteses culturais e dos aparatos fármaco-tecnológicos de fabricação dos corpos. Precisamos ajudar os leitores a visualizar essa montagem, através dos detalhes (Preciado, 2014).

Não basta explicar o que é “performatividade de gênero” ou “tecnologias de transincorporação” através de Butler (2003) e Preciado (2014). É preciso mostrar como

isso acontece na prática da pesquisa. Não estou querendo dizer que os conceitos não são importantes, pelo contrário, eles são. Mas, a teoria se torna vazia se não vier acompanhada da empiria. Não basta dizer o que é performatividade, é preciso mostrar, através da escrita, como aconteceu a performatividade do Márcio e da Márcia. Não basta dizer que é uma construção “fármaco-pornográfica”, é preciso apresentar os elementos dessa construção.

Não basta explicar o que é nomadismo ou barroco, é preciso mostrar na prática como aconteceram essas viagens e esse barroquismo. A própria Márcia (artista, transexual e católica) é a personificação de tudo isso. Ela transitou e transgrediu através dos espaços (das cidades, dos estados e dos países) e do seu próprio corpo, viajando entre Limoeiro e Fortaleza, entre o Ceará e Pernambuco, entre o Nordeste e o Sudeste, entre o Brasil e a Europa, entre o Ocidente e o Oriente, entre o sagrado e o profano, entre os universos que convencionamos chamar de masculino e feminino.

Ela não era apenas um “albergue”, como Fernando Pessoa, era uma igreja, um hotel, um convento, um motel ou um atelier ambulante, “com rodas e asas”, capaz de viajar pelo mundo, carregando vários sujeitos dentro de si e conhecendo outros(as). Sentindo as dores e os prazeres através dos transes e das transas. Márcio e/ou Márcia personifica o turbilhão poético de Octávio Paz, ela é o Arco e a Lira, não é apenas divina, é mundana. Não é apenas um corpo sacro, é um corpo barroco e profano, que penetrou e foi penetrada por várias culturas, por diversas línguas (nos dois sentidos da palavra) e por múltiplos corpos (tanto de textos como de pessoas). É por isso que ela transita (até hoje) entre a lembrança e o esquecimento.

Não posso falar de alguém assim, que pinta e que se pinta, através de letras mortas. Como construir um lugar fixo para alguém que transitou por tantos lugares? Como criar um corpo de textos petrificados e imobilizados para falar de um corpo “plástico” e móvel? Como escrever única e exclusivamente de maneira técnica se estamos falando de um corpo que fez da vida uma obra de arte? Como se restringir ao rigor da prosa e do tempo se ela fez da vida e da arte uma poesia intempestiva? Como fazer uma história sem pensar no corpo se estou falando de uma pianista, pintora e escultora que tocava, pintava e esculpia com o corpo e no próprio corpo?

É por isso que o subtítulo dessa comunicação é “A dimensão ética, estética e poética da escrita (e) de um corpo trans”. Não basta falar sobre as travestis e as transsexuais, é preciso falar bem, não no sentido moral, o bem nesse caso possui uma dimensão estética. O texto precisa ser bem escrito, bem dito e não mal dito. A maneira como contamos uma história possui uma dimensão ética e política. Uma história mal contada pode ser tão perigosa quanto uma história não contada.

A nossa função não é apenas escrever, é fazer as palavras dançarem, criando uma espécie de balé, onde as letras formam uma coreografia, com direito ao improviso e ao acaso. O objetivo não é apenas fazer uma tese, é fazer as palavras entrarem em choque soltando “faíscas metálicas” ou formando pares fosforescentes”. É embutir essa dimensão poética dentro da escrita. A linguagem é “poesia e as palavras escondem uma “carga metafórica disposta a explodir”. Mas, essa “força criadora” não existe por si só, ela precisa do fator humano para entrar em erupção, através da fala e da escrita (PAZ, 2012, p. 42-45).

Os historiadores e as historiadoras, com seus instrumentos de trabalho, são como encantadores e encantadoras de serpentes, que lidam com os perigos da linguagem, com “um contínuo fluxo-e-refluxo de frases e associações verbais” que podem, ou não, ser governadas “por um ritmo secreto”. Como lembra Octavio Paz (2012): “no fundo de todo fenômeno verbal há um ritmo. As palavras se juntam e se separam respeitando certos princípios rítmicos”. Ao controlar o ritmo o escritor controla (ou pelo menos tem a ilusão de controlar) as letras. Esse é um dos maiores desafios dos poetas, dos romancistas e dos historiadores, colocar ritmo nas palavras. Não basta imaginar as pessoas, as cenas, os cenários e pintar através das letras (PAMUK, 2011), é preciso fazer isso de maneira poética e com ritmo, encantando as palavras e encantando através das palavras.

Referências Bibliográficas

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. O Tecelão dos Tempos: o historiador como artesão das temporalidades. Revista Eletrônica Boletim do TEMPO, Ano 4, Nº19, Rio, 2009 [ISSN 1981-3384].
- BLOCH, Apologia da História ou O Ofício do Historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BUTLER, Judith. ATHANASIOU, Athena. Dispossession: the performative in the political Cambridge: Polity Press, 2013.
- BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003
- BUTLER, Judith. Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto? São Paulo: Boitempo, 2015.
- CERTEAU, Michel de. A escrita da história. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2002
- CHALHOUB, S. Visões da Liberdade. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.13-28 (“Introdução: Zadig e a História”).
- DELEUSE, Guilles. Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia, vol. 3. Rio de Janeiro: Ed 43, 1996
- DERRIDA, Jacques. Mal de Arquivo: Uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FOUCAULT, Michel. A Ordem do Discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 0 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- FOUCAULT, Michel. Corpo utópico, as outras heterotopias. N-1 edições, 2013.
- GINZBURG, C. Mitos, Emblemas e Sinais. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.143-180 (“Sinais: raízes de um paradigma indiciário”).
- PAMUK, Ohran. A Maleta do Meu Pai. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PAMUK, Ohran. O Romancista Ingênuo e o Sentimental. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PAMUK, Ohran. Outras Cores: Ensaio e um conto. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- PAZ, Octavio. O Arco e a Lira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Esse mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, N° 30, 2002. Pag. 56-75.
- PRECIADO, Beatriz. Manifesto Contrassexual. São Paulo. N-1 edições, 2014.
- ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- SAFATLE, Vladimir. Por uma ética da despossessão de si – Sobre Judith Butler e seu “Relatar a Si Mesmo. In.: BUTLER. Judith. Crítica da Violência Ética”, Editora Autêntica, 2015.
- VITAL, Marcise Mendonça e MENDONÇA, Francisca Maia. A arte em dois Mundos. Recife. EDUFRPE, 2007.