

A Im/possível Feminilidade de Nina Arsenault: gênero teatral em *I w@s B*rbie* e em *The Silicone Diaries*

Stephen Low¹

¹Trent University – Toronto, Canadá

RESUMO – *A Im/possível Feminilidade de Nina Arsenault: gênero teatral em I w@s B*rbie e em The Silicone Diaries* – Este ensaio defende que a corporalidade interpretada pela artista da performance Nina Arsenault demonstra como o gênero pode ser constituído ao mesmo tempo por duas teorias mutuamente exclusivas. Especificamente, Arsenault encarna de maneira im/possível o gênero como performativo e como um sentido psíquico fundamental do eu. Sua expressão de uma identidade feminina no palco é incompatível com teorias de performatividade de gênero porque encarna um ato voluntário: a performance no teatro. Arsenault também opõe teorias que afirmam ser o gênero um sentido psíquico fundamental do eu ao expressar seu sentido de eu na prática artística/vida cotidiana. Arsenault destaca que a materialidade teatral encarnada por ela, e que também fundamenta ainda mais sua feminilidade, é constituída performativamente de modo im/possível. Em suma, Arsenault encarna o gênero por meio da performance e da performatividade.

Palavras-chave: **Teatricalidade. Performatividade. Transsexual. Transgênero. Performance.**

ABSTRACT – *The Im/possible Femininity of Nina Arsenault: theatrical gender in I w@s B*rbie and The Silicone Diaries* – This essay argues that the performed corporeality of performance artist Nina Arsenault demonstrates how gender can be constituted by two mutually exclusive theories of gender simultaneously. Specifically, Arsenault im/possibly embodies gender as performative and as an essential psychic sense of self. Her expression of a feminine identity onstage is incompatible with theories of gender performativity because it incorporates a voluntary act: performance in the theatre. Arsenault also opposes theories that claim gender is an essential psychic sense of self by expressing her sense of self in her art practice/everyday life. Arsenault highlights that the theatrical materiality she embodies, which also further establishes her femininity, is im/possibly performatively constituted. Put simply, Arsenault embodies gender through performance and performativity.

Keywords: **Theatricality. Performativity. Transsexual. Transgender. Performance.**

RÉSUMÉ – *La Féminité Im/possible de Nina Arsenault : genre théâtral dans I w@s B*rbie et The Silicone Diaries* – Cet essai affirme que Nina Arsenault démontre que le genre peut être constitué simultanément de deux théories du genre opposées, révélant la manière dont le genre peut être formé d'une façon qu'on considère im/possible. Plus particulièrement, je défends la thèse selon laquelle elle incarne, d'une manière im/possible, le genre comme performance et le genre comme conscience de soi psychique essentielle. L'identité féminine qu'elle exprime sur scène est incompatible avec théories de performativité du genre, parce qu'elle englobe un acte volontaire: celui du jeu théâtral. Plus simplement, Arsenault incarne le genre de manière im/possible à la fois par la performance *et* par la performativité.

Mots-clés: **Théâtralité. Performativité. Transsexuel. Transgenre. Performance.**

O corpo transexual cirurgicamente modificado de Nina Arsenault é assustadoramente parecido com o da boneca Barbie da Mattel. Ela é plástica como Barbie. Seus grandes seios redondos e a silhueta curvilínea em ampuheta são feitos de implantes de silicone, e injeções esculpíram suas coxas e seus quadris. Os 91 centímetros de busto, os 66 de cintura e os 101 de quadril cosmeticamente elaborados, formatados por plástico maleável moldado à sua carne, são tão dramáticos quanto as medidas 99, 46 e 84 da Barbie em plástico maleável moldado a fio¹. Em suas obras de performance solo *I w@s B*rbie* (2010) e *The Silicone Diaries* (2009), Arsenault declara descaradamente que seu estilo de feminilidade foi influenciado pela famosa boneca da Mattel (Arsenault, 2012c; Arsenault, 2010). *I w@s B*rbie*, escrita e interpretada por Arsenault, conta a história de sua experiência ao ser contratada para interpretar Barbie em um desfile de moda organizado pela Mattel para celebrar o 50º aniversário da famosa boneca na *L'Oréal Toronto Fashion Week*. *The Silicone Diaries*, também escrita e interpretada por Arsenault, é uma série de monólogos que contam a história de sua descoberta de quem e o que desejava ser e se tornar, as cirurgias cosméticas e plásticas que fez para construir a figura igual à Barbie que aspirava encarnar, e o trabalho sexual que fazia para ganhar dinheiro e se submeter às cirurgias necessárias para transformar sua fantasia em realidade. No começo de *The Silicone Diaries*, Arsenault descreve um manequim em uma loja de departamentos local que inspirou sua feminilidade singular como “Uma boneca em tamanho natural” que é “mais bonita do que a Barbie” (Arsenault, 2012c, p. 206). A seguir, na peça, ela encarna essa estética plástica inspirada por esse manequim a sua própria identidade de gênero encarnado quando pede ao seu especialista em cirurgia cosmética “um nariz como o de uma boneca Barbie” (Arsenault, 2012c, p. 217). Nas histórias contadas nessas duas peças, muitas delas primeiro publicadas em sua coluna quinzenal na *Fab Magazine* de Toronto, Arsenault explora o que significa ser uma mulher que encarna padrões da beleza considerados impossíveis.

Ironicamente, Arsenault é enaltecida por encarnar e problematizar os padrões de feminilidade altamente impossíveis promovidos por Barbie e que são a causa de muitas críticas à boneca: recebeu o Pride Toronto *Unstoppable Award* por “continuar a desafiar e iluminar as noções construídas de sexo e beleza de sua comunidade” e o Bruce Bryden *Redefine the Possible Award* da York University Alumnae Association. Arsenault tem atraído atenção pa-

ra sua encarnação da beleza feminina impossível em sua prática artística na mídia: em palestras públicas, em publicações LGBTQ (como a *Fab Magazine*, antes popular mas agora extinta), em provocantes imagens produzidas em colaboração com fotógrafos, performances em casas noturnas, apresentações na televisão e no palco em suas performances com lotação esgotada *I w@ B*rbie* e *The Silicone Diaries* em diversas companhias teatrais LGBT e aliadas ao público LGBT no mundo inteiro. Embora Arsenault não tenha recebido esses prêmios especificamente por ter encarnado padrões impossíveis de beleza feminina estabelecidos por Barbie, é sua figura e feminilidade semelhantes à boneca que tem sido uma parte importante de como ela “[...] continu[a] a desafiar e iluminar noções construídas de sexo e beleza de sua comunidade” e como Arsenault “demonstrou liderança e êxitos que são inovadores, não convencionais e ousados”. Arsenault não apenas construiu um corpo feminino parcialmente inspirado por uma boneca que é criticada sem parar por promover padrões impossíveis de feminilidade branca, mas alcançou o impossível ao ser *celebrada* por instituições *queer*, feministas e progressistas por encarnar um estilo de feminilidade que tem sido continuamente denunciado por elas².

Arsenault construiu e encarnou seu estilo singular de feminilidade no contexto de um debate fundamental entre estudiosos *queer* e feministas sobre gênero e transexualidade. Tal debate está centrado em duas teorias de gênero mutuamente exclusivas que vêm dominando o modo como o gênero é concebido na Europa e na América do Norte. Um lado, articulado por estudiosos e instituições de estudos trans, postula que o gênero é um elemento fundamental do sentido psíquico do eu de alguém, ou aquilo que sucintamente refiro como uma “verdade psíquica” que determina como um indivíduo expressa seu gênero de uma maneira tal que sinta como verdadeiro para si. Na introdução ao *Trans Studies Reader 2*, Susan Stryker e Aren Aizura (2013, p. 9), importantes estudiosos de estudos trans, descrevem o gênero como uma “verdade fundamental profunda” e, conforme o *National Centre for Transgender Equality* [Centro Nacional para Igualdade Transgênero] (2015) afirma, o gênero é determinado pelo “[...] conhecimento interno de seu gênero – por exemplo, saber que você é um homem, uma mulher, ou outro gênero”. A outra teoria nesse debate, desenvolvida pela filósofa norte-americana Judith Butler, postula que o gênero é constituído performativamente. Em *Gender Trouble*, Butler (1990, p. 185) escreve: “O fato de o

corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade”. Especificamente, a teoria de Butler demonstra que o gênero é constituído por meio de uma “repetição estilizada de atos” que “constituem a *ilusão* de um eu permanente marcado pelo gênero” (Butler, 1990, p. 191, ênfase do autor). Para Butler, “os atributos de gênero não são expressivos, mas *performativos*” e, conseqüentemente, “constituem efetivamente a identidade que pretensamente expressariam ou revelariam” (Butler, 1990, p. 185). Se, conforme afirma Butler, um indivíduo não possui um gênero anterior aos atos que constituem esse gênero, então não consegue compreender seu gênero como um elemento essencial de seu senso psíquico de eu. Ao contrário, se o gênero for aparente por meio de comportamentos motivados por elementos essenciais da psiquê de alguém, conforme postulam teorias do gênero como uma verdade psíquica, então o gênero não pode ser apenas as iterações que produzem a “a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero”, nas palavras de Butler.

A im/possibilidade é um marco analítico que sintetiza o fracasso de uma explicação teórica única, coerente, existente para o gênero que Arsenault encarna com sucesso. A identidade de gênero de Arsenault é, obviamente, possível porque ela vive seu cotidiano como uma pessoa hiperfeminina singular em seu corpo *Barbiesco*. Ao mesmo tempo, sua identidade de gênero é impossível porque ela o encarna por intermédio de teorias de gênero mutuamente exclusivas como verdade psíquica e gênero como performativo. Arsenault encarna de maneira im/possível o gênero através da performance *e* da performatividade.

Por meio de uma análise da persona e da corporalidade interpretada de Nina Arsenault, especificamente como ela se apresenta *The Silicone Diaries* e *I w@ Barbie*³, este ensaio defende que Arsenault demonstra como o gênero pode ser constituído de maneiras que engajam teorias de gênero mutuamente exclusivas e, em consequência disso, evidencia como o gênero pode ser constituído de modos que são consideradas im/possíveis. Arsenault constitui im/possivelmente seu gênero em três maneiras superpostas e incompatíveis: seu cotidiano, sua prática-artística-como-modo-de-vida/modo-de-vida-como-prática-artística e suas performances no palco. Arsenault constitui performativamente o viver cotidiano de seu gênero. Porém, diferentemente da maioria de nós, a “vida e a arte” de Arsenault “são irremediavelmente in-

terligadas” e seu fazer-arte é uma atividade cotidiana (Arsenault 2012a). Arsenault considera suas performances teatrais em *I w@B*rbie* e *The Silicone Diaries* especificamente, como um sítio onde constitui, expressa e valida sua identidade de gênero. Arsenault encarna de maneira im/possível duas teorias de gênero mutuamente exclusivas: gênero como performativo e gênero como personagem fundamental da psiquê de alguém. Sua expressão de uma identidade feminina no palco é incompatível com a teoria de performatividade de gênero do Butler porque incorpora um ato voluntário: performance no teatro. Contrapondo-se à teoria de Butler, a autoapresentação de Arsenault, no palco e fora dele, ilustra como tanto os atos *comuns*, involuntários, envolvidos no viver cotidiano, como o ato *extraordinário*, magistral, de fazer-arte são sítios complementares nos quais a identidade de gênero pode ser constituída e expressa. Arsenault também opõe as teorias que afirmam o gênero como um senso psíquico do eu quando expressa seu senso psíquico de gênero em sua prática artística/cotidiano e, ao mesmo tempo, constitui essa verdade psíquica. Isso quer dizer que a prática artística de Arsenault paradoxalmente expressa uma verdade psíquica que é constituída apenas por esse ato de expressão. Arsenault também destaca em ambas as peças a materialidade teatral de seu corpo hiperfeminino e como essa materialidade teatral habita uma temporalidade teatral, o que também fundamenta ainda mais sua feminilidade singular como constituída não performativamente e não-não performativamente.

Ao constituir seu gênero de uma maneira im/possível, Arsenault exhibe *feminilidade* teatral. Arsenault expressa uma identidade *teatral* de gênero porque, partindo da definição de teatralidade que esboço a seguir, sua identidade de gênero não corresponde a teorias de gênero existentes, e sua identidade de gênero não-não acomoda teorias de gênero atuais. Fundamentalmente, sua feminilidade é teatral porque não é performativa nem acionada por sua psiquê e não-não performativa nem acionada por sua psiquê. Além disso, de acordo com teorias de gênero existentes, o gênero de Arsenault não deveria ser possível, porém, ao viver como uma mulher hiperfeminina singular no dia a dia, é não-não possível. Ao constituir seu gênero por meio de duas modalidades teóricas que oferecem maneiras opostas de considerar a identidade de gênero, a feminilidade de Arsenault oferece alternativas possíveis e impossíveis à violência de normas de gênero opresso-

ras. Ela ilustra as maneiras pelas quais o gênero teatral, no palco e fora dele, pode ser um modo empoderador, autônomo e im/possível de autoexpressão.

Teatricalidade

A estrutura estética de teatricalidade exemplificada pela expressão de gênero singular de Arsenault, que não é meramente uma aplicação superficial de atividades orientadas para o teatro, como interpretar um roteiro no palco, tem por base e especifica o que Richard Schechner, estudioso da performance, descreve como uma estética de dupla negação, ou o caráter “não-não” da performance (Schechner, 2010, p. 110). Schechner escreve,

Durante oficinas-ensaios, os performers jogam com palavras, coisas e ações, algumas das quais são ‘eu’ e algumas são ‘não eu’. No fim do processo, a ‘dança entra no corpo’. Assim, Olivier não é Hamlet, mas tampouco não não é Hamlet. O inverso também é verdadeiro: nesta produção da peça, Hamlet não é Olivier, mas também não não é Olivier. Neste campo de dupla negatividade, escolha e virtualidade continuam ativas (Schechner, 2010, p. 110).

A estrutura “não-não”, ou dupla negação, de Schechner não se aplica a todas as performances, mas diferencia performances que exibem o conceito de teatricalidade de casos de performance que não o fazem. Por exemplo, em alguns rituais cristãos de comunhão, aquele que recebe a comunhão, se tiver fé, acredita que o pão *é* o corpo de Cristo, assim como reconhece que o pão *é* pão. Assim, essa performance/ritual sustenta uma dupla afirmação, não uma dupla negação. Mesmo quando um católico, que crê em transsubstanciação, acredita que o pão na eucaristia se transformou e, com isso, *é* o corpo de Cristo e já não é mais pão, ele realiza um ato de afirmação única: o pão *é* o corpo de Cristo e *já não é mais* pão. Em comparação com essas performances, a teatricalidade não existe meramente como um tipo de negação dupla, mas é um tipo de dupla negação que especificamente mantém uma qualidade de excesso: o ator que interpreta Hamlet em *Hamlet* desafia a definição padrão de negação ao *duplicar* a negação, e *é tanto não quanto não-não* Hamlet. Com essa dupla negação excessiva, a estrutura proposta por mim está fundamentada na presença do ator ao vivo na prática de teatro convencional, ao simultaneamente manter uma negação: Hamlet, o personagem, não está presente – Hamlet é sempre uma ficção e, assim, não existe e nunca pode estar presente – enquanto o ator, a pessoa que está interpre-

tando o personagem de Hamlet no evento de ao vivo necessariamente existe e deve estar presente. A teatricalidade é excessiva por ser negação ou, em outras palavras, uma ausência que é simultaneamente uma presença. O caráter não-não da teatricalidade contrasta com a suposta redução ou ausência que é fundamental à negação. Os fenômenos que exibem a estética da teatricalidade desafiam a lógica da negação por serem exagerados, maiores-do-que-a-vida e grandiosos. Em contraste com a lógica da negação, que exige redução ao ponto de aniquilação, o fenômeno teatral captura a atenção de seu público ao ser excessivo em comparação com os objetos, falas ou atos normativos que recodifica.

É evidente em suas apresentações no palco, na tela e no cotidiano que Arsenault concretiza uma feminilidade que manifesta essa estrutura de teatricalidade. Arsenault encarna os significantes de padrões ideais de feminilidade representados, por exemplo, por Barbie⁴, mas apesar de ser constituído por tais traços femininos estereotipados, também escapa e excede a feminilidade socialmente aceitável. De acordo com a teoria da performatividade de gênero, Arsenault é feminina – constitui seu gênero por meio de atividade cotidiana repetida, mas é não-não feminina – apela ao palco para constituir sua identidade de gênero, que é desconsiderado como um sítio apropriado de constituição de gênero por Butler. Inversamente, de acordo com teorias de gênero como uma verdade essencial de sua psiquê, Arsenault é feminina – compreende a si mesma como fundamentalmente mulher, mas é não-não feminina – constitui seu gênero consciente e voluntariamente por meio de sua prática artística. Ao confundir essas duas teorias de gênero prevalentes, Arsenault perturba as teorias de gênero que dominam o pensamento ocidental hoje em dia. O gênero de Arsenault é teatral na medida em que é feminilidade não apropriadamente constituída e feminilidade não-não apropriadamente constituída⁵.

Performatividade Teatral

Ao mesmo tempo, Arsenault exemplifica e confunde a teoria de performatividade de gênero de Butler. Arsenault vive seu cotidiano como mulher, por consequência construindo seu gênero performativamente, e, assim, encarna a concepção de gênero de Butler como “uma identidade tenuemente constituída no tempo, [...] por meio de uma *repetição estilizada de atos*” (Butler, 1990, p. 191). Arsenault também desafia os limites do que consti-

tui o cotidiano, que é identificado como o sítio apropriado da performatividade de gênero. Considera cada aspecto de sua vida, de sua arte de performance e trabalho no palco às palestras e presença na mídia e sua dieta e regime de exercícios, como parte de sua prática artística. Conforme foi afirmado em seu “Manifesto”, qualquer consideração do gênero de Arsenault deve levar em conta sua vivência cotidiana como parte de sua prática artística (Arsenault, 2012b). Assim, Arsenault rejeita o limite entre o ordinário e extraordinário que Butler estabelece quando escreve que o gênero “[...] deve ser entendido, conseqüentemente, como a forma *corriqueira* pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero” (Butler, 1990, p. 179). A prática artística de Arsenault, ao ser indissociável de seu cotidiano, torna-se parte das atividades corriqueiras que constituem seu gênero, e/ou sua vida diária, ao ser indissociável de sua prática artística, torna-se parte das atividades extraordinárias que constituem seu gênero. Como parte de sua prática de vida-como-arte/arte-como vida, Arsenault inclui suas performances no contexto do teatro como modos pelos quais ela constitui e expressa seu gênero. Arsenault se contrapõe a Butler, que desconsidera a performance como um sítio em que o gênero pode ser constituído ou expreso: “[...] performance como ‘ato’ delimitado é diferente de performatividade na medida em que esta última consiste em reiteração de normas que precedem, constroem e excedem o performer. Neste sentido, não podem ser consideradas sua ‘vontade’ ou ‘escolha’” (Butler, 1993a, p. 178). Arsenault confunde a diferença entre cotidiano e performances artísticas. Desfaz o limite butleriano entre arte e vida que diferencia performatividade (atividade “corriqueira”, cotidiana) de performance (como um “ato artístico delimitado”). A feminilidade cotidiana de Arsenault é uma constituição de gênero extraordinária – não há nenhuma diferença entre suas constituições performativas e construções voluntárias de gênero, o que é antitético à afirmação de Butler de que o gênero não pode ser constituído pela prática artística agencial.

Arsenault convida seu público, tanto no teatro como nas ruas, a enxergá-la como encarnação da feminilidade normativa, mas também excedendo o que é socialmente autorizado a ser normativo. Ao encarnar significantes de feminilidade, Arsenault adere ao que é determinado como normativamente feminino – cabelos longos, olhos e lábios destacados por maquiagem, silhueta em ampulheta. Apesar de organizar esses signos de feminilidade

normativa, sua singular encarnação excessiva dessas características não pode ser lida como normativa. A extrema feminilidade de Arsenault personifica e se desvia da descrição de resignificação discursiva da palavra *queer* feita por Butler. Arsenault encarna normas femininas, mas, como a história do termo *queer* descrita por Butler, ela encena um “tipo de citação [que emerge] como teatral ao ponto de *imitar e tornar hiperbólica* a convenção discursiva” (Butler, 1993a, p. 177). Ao resignificar a feminilidade normativa, Arsenault encena o que Butler descreve como um “agenciamento constrangido” do sujeito (Reddy; Butler, 2004, p. 117). Butler nos diz que “Os termos sociais decidem nossos seres, mas não os decidem para sempre. Também estabelecem as condições pelas quais determinado agenciamento constrangido, até mesmo uma decisão, é possível de nossa parte” (Reddy; Butler, 2004, p. 117). Porém, ao contrário do termo *queer*, conforme é descrito por Butler, Arsenault não “inverte” a significação de feminilidade, mas sim mantém tanto sua significação normativa (como socialmente autorizada) como uma significação não-normativa, excessivo. Assim, o público de Arsenault, no sentido de que é indefinido e que, em sua totalidade, reproduz e reifica normas sociais de gênero, só consegue conceber a feminilidade de Arsenault como teatral. Para seu público, Arsenault é não normativamente feminina, mas não-não normativamente feminina.

Em um artigo intitulado *The Politics of Performativity: A Critique of Judith Butler* [A Política da Performatividade: Uma Crítica a Judith Butler], Geoff Boucher destaca o contraditório potencial para subversão que Butler expõe em sua análise do termo *queer* na performatividade do gênero em si, e que Arsenault explora em sua feminilidade teatral singular. Boucher demonstra que a “trajetória teórica [de Butler] exibe uma inconsistência importante” (Boucher, 2006, p. 112). De acordo com Boucher, Butler embasa sua teoria de performatividade, seguindo Nietzsche, na afirmativa de que “o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra” (Butler, 1990, p. 34). Butler também afirma que “[...] o gênero, por exemplo, como um estilo corporal, um ‘ato’, por assim dizer, que tanto é intencional como performativo, onde ‘performativo’ sugere uma construção dramática e contingente do sentido” (Butler, 1990, p. 190). Assim, Butler é inconsistente em sua afirmativa de que não há sujeito anterior ao gênero. Conforme observa Boucher, “[...] parece impossível que a paródia de gênero por um indivíduo possa ser uma performance de identidade

‘intencional e [...] dramática’, quando sua teoria propõe que a ação não tem sujeito e que o poder estabelece antecipadamente o roteiro de todas as performances” (Boucher, 2006, p. 119). Boucher reconhece que Butler compreende cada sujeito como tendo um “desejo-de-identificar” afetivo pré-discursivo que emerge de sua interpretação da cena de interpelação de Louis Althusser (Boucher, 2006, p. 119). De acordo com Boucher, “Butler lê a vinheta de Althusser e não sua teoria, para afirmar que um apego apaixonado à imagem da lei que precede a subjetificação é a base para esta identificação, o que possibilita que os sujeitos se reconheçam na chamada à consciência” (Boucher, 2006, p. 121). Assim, conforme Boucher, Butler afirma “que o ‘eu’ que fala e atua é constituído pelo discurso e que um pré-sujeito autoafetivo precede o discurso estão em contradição” (Boucher, 2006, p. 122). É precisamente essa contradição na teoria de Butler que Arsenault encarna que coloca sua identidade de gênero como teoricamente teatral. Embora Arsenault não consiga controlar por completo a maneira como seu gênero é concebido por qualquer público, ela consegue ordenar características que, apesar de sua reprodução e reificação no mundo social em que habita, permitem que apresente uma encarnação de gênero singular que se desvia, mas não se opõe nem desfaz, da feminilidade normativa. Arsenault encarna um gênero que é constituído performativamente na medida em que é compelida por forças sociais a exibir uma identidade de gênero inteligível em seu cotidiano. Ao mesmo tempo, constitui sua identidade de gênero feminino singular em performances voluntárias, magistras no palco e fora dele que são determinadas por uma consciência (pré)subjetiva autoafetiva⁶.

Para Arsenault, o palco é um sítio em que ela, paradoxalmente, demonstra que sua identidade de gênero resulta tanto de performance como de performatividade. Arsenault confunde as distinções butlerianas ao encenar os “atos estilizados” cotidianos que performativamente constituem sua identidade de gênero singular em suas performances no palco. Em suas peças solo, Arsenault aparece como se você a visse no mundo. Em *The Silicone Diaries*, Arsenault surge como se estivesse em uma casa noturna: seu cabelo é armado e sempre cai sobre um dos olhos; ela usa um vestido preto de plástico transparente que revela seu sutiã, suas calcinhas e meias arrastão, enquanto seus braços ficam escondidos por luvas pretas feitas do mesmo material que seu vestido. Em *I w@S B*rbie*, Arsenault usa um vestido de festa

curto de tutu cor-de-rosa. Sua peruca é bastante armada, alguns fios caem sobre o rosto, o olho está escondido de novo, e ela usa um laço cor-de-rosa no cabelo. Os figurinos de Arsenault em ambas as peças solo perturbam a clara demarcação entre palco e rua, um limite que é necessário se a prática artística voluntária do palco for desconsiderada como um sítio para constituição de gênero performativo. Quando Arsenault reconhece na cena final de *The Silicone Diaries* que ela “construiu uma perfeição sobre [seu] rosto que precisa de maquiagem e cabelereiro para completá-la”, ela mostra um rosto para seu público que resulta de atos performativos, cotidianos que constituem seu gênero no palco e fora dele (Arsenault, 2012c, p. 224).

Em *I W@s B*rbie*, que é basicamente montado como um desfile de moda, Arsenault é uma participante nas atividades qualificadas como atos performativos que têm poder para constituir o gênero feminino. Arsenault começa *I W@s B*rbie* ao borrifar perfume em si, imitando a estética de um comercial; Arsenault encena, contudo, outro ritual feminino “‘estilizado’ de rotinas cosméticas cotidianas” (Arsenault, 2010, p. 2). Observa que outras atividades encenadas em torno do desfile para o qual ela foi contratada para interpretar Barbie incluem atividades domésticas femininas estereotipadas: “Entre as bonecas Barbie há mulheres loiras, de verdade, demonstrando aparelhos domésticos como ferros de passar e vaporizadores” (Arsenault, 2010, p. 8). Em um episódio de *I w@s B*rbie*, Arsenault interpreta o ato corriqueiro de uma recepcionista servindo *cupcakes* à plateia do desfile. Como recepcionista local do evento, ela legitima performativamente seu status feminino, doméstico estereotipado (Arsenault, 2010, p. 8).

A estética *drag* cotidiana de Arsenault também se opõe à teoria de gênero de Butler como performativa. Embora Butler apele ao *drag* como analogia da fluidez de gênero, ela diferencia a performance *drag* das constituições próprias e válidas de gênero quando diz que a *drag* “reivindica seu palco e sua casa noturna” (Butler; Davies, 2008, p. 39). Butler afirma que a constituição de gênero não é, e nunca pode ser, “confundida com voluntarismo ou individualismo, muito menos com consumismo, e de maneira alguma pressupõe um sujeito que escolhe” (Butler, 1993a, p. xxiii). Assim, Butler esclarece que gênero não é um ato de performance, e com isso desconsidera a performance *drag* e a performance ao vivo no teatro como sítios onde o gênero pode ser apropriadamente constituído. Arsenault, que adota a encarnação da estética *drag* o tempo todo, confunde a distinção de Butler,

resultando em uma prática de constituição de gênero para a qual a teoria de Butler não pode responder.

Em seu cotidiano, em sua arte-como-vida/vida-como-arte e na performance, Arsenault encarna a estética *drag* para construir uma feminilidade teatral. Arsenault emprega conscientemente os significantes que constituem a feminilidade estereotipada para construir uma identidade de gênero teatralmente feminina que, como *drag*, é conscientemente trabalhada, porém, ao contrário da *drag*, também é seu modo de ser cotidiano. Em *The Silicone Diaries*, Arsenault conta um momento crucial em sua transição quando, ao decidir usar uma peruca de quase 1 kg e meio no dia a dia, lembra que “As pessoas dizem: ‘Não faça isto. Não faça isso. Você não vai parecer com uma mulher de verdade se fizer isto. Vai parecer com uma *drag queen* se fizer isso” (Arsenault, 2012c, p. 215). Então, ela tenta se convencer de que “Tem que ser o suficiente. Você precisa se aceitar. Você tem que aceitar seu corpo. Tenha orgulho. Seja uma orgulhosa mulher transgênero” (Arsenault, 2012c, p. 215). Não obstante, ela se recusa a aceitar o atual status de seu gênero e declara “Isto é o máximo possível que vou parecer com uma mulher normal, natural”, porque “Não basta” ser natural e normal (Arsenault, 2012c, p. 216). Nesse momento, Arsenault recusa que sua feminilidade inspirada em uma *drag* é ou deveria ser limitada a um palco e aceita que irá encarná-la no mundo real, mesmo que esteja em desacordo com a feminilidade legítima, socialmente aceita. Ela conduz a *drag queen* do palco para as ruas⁷. Ao constituir sua feminilidade nas ruas e no palco e na casa noturna, na fotografia e na mídia, Arsenault desafia a distinção de Butler entre gênero ‘real’ constituído *performativamente* e *performances* de gêneros artisticamente construídos.

Em *I w@s B*rbie*, Arsenault reencena quando lhe foi oferecido o trabalho de representar Barbie na *L’Oréal Fashion Week*, o que evidencia que sua autoapresentação cotidiana, a atividade que a qualifica para a constituição de performatividade de gênero, é exemplar de uma *drag*, sendo também teatral. Sua estética *drag* é não apenas identificada, mas celebrada pela mulher que se ofereceu para contratá-la para o trabalho, Deborah:

Deborah: ‘Quem poderia ser Barbie se não uma *drag queen* usando enchiimento aqui, aqui e aqui (*indica os seios, os quadris, as coxas*) para dar a ele este incrível corpo de Barbie?’

Arsenault: 'Bem, Deborah, não sou exatamente uma *drag queen*' (Arsenault, 2010, p. 3).

Por um lado, o gênero de Arsenault não é performativo porque pertence ao reino da estética *drag*, como Deborah indica, mas tampouco é não-não performativo porque se realiza em sua atividade cotidiana. Em contrapartida, o gênero de Arsenault não é *drag* porque ela encarna uma estética *drag* feminina no dia a dia. Ao mesmo tempo, é não-não *drag* porque é inspirado direta e explicitamente pela estética da *drag*.

A prática viva de autorretratista de Arsenault também se opõe à teoria de performatividade de gênero de Butler porque o autorretratismo, como a *drag*, se baseia em um sujeito agencial, consciente e voluntário. Arsenault descreve as alterações cirúrgicas em seu corpo como uma forma do autorretratismo, igual a sua prática artística convencional:

Tradicionalmente, autorretratos são o artista fazendo uma imagem dele mesmos [sic], e é isto que eu faço. Crio imagens de como eu me enxergo e de como eu quero me enxergar no mundo, no teatro, na fotografia, na escrita... Para mim, as diferenças entre minhas cirurgias, a maneira como me apresento na rua, uma biografia ou um autorretrato visual são muito borrados e, na verdade, não muito úteis. Penso em mim como um autorretrato do autor. É o meio que é diferente (Arsenault apud Halferty, 2012, p. 36).

O tratamento que Arsenault dá a si tanto como sujeito quanto objeto de sua obra de arte é chave para sua prática de autorretratismo. Nas palavras da dramaturga de *The Silicone Diaries*, Judith Rudakoff, "Arsenault é seu corpo de trabalho" (Rudakoff, 2012, p. 3). Na prática de seu autorretrato, Arsenault, a artista, trata seu gênero e seu corpo como um objeto de arte, como material que pode ser manipulado e trabalhado com finalidades artísticas. Arsenault é um sujeito voluntário que concebe um gênero singular que ela constitui de maneira autônoma em sua prática artística. Por meio de sua prática artística e seu cotidiano, Arsenault interpreta a constituição performativa de seu gênero.

Essencialismo Teatral

Arsenault desafia a afirmativa de Butler de que o gênero, ao ser performativo, não pode ser expressão de uma essência psíquica interior, mas sim é produzida apenas por meio de uma "performance social continuada" repetida ao longo do tempo (Butler, 1990, p. 191). Em *Imitation and Gen-*

der Insubordination, Butler desconsidera uma essência interna como fonte a partir da qual a identidade de gênero é expressa quando escreve que “Não é que exista algum tipo de *sexo* que exista em uma forma biológica nebulosa que é de algum modo *expressa* no andar, na postura, no gesto” (Butler, 1993b, p. 317). Para Butler, o gênero “produz a *ilusão* de um sexo ou essência interna ou âmago de gênero psíquico” e, assim, o gênero sempre é “um signo de superfície” (Butler, 1993b, p. 317). Ao recorrer ao gênero como expressão de uma essência psíquica interna, uma concepção de gênero promovida por compreensões populares de identidade transgênero e defendida tanto por autoridades médicas como alguns teóricos do gênero, Arsenault desafia a performatividade, que se tornou um dos marcos teóricos hegemônicos para compreender seu gênero.

Muitas teorias do gênero pressupõem que a identidade de gênero de um sujeito é “uma verdade fundamental profunda” que não pode ser determinada de maneira consciente ou voluntária (Stryker; Aizura, 2013, p. 9). Em termos mais simples, o *National Centre for Transgender Equality* compreende o gênero como um fato psíquico em sua definição de identidade de gênero como “seu conhecimento interno de seu gênero – por exemplo, seu conhecimento de que você é um homem, uma mulher, ou outro gênero” (National Centre for Transgender Equality, 2015). Muitos profissionais médicos concebem a identidade de gênero como expressão de uma verdade psíquica e avaliam se deveria ser recomendado a um indivíduo que se submeta a um procedimento cirúrgico necessário para uma mudança de sexo ao determinar qual é a ‘verdadeira’ identidade de gênero de um paciente. A psiquiatra Colette Chiland conclui que “Se [uma pessoa trans] for ao médico, não é porque se sente doente em sua mente, mas para ter seu ‘corpo verdadeiro’ devolvido a ela” (Chiland, 2003, p. 16). Alguns estudiosos postulam o gênero como uma característica fundamental de um indivíduo. O estudioso trans Jay Prosser teoriza o gênero como expressão de uma verdade psicológica em comparação com teorias *queer* de gênero prevalentes. Prosser defende que os transsexuais são investidos em “devir encarnado” interpretado em narrativas que descrevem seu processo de “voltar para casa”, para seu gênero “verdadeiro” (Prosser, 1998, p. 486). A narrativa que descreve a jornada transexual “para casa” no centro da teoria de Prosser “[...] permitirá finalmente chegar onde sempre se deveria ter estado: o destino, o *telos* desta narrativa (conseguir viver na ‘identidade verdadeira’ de alguém)”

(Prosser, 1998, p. 488). Embora as narrativas que são centrais ao processo de “devir encarnado” possam ser social ou conscientemente construídas, o *telos* que motiva essa narrativa existe *a priori* a essa narrativa. Desse modo, esse *telos* pode ser considerado como a verdade psíquica ou a essência interior que determina o gênero. Na formulação de Prosser, *casa* pode ser lida como uma metáfora para a psiquê. Na teoria de gênero trans de Prosser, aquela que reflete relatos psicológicos da “verdade” de gênero, a psiquê é o sítio da verdade que *abriga* o que o sujeito se torna no processo de “devir encarnado” através da narrativa, e o corpo “volta para casa” para a psiquê viver sua verdade.

Ao considerar sua identidade do gênero enraizada em uma verdade psicológica, o que a desqualifica para constituir seu gênero performativamente, o gênero de Arsenault se alinha à teoria de Prosser. Conforme Prosser sugere e Arsenault reconhece explicitamente, muitas vezes as identidades transgênero são identificadas na infância ou na adolescência, mas não são realizadas corporalmente até mais tarde na vida. Ou seja, as identidades transgênero são muitas vezes colocadas como expressão de uma *verdade* pensada que existisse como um fato psicológico estável e fixo desde o nascimento. Em *I w@B*rbie*, Arsenault descreve uma identidade de gênero que, uma vez identificada, parece ter permanecido imutável desde a infância quando ela expressa desgosto por vir a ser domada. Ao responder ao pedido de servir *cupcakes* aos presentes, ela protesta: “Tenho uma criança interior, uma menina que cresceu no corpo de um garotinho em um estacionamento de trailers e que queria ser a Barbie. Esta criança interior precisa ser reconhecida como o epítome da beleza plástica perfeita. Não vamos fazê-la servir *hors d'oeuvres*” (Arsenault, 2010, p. 16). Apesar de Arsenault também executar as ações necessárias que constituem o gênero performativamente, ela sustenta que sua identidade de gênero é produto de uma alma generificada. Quando questionada se irá se submeter à cirurgia de confirmação genital, Arsenault responde que é *uma mulher por dentro* e não necessariamente tem que ter uma vagina para se considerar uma mulher *de verdade* (Arsenault; Kurt, 2009). Assim, por meio da construção e expressão de seu gênero hiperfeminino, Arsenault frustra a “diferença entre subjetividades generificadas e sexuadas como respectivamente *sobre* a pele (isto é, performativas) e *na* pele (isto é, encarnadas)” por meio de sua prática artística (Latchford,

2012, p. 69). Em outras palavras, Arsenault constitui performativamente seu gênero e expressa um gênero *verdadeiro* que é abrigado na psiquê⁸.

Arsenault também evoca continuamente uma interioridade, uma alma generificada como feminina, em *The Silicone Diaries*. Ao contar um episódio quando interpreta *Shemale porn on line*, Arsenault observa para um cliente de quem está se tornando íntima “como é difícil ser uma mulher dentro do corpo de um homem que parece tão masculino, imóvel” (Arsenault, 2012c, p. 209). Mais tarde, ao comentar sobre o procedimento extremo de ter recebido silicone não contido em um implante, mas injetado diretamente na carne, um procedimento que pode ter consequências fatais, Arsenault observa: “O que eu sei é que colocamos tudo em jogo por quem tínhamos que ser, e isto significa o que tínhamos que parecer” (Arsenault, 2012c, p. 214). Ao evocar a linguagem da compulsão pelo imperativo de “tinha que ser”, de modo a construir conscientemente um corpo hiperfeminino, Arsenault rejeita a constituição performativa de gênero como o único modo de construção de gênero e, ao invés disso, situa seu gênero feminino como uma *verdade* fundamental inevitável de sua psiquê. Na epígrafe do roteiro publicado lê-se “Quando a alma deseja vivenciar algo, lança uma imagem da experiência a sua frente e adentra sua própria imagem” (Arsenault, 2012c, p. 204). Nessa epígrafe, a palavra “alma” sugere que ela compreende sua identidade de gênero como inspirada por um *fato* fundamental de seu ser.

Ambas as teorias de gênero prevalentes, seja como construção ou expressão performativa de uma verdade profunda que se origina na psiquê ou na alma, não permitem que a prática artística seja um sítio de constituição de gênero. As teorias do gênero como performativo não permitem sujeitos que concebem uma identidade de gênero autonomamente expressa no palco porque o gênero é constituído por ação cotidiana repetida; consequentemente, não pode existir antes de sua expressão. Por outro lado, a constituição do gênero por prática artística autônoma pode apenas *expressar* uma verdade fundamental de identidade de gênero, e não ser um modo essencial em que essa verdade fundamental é constituída. Apesar de a narração de *voltar para casa* descrita por Prosser poder ser um ato criativo, a *necessidade* de voltar para *casa* é produto de uma verdade psicológica não fixada. Assim, de acordo com essas teorias de identidade de gênero, arte e performance somente podem ser sítios de *expressão*, não de constituição de gênero. Ao constituir uma identidade de gênero que seja determinada por uma verdade

fundamental por meio de modos de performance e performativos, Arsenault confunde tanto as teorias de identidade de gênero performativas como as encarnadas na psiquê.

Matéria Teatral no Tempo e no Espaço

Arsenault também demonstra que é um sujeito que voluntária e conscientemente constitui e expressa seu gênero pela arte e pela performance quando expõe explicitamente como determinou a construção *material* de seu gênero. Em *The Silicone Diaries*, os vídeos e as imagens que mostram a transformação cosmética de Arsenault lembram o público do material que ela incorporou conscientemente ao seu corpo para construir sua feminilidade singular. As imagens de suas cirurgias, que a mostram nos hospitais onde se submeteu a reconstruções cosméticas, são projetadas entre monólogos em uma tela atrás de Arsenault. O público vê Arsenault com hematomas e ensanguentada, em cicatrização inicial, deitada no leito do hospital. Essas imagens são contrastadas por imagens de Arsenault antes de qualquer procedimento cosmético. Nessas imagens, Arsenault aparece como Rodney (nome que Arsenault recebeu ao nascer e que manteve enquanto viveu como homem). As imagens de Rodney/Nina em/pós cirurgia que são projetadas em vídeo e fotografias marcam um contraste com a vida real/corpo vivo de Arsenault na carne (de silicone), no presente vivo da performance teatral. Esse contraste destaca a transformação material de Arsenault.

A prática artística de Arsenault coloca-a como herdeira da prática filosófica e artística de ORLAN, artista da performance francês, que também desafia modalidades normativas de constituição de gênero ao destacar a materialidade do corpo. Os videodocumentários que capturam uma das muitas cirurgias plásticas que Arsenault fez em colaboração com o artista interdisciplinar Jordan Tannahill, alguns dos quais incluídos na performance de *The Silicone Diaries*, apresentam seus procedimentos cosméticos como prática artística de modo semelhante à série de cirurgias de ORLAN apresentadas para uma plateia no começo da década de 1990. Arsenault exhibe determinados princípios do *Carnal Art Manifesto* de ORLAN. Ao contrário de ORLAN, cujos procedimentos cirúrgicos “nunca foram planejados como uma demanda ou busca de uma imagem singular, bonita, diabólica ou qualquer coisa no entremeio”, Arsenault é motivada por um ideal/ideia de beleza feminina singular (Ince, 2000, p. 46). O trabalho de Arsenault difere

do de ORLAN de outras maneiras: ORLAN “não está interessado no resultado final, plástico [da cirurgia cosmética], mas sim na operação-performance cirúrgica e no corpo modificado como um sítio de debate público”, enquanto a demanda de Arsenault sempre foi orientada para um ideal/ideia de beleza. O *Carnal Art* de ORLAN “não contém desejo de dor”, enquanto Arsenault encarna e valoriza a dor envolvida em sua transformação⁹. ORLAN “não é contra cirurgias cosméticas, mas contra os padrões que carregam e que estão inscritos particularmente sobre a pele das mulheres”, enquanto Arsenault celebra os padrões im/possíveis de beleza feminina perpetuados pela cirurgia cosmética (ORLAN, 2010, p. 28). Apesar dessas diferenças, o âmago da prática de ambos os artistas é lutar por “[...] liberdade da imposição de imagem convencional do corpo e de seu objetivo implicado de uma vida de realidade cotidiana convencional” (ORLAN, 2010, p. 28).

Ao expor a construção artística de seu gênero, Arsenault divide-se entre o material cru de sua corporalidade, sua carne, e seu corpo plástico cosmeticamente construído para criar uma dupla negação. Ela destaca a construção de sua feminilidade ao encarnar o rótulo *transsexual*, que chama a atenção para o fato de que seu gênero hiperfeminino não se correlaciona com o sexo que determinou seu gênero atribuído ao nascer; chama a atenção para suas cirurgias cosméticas através de seu trabalho no teatro, na fotografia e presença na mídia, especificamente com a incorporação de vídeos e fotografias de seus procedimentos cirúrgicos em *The Silicone Diaries*. Também destaca a construção de sua feminilidade ao discutir publicamente o fato de que ainda tem seu pênis (Arsenault, 2012c). Em *The Silicone Diaries*, Arsenault interpreta simbolicamente a desconstrução de sua feminilidade quando remove a peruca nos momentos finais da peça¹⁰. Como Benjamin Gillespie indica, “Arsenault [...] apresenta a imagem feminina de si que deseja que o público veja; entretanto, ao invés de disfarçar as rachaduras que marcam essa feminilidade como construída, chama a atenção para elas, tornando-as parte de sua imagem e presença geral, inerentemente teatral” (Gillespie, 2012, p. 143). Na *rachadura* que Gillespie aponta e que Arsenault apresenta em *The Silicone Diaries*, Arsenault não é ela mesma, ela é plástica e construída conscientemente, e é não-não ela mesma, ela é, obviamente, sua própria carne e sangue, pelo menos em alguma medida.

A transição que é tornada visível pelos vídeos e imagens projetadas em *The Silicone Diaries* produz a plasticidade literal do corpo de Arsenault como teatral. Como um corpo que foi esculpido, trabalhado e formatado por injeções de silicone, o corpo de Arsenault é plástico no sentido adjetivo¹¹. Seu corpo é fabricado com material que pode ser moldado. Nessa peça, Arsenault descreve o processo de injetar diretamente o silicone no corpo, o que, quando não contido em um implante, tem a capacidade de ser moldado na carne até que ocorra uma cicatriz para mantê-lo no lugar. Arsenault diz ao seu público: “O efeito não é como um implante mamário, que geralmente você consegue identificar. Uma vez dentro do corpo, [o ‘cirurgião plástico’]¹² pode esculpir o silicone em quase qualquer forma” e “o tecido cicatricial vai se formar para manter tudo no lugar” dentro de vinte e quatro horas (Arsenault, 2012c, p. 212). O processo começa com o corpo, tornando-se maleável pela injeção de silicone, mas termina com ele sendo inserido e fixado. Devido ao caráter químico e inorgânico do silicone, Arsenault se descreve como majoritariamente *inanimada* (Arsenault; Kurt, 2009). Quando o silicone é mantido no lugar pela cicatriz, seu corpo já não é mais plástico no sentido de que não pode mais ser esculpido ou moldado. Ainda assim, ao mostrar que seu corpo é capaz de uma transformação drástica que se baseou na injeção de silicone em seu corpo, o corpo de Arsenault é não-não plástico. O corpo teatral de Arsenault é carne animada, plástico inanimado e, assim, não plástico e não-não plástico.

Ao conscientemente acolher a inanimacidade, uma característica atribuída às coisas não-vivas, Arsenault também pode ser descrita como não humana e não-não humana¹³. Ao injetar seu corpo com silicone e submeter-se a outros procedimentos cosméticos radicais, Arsenault sujeita-se ao que Mel Chen descreve como modificações do corpo que incorporam “sofisticados instrumentos protéticos, drogas sintéticas e nanotecnologias” que “vêm com um luto pela perda da pureza” (Chen, 2012, p. 7). A injeção do silicone em seu corpo “ameaça subverter o que uma hierarquia de animacidade desejaria manter no lugar” (Chen, 2012, p. 159). O corpo de silicone de Arsenault já não é mais carne *pura*: ela não é mais pensada como feita do enchimento natural de vida animada. Consequentemente, seu corpo impuro, infundido com compostos químicos inanimados, coloca-a como uma figura *monstruosa*, parecida com Frankenstein. Ao injetar sua carne com matéria inanimada, Arsenault corrompe o status do seu corpo como *humano*

conforme é definido ao habitar um corpo composto por carne animada. Arsenault, então, encarna o sentido de *queer* de Chen, pois “refere-se à animacidade desviante de ontologias dominantes e das normatividades que promulgam” (Chen, 2012, p. 11). Fazendo eco ao sentido de *queer* de Chen, Arsenault “viola intimidades próprias (inclusive entre coisas humanas e não humanas)” (Chen, 2012, p. 11).

Ao encarnar a estética da boneca inanimada, a feminilidade teatral de Arsenault pode ser considerada como uma extensão do que Mary F. Rogers chama “feminilidade enfática” em seu livro *Barbie Culture*. Rogers amplia o que R. W. Connel chama de “feminilidade enfatizada”, que é definida como o estilo onipresente do parecer e do agir feminino que a sociedade ocidental contemporânea exige que as mulheres exibam em seu cotidiano. Rogers localiza a “feminilidade enfática” em como Barbie, mesmo quando vestida como um ícone masculino como “policial”, parece feminina (Rogers, 1999, p. 14). Arsenault se alinha com a noção de Rogers de “feminilidade enfática” com a feminilidade teatral de diversas maneiras. A “feminilidade enfática” de Rogers é semelhante à feminilidade teatral de Arsenault na medida em que “leva as aparências e o comportamento feminino a extremos insustentáveis” (Rogers, 1999, p. 14). Apesar do fato de Rogers considerar que apenas uma boneca, que não tem vida, é imutável e estática, consegue sustentar essa hiperfeminilidade, Arsenault, por meio da transformação cirúrgica de seu corpo, consegue sustentar a estética corporal extrema, insustentável de uma boneca. Como o corpo de Arsenault ainda é de carne e sangue, seu corpo e a feminilidade que inscreveu nele e sobre esse corpo não é sustentável, pois ela irá envelhecer e morrer. Contudo, como Arsenault, que disse que se identifica como *inanimada*, encarna as características imutáveis e estáticas de uma boneca, ela encarna uma feminilidade que é não-não sustentável, pois ainda continuará de alguma maneira muito tempo depois de sua morte.

Ao encarnar a estética plástica de Barbie, Arsenault também funciona como um *ícone fantástico*. Rogers define um ícone como “um ponto de reconhecimento compartilhado amplamente com outros membros da sociedade” que fornece um ponto de “[...] comunalidade entre a diversidade, de interesses compartilhados entre conflitantes, e de participação na mesma cultura ampla entre muitas subculturas” (Rogers, 1999, p. 2). Rogers especifica que um ícone fantástico é uma entidade que “[...] contribui para uma

cultura ao exagerar o que é real, possível ou concebível. Esse ícone convida a fantasia ao considerar o *como-se* ou o fictício como seu limite externo. Barbie é um ícone como esse, assim como Super-Homem e o poster da página central da *Playboy*” (Rogers, 1999, p. 3). Arsenault articula diretamente que ela encarna um exagero daquilo “que é real, possível ou concebível” quando declara que sua feminilidade é “uma imitação de uma imitação de uma ideia de uma mulher” (Halferty, 2012, p. 30). Arsenault toma aquilo que não é material, uma imitação ou uma ideia, e transforma em não-não material. Inversamente, quando essa ideia de feminilidade branca americana ideal é materializada na forma de Barbie, é sem vida, e assim não se qualifica como uma pessoa “real”. Arsenault transforma a ideia estática e sem vida em uma encarnação viva, material, da feminilidade teatral pelo exagero do “real, possível, [e] concebível” em suas alterações cirúrgicas extremas, hiperfemininas do corpo. Arsenault torna *possível* na carne o que até então era pensado como *impossível*.

O trabalho de Arsenault exibe características similares ao trabalho de Cindy Sherman, que também é inspirado pela boneca Barbie da Mattel. A Cindy Doll de Sherman, ou Sindy Doll (alterada por problemas de marca comercial), é “rival e cópia da Barbie e, como Barbie, é uma boneca feita para ser parecida com uma mulher... Ou melhor, ela parece com um esboço de mulher, um tipo de versão, um sonho, ou uma utopia distorcida” (Stridsberg, 2013, p. 93). Em comparação com Arsenault, que celebra a estética pornográfica, os quadros “Sex” de Sherman manipulam grotescamente partes da boneca para imitar a pornografia *hardcore* e desafiar os corpos femininos idealizados muitas vezes apresentados na pornografia. Como Arsenault, o trabalho fotográfico de Sherman é aplicado na “imagem da mulher, a mulher-como-imagem” (Vinken, 2015, p. 129). Porém, ao contrário de Sherman, cuja fantasia é uma tentativa de “desintegrar [...] mulher-como-imagem por meio de seu próprio corpo”, Arsenault perpetua a mulher como uma imagem de uma imagem que existe no mundo cotidiano (Vinken, 2015, p. 134). Sherman reserva sua análise de feminilidade para suas fotografias, enquanto Arsenault encarna descaradamente ícones femininos, como a Barbie da Mattel, em seu cotidiano, sua arte-como-vida/vida-como-arte, e em performances encenadas.

Arsenault está ciente de que a métrica da feminilidade que foi inculcada pela Barbie da Mattel é um exemplo de um duplo padrão com o qual as

mulheres contemporâneas são forçadas a lutar. Com Mestrado em Belas Artes pela York University e Pós-Graduação em Teatro pela University of Cape Town, Arsenault bem sabe que Barbie é uma representante paradoxal tanto de um padrão im/possível de feminilidade como de traços femininos que supostamente agradam um olhar patriarcal masculino. Na seção de abertura de *I W@S B*rbie*, quando Arsenault relata o telefonema em que é solicitado que *seja* Barbie, ela pensa em perguntar às mulheres que a contrataram, “Vocês realmente querem contratar alguém por causa de um número enorme de cirurgias plásticas para representar uma boneca que é acusada de foder com a imagem corporal de milhões de meninhas?” (Arsenault, 2012a, p. 3). Diferentemente das moças e das mulheres, a quem é dito que a feminilidade exibida na mídia e encarnada por ícones populares como Barbie é impossível, não é dito a garotinhos e homens que o corpo hiper musculoso do He-Man e de outros super-heróis são impossíveis: esses corpos masculinos hiper musculosos são alcançáveis por rapazes e homens, dizem a nós, por meio de trabalho duro na academia. Arsenault tem muito em comum com os fisiculturistas, os modelos *fitness* e as estrelas pornográficas *gay* que construíram corpos modelados imitando super-heróis hiper masculinos com malhação pesada e regimes de dieta e tecnologias médicas como esteroides. Arsenault quebrou o teto de vidro da expressão de gênero; conseguiu alcançar algo que foi determinado como impossível para as mulheres, mas possível para os homens. Arsenault, uma entidade animada, encarna uma feminilidade im/possível inspirada pela estética de uma boneca inanimada, plástica.

Arsenault é não apenas teatral em termos de materialidade inanimada de seu corpo, mas também em termos da temporalidade que sua encarnação teatral de (in)animacidade envolve. A temporalidade do gênero teatral de Arsenault é evidente quando continuamente chama atenção para sua transição *ao longo do tempo*, ao simultaneamente descrever seu corpo como estático. Em *The Silicone Diaries*, Arsenault identifica manequins femininos como o modelo de feminilidade que a inspirava quando criança: ao ver um manequim em uma loja de departamentos local, Arsenault declara que o objeto é “uma das mulheres mais bonitas que eu já tinha visto” (Arsenault, 2012c, p. 206). A história de sua identificação com a feminilidade situa o manequim como seu ideal feminino como estático e não capaz de mudar ao longo do tempo, o que, conseqüentemente, torna impossível a repetição de

atos estilizados necessários para a constituição performativa de gênero ao longo do tempo¹⁴. A identificação de Arsenault como *inanimada* sugere que ela compreende seu corpo, que agora inclui muito silicone, como semelhante ao caráter inorgânico do manequim. Quando Arsenault vai ao México para se submeter a uma série de cirurgias plásticas, “o rosto” cosmeticamente alterado de sua cuidadora trans “é tão rígido” que parece desafiar o envelhecimento – ela também está congelada no tempo (Arsenault, 2012c, p. 208). Em *I w@B*rbie*, Arsenault menciona diversos momentos que resistem à temporalidade da performatividade de gênero: Arsenault escreve, “Por Trás do Rosto Magro Não Tenho Passado nem Futuro. Tenho apenas este momento” e “Barbie é... imóvel” (Arsenault, 2010, p. 6). Ao opor temporalidades que são fundamentais para a constituição do gênero normativo, Arsenault encarna o que Judith Halberstam concebe como “tempo *queer*” que “tem potencial para abrir [...] relações alternativas com o tempo e o espaço”, o que permite “formas de encarnação transgênero, e aquelas formas de representação dedicadas a capturar esses modos deliberadamente excêntricos de ser” (Halberstam, 2005, p. 1 e p. 2). Ao ser imutável ao longo do tempo, agora que ela é mais de plástico do que de carne, a feminilidade de Arsenault funciona além do marco da performatividade de gênero. Sua feminilidade não é performativa. Ainda assim, como Arsenault vive seu cotidiano como mulher, seu gênero é não-não constituído performativamente. Arsenault é teatralmente performativa na expressão da verdade teatralmente fundamental de seu gênero.

Libertação Teatral

A feminilidade de Arsenault é exemplar de um modo de constituição de gênero que nos libera teatralmente dos modos mutuamente exclusivos de constituição de gênero que dominam o pensamento ocidental moderno: gênero como performativo e gênero como a expressão encarnada de um sentido psíquico fundamental do eu. A feminilidade de Arsenault é teatralmente libertadora na medida em que sua identidade de gênero singular não é impossível – ela encarna seu gênero a seu cotidiano via modos teóricos existentes – e é não-não impossível, pois constitui seu gênero via esses modos teóricos mutuamente exclusivos. Inversamente, o gênero singular de Arsenault não é possível – teorias existentes de gênero falham em acomodar sua identidade de gênero singular – e é não-não possível, pois encarna seu gênero

ro em seu cotidiano. Ao tanto falhar e conseguir encarnar essas teorias mutuamente exclusivas de gênero, Arsenault abre novas possibilidades teóricas para compreender como o gênero pode ser constituído, o que nos liberta das teorias existentes cujos limites foram primeiro identificados e depois rompidos. Porém, como ela não dispensa completamente esses modos teóricos de constituição de gênero, ela exemplifica o inescapável poder que essas teorias dominantes têm para determinar como o gênero pode ser compreendido em nosso momento contemporâneo.

O custo financeiro da transformação de Arsenault em um ícone feminino *Barbiesco* é um aspecto da constituição e da construção de sua identidade de gênero que a situa como (quase) impossível de alcançar. Esses custos não podem ser ignorados; foram mais de duzentos mil dólares para submeter-se aos mais de sessenta procedimentos cosméticos necessários para trabalhar o corpo que Arsenault construiu. Mas ao invés de defender os duplos padrões que colocam limites naquilo que é possível e aceitável para as mulheres alcançarem ao defender que a feminilidade de Arsenault não é aparentemente possível devido ao seu custo exorbitante, é importante reconhecer que Arsenault, por meio de esforço e trabalho duro, de fato alcançou algo notável. O fato de que construiu seu corpo im/possível torna seu feito não-não possível. Arsenault não nasceu em uma família rica, e de fato passou muito de sua infância em um estacionamento para trailers de classe trabalhadora no sul de Ontário, Canadá. Arsenault conseguiu levantar o dinheiro para pagar suas cirurgias através de trabalho sexual, comumente como modelo pornô em *webcam*, mas também como *stripper* e prostituta. Também é importante observar que, nessas formas de trabalho sexual, Arsenault tinha liberdade para decidir com quem tinha contato sexual real. Mesmo quando está envolvida em prostituição, Arsenault não necessariamente se envolve em atividade sexual com seus clientes se não quiser fazê-lo. Em *The Silicone Diaries*, Arsenault conta uma história em que manipula um homem que encontrara primeiro por meio de seu *website* de modelo de *webcam* para levá-la de avião a San Francisco para a cirurgia, mas recusa-se a dormir com ele (Arsenault, 2012c). O processo pelo qual Arsenault levantou o dinheiro para suas cirurgias plásticas é mais uma evidência do agenciamento que ela assume sobre seu próprio corpo e sua recusa em aderir ao que é pensado como possível ou aceitável, para as mulheres fazerem e alcançarem. Arsenault é um exemplo de mulher que não aceita os limites teóri-

cos, sociais ou financeiros que restringem a força de sua imaginação e sentido de eu ilimitado.

Arsenault exibe um gênero que é teatral. Seu gênero im/possível, em sua construção material e temporal, é, mas não é, performativo e é, mas não é, expressão de uma verdade fundamental de sua psiquê ou sentido de eu. É irrelevante estabelecer o debate se ela é *patriarcado ambulante* por encarnar entusiasticamente a estética *Barbiesca* ou uma artista *queer* que empodera por ter tido a ambição, a disciplina e a determinação de construir uma estética corporal irrealista (Arsenault; Kurt, 2009). O poder de Arsenault e de sua feminilidade singular é oferecer a nós um novo modo de pensar o gênero, sem desqualificar as teorias existentes que explicam como o gênero é constituído. Arsenault nos mostra que o teatro, que pode permear a vida fora do palco, não é apenas um lugar onde nos expressamos, mas pode ser uma prática em que podemos nos tornar a pessoa que queremos ser, mesmo se o mundo nos disser que aquilo que queremos ser é impossível.

Notas

- ¹ Entre as mais de sessenta cirurgias plásticas que Arsenault fez até este ponto em sua carreira, nem todas foram feitas com a intenção de torná-la mais parecida com Barbie. Ela se submeteu a alguns procedimentos cosméticos para apagar marcadores físicos de masculinidade (como o procedimento que fez para remover as reentrâncias acima de suas nádegas, que ela chama de *boyholes*) e alguns eram procedimentos padrão para antienvelhecimento (Arsenault, 2012c).
- ² Juntamente com Barbie, Arsenault foi inspirada pela feminilidade encarnada por estrelas pornô, fadas, donas de casa suburbanas e ciborgues. Como este ensaio enfoca especificamente a encarnação da feminilidade e como a encarnação da feminilidade de Arsenault necessariamente envolve uma quantidade extrema de plástico implantada em seu corpo, Barbie e outras figuras parecidas com bonecas, como os manequins de loja, devem ser compreendidas como uma influência central de sua identidade de gênero.
- ³ Este ensaio enfoca a performance ao vivo de Arsenault e não inclui uma discussão de seu trabalho na fotografia, pois a performance ao vivo oferece evidências que não podem ser dispensadas ou descartadas por acusações de manipulação digital. A performance ao vivo, especialmente na prática de teatro convencional, quando a performance de uma peça é repetida noite após noite, pode ser

compreendida como um exercício performativo. Além disso, este ensaio enfoca essas duas peças em particular porque são um marco em que Arsenault encarna e acolhe uma identidade de gênero que maneja significantes normativos de feminilidade para exibir uma identidade de gênero que não é socialmente aceita como feminilidade normativa. Arsenault, por meio de vários meios artísticos, continua a explorar a encarnação de expressões de gênero feminino mais radicais que não incorporam significantes socialmente aceitos de feminilidade em trabalhos como *40 Days and 40 Nights*, *Hamlet/Machine* e *Apotheosis*.

- ⁴ O padrão ideal de feminilidade exibido por Barbie raramente é identificado como, mas é sempre, e já, a feminilidade branca.
- ⁵ A ideia de que Arsenault é um sujeito teatralmente generificado se alinha com a análise que J. Paul Halferty (2012) fez em *Unreal Beauty: Identification and Embodiment in Nina Arsenault's Self-Portraits* em *Trans(per)forming Nina Arsenault*, que examina Arsenault como exemplo da noção de ciborgue de Donna Haraway. Halferty destaca como Arsenault “sugere uma maneira fora do labirinto de dualismos pelos quais explicamos nossos corpos” (Haraway apud Halferty, 2012, p. 36). Assim, Arsenault, como sujeito teatralmente generificado, é uma “criatura de nossa realidade social” que “perturba os binários que tanto estruturam o pensamento ocidental” (Haraway apud Halferty, 2012, p. 31).
- ⁶ Esse argumento está alinhado com argumentos de Wenjuan Xie (2014), que escreve, “Mais importante, a estrutura discursiva autônoma de ‘feitos’ de gênero de Butler impede o agenciamento do ‘fazedor’ de gênero. Butler rejeita a noção de um sujeito pré-dado que deveria então interpretar, negando o papel ativo que o sujeito desempenha na ação de subversão” (2014, p. 27) e “como ‘o sujeito inexplicável’ em performances de gênero não consegue escolher como repeti-lo, parece que nem a repetição falha, paródica nem aquelas exitosas e duradouras são motivadas pela intenção do sujeito” (2014, p. 34). Como a prática artística, pelo menos no caso de Arsenault, é intencional, Arsenault não pode estar validamente interpretando seu gênero e não-não fazê-lo.
- ⁷ Teorizar o gênero de Arsenault como teatral faz eco à análise de Frances J. Latchford (2012) de *The Silicone Diaries* como paródia sexual na antologia *Trans(per)forming Nina Arsenault: An Unreasonable Body of Work*. Latchford defende que Arsenault parodia não apenas o gênero, mas também o sexo, pois sua performance não trata a “encarnação *queer*-gênero-*drag* e transexual-sexo” (2012, p. 70) como antíteses categóricas que, em aspectos importantes, muitas teorias *queer* e transgênero, como a de Butler, fazem. Para evitar o risco que Latchford identifica nas teorias *queer* e transgênero que insistem em diferenciar

gênero e sexo como psíquicos ou encarnados, meu foco não é na paródia, mas na ideia de que Arsenault é um sujeito teatralmente generificado. O gênero de Arsenault, quando interpretado como teatral, abrange tanto a comédia como a tragédia de suas performances autobiográficas e a teatricalidade de sua subjetividade, que expande a discussão de seu trabalho para além dos subgêneros da paródia, do burlesco ou *camp*, que são o foco da análise de Latchford.

- ⁸ Embora eu defenda que Arsenault constitui sua feminilidade de maneiras que a teoria prevalente de gênero determina como não possíveis, não discuto que estas teorias de gênero se desfaçam quando confrontadas com este caso que desafia seu poder totalizador. Afinal, Arsenault é singular – nem todos podem, ou querem, expressar sua identidade de gênero através do trabalho voluntário e consciente da prática artística. Neste ensaio, não objetivo desconsiderar essas teorias prevalentes de gênero *in toto*, mas quero sim contestar como tais teorias de gênero têm poder totalizante sobre como concebemos o gênero em nosso momento pós-moderno. Mais especificamente, com a constituição e a expressão de sua identidade singular de gênero, este ensaio defende que Arsenault se transforma em uma figura, e especificamente um ícone feminino, que se recusa a aderir às restrições e aos lugares limite sobre ela por forças sociais e teóricas maiores.
- ⁹ As últimas palavras de *The Silicone Diaries* são “Aceitar que meu prazer e meu sublime privilégio é sofrer. E viver. Com. Beleza” (Arsenault, 2012c).
- ¹⁰ Esse ato também é remanescente de práticas *drag*, em que a performer *drag* tira sua peruca quando a cortina sobe, revelando sua identidade *masculina* sob o figurino *feminino*.
- ¹¹ Arsenault literalmente encarna a descrição de natureza de Roland Barthes (1972) após a invenção e a proliferação do plástico. Barthes observa que, em um mundo de plástico, “a antiga função da natureza é modificada: não mais a Ideia, a Substância pura a ser recuperada ou imitada” (Barthes, 1972, p. 195).
- ¹² Usei “cirurgião plástico” entre aspas porque esse procedimento, que é ilegal nos Estados Unidos e no Canadá, foi feito por outras mulheres transexuais em um quarto de hotel em Detroit. Assim, embora o procedimento seria mais bem descrito como um procedimento médico cosmético, não foi realizado por um cirurgião plástico.
- ¹³ O silicone injetado em seu corpo está postulado como inanimado quando Arsenault conta ao público que lhe foi dito para se deitar de barriga para baixo

durante 24 horas depois que o silicone tinha sido injetado em seu corpo porque precisa ser “trancado no lugar”.

- ¹⁴ Butler (1990, p. 191) escreve que, como “a ação de gênero requer uma performance que seja repetida”, o gênero é constituído “em uma temporalidade social”.

Referências

- ARSENAULT, Nina. **I w@s B*rbie**. 2010. Unpublished.
- ARSENAULT, Nina. Artist Bio. **Nina Arsenault: Multidisciplinary Artist and Muse**. 2012a.
- ARSENAULT, Nina. A Manifesto of Living Self-portraiture (Identity, Transformation, and Performance). **Canadian Theatre Review**, Toronto, University of Toronto, n. 150.1, p. 64-69, Apr. 2012b.
- ARSENAULT, Nina. The Silicone Diaries. In: RUDAKOFF, Judith. **Trans(Per)Forming Nina Arsenault**. United Kingdom: Intellect Press, 2012c. P. 197-227.
- ARSENAULT, Nina; KURT, Elvira. Reconstructing beauty: Nina Arsenault's take on womanhood. **Daily Xtra**, Toronto, Pink Triangle Press, 2009. Available at: <<http://www.dailyxtra.com/vancouver/arts-and-entertainment/reconstructing-beauty-4299>>. Accessed on: 26 Nov. 2015.
- BARTHES, Roland. **Mythologies**. London: J. Cape, 1972.
- BOUCHER, Geoff. The Politics of Performativity: A Critique of Judith Butler. **Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy**, Parkville, Australia, Melbourne School of Continental Philosophy, and Philosophy at the University of Dundee, v. 1, p. 112-141, 2006.
- BUTLER, Judith. **Gender Trouble**. New York: Routledge, 1990.
- BUTLER, Judith. **Bodies That Matter**. New York: Routledge, 1993a.
- BUTLER, Judith. Imitation and Gender Insubordination. In: ABELOVE, Henry; BARALE, Michèle Aina; HALPERIN, David M. **The Lesbian and Gay Studies Reader**. New York: Routledge, 1993b. P. 307-320.
- BUTLER, Judith; DAVIES, Bronwyn. **Judith Butler In Conversation: Analyzing the Texts and Talk of Everyday Life**. New York: Routledge, 2008.
- CHEN, Mel Y. **Animacies: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect**. Durham: Duke University Press, 2012.



CHILAND, Collette. **Transsexualism**: Illusion and Reality. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.

GILLESPIE, Benjamin. Performing the Prosthetics of Femininity: Nina Arsenault's Transsexual Body as a Living Art Object. In: RUDAKOFF, Judith. **Trans(Per)Forming Nina Arsenault**. United Kingdom: Intellect Press, 2012. P. 135-148.

HALBERSTAM, Judith. **In a Queer Time and Place**: Transgender Bodies, Sub-cultural Lives. New York: New York University Press, 2005.

HALFERTY, J. Paul. Unreal Beauty: Identification and Embodiment in Nina Arsenault's 'Self-Portraits'. In: RUDAKOFF, Judith. **Trans(Per)Forming Nina Arsenault**. United Kingdom: Intellect Press, 2012. P. 27-42.

INCE, Kate. **ORLAN**. Oxford: Berg, 2000.

LATCHFORD, Frances. Sexed Life is a Cabaret: The Body Politics of Nina Arsenault's The Silicone Diaries. In: RUDAKOFF, Judith. **Trans(Per)Forming Nina Arsenault**. United Kingdom: Intellect Press, 2012. P. 67-84.

NATIONAL CENTER FOR TRANSGENDER EQUALITY. Website. **Understanding Transgender People**: The Basics. Washington, D.C.: 2015. Available at: <<http://www.transequality.org/issues/resources/understanding-transgender-people-the-basics>>. Accessed on: 16 Aug. 2016.

ORLAN. Carnal Art Manifesto. In: DANGER, Simon; SHEPHERD, Simon; ORLAN. **ORLAN: A Hybrid Body of Artworks**. New York: Routledge, 2010. P. 28.

PROSSER, Jay. **Second Skins**: the Body Narratives of Transsexuality. New York: Columbia University Press, 1998.

REDDY, Vasu; BUTLER, Judith. Troubling Genders, Subverting Identities: Interview with Judith Butler. **Agenda: Empowering Women for Gender Equity**, Durban, South Africa, Agenda Feminist Media, n. 62, p. 115-123, 2004.

ROGERS, Mary F. **Barbie Culture**. London: SAGE Publications, 1999.

RUDAKOFF, Judith. Introduction. In: RUDAKOFF, Judith. **Trans(Per)Forming Nina Arsenault**. United Kingdom: Intellect Press, 2012. P. 1-13.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: Between Theater and Anthropology, 2010.



STRIDSBERG, Sara. **Cindy Sherman**: Untitled Horrors. Stockholm: Moderna Muset, 2013.

STRYKER, Susan; AIZURA, Aren Z. **The Transgender Studies Reader 2**. New York: Routledge, 2013.

VINKEN, Barbara. Cindy Sherman, Woman as Image: The Artist Is Present? In: LÖCKEMANN, Karsten et al. (Ed.). **Cindy Sherman**. München: Hatje Kantz Verlag, 2015.

XIE, Wenjuan. Queer[ing] Performativity, Queer[ing] Subversions: A Critique of Judith Butler's Theory of Performativity. **Comparative Literature: East & West**, Chengdu, Sichuan University, v. 20, n. 1, p. 18-39, 2014.

Stephen Low é instrutor na Trent University.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7310-3041>

E-mail: low.stephen82@gmail.com

Este artigo, traduzido por Ananyr Porto Fajardo, também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 30 de setembro de 2019

Aceito em 8 de março de 2020

Editora-responsável: Ana Paula Hofling

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