



Narrativas monstruosas; a dissidência para além do humano

Palavras-Chave: Monstros; Gênero; Trans; Performance; Música

Autores/as:

Ana Clara Machado Bonfim [IFCH, Unicamp]

Prof.ª Dr.ª Luiz Gustavo Rossi (orientador) [IFCH, Unicamp]

Prof.ª Dr.ª Christiano Key Tambascia (co-orientador) [IFCH, Unicamp]

INTRODUÇÃO:

O monstro é aquele que é perseguido em seu efeito de choque, de admiração e espanto, mas é também a figura que persegue, que assombra em sua abjeção, tanto na vingança como em seu potencial eminente de contaminação. José Gil (2000) nos apresenta a noção de que, diante da instabilidade de sua imagem como humano, o homem ocidental contemporâneo necessita dessa imagem, causando esse fascínio dúbio. Para ele “o monstro não se situa fora do domínio humano: encontra-se no seu limite” (GIL, 2000, p.170), cumprindo um papel de advertência (GIL, 2006) aos perigos dos corpos e sujeitos considerados dissidentes sendo significante de seu criador “mais humano”.

A questão é que nessa pesquisa essa criatura não se propõe menos humana, ela nem mesmo tenta pertencer à esfera do humano, experimentando um afora monstruoso. Debates sobre os dualismos que regem as determinações de humanidade – como civilizado/selvagem – não são capazes de apreender essa figura. Nesse sentido, Cohen (2000) argumenta que o corpo do monstro, na verdade, é pura cultura: figura que sempre escapa e vaza pelas dobras da normatividade, que vive nos portões das diferenças, onde perturba, estende, mas também regula as fronteiras do humano e do não-humano. O monstro confronta esses paradigmas em uma fronteira, encontrando agência na fissura; nem de um lado, nem de outro, mas nas brechas entre os dualismos. E ao se movimentar, reivindicando ser visto, ele nos convida a romper com a ordem epistemológica atual (Wynter, 2021).

Busquei seguir esses rastros, olhando para os movimentos desses sujeitos “monstruosos” que, contemporaneamente, assumem uma posição privilegiada no questionamento de categorias e fronteiras entre natureza e cultura em performances artísticas que reclamam discursiva e esteticamente essa figura: SOPHIE¹, Arca² e Urias³. As experimentações de artistas trans*⁴ ganharam foco por se tratarem de performances monstruosas que nos chamam a atenção às diversas linguagens e tecnologias de construção do corpo/sujeito, tanto no processo de transição, como da produção de músicas que buscam igualmente dar expressão artística

¹ Artista Britânica, produtora musical e DJ, reconhecida como pioneira na cena eletrônica pela inflexão que causou na gravadora PC Music e nesse sub-gênero homônimo, no qual se destacou como uma das primeiras divas pop do sub-gênero hyperpop. SOPHIE ganhou reconhecimento internacional com o lançamento de seu single de estreia "Bipp", em 2013, seguido de outros singles de sucesso, embora tenha lançado seu primeiro álbum apenas em 2018. Ao longo de sua carreira colaborou com grandes artistas da indústria musical, incluindo Madonna.

² Artista venezuelana, produtora e compositora, reconhecida por sua abordagem experimental que combina elementos do pop, da música eletrônica, clássica, latina e do avant-garde. Arca já trabalhou com diversos artistas renomados, incluindo Björk e Kanye West, e lançou álbuns aclamados pela crítica, incluindo "Xen", "Mutant" e "KiCk i".

³ Artista mineira, cantora e compositora. Começou sua carreira fazendo covers famosos na plataforma de vídeos Youtube, ganhando repercussão com suspeitas de censura de um cover. Em resposta à polêmica, a cantora lançou sua carreira autoral com o single “Diaba” e depois seu EP “Urias”, ganhando reconhecimento como um dos grandes nomes da cena LGBTQIAPN+ brasileira.

⁴ Opto por utilizar a formulação trans* (com asterisco) como maneira de dialogar com uma ampla produção dos estudos trans* à exemplo de Bettcher (2014) e Halberstam (2018) nos Estados Unidos, mas também Vergueiro (2015) e Arruda (2020) e no Brasil. Essa formulação tem como intenção englobar e incitar as multiplicidades de corpos e experiências trans*. O asterisco, nesse sentido, pode ser visto como um multiplicador.

e sonora a essas interpelações agonísticas das normas. Trata-se, portanto, de uma oportunidade privilegiada de reflexão sobre “a potência singular das autorrepresentações travestis/trans* que, encarnadas no monstruoso e no animalesco, voltam-se à própria comunidade para pluralizar suas narrativas e fortalecer seus laços” (ARRUDA, 2020, p.7). É preciso, portanto, estudar esses processos análogos que aparecem em redes, da construção da dissidência, da criação de músicas e da performance monstruosa em bricolagem.

Diante do entendimento de que o monstro nos aparece como essa advertência na fronteira do que nos torna humanos, “Doravante, testamos “experimentalmente” os limites da nossa humanidade: até que grau de deformação permaneceremos ainda homens?” (Gil, 2000, p.168), pergunta que desde a antiguidade nos assombra. Colocadas como menos humanas pelos processos de outrificação, essas artistas assumem de forma provocativa a interpelação injuriosa (Butler, 1996) ao se colocarem nessa fissura da monstruosidade. O que nem sempre pensamos é como, para além de um discurso imagético e cantado, essas artistas ousam levar a perturbação e distorção da norma também para a sonoridade. A pergunta de Gil pode ser reformulada: “até que grau de distorção permaneceremos ainda no campo da música”.

METODOLOGIA:

Uma primeira etapa da pesquisa consistiu na revisão bibliográfica de obras canônicas nos estudos de monstruosidades, como o ensaio “A Cultura Dos Monstros: Sete Teses” (1996), de Jeffrey Cohen; e a obra “Monstros”(1993) de José Gil, pensando principalmente no trabalho “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro” (Gil, 2000); e principalmente o ensaio “Manifesto ciborgue” (1991), de Donna Haraway. Desta forma, por meio da revisão e levantamento bibliográficos, procurando refletir sobre o lugar da monstruosidade e suas articulações com o debate antropológico, feminista e dos estudos trans (McClintock, 2010; Butler, 2003; Stryker, 2004), partiu-se para o estudo da produção musical, sendo necessário aprender termos e técnicas da área tanto quanto mapear produções a respeito do assunto no âmbito das ciências sociais. Nesse sentido procurei aproximações com uma produção sobre música eletrônica e o sound studies, entendendo que existe uma proposta metodológica que procura chamar atenção aos sentidos corporais dos pesquisadores e interlocutores.

Em um segundo momento e de forma concomitante, a partir da bibliografia consultada e do estudo da produção musical, analisou-se as obras das artistas escolhidas que reivindicaram a monstruosidade como possibilidade de dissidências políticas, estéticas e epistemológicas, a saber: a pentalogia “Kick”(2021) pela cantora Arca; o EP “Urias” (2019) e o álbum “HER MIND (Blossom edition)” da cantora brasileira Urias; e por fim o álbum “Oil of Every Pearl's Un-Insides” (2018) da artista SOPHIE. A análise foi feita a partir de um esforço do reconhecimento de sons, samples e técnicas como maneira de compreender os diálogos colocados na música entre sonoridade, letra e em um segundo momento, suas implicações e articulações com o estudo do monstro.

RESULTADOS E DISCUSSÃO:

Tara Rodgers (2018) evidencia a realidade da constante que é o som em nossas vidas e vê nisso a potência dos “sound studies”. Ao dar atenção aos sons, especialmente em uma abordagem mais ampla que busca pensar essas ondas sonoras, propõe-se também uma prática que rompe com a tradição ocidental fortemente visual. Reivindicar, então, que o ouvir não só é uma prática auditiva e descentralizar a visão na produção de conhecimento é também reivindicar uma legitimação de formas sensoriais de conhecer. Esse processo implica deixarmos de lado a divisão mente/corpo, se posicionando em uma fronteira monstruosa que assume a contaminação interior/exterior como potência em oposição ao indivíduo fechado e universal hegemônico e a hierarquização de saberes.

As artistas aqui pesquisadas trabalham dicotomias como humano/não humano, civilizado/selvagem e cultura/natureza, buscando perturbar a dicotomia música/barulho ou, ainda de forma mais abstrata, som/ruído em um efeito sensorial e de embodiment (encorporação/encarnação) que encena a contaminação monstruosa. Para Nirta, “interessantemente, o que faz um monstro não é tanto sua diferença física, estado

enfermo ou a ameaça que representa, mas o potencial de contaminar, isto é, a possibilidade de que sua alteridade pode atravessar fronteiras físicas e movimentar “nosso senso de abertura e vulnerabilidade que o discurso ocidental insiste em encobrir” (Nirta, 2017, p.140, tradução minha). A música, desta forma, funciona como meio potente especialmente em sua relação complexa com corpo e sua reverberação. Nessas obras a monstrosidade é também um convite sensorial. Ao focar na sonoridade passo a pensar nos efeitos, e nesse sentido se coloca esse convite, que nos cobra de maneira visceral um exercício de percepção e presença, uma disposição de abertura para afetação/contaminação tanto na escrita quanto na leitura.

É nessa provocação que se dá a performance monstruosa dessas artistas trans* que tomam como ponto de partida uma relação intrínseca com a tecnologia na produção de sons. Stryker (2021) argumenta que a própria materialidade da vivência trans* se aproxima do monstro. Aqui, argumento especialmente pela proximidade com o ciborgue já que a construção da experiência trans* é intimamente ligada à técnica, à tecnologia, ao não natural. Stryker (2021) expressa essa faceta trans* ao falar dos cortes de uma cirurgia de redesignação, nos permitindo pensar, por exemplo, no uso dos hormônios, mas é preciso ir além. As técnicas também são discursivas e estéticas, fugindo de uma visão transmedicalista, e procuram ao mesmo tempo reivindicar e assim subverter as naturalizadas tecnologias do gênero (De Lauretis, 1994).

Nesse sentido, a aproximação entre a experiência trans* e o ciborgue, inspirado no debate de Haraway (1991; 2009) como uma lente possível sobre a monstrosidade, ganha certa qualidade teórica justamente por materializar o corpo híbrido, ao mesmo tempo orgânico e tecnológico, como identidade, um corpo de realidade social e ficção. A construção de si (Preciado, 2018) é tida como processo constante, parte-se da materialidade para ficcionar existências possíveis outras. Esse processo nos desafia a questionar noções naturalizadas e hegemônicas de corpo, sujeito e, por que não, humanidade. O que se apresentou durante a pesquisa foi exatamente a potência dessa performance monstruosa a partir de uma atuação ciborgue pela música eletrônica, focando no uso da tecnologia especificamente nesse gênero musical. O elo que uniria as artistas escolhidas, assim, não seria a transição de gênero, mas sua abordagem da música pop e o uso de tecnologias características da música eletrônica.

Busquei um foco na tradição dos Djs da música eletrônica buscando a relação entre tecnologia, técnicas sonoras, som e música eletrônica. Os trabalhos de Ferreira (2006; 2008) foram muito importantes nesse sentido, especialmente na genealogia que apresenta da Música eletrônica de pista (MEP) e sua relação intrínseca com o corpo e a dança. Ferreira (2008) argumenta que “é a imersão em uma experiência intensa de dança ininterrupta, mais que qualquer outra atividade, que define a especificidade da MEP (...) é na continuidade da dança que a MEP encontra o seu nexos operatório” (Ferreira, 2008, p.190). Essa característica nos obriga a reconhecer a origem da especificidade da MEP nas músicas dançantes disponíveis em discos de vinil e fitas nos anos 70 do que em concertos eruditos de música de vanguarda da mesma época que objetivavam mais a ruptura de padrões musicais com a tecnologia do que o movimento.

O fazer do DJ como hoje entendemos, uma produção autoral que implica manipulação, modulação, mixagem e sobreposição de faixas/sons existentes, indo além da reprodução, aparece na segunda metade da década de 1970 como resultado do desenvolvimento dos meios técnicos. Ferreira (2006) indica a importância de tecnologias como o formato single de 12, que permitia maior qualidade e exatidão no manejo dos Djs com seus sulcos mais profundos e maior extensão da música; o toca-discos SL-1200Mk2 da Technics, com seu controle de velocidade (pitch) e alto torque; o mixer, permitindo um canal independente do público para o Dj; e, de maneira mais central para essa pesquisa, o desenvolvimento dos sintetizadores eletrônicos e a comercialização dos alto falantes subwoofers. Essas tecnologias permitiram a manipulação tanto dos parâmetros técnicos, como a velocidade, frequência e intensidade, como da síntese sonora, na mixagem, edição, remixagens e sobreposições. Ferreira defende que há “uma relação muito particular entre o DJ e o seu público: uma relação baseada não na oposição entre um indivíduo criador e um público imóvel, mas sim na sondagem das tendências ao movimento de uma coletividade por um indivíduo tecnicamente preparado e equipado para a tarefa” (Ferreira, 2008, p.200).

É a partir dessa definição que se apresenta a brecha de atuação das artistas estudadas em uma performance monstruosa, especialmente pelo argumento central de Ferreira (2008) de que ao experimentar

atualmente com combinações sonoras, o dj experimenta virtualmente com os movimentos de seu público. Assim, “o principal objetivo do DJ é oferecer à pista de dança o som que corresponde ao seu próprio movimento continuado” (Ferreira, 2008, p.204). A pista de dança se coloca como um campo de contaminação em que corpos se colocam em relação, fronteiras vibram e se tornam tênues até perderem sentido diante do transe maquínico⁵.

Argumento que, diante dessa possibilidade técnica de agência dos Djs e nessa relação complexa com o público, as artistas estudadas optam por práticas e estéticas do que chamei de “processo Frankenstein” na criação de uma performance monstruosa. Parto da aproximação entre a prática de produção musical e o experimento de Victor Frankenstein no livro de Mary Shelley (2012), já que na escolha e mixagem de sons, como também na escolha e manipulação de restos humanos do cientista, existe um processo de imaginação em aberto de um devir ser fronteiro que testa os limites da tecnologia e da humanidade na criação de uma figura desviante. Na música escolhem-se ruídos, sons distorcidos e inesperados assim como na criatura se usa “partes rejeitadas da própria sociedade, sua “feiúra” revela a expressão encarnada da abjeção, somatória disforme dos restos mortais de vidas desqualificadas e desprezadas” (Miskolci, 2011, p.304). Diferente, porém, de Victor, essas artistas primeiro se reivindicam monstruosas e em uma inversão do problema central do romance de Mary Shelley os meios técnicos são assumidos como ferramenta de contaminação/reprodução do monstruoso. Assim, a ideia de processo Frankenstein propõe um sentido mais amplo que considera as reverberações e contaminações da criatura além das páginas, reconhecendo que, como os trabalhos dessas artistas, as obras não terminam em si mesmas.

Escolhi focar em leituras que pensassem principalmente o uso das caixas de som e o sintetizador. O primeiro por seu potencial de materializar, especialmente em shows, a música e seu potencial de transe maquínico. Assim, as subwoofers foram uma evolução tecnológica central em sua qualidade dos graves e sua capacidade de vibração, com seu funcionamento se baseando no deslocamento do ar sendo mais sentida do que objetivamente ouvida pela faixa de audição comum. Essas caixas têm um papel fundamental nas performances ao vivo sendo expressivas dessa defesa que a vibração, localizada em todo esse contexto, é ferramenta essencial para a atuação do monstro. Já o sintetizador modula fronteiras diferentes mas tão importantes quanto. Em seu trabalho sobre a artista Arca, Emily Ramirez Uribe (2023) nos apresenta o papel de Wendy Carlos, mulher trans, na criação do sintetizador Moog e no pioneirismo da música eletrônica. Não busco uma relação essencialista ao indicar a transição de Wendy, mas por entender essa relação, como Ramirez Uribe (2023), como expressiva da intimidade entre transgeneridade e tecnologia e sua importância não só na sua criação mas da própria Wendy na filogênese desse movimento de tomada da música eletrônica por mulheres trans que acabam recentemente por reivindicar a performance monstruosa.

CONCLUSÕES:

Nesse sentido, corroborando com as reflexões da pesquisa anterior, que aqui dou continuidade, se apresenta o potencial do monstro como categoria teórica e empírica para pesquisar práticas de perturbação da norma, nos convidando a colocar em suspeição concepções abstratas e universalizantes de humanidade. O trabalho das artistas musicais escolhidas, SOPHIE, Arca e Urias, aparecem em um campo de experimentação que expressam artisticamente tanto dissidências de gênero e sexualidade quanto um manifesto da extensão de suas identidades para além de uma certa definição estática de humano. Elas usam representações monstruosas de si, discursiva e visualmente: Arca se apresentando mutante, SOPHIE se colocando imaterial e Urias como diaba. Mas também sonoramente, como afirmamos nesta pesquisa. Urias faz uma mediação entre o pop e a música EDM da comunidade LGBTQIAPN+, utilizando efeitos sonoros provenientes da cena ballroom. SOPHIE, com exceção dos vocais, usa apenas sons completamente sintéticos, caricaturas de sons

⁵ Transe maquínico aparece como conceito central na pesquisa de Ferreira (2006; 2008) ao expressar esse efeito da música eletrônica de pista de convergência entre som e movimento. A ideia de transe, porém, é recorrente em outros trabalhos dos estudos de som que informam essa pesquisa, seja no em um efeito de afetação em “estado de transe” (Gould, 2009) ou em uma noção mais coletiva de criação de comunidade como a colocada em performances queer por Ramirez (2023), Cvetkovich (2003) e mesmo por Caetano (2023).

orgânicos ou de sonoridades imaginadas como não existentes. Enquanto Arca, seguindo a herança de SOPHIE, media esses sons sintéticos hiper realistas introduzindo o uso de sonoridades latinas em uma desconstrução da música club, EDM. Todas buscam uma sonoridade muitas vezes associada ao barulho, ao uso de sintetizadores, de distorções e ruídos.

Nesse sentido, o uso do que é socialmente entendido como barulho desafia dicotomias e procura junto da tradição da EDM, causar um efeito sensorial que aqui parece apontar a possibilidade de contaminação do monstro. Nessas experimentações de artistas trans*, a proximidade da tecnologia busca distorcer normas na construção do corpo e na construção da música eletrônica. Assim, a arte é usada como um meio de expressão e comunicação que provoca todos os sentidos, buscando um efeito de incorporação da ambiguidade e contradição, desestabilizando dicotomias. Se coloca o questionamento das noções estabelecidas de corpo, individualidade, performance e de maneira mais ampla, humanidade, na negação do humano único e em um reconhecimento dos processos de desumanização inerentes à ela.

Bibliografia

- ARRUDA, Lino. “Monstrans: figurações (in)humanas na autorrepresentação travesti/trans* sudaca.” (Tese doutorado), Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-graduação em Literatura, 2020
- BETTCHEER, Talia Mae. Trapped in the wrong theory: Rethinking trans oppression and resistance. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v. 39, n. 2, 2014
- COHEN, Jeffrey Jerome. “A Cultura dos Monstros Sete Teses”. In: TADEU, Tomaz (org.). *Pedagogia dos monstros; Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras..* Belo Horizonte, Autêntica, 2000, p. 23-60
- FERREIRA, Pedro P. *Música eletrônica e xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase.* Tese (Doutorado em Ciências Sociais)-IFCH, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- FERREIRA, Pedro P. *Transe maquínico: quando som e movimento se encontram na música eletrônica de pista.* *Horizontes Antropológicos*, v. 14, n. 29, p. 189–215, jan. 2008.
- GIL, José, “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro”. In: TADEU, Tomaz (org.). *Pedagogia dos monstros; Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras.* Belo Horizonte, Autêntica, 2000, p.165-184
- HALBERSTAM, Jack. *Trans: A Quick and Quirky Account of Gender Variability*, Berkeley: University of California Press, 2018. <https://doi.org/10.1525/9780520966109>
- HARAWAY, Donna. “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do séc XX”. In: TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia ciborgue: as vertigens do pós-humano.* Belo Horizonte/MG, Autêntica Editora, 2009.
- MISKOLCI, R. *Frankenstein e o espectro do desejo.* *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 37, 2011
- NIRTA, Caterina. *Marginal Bodies: Actualising Trans Utopias.* New York: Routledge, 2017.
- VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade.* Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, 2015.
- RAMIREZ URIBE, E.L. “I Gotchu”: The Transmogrification of Electronic Sound. 2023. 54. (Order No. 30575458) - San Diego State University, United States -- California, 2023.
- RODGERS, Tara. 2018. "Approaching Sound." In *The Routledge Companion to Media Studies and Digital Humanities*, edited by Jentery Sayers, 233-242. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- STRYKER, Susan. *Minhas palavras para Victor Frankenstein acima da aldeia de Chamonix: Performar a fúria transgênera.* *Revista Eco-Pós*, [S. l.], v. 24, n. 1, 2021
- WYNTER, Sylvia. “Nenhum humano envolvido: Carta aberta a colegas”. In: SPILLERS, H. J. et al. *Pensamento negro radical.* [s.l.] Crocodilo, 2021.

Referências audiovisuais:

- Kick i - Kick iiiiii. Intérprete: Arca. Espanha: Selo XL, 2021. Streaming. Disponível na plataforma de vídeos Youtube https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mKlZo7XRJ8XCt0DnmYjaE6Vf-lc0UgIHl
- Oil of Every Pearl's Un-Insides. Intérprete: SOPHIE. Austrália: MSMSMSM, Future Classic e Transgressive, 2018. Streaming. Disponível na plataforma de vídeos Youtube https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nIuWbmNU2rrHYHClu_K8g_oj0v8TN7iH4
- Urias. Intérprete: Urias. São Paulo: Produção independente, 2019. Streaming. Disponível na plataforma Youtube https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kNSApTF5L1INvFSV0OtueyJF8-YjLOWvE
- HER MIND (Blossom edition). Intérprete: Urias. São Paulo: Gravadora Matadeiros, 2023. Streaming. Disponível na plataforma de vídeos Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=PbNxDHxyE-I&list=PLdpSIOZ6aJgDkjL-w497uDNY4UYDXKpCL>