



Este artigo está licenciado sob uma Licença Creative Commons 4.0. Com essa licença você pode compartilhar e/ou adaptar o material para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra, forneça um link para a licença, e indique se foram feitas alterações.

ARTIGO

Estética trans-aborteira: o aborto no entre das práticas artísticas profanatórias

María Antonella Barone

 Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2404-6818>

Alexsandro Rodrigues

 Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5998-4978>

Ricardo Mello Pimentel

 Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9990-3837>

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.21892576>

Resumo:

Como resultado de uma pesquisa de doutorado, este ensaio procura ir além das bordas estabelecidas para falar sobre aborto e se pergunta sobre a possibilidade de pensá-lo para além do corpo que gesta. Com uma apresentação e uma análise de fragmentos da peça de teatro “El homosexual o la dificultad de expresarse” (2004), do artista argentino Copi, pensamos uma estética trans-aborteira desafiando-a a partir das operações do fracasso - como proposto por Halberstam (2020) - e das práticas artísticas profanatórias, nos dizeres de Agamben (2007). Assim, pensamos o aborto no entre das práticas artísticas que fazem fracassar o dispositivo da maternidade, o sistema sexo/gênero, a cisheteronormatividade, a identidade e o aborto cisgênero. Compondo cenas do dissenso, na proposta de Jacques Rancière (1996), a obra de Copi nos mostra o que podem as vidas que escapam no entre das práticas artísticas, fazendo fracassar tudo aquilo ensurdecido pelo pensamento consensual relacionado ao aborto.

Palavras-chave: Estética trans-aborteira; aborto; estética do fracasso; práticas profanatórias; dissenso.

Trans-abortive aesthetics: abortion in the midst of profanatory artistic practices

Abstract:

As a result of doctoral research, this essay seeks to go beyond the established boundaries to talk about abortion, and asks about the possibility of thinking about it beyond the gestating body. With a presentation and analysis of fragments of the play “he is homosexual or difficult to express himself” (2004), by the Argentine artist Copi, we think about a trans-abortive aesthetic, challenging it based on the operations of failure, - as proposed by Halberstam (2020) - and profanatory artistic practices, in the words of Agamben (2007). Thus, we think about abortion among the artistic practices that fail the maternity device, the sex/gender system, cisheteronormativity, cisgender identity and abortion. Composing scenes of dissent, in the proposal of Jacques Rancière (1996), Copi's work shows us what the lives that escape in the midst of artistic practices can do, making everything deafened by consensual thinking related to abortion fail.

Keywords: Trans-abortive aesthetics; abortion; aesthetics of failure; profanatory practices; dissent.

Introdução: compondo cenas do dissenso com Copi e as vidas que escapam no entre das práticas artísticas

Antes de começar a andar os caminhos esteticamente tortos que as narrativas trans-aborteiras nos abrem, consideramos importante sinalizar que este ensaio se compõe de uma cartografia de cenas de um texto-dramatúrgico que se mo(n)stra na sua potência subversiva, também, no momento que decompõe normatividades literárias. Por esse motivo, talvez, a pessoa leitora encontre fragilizado este aspecto na fundamentação do artigo, não encontrando aqui uma determinada bibliografia teórica que dê suporte à abordagem de uma obra dramatúrgica em linguagem literária. Pois não pretendemos isso no nosso andar. A obra em questão está disponibilizada pela editora mexicana “El Milagro”, do Conselho Nacional para a Cultura e as Artes, traduzida ao espanhol como “El homosexual o la dificultad de expresarse” (2004), publicada, originalmente no ano 1971 pelo artista argentino Copi.

O que sim fazemos, é lançar mão desta dramaturgia para trazer para o diálogo temáticas que decorrem das discussões de gênero e sexualidades, ampliando e multiplicando as implicações sobre o aborto. Esta obra compõe este ensaio como mais

uma narrativa infame e potente que desarticula os sentidos cisheteronormativos em torno da prática do aborto. Andarilhar esse caminho significa se dispor para entrar numa dimensão movediça onde predomina a instabilidade e estranheza. Dimensão cuja base não é estável, que está pouco firme, solta, despegada, que não está fixa. Mas nosso gosto pelas problematizações possibilitadas pelas estéticas marginais, nos convoca para sobrevoar por uma análise provocativa, onde a obra funciona como dispositivo teórico que acompanha a história da jornada de sujeitos ambíguos e contestatários frente aos modos de viver que pretendem reduzir suas existências à cisheteronormatividade patriarcal, branca e colonial.

A relação estabelecida neste ensaio entre a obra de Copi e o tema do aborto não se dá de forma direta, temática ou intencionalmente central na dramaturgia analisada, mas constitui uma articulação construída pelas pessoas autoras a partir de uma leitura situada, teórico-política e estética. Nesse sentido, não se trata de afirmar que a peça aborda o aborto como questão explícita ou programática, mas de reconhecer que, por meio de suas operações de desestabilização das normas de gênero, sexualidade, reprodução e identidade, a obra abre fissuras que tornam possível pensar o aborto para além de seus enquadramentos convencionais. Assim, a noção de estética trans-aborteira emerge como uma chave interpretativa que não busca representar um conteúdo previamente dado, mas produzir deslocamentos de sentido, permitindo inscrever o aborto no entre das práticas artísticas que fazem fracassar os regimes normativos que organizam os corpos, os prazeres e os modos de vida.

Por meio de “uma atenção à espreita” (Deleuze, 2006), nos foi possível a seleção de uma obra que conseguiu pôr em funcionamento enunciados e práticas outras para falar sobre aborto. Porque ela tem o potencial de des-compor, fragmentar, queerificar, ou melhor dito: cu(ir)ificar tudo aquilo que até hoje conhecemos em relação às abordagens sobre o aborto e para acompanhar a produção de narrativas-trans-aborteiras nas suas dimensões estéticas.

“Pousamos nossa atenção” (Kastrup, 2007) na obra de Copi (2004), porque sentimos uma convocação que ativou uma percepção que foi se ampliando, mudando,

expandindo e se afirmando na sua força estética e trans-aborteira. O autor da peça, Raúl Natalio Roque Damonte Botana, apelidado pela sua avó como “Copi”, nasceu em Buenos Aires em 1939. Foi ator, narrador, ensaísta, desenhista, cartunista, dramaturgo, novelista e ativista. Um artista múltiplo. Suas obras podem ser acessadas desde uma condição marginal, sendo seu conteúdo motivo de rejeição e censura. Copi transborda sua época, se antecipa e ativa uma série de mecanismos subversivos tratando temáticas relacionadas a corpo e às sexualidades.

O dramaturgo aciona, segundo Vásquez (2020), uma série de reivindicações que se manifestam por meio das suas personagens irreverentes. Contestam os modos de viver que espartilham e reduzem suas existências, sendo apresentadas como as “loucas”, as “travestis”, as “bichas” apaixonadas pelos excessos e as contradições, ao mesmo tempo que se casam, riem e tiram sarro do matrimônio (Vásquez, 2020).

Neste aspecto, destacamos uma potencialidade de deslocamento que tira do lugar quem se aproxima da narrativa da obra selecionada. “Penso que a principal visada do dramaturgo está na subjetividade do espectador [...] é aí que ela quis atingir o que chamou de estado de arte - sacudir a posição de espectador, desreificá-la radicalmente” (ROLNIK, 1998, p. 6). De acordo com Jacques Rancière (2005), nas práticas artísticas se faz presente uma eventual concepção do poético e do político, como uma irrupção da discordância entre processos igualitários de subjetivação e processos de identificação hierárquica. Nesse sentido, consideramos que a poética de Copi se constitui de transgressão e de trânsito, uma “poética da inversão”, tanto seja de sexos, de gêneros, de línguas, de ficção:

Copi irrumpe en la escena mundial para proponer una ética y una estética trans, en el sentido en que lo trans debe entenderse, como el pasaje de lo imaginario a lo real: transexual, transnacional, translingüística, y opone al Estado-nación y sus ficciones guerreras la idea de comunidad [posnacional y, al mismo tiempo, imposible] (LINK, 2009, p. 385).

As personagens nas obras teatrais de Copi são travestis, transexuais, mães dominantes, falsas mães, militares, mulheres elegantes, professoras de piano, psiquiatras, detetives, ciganas, donas de chaves, lobos, ratos, marcianos, plutonianos,

cacatuas, cobras, homens macacos, entre outros. Segundo Luis Zapata (2004), no teatro de Copi, tanto no estilo quanto nas ideias, se tem uma aposta pela incorreção:

(...) parece complacerse en un afán de provocación, que cae con frecuencia en lo que ahora es considerado políticamente incorrecto; todo el mundo se vuelve blanco de sus burlas: los homosexuales (lesbianas incluidas), los travestis, los negros, las víctimas de las violaciones y del abuso sexual, los héroes, los padres, las madres, los sadomasoquistas, los médicos, etc. No es, desde luego, que Copi juegue a los extremos de la amargura y de la intolerancia; simplemente pone de manifiesto los aspectos ridículos que todos tenemos, esos que por lo general nos hacen reír cuando los vemos proyectados en los demás (ZAPATA, 2004, p. 12).

Como aponta Renata Pimentel (2022), a escrita copiana tem forte valor político, no entanto, militava por caminhos plurais e de abertura, onde identidade, para ele, se tratava de um processo transitório. Consideramos que a obra de Copi (2004), na sua “aposta pela incorreção”, aborda questões capazes de produzir desafios de indução a táticas transgressoras que invertem “papéis sexuais”, infringem leis e violam tabus. Seguindo as pistas de Jacques Rancière (1996), podemos pensar que essa tática compõe proposições do dissenso. Em outras palavras, entendemos que as estéticas trans-aborteiras para as quais nos atentamos, têm uma proposição dissensual ou de desacordo, porque não se ajustam a uma condição de pensamento, nem se substantivam em nenhuma imagem de mundo per se. Senão que se articulam como operações nascidas de insatisfação e desacordo com pretensões únicas e universais de modos de viver.

As “estéticas trans-aborteiras” não são uma categoria explicitamente formulada na obra de Copi, mas constituem uma inflexão analítica proposta pelas pessoas autoras a partir do encontro com sua dramaturgia. Ou seja, não se trata de identificar na peça uma tematização direta ou intencional do aborto nesses termos, mas de acompanhar como determinadas operações estéticas, como a desestabilização das normas de gênero, sexualidade, maternidade e reprodução, bem como o uso do exagero, da paródia e da incongruência, que produzem condições de possibilidade para pensar o aborto para além de seus enquadramentos convencionais. Nesse sentido, a obra de Copi funciona como um dispositivo que tenciona e desloca regimes de inteligibilidade, permitindo-nos elaborar a noção de “estéticas trans-aborteiras” como uma chave

interpretativa situada, porque se trata menos de um conteúdo dado na obra e mais de uma leitura que emerge na relação com ela.

As provocações que elabora Copi (2004) compõem uma cena dissensual que permitiria, a partir do ato do regime estético, a emergência de outras imagens e paisagens para possibilitar a expansão de mundos, e assim, multiplicar os modos em que o aborto é compreendido. O artista elabora determinadas táticas que são articuladas ao redor de uma história que, funcionando como uma cena dissensual, faz visível o que não tinha razões para ser visto ou dito.

Assim, tomamos a noção de dissenso como um conceito-ferramenta que nos auxilia a pensar as distribuições de sentido daquilo que conhecemos sobre o aborto. Nesse sentido, ao mobilizarmos a noção de dissenso em Jacques Rancière, especialmente tal como desenvolvida em *O desentendimento* (Rancière, 1996), não nos referimos a um simples desacordo de opiniões, mas a uma ruptura naquilo que o autor denomina de “partilha do sensível”. Isto é, na ordem que organiza o que pode ser visto, dito e reconhecido como legítimo em um determinado mundo comum. O dissenso, para Rancière (1996), é a irrupção de um conflito que não se reduz à divergência argumentativa, mas que questiona os próprios termos em que algo pode aparecer como objeto de disputa, produzindo uma desidentificação dos lugares previamente atribuídos aos sujeitos. Se trata, portanto, de uma operação política e estética que desestabiliza regimes de visibilidade e inteligibilidade, fazendo emergir sujeitos, corpos e experiências que estavam excluídos ou silenciados. Ao aproximarmos essa noção da obra de Copi, entendemos que suas estratégias dramatúrgicas instauram cenas dissensuais ao desorganizar as coordenadas normativas que sustentam o sistema sexo/gênero, a maternidade e o próprio sentido do aborto, abrindo espaço para outras configurações do sensível e para a emergência de mundos possíveis que escapam ao consenso.

Ou seja, o que se configura como uma prática (a prática abortiva), mas que ao mesmo tempo se coloca relacionada ao crime, por tanto silenciada e invisibilizada. Por meio de provocações e deslocamentos produzidos pelos recursos estéticos, a narrativa-trans-aborteira de Copi (2004), produz uma série de incômodos que advertem o que

temos naturalizado e constitui um horizonte problemático. Ali irrompe o dissenso, segundo Rancière (1996), aquele que está em desacordo com uma naturalizada distribuição do sensível, neste caso, relacionado aos modos de sentir e pensar o aborto.

Como explicitado por Barone (2022), a noção de “estética trans-aborteira” não deve ser entendida como um conceito presente ou nomeado na obra de Copi analisada, mas como uma elaboração teórico-analítica que emerge da articulação entre diferentes dimensões mobilizadas neste ensaio. Por “estética”, não nos referimos apenas a um regime artístico, mas ao campo de produção do sensível. Nos referimos às formas de ver, sentir e dizer que organizam a experiência. A dimensão “trans” opera aqui menos como identidade e mais como movimento: um atravessamento, uma passagem, uma torção que desestabiliza fixações de gênero, corpo e linguagem. Já a dimensão “aborteira” não se restringe ao ato biomédico do aborto, mas aponta para uma prática política e existencial de interrupção, recusa e desvio frente a regimes que normatizam a reprodução, a maternidade e os modos de vida. É na intersecção dessas três dimensões que situamos nossa leitura da obra de Copi: não porque ela apresente uma teoria do aborto ou formule essa categoria, mas porque suas operações estéticas, marcadas por deslocamentos, incongruências e transgressões, nos permitem pensar práticas de descontinuidade e desidentificação que nomeamos, de modo situado, como uma estética trans-aborteira.

A estética rancièriana nos apresenta um campo fértil para pensar noutros modos de configurar imagens que ensejam contornos desde os quais podemos produzir outros modos de viver à prática abortiva, longe dos que estão consolidados ou naturalizados. Desse modo, acreditamos que se amplificariam os horizontes de problematização em torno do debate sobre o aborto. Consideramos que os atos estéticos conteriam essa força interrogativa com capacidade de afirmação de outros abortos possíveis. Então, a estética que Rancière (2005) propõe, não seria um simples apelo à política da arte ou à arte da política, senão que apontaria para a convergência entre a política e a arte. No caso, a política como irrupção do desacordo e como desidentificação da subjetivação; e a estética como efetivação imanente do devir sensível e visível da fluidez da vida.

Consideramos que Copi, criador da obra que trazemos à continuação, tem conseguido nos deixar desconfortáveis a partir das suas próprias insatisfações e desacordos com o mundo. No decorrer da dramaturgia, é possível se remexer na cadeira e sentir que o regime artístico e estético que propõe consegue deixar suspensas algumas tradições e esvaziar de sentido os eixos conceituais que sustentam “o consolidado” no pensamento. É como se este fosse jogado ao plano das contingências onde se veria dirimida a distância entre o inteligível e o sensível. Atravessar as fronteiras entre o real e a ficção por meio de um artista transgressor como Copi não é uma tarefa simples, mas isso nos permitiria abrir mais um buraco nos domínios do pensamento cis normativo e heterossexual e isso muito interessa às estéticas trans-aborteiras.

São estéticas marcadas, politicamente, pela transgressão, entendida como deslocar os limites de modos de viver hegemonicamente traçados: “a transgressão transpõe e não cessa de recomençar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então para o horizonte do intransponível” (FOUCAULT, 2006, p. 32). Afirma-se a transitividade dos limites e da finitude das construções humanas.

De acordo com a problematização da relação entre estética e política, e a partir da estética da obra que selecionamos, anunciamos a possibilidade de deslocamento. Pretendemos andar com Copi no caminho dos exageros, para interromper a distribuição naturalizada dos sistemas de identidades e hierarquias, entre isso e aquilo que foge da economia do visível e do audível. Por meio de um processo de desidentificação e ressignificação, se produz uma disputa sobre a existência de um espaço comum que supõe a interrupção de sentidos e identidades que são percebidos como “naturais” (Rancière, 1996).

Com a obra de Copi vamos nos sentir desconfortáveis. Vamos atravessar uma experiência de deslocamento cuja força vai despertar mais interrogantes que respostas. Como sinaliza Renata Pimentel (2022), as obras de Copi conseguem mostrar o desconhecimento das pessoas para temáticas como transexualidade, travestilidade e

soropositividade nos anos da década dos 70, já questionando o que é “natural”, “real” ou “fictício”, quando se trata de gênero e sexualidades.

Abre o telão: mãe e filha entre arranjos e desacordos

A peça protagonizada pela jovem Irina, a personagem principal; a Sra. Simpson, sua mãe; a Sra. Garbo, sua professora de piano; o oficial Garbenko, seu amante e esposo da Sra. Garbo; e o general Pouchkine, se desenvolve com base em um interrogatório a que a personagem principal é constantemente submetida. Trata-se da investigação da “subjetividade” de Irina.

A ação acontece dentro da casa onde moram Irina e a mãe dela, ou seja, o espaço íntimo da casa é o palco em que acontecem as ações, espaço que se torna público. Todos os personagens vêm para aquele espaço, o que gera uma ligação particular com o fora, considerado um lugar desconhecido e perigoso, que nos transversaliza exigindo que questionemos os limites rigidamente traçados.

Uma vez aberto o telão, são apresentadas as personagens Irina e a mãe. Pouco se informa sobre o passado das protagonistas, mas sabemos que as duas foram deportadas para a Sibéria. Aqui, já se pode perceber que a maternidade apresentada pelo artista não advém de um dispositivo que se criou a partir de uma gestação seguida de parto, nem de uma adoção institucionalizada. A Sra. Simpson e Irina fizeram um comum acordo, um arranjo, um contrato. Em um trecho da cena IX, linhas 1-10 (COPI, 2004, p. 40-41), na qual conversam a Sra. Garbo e Irina:

GARBO: *¿Dónde conociste a la Sra. Simpson, Irina?*

IRINA: *Em Egito.*

GARBO: *¿Tiene un verdadero parentesco contigo?*

IRINA: *No.*

GARBO: *¿Por qué estás con ella? ¿Ella decidió, así nada más, ser tu madre? ¿y tú la seguiste?*

IRINA: *Sí.*

GARBO: *Pero ¿por qué estás con ella? ¿Qué hacías en Egipto cuando la conociste?*

IRINA: *Había huido de Marruecos.*

GARBO: *¿Por qué?*

IRINA: *Me había robado una vaca.*

Irina é cortejada por sua professora de piano, a Sra. Garbo, que questiona sobre essa relação entre Irina e a Sra. Simpson, à qual ela chama de mãe. Nesta proposta de Copi (2004), reconhecemos uma forma particular de relações entre os sujeitos que se constroem de forma alternativa ao nomeado como “tradicional”. Desta maneira, no que chamamos de estética trans-aborteira, criam-se imagéticos que possibilitam o reconhecimento de experiências para novas formas de habitar o mundo, inclusive em relação aos vínculos de maternagem.

A “estética trans-aborteira” trata-se de uma operação de leitura que produz um certo regime de inteligibilidade a partir do encontro entre a dramaturgia copiana e um campo teórico específico. Nesse sentido, seguindo as reflexões de Barone (2022), não se busca extrair da obra um conteúdo latente sobre o aborto, mas acompanhar como seus procedimentos, como a torção das identidades, a instabilidade das relações, a circulação entre registros do grotesco, do cômico e do excessivo, desorganizam economias normativas do corpo e da reprodução. É nesse ponto que a categoria proposta pelas pessoas autoras opera articulando dimensões heterogêneas, estéticas, políticas e corporais, em torno de práticas de interrupção, desvio e não continuidade. Assim, a estética trans-aborteira é um efeito de leitura que se produz na fricção entre a obra e os referenciais mobilizados.

A partir desta narrativa, se criam outras paisagens em relação ao que se considera uma maternidade na sociedade moderna e ocidentalizada. Na peça, é possível perceber que se produzem arranjos que mutam, se transformam e reformulam, criando outros modos de matinar e se relacionar.

Marcos Rosenzvaig (2003) vai dizer que as obras de Copi estão para além dos valores, o que lhe permite instaurar novas linguagens nas quais é o sujeito que se constitui como espectador quem vai se interrogar sobre a identidade das personagens. Jacques Rancière (2010) afirma que este tipo de práticas artísticas se constitui em uma poderosa ferramenta capaz de desafiar as ideias do espectador porque consegue criar narrativas que apelam a uma capacidade de ampliar o trabalho metafórico iniciado pela obra.

É ali que radicaria a eficácia política da obra de Copi, que na justaposição de elementos heterogêneos e conflitantes, tem a capacidade de transmitir uma mensagem que perturba. Superpondo imagens que podem ser incongruentes com a informação subministrada, e com a criação de um imagético chocante e desconfortável, o artista relaciona as imagens cotidianas com aquelas que, por uma razão cisgênera, heterocentrada, branca e colonial, os espectadores não gostariam de reconhecer ou teriam preferido ignorar (Barone, 2022).

A maternidade que se narra nesta peça, composta por Irina e a Sra. Simpson, personagens para as quais Copi não adjudica uma “identidade”, se constitui por um acordo que assim se nomeia. As duas não têm um vínculo consanguíneo, nem atravessaram pela institucionalização requerida para um processo de adoção; senão que fizeram acordos de relação mãe e filha. A partir do momento em que decidem experimentar esses processos de maternagem, se criam aberturas para (re) inventar o que conhecemos como maternidade. Por meio do arranjo que as personagens criam em relação à maternidade, se produzem desvios que nos permitem imaginar outros modos de pensar essas relações.

Copi (2004) cria fissuras que diluem formas únicas e universais de conceber o que é a maternidade. Faz desmoronar, cria ruínas e constrói outras imagens a partir destas. Irina e a Sra. Simpson, filha e mãe, nos dizem coisas outras sobre maternar, torcendo, sujando, reformulando, interpelando a pretensão universalizante e identitária da maternidade, mas não só (Matias et al., 2021). Podemos dizer que aqui se constitui uma outra cena dissensual, na qual irrompe uma série de imagens que não encaixam nos valores que correspondem com os papéis assinalados na maternidade traçada pelos limites moralistas. Imagens que entram em desacordo e perturbam os sentidos do que conhecemos como uma relação mãe e filha, porque a maternidade no imaginário de Copi (2004) está para além de valores pré-estabelecidos.

Na peça, segundo Rosenzvaig (2003), a Sra. Simpson adota o papel de mãe e Irina a de filha “rebelde”. Mesmo assim, é possível perceber como se produz uma narrativa um exercício de maternidade que, independentemente do gerar, parir, adotar ou

constituir arranjos ou acordos, o que dá contorno a essa relação tem também a ver com uma mãe que se sacrifica pelos cuidados à filha, que se preocupa pela alimentação, higiene e as atividades desta (no caso, as aulas de piano de Irina).

Concordamos com Barone (2022), quando descreve a dimensão abortiva na analítica da obra copiana, afirmando que é possível fazer uma leitura a partir dos diálogos em torno de uma gravidez da qual não se descarta a possibilidade que seja este o fruto de uma relação entre filha e mãe, mesmo que adotiva. Assim, Copi subverte e transgride a relação com a maternidade. As personagens da peça não questionam essa relação, nem os valores atribuídos de mãe e filha, mas o artista faz com que seja o espectador quem acaba se incomodando e se interrogando sobre esses valores. Nas palavras do crítico:

Ya la primera escena nos ahoga, asfixia de incertidumbres. Irina está embarazada. ¿De quién es el niño? ¿Del oficial Garbenko? ¿De su madre, de Mme. Garbo o de cosacos? De cualquiera de ellos, dice Irina. A los ojos de Irina el hijo aparece cosificado. No hay ni asombro ni afectividad. Es un artefacto que puede ser despedido. Eso nos lleva a preguntarnos: ¿el deseo de tener un hijo es sólo de las mujeres o también de los hombres y los homosexuales? En tal caso, el deseo de tener un hijo puede no estar ligado a un sexo (ROSENZVAIG, 2003, p. 53).

Esta imagem questiona os limites de um modo de relação padronizada, que se corresponde com a matriz judaico-cristã moderna e europeia de viver. Os arranjos no desenvolvimento da relação entre as personagens que se nomeiam como mãe e filha, nos direciona ao que Foucault (2010) se referiu ao elaborar uma problematização do mundo relacional produto da modernidade, que se veria empobrecido pelas instituições. É então que aponta à possibilidade de se criar, a partir da amizade, que poderia ser uma forma de relação, um modo de vida, uma ética, bem como uma cultura, em torno do prazer.

À vista disso, fazemos uma leitura da relação de Irina e a Sra. Simpson na obra de Copi (2004), como essa invenção dos sistemas de relações, que introduz outras formas de relações? sociais, de acordos, de arranjos e de amizades. Na peça, a Senhora Garbo expressa: “Hay circunstancias en la vida, Sra. Simpson, y usted lo sabe tan bien como yo, en que la sinceridad es inevitable. Ya sea hoy o dentro de un año, el destino

nos impone una conversación entre las tres” (na cena nº IV, linha 22-26, p. 29). Em cenas seguintes, a Sra. Garbo propõe para a Sra. Simpson ir todo mundo para China, onde fugiriam dos lobos e dos perigos da Sibéria.

Identificamos nessas composições do artista, uma oportunidade para pensar no que Foucault (2010) elaborou sobre a invenção de novas formas sociais de relação que viabilizem multiplicidade de conexões possíveis nas que, a partir de um mundo relacional enriquecido, seria extremamente complicado de administrar pelas racionalidades do Estado moderno. Já a noção de “modos de vida” cunhada pelo autor, foi introduzida para pensar a forma em que se organiza a sociedade em relação a determinados critérios como classes sociais, por exemplo, e não por meio de um critério de modo de vida. É assim que se abre possibilidade de criar, a partir de múltiplas formas de relação, um modo de vida, uma ética, bem como uma cultura, ao redor da potencialização do prazer.

Nesse sentido, Irina, personagem principal na peça de Copi (2004), se apresenta ao longo da história como uma jovem que vai fazendo e desfazendo diferentes usos do seu próprio corpo e do seu próprio prazer. Ela faz sexo com toda sorte de pessoas: com a mãe, o tio Pedro, uma travesti cabeleireira do bairro, o cirurgião dela, a professora de piano, o marido desta e praticamente todos. Na peça, a sexualidade, assim como os modos de relação entre as personagens, é uma espécie de variação infinita de possibilidades, onde o aborto é contemplado como uma delas.

“Porque eu queria”: fazendo fracassar o consenso sobre o aborto

Na peça, se efetua a investigação de um passado que explica o presente das personagens, especialmente de Irina, já que se apresenta como uma grande incógnita a revelar na obra. Nela, se procura incessantemente por uma explicação que permita reconhecer, definir e categorizar a personagem. Vamos nos deter na inquisição que sobre ela se faz sobre o “verdadeiro sexo” (Foucault, 1982). Questionada sobre o motivo da sua operação, Irina diz “porque queria”. Com a resposta simples, afirmativa e debochada da personagem que cria Copi (2004), se mostra “o aspecto artificioso da

distinção sexual binária e as possibilidades de mudança ou apropriação das normas que gerenciam e controlam as potências dos corpos” (MAÇÃO et al., 2021, p. 249).

Irina não quer dar explicações sobre as invenções sobre o seu próprio corpo e cria uma série de “respostas” para tentar fugir do interrogatório. Voltamos à cena nº IX, na qual se desenvolve uma ação de indagação da Sra. Garbo para Irina, linhas 79-103 (COPI, 2004, p. 42-44):

GARBO: *¿Y por qué cambiaste de sexo?*
 IRINA: *Ya había empezado.*
 GARBO: *Pero tu nada más te habías hecho crecer los senos. Al principio no querías cambiar de sexo.*
 IRINA: *Pero más tarde quise cambiar de sexo.*
 GARBO: *¿Por qué?*
 IRINA: *Ya había empezado.*
 GARBO: *¿Por qué te hiciste crecer los senos?*
 IRINA: *Quería tener senos.*
 GARBO: *¿Y no querías cambiar de sexo?*
 IRINA: *No.*
 GARBO: *Entonces fue después de conocer a la señora Simpson que quisiste cambiar de sexo. ¿Fue la señora Simpson quien te pidió cambiar de sexo?*
 IRINA: *No.*
 GARBO: *¿Fue el tío Pierre?*
 IRINA: *No.*
 GARBO: *¿Quién fue?*
 IRINA: *Nadie fue. Quise cambiar de sexo yo solita. Nadie me lo dijo.*
 GARBO: *Me dijiste que al principio no querías cambiar de sexo. Nada más querías hacerte crecer los senos. No fue sino después de conocer a la señora Simpson y al tío Pierre que tu quisiste cambiar de sexo. ¿Por qué?*
 IRINA: *No sé.*
 GARBO: *Debe haber una razón. Intenta encontrarla. ¿Por qué?*
 IRINA: *Quería cambiar de sexo.*
 GARBO: *¿Querías tener un sexo de mujer en lugar de un sexo de hombre?*
 IRINA: *Sí, así es.*
 GARBO: *¿Pero por qué?*
 IRINA: *Porque quería.*

Com o inquérito que faz a professora de piano, amante de Irina, podemos perceber que se faz presente uma procura por explicações para definir “o sexo verdadeiro” da personagem, seja na indagação pelo passado desta ou mesmo no corpo e as mudanças que fez no próprio e único. Essa grande indagação é uma busca para encontrar um nome e fixar um destino a Irina que a descreva e a enuncie. Se apresentando como aquele sujeito que aparentemente não obedece nem se ajusta a todos os limites das normas, faz fracassar qualquer expectativa de resposta para as

perguntas inquisitórias sobre “o sexo verdadeiro” que, por sua vez, a deixam constrangida.

A partir do proposto por Jack Halberstam (2020), o fracasso poderia ser pensado como uma forma de desmontar as lógicas do que significa fracassar, perder, esquecer e não saber. O que pode oferecer formas mais criativas, mais cooperativas e surpreendentes de estar no mundo. Com as respostas de Irina à professora de piano, podemos pensar no fracasso desde uma perspectiva que permite desfazer aquilo que se pretende exercer como atribuições, designações, taxonomias e classificações:

O fracasso conserva algo da maravilhosa anarquia da infância e perturba o suposto claro limite entre adultos/as e crianças, entre vencedores/as e perdedores/as. E ainda que é certo que o fracasso vem acompanhado de um conjunto de afetos negativos, como a decepção, a desilusão e o desespero, também nos dá a oportunidade de utilizar esses afetos negativos para criar buracos na positividade tóxica da vida contemporânea (HALBERSTAM, 2020, p. 15).

Na cena do questionário das personagens de Copi (2004), são atribuídos determinados sentidos ao corpo de Irina, e é possível perceber que nas respostas “porque sim, porque eu queria”, existe uma afirmatividade de usos e desusos do corpo que poderiam vir fazer fracassar aquilo da ordem do sistema sexo/gênero¹. Irina não se amarra a nenhuma categoria que a deixe marcada; portanto, ela pode ser todas, ou todas as categorias podem ser ela, o que torna impossível reconhecer o lugar que ocupa.

Entendemos que ali se faz fracassar uma série de dispositivos e categorias que pretendem dizer sobre um “verdadeiro sexo” da personagem. Irina se apresenta como uma operadora que faz fracassar uma lógica sensível de mundo para instaurar outros mundos sensíveis, que se revela como a emergência de sujeito político. Segundo Rancière (1996, p. 378) o sujeito político surge como “operador de desclassificação, uma potência de desfazer a estrutura que põe os corpos em seu lugar, em sua função, com a parte que corresponde”.

¹ Lembramos aqui de Gayle Rubin (1986, 1989), foi quem estabeleceu a expressão “sistema sexo-gênero” como ferramenta conceitual para explorar os meios que possibilitaram uma transição da natureza biológica do sexo e da reprodução, para a consideração das construções culturais das relações humanas.

Ao nos atentar nas outras duas personagens da peça: a Sra. Simpson e a Sra. Garbo, percebemos que elas não estão sujeitas à indagação nem a inquéritos, senão que parece ter uma diferença entre elas e Irina: enquanto estas parecem aceitar um nome que identifique seus corpos e permitem que a categoria as localize; Irina faz fracassar o mecanismo de fixação identitária que se impõe a ela por meio das irritantes perguntas inquisitórias. Ela se mostra em constante movimento e reinvenção, o que lhe impede de explicar ou definir quem é “de fato”. A existência de Irina faz visível um mundo que constrói outros sentidos, um outro mundo do sensível que entra em conflito com os (co)existentes.

Assim, se vão produzindo práticas do dissenso e da transgressão, no sentido de uma invenção que permite que se vejam outros modos de viver, uma invenção que faz entrar em conflito a própria constituição do mundo comum, sobre o que nele se vê e se ouve, sobre o que nele é possível. Neste caso, o mundo de uma pessoa sem “verdadeiro sexo”, o mundo de uma maternidade diferente, o mundo de pessoas que mudam de sexo porque simplesmente desejam, o mundo em que é possível pensar a gravidez e o aborto para além do corpo que gesta. A peça aposta na prática do dissenso fazendo fracassar uma ideia universal de mundo, para fazer emergir mundos paradoxais que revelam juntos recortes plurais do mundo sensível (RANCIÈRE, 2005).

Quando Jack Halberstam (2020) procura pelo que chama de uma estética do fracasso, afirma uma perspectiva alternativa com potencial de ativar outros caminhos e despertar outros afetos. Se afasta da lógica binária sucesso-fracasso, instalando a ideia de “fracasso” com a potência da indeterminação, que ativa um modo de estar no mundo na contramão das normatividades vigentes. Enxergar, portanto, a apropriação do termo “fracasso” em sua dimensão não dualista, resignificando a intensidade vital que nos faz reconhecer o quanto havíamos vivido nos limites moralistas que trancaram “nossa potência de ampliar conexões” (MÉLLO, 2018, p. 111). Entender que ir além dos limites do “fracasso” e vivê-lo como potência para devires pode nos ajudar a acompanhar as narrativas desviantes ou trans-aborteiras que propõe a peça da Copi.

As personagens da obra tiram o aspecto sagrado ou essencialista do corpo como matéria inalterável, e lhe conferem usos específicos que vão além da construção do que é "homem" ou "mulher", "mãe e filha", "aborto ou cocô", "sucesso ou fracasso". Tendo desenvolvido suas pesquisas no campo dos estudos de gênero e suas conexões com a estética, Jack Halberstam (2020) a partir do termo "queer", entendido como tudo aquilo que é desviante, excêntrico e não normativo, considera que a lógica do sucesso, enquanto hegemônica, é regida por princípios racistas, machistas e cisheteronormativos.

Nesse sentido, elabora uma associação entre o fracasso e o queer. Para tal, adverte que é preciso estar disponível a se afastar de uma zona de conforto das trocas da cortesia, para acolher uma política que promete bagunçar, falhar e perturbar. Afirma o exagero de falar o que se pensa e rebater quando a realidade nos choca e nos aniquila: "fracassar é algo que pessoas queer fazem e sempre fizeram excepcionalmente bem" (HALBERSTAM, 2020, p. 21). E aqui acrescentamos: abortar é uma maneira de fazer fracassar tudo aquilo que restringe e espantilha a vida. Abortar mundos que restringem determinados modos de viver, para poder gestar outros que expandem a vida, é algo que as trans-aborteiras fazem estupendamente bem.

A peça de Copi remete aos fracassos, aos abortos. Por meio da personagem principal e a cena do dissenso que ela propõe, se faz fracassar o dispositivo da maternidade, o sistema sexo/gênero, a cisheteronormatividade, a identidade, o aborto legal², as formas, as normas. Copi desfaz as normas fazendo fracassar tudo aquilo ensurdecido pelo pensamento consensual regido pelo princípio identitário (Rancière, 1996).

Voltamos a dar uma atenção ao conceito de consenso para compreender como Copi, com sua estética trans-aborteira, faz este fracassar. O consenso seria aquele que

² Aqui nos referimos ao tom da peça, onde se levam em conta as circunstâncias de um aborto acompanhado pela mãe, em casa, sem autorização de uma lei permissiva ou de uma proibição ou de uma normativa restritiva em relação à prática. Também brincamos com o termo "legal" como significante aberto e permeável de outros sentidos como o que nasce como uma gíria nos anos '80 no Brasil e hoje já tem esse sentido de uso coloquial dicionarizado, que denota algo positivado, bom, aprovado.

impossibilita a emergência do sujeito político, porque requer “corpos e agrupamentos de corpos claramente enumeráveis, claramente constituídos em sua identidade” (RANCIÈRE, 1996, p. 381). O consenso seria a supressão de todas as possibilidades de litígio ou cenas conflitantes, em prol da pretensão de uma única forma de expressão das figuras irreconciliáveis de sujeitos bem identificados e bem semelhantes em sua identidade. Para o pensamento consensual, aquele sujeito político que emerge colocando as cenas do dissenso é considerado indesejável e descartável porque ameaça e coloca em risco a identidade pretendida do consenso, afinal “o consenso é a pressuposição de uma objetivação total dos dados presentes e dos papéis a distribuir” (RANCIÈRE, 1996, p. 379).

A estética trans-aborteira que propõe a obra faz fracassar o consenso quando surge como ferramenta para encontrar alternativas contra-hegemônicas. Partem de estilos de vida insubordinados e não reprodutivos que entram em conflito com o instaurado pelo pensamento consensual. Na obra, se constrói uma série de cenas singulares e dissensuais que ameaçam a perspectiva identitária. Como manifestação disto, podemos voltar à personagem Irina que declara ter atravessado uma cirurgia em Marrocos, mas está grávida. Os corpos nas obras de Copi ganham e perdem órgãos sexuais facilmente, bebês são concebidos em ventres de corpos femininos com pênis e eliminados pelas fezes, como vemos na cena nº I composta por Irina e sua mãe, linhas 41-60 (Copi, 2004, p. 23):

MADRE: *¿Estás embarazada?*

IRINA: *Sí.*

MADRE: *¿Es el peluquero o el oficial?*

IRINA: *Con el peluquero lo hice por primera vez la semana pasada, con el oficial hace tres meses, y tengo por lo menos cuatro meses de embarazo.*

MADRE: *Entonces ¿quién es?*

IRINA: *Eres tu.*

MADRE: *¡No cogemos juntas desde hace años!*

IRINA: *¿Y en el tren?*

MADRE: *¿En cuál tren?*

IRINA: *Tomamos sólo un tren hace cuatro meses, para venir a Siberia.*

MADRE: *¡Pero estábamos esposadas!*

IRINA: *Entonces quizá es el tío Pierre*

MADRE: *¿Cómo que el tío Pierre?*

IRINA: *En la estación. Cuando me desmayé y que fuiste a buscar el coñac en la maleta.*

MADRE: *¡No los dejé solos más de dos minutos!*

IRINA: *Tengo ganas de ir al baño mamá.*
MADRE: *¿no has comido nada y quieres ir al baño?*
IRINA: *es para cagar al niño.*
MADRE: *¿Tienes ganas de abortar?*
IRINA: *Sí.*

E o seguinte é um ato em cena onde Irina, de pernas abertas deitada no chão e com auxílio da mãe, defeca e simplesmente fala “Ya está. Está muerto” (COPI, 2004, l. 66-68, p. 23). A narrativa propõe um aborto pelo ânus de uma personagem que decide cagar o produto da gestação, talvez incestuosa, que estava em curso. Dessa forma, faz fracassar a ideia de reprodução da família moderna e ocidental, com todo outro arsenal de modos de viver. Admitir uma vida de falhas que perturbam o próprio sistema sexo/gênero tem a ver com um ethos que compõe a estética trans-aborteira, neste caso, expressa pelo artista Copi (2004).

Na expressão desta obra transgressora identificamos uma proposta de fracasso como uma estética que tem potencial de rupturas com as fixadas nas dimensões heteronormativas, cis-sexistas e reprodutivas. A ideia é acionar “modos de ser e saber posicionados fora das compreensões convencionais do que é sucesso” (HALBERSTAM, 2020, p. 20). E é assim que procuramos outros modos de sentir e pensar o aborto, a partir de perspectivas que se afastam do sucesso da narrativa familiar com fins reprodutivos. Escolhemos o incômodo das estéticas trans-aborteiras possibilitada pelas práticas artísticas nas suas escritas trânsfugas de desgoverno ficcional, que propõem abraçar o fracasso em toda sua imperfeição e fazer dele uma potência contra hegemônica.

Dor de barriga e os usos da privada: profanações do abortar

Copi (2004), através da estética da sua obra, e em um ato de profanação do aborto com personagens que concebem e defecam filhos impunemente, faz fracassar o sistema sexo/gênero (Halberstam, 2020), fazendo-o ir à merda (Preciado, 2002). Uma personagem que está grávida e efetua um aborto com ajuda da sua mãe, a qual revela que o aborto foi consumado e enterrou-se na neve. Mas Irina “defeca” o produto da gestação, ou seja, segundo Marcos Rosenzvaig (2003, p. 56): “aquí la imagen del parto

defecado transforma la magia de parir en la vergüenza de la materia orgánica expulsada”. Assim, o aborto (ou defecação) que se encena na peça é capaz de desafiar, questionar e perturbar, não só a legislação vigente, senão todo um regime semântico envolvido na gestação seguida de prática de aborto.

Frente à narrativa inapropriada e decididamente oposta ao convencionado em relação ao aborto, o artista toma uma prática inapropriável e a desfaz de uma carga semântica para lhe outorgar outros sentidos. Copi (2004) vai nos dizer que abortar também significa jogar merda no mundo. No mínimo, mandar à merda tudo aquilo que espalha e restringe os corpos, a expansão dos modos de viver e experimentar um corpo gestante e abortante.

Mas o que significaria dizer que se faz um jogo de profanação do aborto por meio da defecação? Agamben (2007) vai dizer que na esfera do corpo também operam repressões e separações em determinadas funções fisiológicas. E destaca que umas delas é a defecação, já que em nossa sociedade, é isolada e escondida através de uma série de dispositivos e de proibições que vão entrar num campo de tensões e polaridades entre cultura e natureza, entre o público e o privado, entre o que é singular e o que é comum. Nas palavras do autor:

Ou melhor, trata-se de aprender um novo uso das fezes, assim como as crianças estavam tentando fazer a seu modo antes que intervissem a repressão e a separação. As formas desse uso só poderão ser inventadas de maneira coletiva. Como observou certa vez Italo Calvino, também as fezes são uma produção humana como as outras, só que delas nunca se fez uma história. Por esse motivo, qualquer tentativa individual de profaná-las pode ter apenas valor de paródia (AGAMBEN, 2007, p. 67).

Encontramos nas elaborações do autor supracitado, alguns pontos de encontro entre a profanação que as crianças fazem da defecação e o que as trans-aborteiras fazem do aborto. Com a cena de Irina defecando/abortando o produto de uma gestação que ela recusa, se faz um borramento de um sujeito específico no qual identificamos na prática do aborto e se redesenha outro. Se agencia um sujeito político no dissenso dentro do dissenso, como propomos com Rancière (1996), fazendo fracassar o sistema heterocisnormativo da (não) reprodução.

Paul Preciado (2002) enfatiza que o ânus é a verdadeira máquina produtora da sociedade contrassexual quando manifesta que os trabalhadores do ânus são os novos proletários de uma possível revolução contrassexual. Os motivos para afirmação semelhante, segundo o autor, seriam: o “cu” como o centro erógeno universal não ligado a papéis de gênero, é dizer que todas as pessoas têm ânus e por isto ele toma um lugar democrático em relação aos outros locais de excitação corporais. Outra razão, segundo Preciado (2002), está relacionada ao “cu” aberto à produção de outros prazeres por não ser reconhecido e enquadrado na norma como ponto de excitabilidade; e por último, o ânus é uma possibilidade não reprodutiva que se diferencia da genitália progenitora. O “cu” é a brecha corporal para a desnaturalização do sexo, pois como diz o autor: o trabalho do ânus não é destinado à reprodução, nem está baseado numa relação romântica, porque ele gera benefícios que não podem ser medidos dentro de uma economia heterocentrada. Pelo cu, o sistema tradicional da representação sexo/gênero vai à merda (Preciado, 2002).

Também é possível identificar que as trans-aborteiras “estão cagando” para o sistema tradicional da representação sexo-gênero, quando abortam o que engessa a vida, por meio de uma “reapropriação farmacopolítica do misoprostol para abortar, pelos grupos de partos autogestionários, pelo desenvolvimento de tecnologias comunicativas contra-convencionais que garantem a manifestação da vontade de decidir, pelo acesso a um cuidado de saúde trans-específico” (THEUMER, 2018, p. 95).

Voltando à relação do campo de tensões e polaridades entre cultura e natureza e entre o público e o privado, René Schérer e Guy Hocquenghem (1979) também vão apontar para a separação da equação aparentemente já dada da “propriedade” da progênie “aos pais”. Eles trazem algumas reflexões sobre a força das representações no que tange, neste caso, à presumida pertença do corpo concebido, nutrido e parido àquilo que chamamos de mãe e/ou pai. Os autores defendem a ideia de que as representações que giram em torno ao nascimento, devem ser analisadas à luz das contingências daquilo que chamamos concepção. Questionam a ligação de tipo

específico entre o conceito³ desenvolvido e progenitores e traçam a ideia de que o corpo rejeita o embrião tanto quanto pode, então se consideraria uma gravidez como “un aborto fallido” (SCHÉRER & HOCQUENGHEM, 1979, p. 120). Nessa inversão, que podemos chamar de profanação, nos encontramos novamente com a ideia de que o aborto, a ninguém pertence.

Por meio de diversas provocações, a obra dos autores propõe uma outra constelação que define a gestação como uma série de acontecimentos parciais e contingentes que carecem de finalidade. Ou seja, os abortos seriam a regra e a gestação seria a exceção, uma vez que em cada ciclo menstrual se expungem infinitas possibilidades gestacionais. Possibilidades que poderiam ser consideradas “acidentes” ou “frutos azarosos” de uma série de eliminações. Longe de acolher, o corpo rejeita a instalação de um processo fecundo. O útero não é, geralmente, um órgão fibromuscular acolhedor.

Portanto, a gestação não seria mais que um aborto que falhou. Nessa direção, Martha Rosenberg (2020) questiona a ideia de que o aborto produz trauma psíquico de forma automática, argumentando que o sofrimento frequentemente decorre da experiência de uma gestação involuntária, marcada por imposição, violência ou ausência de autonomia reprodutiva. Assim, o adoecimento não residiria na interrupção da gravidez, mas na continuidade compulsória de um processo gestacional não desejado, atravessado pelo estigma, pela coerção e pela negação do direito de decidir.

Assim, em um ato de profanação da ideia do útero como acolhedor, encontramos possibilidades de pensar que, diferentemente do ato da defecação que se mantém escondida e cheia de proibições, o nascimento é representado como uma grande cena em que se dramatiza a aparição de um novo ser. Nela, tudo está organizado para fazer ver, imaginar com antecipação e preparar o palco onde se têm personagens específicos: o corpo que vai parir como a “vedette” da cena (Schérer & Hocquenghem, 1979).

³ Nos referimos aqui ao conceito produto da união de um espermatozoide com o óvulo. Este inclui todas as células e estruturas que se desenvolvem a partir da concepção, quando o óvulo é fecundado.

A estéticas trans-aborteiras têm o potencial de criar outras “vedettes”, no caso Irina que defeca/aborta e instala outras imagens sobre a prática. Irina defeca o “bebê” num ato cuja estética é controversa, contrassexual e irônica: “já está, está morto” ela diz e se levanta sem mais. Essa torção, capaz de disputar sentidos, produz estranhamento e incômodos que perturbam os consensos em relação à prática.

O que ela propõe é um aborto que está em posição liminar, a cavalo das fronteiras e fugindo dos binarismos do pensamento heterocisnormativo. Irina aborta cagando as categorias puras e identitárias que pretendem estabelecer a ordem binária dos corpos e propõe um aborto resultante de fusões não estabilizadas de outros níveis de identidades: será que podemos falar de um aborto cuir?

O brincar das estéticas trans-aborteiras, como a citada obra de Copi, com as invenções que parodiam “assuntos sérios”, torna ridículo, cômico ou grotesco o que para outros é sério. Assim, quando se quer atingir aquilo da ordem do inenarrável, o sério é transformado em cômico; porém, nele são conservados certos elementos formais nos quais são inseridos conteúdos novos e incongruentes (Agamben, 2007).

Nos interessa a narrativa que cria outras estéticas possíveis em relação ao aborto. A peça selecionada coloca em cena personagens que subvertem e pervertem as noções de sexo, gênero, sexualidade e aborto e as decepciona na pretensão de produção de sujeitos “normais”. As narrativas-trans-aborteiras, além de serem pensadas pela perspectiva do fracasso, podem se afirmar a partir de um ato de profanação, no sentido proposto por Giorgio Agamben (2007). Os atos profanatórios se estendem até atingir os nossos entendimentos sobre o aborto e nos colocam em encruzilhadas que atravessamos porque a estética trans-aborteira nos orienta. Copi ousou em criar uma narrativa para além do seu tempo, na qual adianta questões como gestação e aborto a partir de processos cirúrgicos e órgãos implantados, muito antes de sequer ser uma possibilidade concreta na ciência da nossa sociedade⁴.

⁴ Sobre o transplante de útero, limitações e diferentes perspectivas, consultar a seguinte matéria: <https://queer.ig.com.br/2021-09-30/transplante-de-utero-para-pessoas-trans.html>.

O artista Copi consegue profanar a gestação e o aborto como modo de criar uma nova dimensão dos usos do corpo. Conforme afirma Agamben (2007, p. 61) “depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso”. Consideramos que, na obra de Copi (2004), as personagens estão na (des)feituas das formas e se colocam em aberturas para novos e possíveis usos dos seus corpos. Profanar a gestação e o aborto da cisheteronormatividade, pelos estudos e ativismos queer e as epistemologias trans, para afirmar que outras práticas são possíveis, tem sido fundamental para colocar a possibilidade de pensar o aborto para além do corpo que gesta.

Tornar o aborto múltiplo, polissêmico e colocá-lo exposto às aberturas e encruzilhadas, faz sentido quando recuperamos narrativas que oportunizam reflexões acerca de outros modos de sentir e pensar, a partir das dimensões estéticas e políticas que formulam outras possibilidades “subjetivas” e relacionais. As narrativas-trans-aborteiras, tal como aponta Barone (2022), lançam possibilidades outras de constituição de si, na medida em que deslocam sentidos estabelecidos e promovem novos modos de compor a relação com os corpos não pré-determinados pela junção anatômica e moralista de órgãos, mas alinhados aos desejos fluidos de modos diversos de habitar o mundo.

Algumas outras considerações para continuar pensando

Até aqui temos nos debruçado sobre uma dramaturgia sem sermos da área das artes, mas com uma coragem contagiada pela força de uma artista travesti e sudaka, anarquista expatriada que, já na década de 1970, conseguia subverter as noções de sexo, gênero, sexualidades, maternidades e aborto. Com interesse nas estéticas que irrompem e deslocam nossos imaginários relacionados à prática do aborto, colocamos em questionamento o sistema heterocispatriarcal, branco e colonial que ainda rege sobre o tema.

Amplificar os nossos repertórios imagéticos da mão das travestis significa multiplicar os modos de sentir e pensar o aborto criando pontos de encontro numa

estética trans-aborteira que sinaliza caminhos e encruzilhadas potentes. Outras estéticas sobre aborto são possíveis, assim como é possível pensar o aborto para além do corpo anatômico que gesta e assim, compor multidão de lutas e resistências.

Como já dito, os atos profanatórios se estendem até atingir os nossos entendimentos sobre o aborto e nos colocam em encruzilhadas de comprometimento com aqueles abortos que sabem dizer “não” às políticas que restringem e apagam algumas existências em detrimento de outras. Porque uma estética trans-aborteira se faz necessária para afirmar a vida nas políticas de fazer fracassar, de profanar e debochar de tudo aquilo que espalha a vida. Porque é possível falar sim dos abortos para além dos corpos que gestam e dos abortos cuir, é que as estéticas trans-aborteiras também se afirmam com forças artísticas trans-formadoras!

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARONE, María Antonella. **Narrativas-trans-aborteiras: o aborto desde uma perspectiva trans e uma aproximação queer/cuir**. 2022. 200 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2022.

COPI. **El homosexual o la dificultad de expresarse**. 1. ed. México: Ediciones El Milagro, 2004. (Título original: *L’Homosexuel ou la difficulté de s’exprimer*, 1971. Tradução de Joani Hocquenghem).

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Gilles Deleuze: The ABC Primer, Lecture Recording 1 – A to F, 15 December 1988**. West Lafayette: Purdue University Research Repository, 2024. Disponível em: [ABC Primer – Parte 1 \(A-F\)](#). Acesso em: 7 maio 2026.

FOUCAULT, M. Da amizade como modo de vida. In: **Ditos e escritos IV: estratégia, poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. (Coleção organizada por Manoel Barros da Motta), 2010.

_____. **Herculine Barbin: o diário de uma hermafrodita**. Tradução de Irley Franco. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

_____. **Ditos e escritos III: estética – literatura e pintura, música e cinema**. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Recife: CEPE, 2020.

KASTRUP, Virginia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. **Psicologia & Sociedade**, v. 19, n. 1, p. 15 - 22, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-71822007000100003>.

LINK, Daniel. **Fantasmas: imaginación y sociedad**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

MAÇÃO, Izabel Rizzi; ALVIM, Davis; RODRIGUES, Alexsandro. Sexos incertos: ambiguidade e diferença na autobiografia de Herculine Barbin. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 16, p. 21 - 50, 2021. DOI: <https://doi.org/10.9771/peri.v1i16.42974>.

MATIAS, Aline Tavares; BARONE, María Antonella; RODRIGUES, Alexsandro. Fazendo ruir o dispositivo da maternidade e (re)inventando maternagens possíveis: narrativas infames e potentes. **Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis**, v. 18, n. 1, p. 01 - 18, 2021. DOI: <https://doi.org/10.5007/1807-1384.2021.e76033>.

MÉLLO, Ricardo Pimentel. **Cuidar? De quem? De quê? A ética que nos conduz**. Curitiba: Appris, 2018.

PIMENTEL, Renata. **Copi: transgressão e escrita transformista**. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2022.

PRECIADO, Paul. **Manifiesto contra-sexual**. Tradução de Julio Díaz e Carolina Meloni. Madrid: Opera Prima, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 1996.

- _____. **A partilha do sensível: estética e política.** Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual.** Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- ROLNIK, Suely. Por um estado de arte: a atualidade de Lygia Clark. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 456 - 467.
- ROSENZVAIG, Marcos. **Copi: sexo y teatralidad.** Buenos Aires: Biblos, 2003.
- ROSENBERG, Martha. Escuchar las demandas, instituir la subjetivación del derecho al aborto. In: CÁTEDRA LIBRE POR EL DERECHO AL ABORTO LEGAL, SEGURO Y GRATUITO DE LA FACULTAD DE PSICOLOGÍA DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES (org.). **El derecho al aborto en la formación “psi”: tensiones, demandas y desafíos.** Buenos Aires: Teseo, 2020.
- RUBIN, Gayle. El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. **Nueva Antropología**, v. 8, n. 30, p. 95 - 145, 1986. Disponível em: <https://www.unc.edu.ar/sites/default/files/EL%20TR%C3%81FICO%20DE%20MUJERES%20-%20Gayle%20Rubin%2C%201975.pdf>. Acesso em novembro de 2025.
- _____. Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. In: VANCE, Carole (org). **Placer y peligro.** Madrid: Revolución, 1989. p. 113 - 191.
- SCHÉRER, René; HOCQUENGHEM, Guy. **Co-ire: álbum sistemático de la infancia.** 2. ed. Barcelona: Anagrama, 1979.
- THEUMER, Emmanuel. O útero tomado de assalto. In: BARONE, María Antonella; SOUZA, Beatriz de Barros (org). **Sangrias.** [S.l.]: Pedregulho, 2018. p. 94 - 97.
- VÁSQUEZ, Henry Ferney. **El teatro de Copi: procesos y estrategias trans. Una aproximación queer. 2020.** Tese (Doutorado) – Universitat de València; Université de Strasbourg, 2020. Disponível em:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=292667>. Acesso em novembro de 2025.

ZAPATA, Luis. Prólogo. In: COPI. **Obras de teatro**. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2004. p. 12.

María Antonella Barone: Possui graduação em Psicologia pela UNC – Argentina, e mestrado e doutorado em Psicologia pela UFES. Doutorande em Psicologia (UFC). Ativista na Coletiva Juntas! Saúde Sexual e (não) Reprodutiva para Todes.
E-mail: antonellabarone@alu.ufc.br

Alexsandro Rodrigues: Pós Doutor em Psicologia. Doutor e Mestre em Educação. Graduado em Pedagogia, Professor Associado IV do Centro de Educação da Universidade Federal do Espírito Santo, Professor Permanente no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional (PPGPSI/UFES).
E-mail: xela_alex@bol.com.br

Ricardo Pimentel Mélo: Professor Titular do Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Ceará. Doutor e Mestre em Psicologia (POSPSI/UFC).
E-mail: ricardopmello@gmail.com