



**Haroldo André Garcia de Oliveira**

***El sueño de la razón produce monstruos:***

**viagem insólita no universo da dramaturgia em Dança/ Performance**

**Tese de Doutorado**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientadora: Profa. Ana Paula Veiga Kiffer

Rio de Janeiro

Abril de 2021



**Haroldo André Garcia de Oliveira**

***El sueño de la razón produce monstruos:***  
**viagem insólita no universo da dramaturgia**  
**em Dança/Performance**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Profa. Ana Paula Veiga Kiffer**

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Cecilia Palmeiro**

BBK - Birkbeck College (University of London)

**Profa. Jaqueline Gomes de Jesus**

IFRJ/ UFRRJ

**Prof. Pablo Assumpção Barros Costa**

UFC

**Profa. Inés Plasencia Camps**

Universidad Autónoma de Madrid

Rio de Janeiro, 28 de abril de 2021.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

## Haroldo André Garcia de Oliveira

Licenciado e bacharelado em Letras (Português – Espanhol e respectivas Literaturas) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em 2005. Especializou-se em Literaturas Hispano-americanas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e em Gênero e Sexualidade pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, com bolsa CAPES/PROSUC e CNPq. Realizou estágio doutoral com bolsa CAPES/PRINT no Departamento de Historia y Teoría del Arte da Universidad Autónoma de Madrid. Participou de congressos na área de Literatura e Artes Cênicas, com enfoque em produções artísticas e teórico-críticas sobre corpo, gênero e sexualidade.

Oliveira, Haroldo André Garcia de

El sueño de la razón produce monstruos : viagem insólita no universo da dramaturgia em dança/ performance / Haroldo André Garcia de Oliveira ; orientadora: Ana Paula Veiga Kiffer. – 2021.

227 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2021.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Trans. 3. Monstro. 4. Pensamento ancestral. 5. Artes do corpo. 6. Judson Dance Theater. I. Kiffer, Ana Paula Veiga. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras III Título

A todas as vozes que reivindicam uma humanidade  
outra e atravessam a minha escrita.

## Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Nesse sentido, agradeço à instituição, pela bolsa concedida nesses quatro anos, e à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), pela bolsa de isenção, que possibilitaram a realização desta pesquisa.

A Professora Ana Kiffer, pessoa grandiosa que me acolheu sempre com muito carinho e cuidado. Pela confiança, pelo incentivo, pela escuta infinita e por sinalizar caminhos na pesquisa e na vida. Minha profunda admiração à intelectual séria, à amiga querida e à mulher inspiradora.

Aos professores com os quais tive a satisfação e o privilégio de dialogar ao longo de meu percurso. A saber: Alessandra Vannucci, Álvaro Fernández Bravo, Alexandre Montauray Baptista Coutinho, Daniela Beccaccia Versiani, Eliana Yunes, Helena Franco Martins, Júlio César Valladão Diniz e Karl Erich Schøllhammer, Mariana Maia Simoni e Rosana Kohl Bines. De igual modo, minha gratidão a Ana Beatriz Fernandes Cerbino (PPGCA-UFF), Eleonora Fabião (PPGAC-UFRJ) e Paola Secchin Braga (Center National de la Danse-FR) por me receberem em seus cursos. Uma oportunidade significativa de troca e crescimento.

À Professora Eneida Cunha Leal (coordenadora do Projeto CAPES/PRINT-PUC-Rio Novos Paradigmas Teóricos: Outros Corpos, Novas Superfícies e Racionalidades) por toda a atenção e orientação no processo de candidatura e instalação da bolsa de doutorado sanduíche.

À Comissão Examinadora, pela disponibilidade e interesse na leitura da tese e diálogo intelectual. Cecilia Palmeiro, Inés Plasencia Camps, Jaqueline Gomes de Jesus e Pablo Assumpção Barros Costa, meus sinceros e emocionados agradecimentos. Minha gratidão também às professoras Beatriz Cerbino e Mariana Patrício por gentilmente aceitarem a função de membros suplentes da banca de defesa.

Aos funcionários do Departamento de Letras: Francisca Oliveira, Digerlaine Tenório, Daniele Cruz, Rodrigo Santana, Daniela Polycarpo, Eliakin Marques e Wellington Júnior pela eficiência e disponibilidade, ao longo dos anos de mestrado e doutorado.

À Professora Patricia Mayayo Bost que gentilmente me recebeu na Universidad Autónoma de Madrid - Departamento de Historia y Teoría del Arte, por ocasião do período de estágio doutoral realizado graças à concessão de fomento da CAPES/PRINT.

Ao Professor Juan Albarrán Diego pelas sugestões de leitura.

A Manuel Segade Lodeiro (Diretor do Centro de Artes 2 de Mayo e curador da exposição *Elements of Vogue*) pela recepção e pela conversa enriquecedora.

A Ian Garrido y Perla La Galaxia por las charlas y las informaciones preciosas.

Ao Professor Jesús Carrillo por me apresentar o projeto Genus Radix, organizado pelo Museu Reina Sofía em parceria com a Asociación de Personas Trans Proyecto Rivera.

Axs coordenadorxs Izan Parra e Pau Alegría Ruíz que, num segundo momento, me receberam em Genus Radix. Foram três meses de imersão afetivo-teórica coletiva que me reviram por completo. A Adán González, Alberto Villagrasa, Alen Melero, Andy Díaz, Asier García, Carlos Fernández, Carlos Pulpón, Charlie Gómez, Darko Decimavilla, Ellis Cuesta, Leire de Meer, Leo Arán, Leo Leclerc, Maki Spariva e Reinaldo Peñalver minha enorme gratidão por tantos ensinamentos, conversas, *comidas compartidas y noches de botellones*. ¡Adelante siempre!

Aos colegas e amigos da PUC, pelos encontros e cafés nos intervalos das aulas. Pedro Beja, Marcelo Esteves e em especial, Francisco Thiago Camelo (interlocutor na ponte Madrid – Paris); à equipe de mulheres comprometidas e inspiradoras que compõem o grupo de pesquisa coordenado pela Professora Ana Kiffer: Adriana Frant, Adriana Pavlova, Clarisse Zarvos, Dani Lima, Maíra Fernandes Ribas e Samantha Ribeiro. A Carmélia Aragão, pela presença alegre e suave; a mi esposita rosarina Chris Fuscaldo; a Fabiana de Pinho por nossas “palestras”, “conferências” e planos para mudar o mundo.

Aos amigos de sempre Luiz Gustavo Oliveira, Léo Rossetti, Li Furriel e Roberta Rodrigues, sempre presentes e com a escuta aguçada.

A Maira Nani, uma amiga-irmã, companhia nos momentos mais duros da pandemia de COVID-19 em terras madrilenhas. Sua fé e alto astral me trouxeram esperança durante os 98 dias de confinamento.

Ao povo da ICM-Rio pelo suporte espiritual.

A Mario y Tania, muchas gracias por la acogida en mis últimos meses en Madrid. ¡Os espero en Río!

Aos meus pais, Ester Maria Garcia e Haroldo Soares que, reconhecendo o valor da Educação, não mediram esforços para que chegasse até aqui. A Carla e Alan, que além de irmãos, são meus grandes amigos e incentivadores. Sophia e Bernardo (meus sobrinhos): uma reserva de amor em dias fatigantes. As linhas desta pesquisa trazem muito do que aprendi (e aprendo) com vocês.

A Pablo Pérez Pérez por todos los momentos especiales que compartimos a lo largo de mis meses en Madrid. Nos dejamos llevar y fuímos felices. Llevo conmigo tantos recuerdos.

## RESUMO

Oliveira, Haroldo André Garcia; Kiffer, Ana Paula Veiga. *El sueño de la razón produce monstruos: viagem insólita no universo da dramaturgia em Dança/Performance*. Rio de Janeiro, 2020. 226p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta tese de doutorado visa investigar determinados aspectos estéticos e estruturais presentes em produções artísticas que abordam a temática da identidade trans, num atravessamento com questões de raça e classe social. As reflexões teórico-críticas de intelectuais como Paul Preciado e bell hooks fundamentam a discussão acerca dos sistemas de opressão que atuam sobre o convívio dos corpos considerados dissidentes no imaginário de construção, mas também de sua circulação nas cidades. Para isso, esta tese toma um conjunto heterogêneo de “figuras monstruosas” como a sereia, o anão e o fantasma para questionar as definições de humanidade e a experiência artístico-sensível do exílio através da vivência no processo laboratorial de criação realizado pelo Projeto Genus Radix (numa iniciativa do Museu Nacional Centro de Artes Reina Sofía). No itinerário que atravessou essa pesquisa e esse pesquisador - Argentina, Brasil e Espanha -, atua a metáfora do monstro como um disparador de questões vinculadas à arte e à vida, que instiga a reflexão sobre uma humanidade por vir. As reverberações das histórias dos personagens conceituais e reais elencados nesta pesquisa visam delinear e ressaltar especificidades que corroboram para a construção de uma narrativa estética e/ou performática que suscita a sobrevivência de novas formas de vida num espaço comum.

## PALAVRAS-CHAVE:

Trans; monstro; pensamento ancestral; artes do corpo; Judson Dance Theater; Vogue Dance; Teoria Queer; Projeto Genus Radix; Volátil.



## RESUMEN

Oliveira, Haroldo André Garcia; Kiffer, Ana Paula Veiga. ***El sueño de la razón produce monstruos: el viaje insólita em el universo de la dramaturgia en Danza/Performance***. Río de Janeiro, 2020. 226p. Tesis Doctoral – Departamento de Letras, Pontifícia Universidad Católica del Río de Janeiro.

Esta tesis doctoral tiene como objetivo investigar ciertos aspectos estéticos y estructurales presentes en las producciones artísticas que abordan el tema de la identidad trans, en un cruce con cuestiones de raza y clase social. Las reflexiones teórico-críticas de intelectuales como Paul Preciado y Bell Hooks basan la discusión sobre los sistemas de opresión que actúan ante a la relación de los cuerpos disidentes en el imaginario de las ciudades. Para ello, esta tesis toma un conjunto heterogéneo de “figuras monstruosas” como la sirena, el enano y el fantasma para cuestionar las definiciones de humanidad y la experiencia artístico-sensible del exilio a través del experimentado en el proceso de creación llevado a cabo por el laboratorio del Proyecto *Genus Radix* (en una iniciativa del Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía). En el itinerario de la investigación y del investigador - Argentina, Brasil y España-, actúa la metáfora del monstruo como detonante de cuestiones relacionadas con el arte y la vida que señalan una humanidad por venir. Las reverberaciones de las historias de los personajes conceptuales y reales enumerados en esta investigación tienen como objetivo delinear y resaltar especificidades que corroboran la construcción de una narrativa estética y / o performance que promueve la supervivencia de nuevas formas de vida en un espacio común.

## PALABRAS CLAVE:

Trans; monstruo; pensamiento ancestral; Teoría e Crítica del Arte; Judson Dance Theater; Vogue Dance; Teoría Queer; Projeto Genus Radix; Volátil.

## Sumário

1. Introdução.....	17
1.1. Bagagem.....	24
2. O itinerário das sereias	
2.1. Prelúdio: no saguão do aeroporto – ou à beira do cais .....	27
2.2. Movimento I - como preparar uma dança monstruosa .....	30
2.2.1. Metamorfoses monstruosas do corpo e da dança.....	35
2.2.2. Dançar na imanência de movimentos rastejantes .....	52
Território proibido.....	67
3. Genus Radix: o nascimento do monstro	
3.1. Contratiempos: dos corredores da universidade à sala do museu.....	71
3.2. Criar criaturas: a experiência monstruosa no laboratório TRANS* humano.....	88
3.3. Movimento II- Nos passos de uma dança miúda .....	97
3.3.1. Pausa para o banquete sobre o chão.....	102
3.3.2. Sob o olhar labiríntico da <i>Venus rara</i> .....	104
3.3.3. Na menina dos olhos da cena .....	107
3.3.4. Um jeito sinuoso de evoluir .....	114
3.4. Caminar sobre la Alfombra Roja de la Sesión Abierta al Público ...	120
3.5. O Nascimento de <i>Volátil</i> .....	129
Quando as humanidades dançam.....	144

4. Multidões monstruosas: o dia em que decidimos ocupar a cidade	
4.1. <i>The category is....</i> : o dia em que o <i>Harlem</i> invadiu a <i>Greenwich Village</i> .....	147
4.2. Judson Church Theater e a contact improvisation e democracia .....	150
4.2.1. A <i>femina</i> dança e seus dilemas no Judson Church Theater.....	157
4.2.2. Pelo direito a uma dança marica.....	169
4.3. Movimento III- Eis que chega a multidão <i>queer</i>	
4..3.1. Entre brilhos, sombras e <i>reading</i> – Performando na <i>ballroom</i> .....	185
4..3.2. Crystal LaBeija: a TransMaternidade <i>Voguing</i> .....	195
5. Aterrissar .....	208
6. Referências bibliográficas.....	215

## Lista de figuras

1. Bagagens. Foto: Haroldo André.
2. *Print Screen* do canal do Balé da Cidade de São Paulo no youtube.com.
3. Plaza de Mayo – Buenos Aires (AR). Foto: Haroldo André.
4. Divulgação do espetáculo *Los Huesos*. Foto: Ariel Feldman.
5. Teatro Capilla – Centro Cultural Recoleta (AR). Foto: Haroldo André.
6. “Sirena coqueta” - basílica de la Asunción de Nuestra Señora de Colmenar Viejo, Madrid (ES). Foto: Laura Rodríguez Peinado.
7. Performance de Lía García na Alameda Central (MX). Foto: acervo pessoal.
8. Performance de Lía García. Foto: acervo pessoal.
9. Ação “Mis XXy Años” (2012). Foto: acervo pessoal.
10. Ricardo Marinelli - *Não Alimente os Animais*. Foto: Leco de Souza e Taciano Brito.
11. Ricardo Marinelli - *Não Alimente os Animais I*. Foto: Leco de Souza e Taciano Brito
12. William Poppe L – *Crawl* (1991). Foto: Acervo do MoMA (EUA).
13. William Poppe L – *The Great White Way – 22 miles, 9 years, 1 street* (2001). Foto: Arkansas Art Center (EUA).
14. *La clase de danse* (1871 – 1874), de Edgar Degas. Foto: Haroldo André.
15. Território proibido. Foto: Asier García.
16. *Bufón con Libros* (Diego Velázquez) e Izan Parra. Fotografia de Asier García.
17. Sankofa.
18. Fragmento do caderno de trabalho de Pau Alegría Ruíz. Fotografia do arquivo pessoal de Genus Radix.

20. Nicolasito Pertusato em *Las Meninas* (Diego Velázquez) e Pau Alegria Ruíz (fotografia de Asier García).
21. *Príncipe Balthasar Carlos con un enano* (Diego Velázquez).
22. Atividade de corpo realizado pelo grupo antes do confinamento provocado pela pandemia de COVID-19, em fevereiro de 2020. Fotografia: Kaen Aguado.
23. Cena do espetáculo *Rubedo*, da Companhia Siameses de Dança. Fonte: <https://sb24horas.com.br/cia-de-danca-siameses-apresenta-coreografia-vencedora-do-apca>.
24. Cena da bailarina Jania Santos na coreografia *Proibido Elefantes*, da Giradança Cia. Fotografia: Brunno Martins. Disponível em: <<https://conectedance.com.br/evento/companhia-giradanca-proibido-elefantes/>>.
25. Lee Brandão. Fotografia de Webert da Cruz.
26. Raimond Hoghe em *An Evening with Judy* (2013). Fotografia de Rosa Frank. Disponível em <<http://www.raimundhoghe.com/maximized/judy.html>>.
27. Preparação para a Sessão Pública de Genus Radix. Fotografia de Asier García.
28. Sessão pública de Genus Radix. Foto: Asier García.
30. Atividade de corpo e movimento (Alfombra Roja). Fotografia: Asier Garcia.
31. Atividade de corpo e movimento (Alfombra Roja). Fotografia: Asier Garcia.
32. Atividade de corpo e movimento (Alfombra Roja). Fotografia: Asier Garcia.
33. Produção escrita realizada durante o projeto Genus Radix. Fotografia do arquivo pessoal do grupo.

34. Produção escrita realizada durante o projeto Genus Radix. Fotografia do arquivo pessoal do grupo.
35. Produção escrita realizada durante o projeto Genus Radix. Fotografia do arquivo pessoal do grupo.
36. Cena de Claudia Rodríguez em *Cuerpos para Odier*. Fotografia de Claudia P. M. Santibáñez
37. Notas sobre Genus Radix e o início do estágio doutoral em Madrid. Fotografia: arquivo pessoal.
38. Fotografia de cicatrizes de componentes do Projeto *Genus Radix*, gentilmente cedidas por eles.
39. Cenário de *Volátil*. Foto: Asier Garcia.
40. Concentração de elenco. Foto: Kaen Aguado.
41. Bloco 1. Foto: Kaen Aguado.
42. Bloco 2. Foto: Kaen Aguado.
43. Bloco 3. Foto: Kaen Aguado.
44. Bloco 4. Foto: Kaen Aguado.
45. Quando as humanidades dançam. Foto: Asier García.
46. Quando as humanidades dançam. Foto: Asier García.
47. Judith Jamison dançando *Wade in the water*, em *Revelations*. Acervo da companhia.
48. Imagem da pintura *The problem we all live with* (1964), de Norman Rockwell.
49. Exemplar da revista *Look* (1964), exposta durante a celebração do mês da História Negra dos Estados Unidos (fevereiro de 2019).
50. Registro da exposição sobre a obra de Steve Paxton. Foto: Pablo Pérez Pérez.

51. *Rostro de Mae West* (1938), de Salvador Dalí. Foto: Pablo Pérez Pérez.
52. Autorretrato de Claude Cahun (1927). Foto: Haroldo André Garcia.
53. Litografias de Bruce Nauman. Foto: Pablo Pérez Pérez.
54. Pepper LaBeija no documentário *Paris is Burning*.
55. Dorian Corey em *Paris is Burning*.
56. Crystal LaBeija em *The Queen*.
57. Aterrissar. Foto: Haroldo André Garcia.

*Yo reivindico mi derecho a ser un monstruo*

*Ni varón, ni mujer ni XXY ni H2O*

*Yo monstruo de mi deseo, carne de cada una  
de mis pinceladas*

*Lienzo azul de mi cuerpo, pintora de mi andar*

*No quiero más títulos que encajar*

*No quiero más cargos ni casilleros, ni el  
nombre justo que me reserve ninguna ciencia*

*Yo, mariposa ajena a la modernidad, a la  
posmodernidad, a la normalidad*

*Oblicua, Silvestre, bizca, artesanal,*

*Poeta de la barbarie con el humus de mi  
cantar con el arcoiris de mi cantar y con mi  
aleteo*

*Reivindico mi derecho a ser un monstruo y  
que otros sean lo normal*

*Susy Shock*



## Introdução

No gesto de preparação, o ato de viajar requer a reunião de pequenas lembranças de nossas origens que diminuam a distância geográfica e atenuam a saudade. Seja uma fotografia da família ou um objeto que remeta à nossa infância, essas minúcias formam um patuá de reminiscências que nos acompanham nesta nova trajetória. De posse do meu relicário de memórias e com os pés descalços, me introduzo nessa jornada disposto a imprimir minhas pegadas no chão diverso da existência e, conseqüentemente, me permitir ser afetado pelas experiências do inesperado.

Obviamente, a trouxinha de tecido branco que levo apertada na palma da mão, reserva uma sucessão de histórias que, aliadas à muitas outras que virão nessa viagem, me conduzem nas tramas da tese que venho construindo até aqui. Trago nela as memórias do adolescente negro e pobre que, inicialmente, encontrou na dança uma comunidade de afetos e um lugar que garantisse a expressão de sua sexualidade de modo mais seguro, longe dos discursos ofensivos que o acompanhou em grande parte de sua existência. Nas imagens resgatadas em minha *memorabilia*, encontro discursos que reforçam uma reprodução de papéis de gênero fixos na cena e que categorizam corpos autorizados ou não a dançarem profissionalmente.

De volta aos primeiros anos da década de 1990, me deparo com histórias de dificuldade e preconceito vividas por companheirxs que vislumbravam ocupar a cena artística e que foram impedidas por serem lidas como “exageradamente efeminadas” ou por “terem a cor da pele muito escura para atuarem como príncipes, princesas ou nobres”. Dentre tantos episódios, ser testemunha das vivências de uma pessoa que se descobre trans num contexto conservador de uma escola de danças, germinou em mim (para dizer o mínimo) uma grande curiosidade pelas relações de gênero no campo das artes de corpo.

Nos primeiros passos da viagem, chego ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade no ano de 2013, com um conjunto de perguntas relacionadas à temática de Gênero, num atravessamento com as Artes Cênicas — questões guardadas na trouxinha de lembranças que blinda meu corpo contra as intempéries presentes na rota que me dispus percorrer. Tal chegada vem acompanhada de um desejo de escrita que assinala o protagonismo

do corpo na cena contemporânea. Movido por esse sentimento, finalizei o trajeto do Mestrado com a apresentação da dissertação “Te contei, não: a *glitter revolution* Dzi escrita em plumas e sangue”, onde me esforcei para investigar os processos de subjetivação em torno da atuação do grupo Dzi Croquettes, sua contribuição para as artes performativas e para a formulação de uma cultura queer na contemporaneidade. Das formulações desenvolvidas no Mestrado, a noção de um corpo subversivo que se expressa na construção dos personagens e na criação coreográfica, e por aí rompe com os paradigmas instituídos de gênero e sexualidade, serviu como disparador para questões que me conduziram ao projeto de pesquisa de Doutorado.

Ao encorpar o meu patuá de viagem, agrego ainda a minha crença e desejo de pensar e chamar por novas formas de vida que estabeleçam linhas de fuga potencializadoras de outros devires minoritários no campo da escrita artística e da produção de pensamento. Assim sendo, o percurso do Doutorado foi norteado por uma perseguição às produções mais recentes em dança e performance que visibilizem os corpos trans. A cada assistência de trabalhos relacionados à temática de Gênero, sublinhei a atenção do ato de narrar a história *dx outrxs*, como gesto que se associa ao compromisso da dramaturgia em amplificar as vozes dessas formas de vida sujeitadas a uma ordem dominante.

Coincidentemente, meu ingresso no território acadêmico foi marcado por um período de recrudescimento do discurso conservador que abre suas portas através da desqualificação das pautas minoritárias e de uma verdadeira *caça às bruxas* por parte de parlamentares da extrema-direita, no âmbito da educação básica e do ensino superior. A insegurança na continuidade da pesquisa, por muitas vezes, me levou a pensar na alternativa de um gesto de paragem, perante a mudança do contexto nacional. Vale relatar que os dados estatísticos coletados pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA) apontam que o ano de 2019 foi marcado por um aumento da violência direta no cotidiano de pessoas trans equivalente à 11 pessoas agredidas diariamente<sup>1</sup>. Tais dados iniciais reforçam a urgência na reflexão teórica sobre as temáticas de gênero e

---

<sup>1</sup> Dados retirados do Dossiê sobre os assassinatos e violência contra pessoas travestis e transexuais brasileiras em 2019. Disponível em: < <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2020/01/dossic3aa-dos-assassinatos-e-da-violc3aancia-contra-pessoas-trans-em-2019.pdf>>.

especificamente, sobre a existência de pessoas trans no atual cenário brasileiro. Observar esse cenário me impeliu a apertar forte meu patuá e seguir com o compromisso da pesquisa, em prol das manas travestis e trans que deram a sua vida para que eu pudesse chegar até aqui.

Tangoleando com as palavras do antropólogo argentino Néstor Perlongher, afirmo com esta tese que “*las personas trans y travestis* (grifo meu) han sacado, a fuerza de estilete, carta de ciudadanía en las tenebrosas noches tropicales” (Perlongher, 2013, p. 95). Nos enfrentamentos históricos em prol da aquisição e reconhecimento de direitos de minorias sexuais e de gênero, o pioneirismo de tais personagens denota o empenho de se constituir uma política implementada por corpos que habitam as trincheiras de guerra; seres que, embora relegados à escuridão da noite, acessam e constroem espaços para uma coletividade.

A partir de 2012, com as idas e vindas na ponte aérea Rio de Janeiro-Buenos Aires e o exercício de observação/ escuta das discussões dos movimentos de mulheres, a frase de Perlongher assumiu uma realidade prática, ao me confrontar com a presença de obras, seja na Literatura ou nas artes cênicas, que tecem narrativas e/ou fazem insurgir a própria materialidade dos corpos trans. Mas foi através do contato com os versos do *Poemario Trans Pirado* (2011), da escritora e ativista Susy Shock que a pesquisa teve seu salto qualitativo e o brilho da navalha da boca da noite, rasgando o chão seco de nossa existência para que outros sujeitos de interlocução rebentassem a elaboração da tese.

“Reivindico mi derecho a ser un monstruo/¿Qué otros sean lo Normal<sup>2</sup>”. À medida que acesso as palavras do poema-invocação de Susy, novos sentidos e afetos começam a ser acionados; vozes se tornam mais audíveis, anunciando uma humanidade por vir. A adesão do termo “monstro” à poesia e à performance da artista argentina me instiga pensar em como surge aí um gesto que se apropria denunciando e, ao mesmo tempo, subvertendo esse termo. Termo este que por séculos foi utilizado para apartar e exterminar vidas. Nesse contexto, ele parece buscar recriar novas humanidades que habitam a contemporaneidade e as reverberações que elas provocam — pela própria utilização do termo e dessa

---

<sup>2</sup> SHOCK, 2011, p. 11.

figura —, na fronteira entre a arte e a vida, a vida e a morte, os corpos e suas deformações criadoras infinitas.

Historicamente, as narrativas das grandes navegações relatam a formação de lendas sobre a presença do monstro, caracterizando tal figura como um perigo na rota do viajante, por sua aparência assustadora. Quem se aventura a desbravar o oceano das metamorfoses do corpo, reconhece que tais criaturas monstruosas “(...) tocam-nos pela razão inversa: neste caso é a irrupção do corpo individual a-significante no espaço social que nos angustia, é a ameaça que ele faz pesar sobre o nosso ser cultural ao devorar os signos, que nos amedronta” (Gil, 1997, p. 49). Ao delinear um roteiro de viagem que prevê um atravessamento dos limites dos espaços aéreo e marítimo, me permito a ressignificar as noções de monstro que não estariam mais ligadas a um caráter assustador, mas àquilo que se mostra indefinível ou inidentificável (que não se subjugam a esquemas fixos de identificação). Me permitindo então a vivenciar uma aproximação com o Outro indecifrável e busco refletir sobre os “deslimites do corpo<sup>3</sup>” expresso no contexto da dança e da performance.

Independentemente de minhas escolhas pelo espaço que me conduzirá a um universo de fabulações literárias, ouço o canto da sereia Amara Moira Rodovalho que me expõe uma verdade: “(...) Metáforas, sempre metáforas!” (2017, p. 365). Assim, com os pés na estrada e na companhia de sereias, anões e fantasmas, procuro com esta tese convocar distintas formas insurgentes de vida que reterritorializem o espaço cênico das artes do corpo (refiro-me especificamente à dança/performance) a fim de visibilizarem as performatividades de gênero presentes na contemporaneidade. No ponto de vista da performatividade artística é possível tornar o corpo *queer* um corpo dançante que atravessa a cidade com suas questões? Retocando o batom vermelho e em posição de prontidão para entrar em cena, insto à dita constelação de artistas e pessoas trans/ *queer* para contarem suas histórias que, conjugadas aos estudos

---

<sup>3</sup> Recupero a alegação da pesquisadora de Dança Helena Katz (PUC-SP) que, em entrevista ao programa “Coreografia – O Desenho da Dança no Brasil” (exibida no canal de televisão fechada Arte 1, em 2016), recorre ao pensamento sobre o monstro para refletir sobre o trabalho da coreógrafa paulista Marta Soares. Katz aponta o monstro como “o Outro; aquilo que não tem definição e que, no contexto da dança contemporânea, nos convida a pensar sobre os ‘deslimites do corpo’” (informação pessoal). Redirecionando o convite da pesquisadora, busco reatualizar a discussão sobre o monstro, numa articulação entre as temáticas de dança corpo e gênero.

de Arte e Gênero, formarão um potente *lipsync*<sup>4</sup> teórico (fundamental em tempos de retrocesso e obscurantismo).

Nesta tese, o uso da metáfora do monstro tangencia um desejo pessoal de refletir sobre corpos considerados indesejáveis socialmente — neste caso, as existências trans, em sua intersecção de raça e classe social. Neste caso, recorrer à singularidade do termo monstros me acerca do pensamento deleuzeano.

Um é sempre o índice de uma multiplicidade: um acontecimento, uma singularidade, uma vida ... [...] Uma vida contém apenas virtuais. Ela é feita de virtualidades, acontecimentos, singularidades. Isto que se chama virtual não é algo a que falta realidade, mas que se engaja num processo de atualização seguindo o plano que lhe dá sua realidade própria. (Deleuze, 2004, p. 163)

O monstro se apresenta como aquele que vem de procedências distintas e com relatos fundacionais variados. Mas são esses aspectos que convergem em forma de vida, atravessando os múltiplos sujeitos contemporâneos. Falando por sua diferença<sup>5</sup>, tais sujeitos atualizam a realidade com suas histórias vividas. A partir disso, desenvolvo uma tese que opta pela teorização da narrativa da experiência artística e de gênero, ambas com o mesmo valor — tese essa que carrega uma linguagem própria, graças ao reconhecimento de nossas diferenças.

Efetivamente, muitas linguagens constituem a estrutura desta tese e dentre as quais, destaco: a linguagem da experiência vivenciada, a teórica e a ancestral. Valorizando essa singularidade, identificada ainda durante o processo de investigação, elegi um modelo híbrido de escrita que se perfaz através de referências vindas do diário de bordo e do bestiário (ambos firmados em características da tipologia textual narrativo-descritiva). Posto isto me debruço sobre um acervo de obras de artistas/pesquisadores e eventos inventariados no itinerário compreendido entre Argentina, Espanha e Brasil; revisito saberes das tradições das ancestralidades afrocentrada e ameríndia, além de figuras mitológicas e seres monstruosos que constituem o nosso imaginário. Buscando engendrar outros modos de fazer dança na contemporaneidade. Nesta viagem

<sup>4</sup> Conhecido como sincronização de lábios ou *playback*, a técnica é muito comum ao universo *drag queen* e nas *ballroom* de vogue onde os artistas costumam promover duelos ao som das grandes divas da noite.

<sup>5</sup> Referência ao poema “Manifesto (Hablo por mi Diferencia)”, do escritor, performer e ativista chileno Pedro Lemebel. Seus versos se tornaram simbólicos no cenário de repressão ditatorial chilena, ao serem lidos pela primeira vez no ano de 1986 na estação ferroviária de Mapocho (Santiago de Chile), durante uma reunião secreta de dissidentes de esquerda. Com os versos do artista, respondi a pergunta norteadora da criação da peça *Volátil*, dentro do projeto Genus Radix que apresento na tese.

teórico-prática, a história do corpo em dança se posiciona na tônica central desta tese.

A cada capítulo da tese, me disponho a relatar uma experiência singular: no capítulo intitulado “O itinerário das sereias” inauguro a jornada através de um exercício de escuta das vozes presentes no canto da sereia, a fim de fomentar uma narrativa rudimentar sobre uma experiência de invenção do corpo no mundo. Tendo como base a narrativa mitológica ocidental, os contos de fadas, as lendas das tradições orais ameríndia e afro-brasileira, espetáculos de dança, relatos pessoais da estadia na Argentina, ações performativas e textos críticos para definir o corpus teórico, ensaio um gesto dançante que será utilizado no decorrer dos demais capítulos

No capítulo “Genus Radix: o nascimento do monstro” esmiúço o processo de imersão artístico-sensível experienciado por mim no segundo semestre de 2019, na ocasião do estágio doutoral em Madri (Espanha). A vivência culminou na montagem *Volátil* — apresentada em 14 de dezembro de 2019, numa iniciativa do Museo Reina Sofía em parceria com a Asociación de Personas Trans Proyecto Rivera — realizada por 15 pessoas trans e/ou que questionam sua identidade de gênero. Firmado nas proposições de autores como Gil e Foucault, em confluência com questões sobre Afrocentricidade e ancestralidade ameríndia, encontro na figura do anão um disparador para refletir sobre a multiplicidade dos corpos que compuseram o acontecimento artístico em questão. Conjuntamente, trago aspectos históricos e culturais da genealogia do anão que afirmam a sua relevância enquanto personagem-conceito da narrativa que proponho. Retomo também as reflexões sobre o gesto dançante presente na tese, numa intersecção de outras questões encontradas no trabalho dos artistas exemplificados.

No capítulo “Multidões monstruosas: o dia em que decidimos ocupar a cidade”, faço um movimento em direção às ruínas de determinados eventos da história da dança para reunir criaturas numa multidão queer que ressignifique o chão da dança na contemporaneidade. Partindo do texto “Multidões queer: notas para uma política dos ‘anormais’” de Preciado, sugiro uma narrativa estética e/ou performática capaz de sobreviver num espaço comum, onde dança, raça e o gênero formem a espinha dorsal das discussões levantadas neste capítulo. Questionando a ausência de corpos da diferença em eventos fundacionais da contemporaneidade da dança, neste capítulo sigo um movimento de reparação

histórica com o ajuntamento de sujeitos oprimidos por estruturas coloniais em prol da construção de um comum que fissure o chão da existência. Tomando o relato de bailarinxs que atuam nas frentes de resistência (formadas por pessoas trans racializadas), atento para a importância da dança como instrumentos de inclusão e empoderamento de sujeitos da margem que, de igual modo, existem na condição migrante.

A fim de estabelecer uma ligação entre as discussões elencadas ao longo de toda a tese, me propus a compor pequenos enxertos que entremeiam cada um dos principais capítulos aqui apresentados. São imagens, poemas e relatos (reais e/ou ficcionais) que, cumprindo a função de fio de Ariadne, conduzirá a você *leitorx* em todo o trajeto dessa viagem insólita pelo universo da Dança, do corpo e do Gênero.

Tanto no decorrer da pesquisa quanto na escrita da tese, busquei articular as experiências vividas na atualidade e argumentos levantados por autores com os quais converso nesta tese. Ademais do fato de que tais experiências sejam lidas como inverídicas ou fabulações, não invalida a relevância da pesquisa e a natureza da tese – uma vez que, mesmo ousando na experimentação da linguagem, através de uma escrita de caráter performativo. Evidentemente, a escolha da linguagem seria incentivada por minha orientadora, pelo grupo de pesquisa com o qual dialoguei ao longo dos anos de formação e da Banca de Qualificação que muito contribuíram para a concepção desta Tese.

Encarar a viagem na construção de uma Tese caracterizada pela singularidade requer do pesquisador a disposição de aceitar ser afetado, supondo que será necessário assumir o risco do pensar-sentir, ou ver a hipótese do seu projeto de conhecimento se desfazer<sup>6</sup>. Enquanto metodologia de escrita e de estrutura poderíamos dizer que em uma Tese de artista-pesquisador (ou seria pesquisador-artista?) em dança, performance e questões de gênero, pensar nas implicações de um corpo no mundo, e de um corpo como processo que se permite ser constituído também pelo próprio percurso, pela própria Tese como estrutura subjetivante do artista-pesquisador. Negar ser afetado pelas experiências do lugar, negar a busca e/ ou o encontro com o desenho de algo que chamamos de uma etnografia pessoal<sup>7</sup> seria negar parte fundante daquilo que nos propomos

---

<sup>6</sup> C.f. Favret, 2005, p. 160.

<sup>7</sup> Idem.

pesquisar. É no encontro do meu corpo que dança em variados momentos e nos muitos lugares tracejados na narrativa desta viagem insólita que atravesso e sou atravessado pelos “sujeitos vivos” e “objetos vividos” (c.f. Deleuze, 2004, 162), que floresce a vida imanente em cada página do trabalho; trabalho de fôlego que se torna ele mesmo o fôlego: sopro, respiração e suor do corpo em movimento.

### 1.1. Bagagem



Os momentos que antecedem a incursão por territórios a mim desconhecidos estão presentes no ato de preparar as malas, envolvendo-o de todas as motivações que me levam ao desterro. O que seria necessário para passar essa temporada fora? O que levar de útil no interior de cada uma de minhas malas que possa contribuir para uma mudança de paradigmas em terras estranhas? São perguntas que atravessam um corpo que se coloca à disposição de estar no mundo, com o intuito de afetar e ser afetado por ele.

Com limites rigorosamente pré-estabelecidos, cada item a ser despachado em minhas malas carrega um pouco das intenções e das expectativas de um marinheiro de primeira viagem. Aquele a quem a vida poucas vezes oportunizou estar em outros lugares. No interior das malas, levo as histórias de um jovem

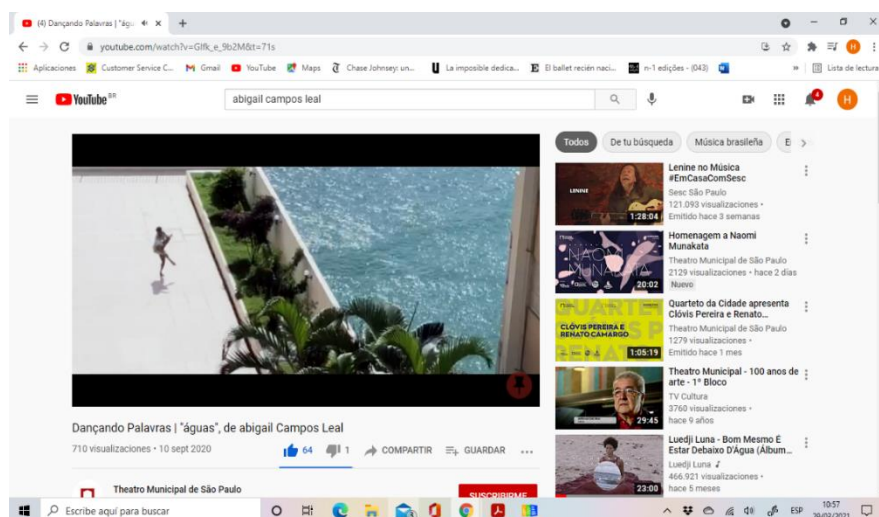


negro, morador da região metropolitana do Rio de Janeiro, com seus diversos atravessamentos que me fazem entender que posso escrever outras narrativas baseadas nas experiências guardadas entre roupas e livros que me acompanharão em todo o percurso. Um fato relevante: na bagagem de mão, conservo meu empenho de introduzir o modo narrativo como vértice dessa experiência que me aventuro vivenciar. Entre os pertences, o ouro de mina que preservo na mochila – o ensaio como um exercício de exaustão do corpo-texto que componho e a narração de vínculo e partilha de histórias vividas ou lidas em toda a viagem.

Ademais de passageiro que já acomodou suas malas, me invisto da capa de contador de histórias que constituem as experiências por mim vivenciadas e que compartilho com o coletivo nas páginas da Tese que inicio. São histórias de personagens diversos, relatos e elementos da tradição oral que desempenham um papel preponderante no processo de disseminação de muitas narrativas tecidas com os fios das Moiras ou trançadas com as mãos calejadas da mãe preta que se ocupa do penteado de sua filha. Histórias de luta e resistência que peço a vocês leitorxs ouvirem. Tomem seus assentos e boa viagem!

Ao abrir um horizonte como tela de um computador que projeta imagens de uma videodança, é possível ouvir palavras sopradas ao vento. Cantos de sereias.

## Enxerto 1



a força da luta inscreve delírios poéticos, invenção, transmutação do corpo ajuntando pulsando grito, grafando mudanças, mudando... mud/ar, e/u mundo. me movo ainda que muito sólida, e/u sei, apesar de aquático... ah... é bom ser água, lembrar que se é, de fato, 70% água y o resto é transmutação. sou água fé axé, benta. sou água me bebo, mas me bebo Profana: “Resplandecente Bêbada de glória Para o mundo sou indecente Cavaleira apocalíptica, ao meu lado: Só trava eloquente” lembro que sou fugidia, que me movo rápido, fugi, meandrando, esguia, atravessando. voltei, volto voltamos, olhamos, de olho, nos preto água, nos branco seco, nós com sede de Banco, de olho no verme cinza. é, de olho nos verme...também choro água, lágrima, com gás de pimenta, mas também de lembrar us preto as preta trans que secaram, escorreram. escorro lágrimas porque sou água y porque sou água também já não sou mais nada. y aí agradeço as macumbas aquareladas de Castiel Vitorino Brasileiro, o vermelho em dilúvio de Musa Michelle Matiuuzzi y a arte de vida marrom de Raylander Mártis por me lembrar que sou água barrosa, turva, densa de vida, que faz firida, nas vitrine, draça dura tela. aquosa segue, sendo ágil pra se dividir, cin/dir pra depois juntar.ar. res-pira... tá foda, e/u sei. tá foda, e/u sei. mais foda pra uns do que pra outros! sabemos bem a cor das água (não)humana que se avermelha com derramamento de sangue preto, vermelho, preto marrom retinto, sangue segue sendo preto. lamento chorado, aquoso, também cura! porque chorar faz SA/IR as água vencida de dor duída. água que brilha vendo o fogo brilhar, queimar. incendiemos os espíritos das terras condenadas pra saquear de volta a vida em fogo! devolva! devolva! devolva! água que voa com os perigos. y cuidados, os rios podres dos perigos rondam as ruas de domingo. cuidado cui/dar. lembrar que pra alguns, muitos, demasiados, as águas do lar também são atrav/essadas por violências! y aí é tanta raiva, tanta tristeza, tanta dor que e/u sinto, que sentimos, que não se sente!, que nem cabe em rima, em verso, língua. mas aí, e/u também me lembro em desfeitura violenta mas também m/e rasgando em sorrisos incandescentes da mensagem na garrafa do futuro preto vermelho colorido que boia nas águas leves da vida, mas que também sabe voar fogo-luta y chama-justiça<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Poema “Águas”, de Abigail Campos Leal (escritora trans e mestra em Filosofia), utilizada na videodança criada pela artista, em parceria com o Balé da Cidade de São Paulo para o projeto Dançando Palavras. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=GIfk\\_e\\_9b2M&list=PLyxCwTrZhG8iE1GHZTHrZAMwuzZlOMxr&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=GIfk_e_9b2M&list=PLyxCwTrZhG8iE1GHZTHrZAMwuzZlOMxr&index=2)>. A transcrição respeita os recursos de linguagem utilizados pela autora.

## 2

## O Itinerário das Sereias

## 2.1. Prelúdio: No Saguão do Aeroporto —ou À Beira do Cais

*Continue a navegar*

*Continue a travecar*

*Continue a atravessar*

*Continue a travecar*

*Sereia do asfalto*

*Rainha do Luar*

*Entrega o seu corpo*

*Somente a quem possa carregar*

*(Serei A, de Linn da Quebrada)*

A espera do embarque sempre é um momento de apreensão, talvez pelo anseio de chegar a um destino aparentemente previsto, mas que pode ser alterado, à medida que as intempéries se tornam possíveis de estabelecerem-se na trajetória. Tomado por um misto de nervosismo em impaciência, decido limpar minha caixa de *e-mails* abarrotada de mensagens antigas – uma coleção de publicidade de livrarias, textos de disciplinas que assisti como ouvinte e convites para eventos que não consegui ir. Entre elas, uma matéria jornalística, a mim enviada por uma amiga que o percurso acadêmico me presenteou. Na manchete do considerado noticiário carioca, as letras garrafais gritavam: INCLUSÃO DE BAILARINO EM CORPO DE BAILE FEMININO GERA DISCUSSÃO NOS EUA<sup>30</sup>. A polêmica me salta aos olhos. Trata-se da história decisão da bailarina Tamara Rojo (diretora do English National Ballet) de oferecer à bailarina Chase Johnsey um contrato de curta duração na prestigiada companhia e permitindo a mesma que atuasse em um papel feminino no ballet *A Bela Adormecida* (1890). Até então, nada de inédito, se não fora pelo fato de Johnsey identificar-se como gênero fluido<sup>31</sup>.

Adjetivado como “he wants to be a ballerina” e “una de esas damas de corte es un hombre”, Johnsey carrega em seu corpo as marcas de suas viagens entre ambos os gêneros — em entrevista, a artista assume ter passado por processos cirúrgicos de “feminilização” dos traços de seu rosto, ter tomado aulas particulares de pontas (técnica de domínio de bailarinas clássicas) —, além do

histórico de assédio e maus tratos sofridos em passagem por companhias anteriores, ao ter sido considerado feminino demais durante as aulas e ensaios.

A ansiedade da espera fez-me lembrar de um episódio ainda mais próximo. Em 2017, a atriz paulista Renata Carvalho<sup>32</sup> sofreu uma série de ameaças e interdições da peça teatral *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* (2014) - adaptação da dramaturga britânica Jo Clifford. Na obra, Renata empresta seu corpo para encarnar a figura de Jesus Cristo, na pele de uma travesti. O encontro dessas duas pessoas trans, no terreno escorregadio de um Brasil que golfa conservadorismo e fundamentalismo religioso, revela uma proposta de espetáculo transfeminista no qual as únicas palavras de ordem são amor, tolerância e respeito<sup>33</sup>.

Talvez o rechaço ao trabalho da atriz esteja relacionado à disputa do corpo da divindade e à rede de proteção que insiste em envolver a genitália do Cristo (como se o sexo biológico fosse o único determinante do gênero de uma pessoa). “Isto é o meu corpo”, exclama Renata na pele de seu personagem que veste um belo vestido de paetê dourado, celebrando a diversidade da humanidade. A mirada discriminatória de pretensos críticos que não ousaram assistir à atuação, mas sentem-se no direito desaproveitar a performance da artista: faz com que a atenção passe do corpo da intérprete para o personagem que ela interpreta<sup>34</sup>. A turba vocifera, no final de cada apresentação: “Que absurdo! O meu salvador na pele de uma travesti!”.

Num instante de vertigem, aquela sala tomada de gente é, ao mesmo tempo, o velho cais onde ancoram os navios (muitos deles carregados de mulheres pretas arrebatadas de sua terra de natal para satisfazerem os prazeres de seus senhores). Na *playlist* do meu celular, ouço o álbum *Deus é Mulher* na voz potente da cantora Elza Soares que se mistura à última chamada para o embarque a essa viagem de muitas revelações. “Deus é mulher/Deus há de ser (...) Se for mulher, Deus há de ser”, ecoa a canção, enquanto caminho rumo a essa jornada onde o corpo é tudo que me resta.

Uma voz impostada atropela os versos da canção-manifesto de Elza Soares, subitamente me dou conta que meu nome é anunciado e os portões serão fechados em instantes. Uma jovem sorridente, ao abordar-me, solicita meu passaporte. A expressão de falsa felicidade é substituída por um olhar de espanto da funcionária, que solicita ajuda à sua companheira de ofício. Ambas,

disfarçadamente inspecionam a documentação e observam fixamente meu rosto. Após alguns segundos de inspeção e um diálogo silencioso entre as moças, sou tomado de assalto com a frase: “- Perdão, senhor! Esse documento não lhe pertence!”. A princípio, acreditei que se tratasse de uma brincadeira desagradável. Após muito questionar, sou informado de que o passaporte não seria necessariamente meu, porém levava o nome de Dorothee Odille Duplat<sup>35</sup>.

Peço para conferir e, de fato, a fotografia era minha, mas o nome que ali figurava não era o meu. Seria eu uma vítima de identidade *hackeada*? Acaso teria sofrido uma metamorfose que subverteria minha noção de identidade? De momento, me cabe explicar o fato: estamos diante de um caso legal de “falsidade ideológica”. Nome de mulher, gênero feminino e uma cara barbada: como explicar?

A testa molhada de suor e a expressão de interrogação das duas funcionárias tornavam o clima bastante hostil. Um agente policial com cara de poucos amigos, que observava de longe a cena, aproxima-se e busca saber o que estava acontecendo. Logo, a rabugice é substituída por uma frase e um sorriso de canto de boca: “- Pode passar!”, disse a voz da autoridade. Explicando a decisão, o guarda nos conta que nas últimas semanas, ocorreu um caso semelhante que envolvia um tipo garboso, com pinta de gangster que portava um passaporte com o nome Paul Beatriz. “- Isso mesmo: Paul Beatriz!”, exclama o agente de segurança. Desde que seu caso tomou dimensão mundial, por conta da publicação de uma crônica publicada num famoso jornal europeu, o protocolo tornou-se um pouco mais flexível<sup>36</sup>. De maneira polida, sou orientado a passar e seguir até o transporte que me levará a essa viagem de destino duvidoso.

Enquanto atravesso o enorme corredor de acesso à nave que me guiará nesta viagem inusitada, penso em todo o embaraço que me sucedeu. De alguma maneira, senti-me na pele de Preciado. A propósito, quantas peles nos são permitidas usar, para além das convencionadas? Macho e fêmea, dança e teatro: o jogo é apresentado imbricado numa relação binominal que nos custa reconhecer as muitas peles que nos habitam e que podemos habitar. Interessa-me essa zona fronteira, o transicionar, que se expressa como ato contínuo — tanto em português como em inglês, são enunciados no gerúndio ou com o auxílio da perífrase verbal, no espanhol (“estoy haciendo la transición”). Caminhando, compreendo que ambas as expressões parecem “indicar um trânsito de um estado a outro, uma vez que acentuam o caráter temporal e, portanto, passageiro do

processo” (PRECIADO, 2019, p. 214 [tradução própria]). Esse barco que navega de uma margem a outra do rio me intriga e me leva a crer que é possível produzir outras verdades para além das já impostas.

Devidamente instalado, resta-me descansar e aguardar o que me reserva o destino. A cabeça que pesa no recosto do assento recapitula histórias de Chase’s, Renata’s e Preciado’s. São caminhos que se cruzam, ficções que se convergem e realidades que se entrelaçam. Há um exilar-se no gesto de uma pessoa que rompe a barreira normativa do gênero, num afã contínuo de desconstruir-se. A pessoa trans será aquela representada como “uma sorte de exilado que deixou para trás o gênero que lhe foi designado ao nascer (como quem abandona uma nação) e busca agora ser reconhecida como cidadão potencial em outro gênero”<sup>37</sup>. São sujeitos que se lançam nessa viagem esparsa, na qual caminhar é o mais importante e não a chegada. Não há rota pré-determinada porque a experiência do caminho tem um valor inestimável. Cada trajeto é capaz de transformar o corpo, o caráter, a identidade, o modo de ser e estar — transformações essas, muitas vezes obrigatórias para a garantia de sua existência. Na busca dessas metamorfoses que me disponho a encarar essa viagem como um mero coadjuvante, para que esses/essas intérpretes tornem suas existências visíveis, escrevendo uma história a contrapelo.

## 2.2. MOVIMENTO I – Como Preparar uma Dança Monstruosa

*¿Qué soy? ¿Importa? (...) “Soy arte”, digo, mientras revoleo las caderas y me pierdo entre la gente y su humo cigarroy su brillo sin estrellas y su hambre de ser.*

*Travesti outlet,*

*bizarria del ángelo,*

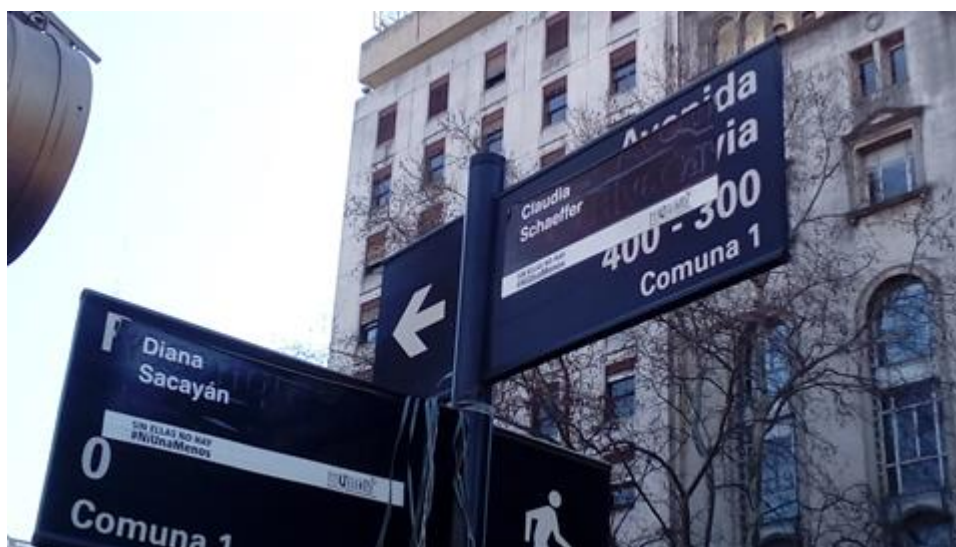
*el cometa que viene a despabilarte el rato que estemos [...]*

*(Susy Shock, poeta e transativista argentina)*

Buenos Aires (Argentina), outubro de 2017- Aportar nessa cidade charmosa me faz acionar uma sucessão de afetos que reservo das inúmeras vezes que trafeguei por suas ruas e avenidas, nos últimos cinco anos. Após uma rápida passagem pela cidade de Rosário a fim de cumprir compromissos acadêmicos, tenho a oportunidade de rever amigos e aproveitar um fim de semana intenso. Na ocasião, encontrei uma Buenos Aires com ares cinzentos e olhares

desolados. A simbólica Plaza de Mayo, palco de mães que por anos reclamam os corpos de seus filhos (vítimas da ditadura sangrenta que manchou os anos 1970), foi cortada por um gradil que isola a Casa Rosada – na ocasião ocupado por um governo de forte tendência neoliberal. É a suspensão de uma gestão de caráter progressista na qual o sujeito político era feminino e trazia um novo frescor à América Latina.

Lembro-me de duas jovens que realizavam uma ação performativa na mesma praça, sendo abordadas pela polícia e impedidas de seguir atuando. Me recordo também de adesivos com nomes de mulheres trans assassinadas que foram colados nas placas de identificação de algumas ruas nos arredores. A agitada Calle Bartolomé Mitre foi temporariamente rebatizada de Calle Diana Sacayán<sup>38</sup>, como um ato de protesto pelo crescimento do número de trans/travesti/ feminicídios<sup>39</sup> no país.



Plaza de Mayo – Buenos Aires (AR). Foto: Haroldo André.

Embora a atmosfera não fosse a mais favorável, era possível sentir um esforço para garantir o pouco que havia restado de uma era de crescimento do país. Para mim, torna-se evidente o movimento de resistência de grande parte da população. E para que não me sobrasse dúvidas, cheguei em meio à realização do 11º FIBA (Festival Internacional e Buenos Aires)<sup>40</sup> - evento esse que contou com a presença de Renata Carvalho, a Jesus travesti. Ao informar-me da programação, me salta aos olhos uma peça de dança chamada *Los Huesos*, criada pela coreógrafa Leticia Mazur. A leitura do *release* na página eletrônica do

festival foi o suficiente para ir ao Centro Cultural Recoleta, numa tarde de domingo. Onde o corpo faz-se presente, lá estarei.

Na sala lotada, soa o terceiro sinal. O apagar das luzes revela a ânsia da plateia que tecia comentários diversos, na fila de acesso ao teatro. Do breu que toma o espaço, surge um *spot* de luz do canto direito do palco e ao redor desse, os corpos dos cinco intérpretes (Lucas Cánepa, Ana D'Orta, María Kuhmichel, Valeria Licciardi y Gianluca Zonzini) que vagarosamente movem-se regidos pelo objeto cênico iluminado que lembra muito um foco cirúrgico. As notas dissonantes da música que compõe o trabalho de Mazur ajuda intensificar o inicial clima de mistério, mas quem determino a ação cênica é o objeto luminoso criado pelo iluminador Matías Sendón. A luz que oscila durante toda a apresentação não é suficiente para sobressaltar a nudez dos bailarinos, previamente informada na programação eletrônica do referido centro cultural e no programa impresso, entregue no acesso ao teatro. Efetivamente, o feixe luzente destaca um ineditismo em coreografia, para mim até então: um corpo transgênero ocupa a cena.



Divulgação do espetáculo *Los Huesos*. Foto: Ariel Feldman.

Logo nos primeiros minutos de apresentação, um casal de espectadores abandona a sala. Um pigarrear corta a dissonância da trilha sonora. Incômodo? Insatisfação? Constrangimento? Pouco importa. A mim me importa aquele corpo ali presente. “Um corpo que come e termina contra outro corpo”; que “se estende. Cada lado seu ocupa outros corpos” (Nancy, 2012, p. 43). Reporto-me à



adolescência, quando a dança foi uma descoberta mim. Lembro-me de um amigo que frequentava as aulas de *jazz dance* na mesma época que eu e das recorrentes reclamações de nosso professor por considerar nosso jeito de dançar “afeminado demais”. Na ocasião, questionávamos o que significava o “dançar como homem”, a nós sempre requisitado, ao final de cada sequência coreográfica de aula.

Um hiato temporal separava minha vivência com aquele “garoto esquisito” e nosso reencontro, dezesseis anos depois. Às vésperas de minha primeira viagem a Buenos Aires (2012), casualmente esbarro com a personagem de meus primeiros passos no universo da dança. Entre as alamedas que enviesam o centro do Rio de Janeiro, topo com outro amigo também de adolescência, acompanhado de uma mulher alta, corpulenta e de longos cabelos negros. Aquele rosto me era familiar. Como num filme, transporto-me ao início dos anos 1990 e aquele corpo que provocava tantas críticas descabidas com seu gesto dançante estava na minha frente. O menino escandaloso se tornara uma linda mulher, após descobrir sua transgeneridade. A alegria do encontro tinha um gosto mais especial ainda por reaver uma pessoa tão presente em minhas reflexões sobre dança.

Coincidências ou não, presenciar a bailarina Valeria Licciardi habitar o solo de madeira da *Capilla*<sup>41</sup>, além de me levar a revirar as camadas de minhas memórias, provoca em mim um desejo de me aproximar de distintos modos e maneiras de existências — sabendo que” [...] O modo limita uma potência de existir enquanto a maneira revela a forma do existir; a linha, a curvatura singular e assim, mostra uma arte”<sup>42</sup>. (Lapoujade, 2017: 15).

Assistir a bailarina, despida de medos e dúvidas, fluindo em imanência sob a luz de um holofote é compreender quanto pode um corpo com suas verdades e especificidades. Paralelamente, o corpo-antítese de Valeria expressa a impossibilidade imposta socialmente a muitas pessoas que ousaram de assumir a responsabilidade de construir suas próprias coreografias com uma música própria — ou na ausência dela. No espectro de Valeria, vejo Renata’s, Chase’s, Preciado’s e Carollyne’s dando vida a uma multiplicidade de danças.

Deste dia, além dos rastros cintilantes produzidos por aqueles bailarinos, preservo a imagem do jovem Santiago Maldonado<sup>43</sup> projetada na caixa cênica do palco italiana. Um rosto que segue acompanhado da pergunta que reverbera em diversas cidades latino-americanas: ¿Dónde está? Quem matou? Quem mandou matar? Os personagens alternam, mas as motivações são semelhantes: a

discordância de pensamento entre cada um desses e a concepção de uma agenda de apagamento de sujeitos políticos — agenda essa que já vigora para identidades dissidentes, há anos.



Teatro Capilla – Centro Cultural Recoleta (AR). Foto: Haroldo André.

### 2.2.1. Metamorfoses Monstruosas do Corpo e Dança

*La sirena de la mar me dice que es muy bonita*

*Yo la quisiera encontrar y besarle su boquita, pero  
como es animal, no se puede naditita.*

*Estando yo recostado y lo fresco de la arena oí*

*La voz de un pescador, que le dijo a la sirena  
qué temores he pasado por amar a una morena.*

*Quando el marinero mira la borrasca por el cielo, alza la  
vista y suspira y le dice al compañero: ¡Ay mientras dios  
me dé vida no vuelvo a ser marinero!*

*(Lía García, escritora e performer transfeminista)*

Pelas imediações do centro histórico bonaerense, sigo pensando na efusão de afetos posto em cena, graças à abertura daqueles bailarinos conduzidos pela coreógrafa argentina. Entretanto, sinto-me hipnotizado pela presença cênica da bailarina Valeria Licciardi que, embora seja de estatura mediana, atingia a proeza de “explorar a variedade dos modos de existência compreendidos entre o ser e o nada, percorrer as nuances da existência desde a irrupção fugidia do fenômeno até a existência incerta das realidades virtuais” (Lapoujade, 2017: 21).

Decerto, a artista confirma com sua dança o que propunha o pluralismo existencial ao declarar que são as artes que tiram sua pluralidade das diversas maneiras de fazer existir um ser, de promover uma existência ou de torná-la real (c.f. LAPOUJADE, 2017: 16). Em seus movimentos, vejo o esboço de modos de vida que conquistam paulatinamente a sua realidade, à medida que se tornam mais precisos e determinados<sup>44</sup>. E eu, encontrava-me ali, como testemunha privilegiada daquele momento e do gesto de Licciardi de trazer à existência novas entidades, produzir novas realidades onde antes ninguém tinha visto nada, imaginado nada (...).<sup>45</sup>

Nesta viagem que me comprometo fazer, a jovem bailarina apresenta-se na pele de uma sereia (figura mitológica que percorre o imaginário de nautas da Idade Média). Com seu inigualável canto, ela seduz o jovem marujo e perturba a visão do naufrago perdido no mar de suas certezas. Desse modo, é possível compreender o desconforto dos cônjuges que deixaram a apresentação, ao não se lançarem à doce melodia dançada pelo devir-monstro de Valeria Licciardi. A embarcação que me guia nesses mares refreada por essa força misteriosa e foi impossível não me render aos seus encantos.

Conjurar a lendária imagem da sereia, ademais da potência da metáfora e sua relação com o universo transgênero<sup>46</sup>, constitui-se num convite para pensarmos nas possibilidades de refazimento do corpo.”¿Es posible acaso seguir hablando de un único cuerpo humano?”<sup>47</sup>, indaga o pensador Paul B. Preciado como quem marca a própria carne com ferro em brasa. Entidade híbrida com cabeça de mulher e corpo de ave ou peixe, a sereia<sup>48</sup> nasce sob a insígnia dos perigos que habitam os abismos marítimos na Idade Média. São personagens antropomorfos, de beleza exuberante que estão associados à luxúria, à tentação e aos mistérios da sexualidade.

A intérprete argentina flui no palco da antiga capela da Recoleta, movimenta-se suavemente como quem acompanha o balanço das ondas do mar. Na pausa dos compassos que conduzem a coreografia, o corpo dançante da jovem adquire novos contornos e, num processo de metamorfose, a sereia-pássaro<sup>49</sup> se libera a olhos nus. Em seu formato mulher e metade ave, a dança da volatilidade expressa a capacidade de viver entre o humano e o animal. Julgada como sedutora e ambígua, “la sirena del Río de la Plata” mexe com o imaginário do espectador mais moralista que comprou um bilhete de entrada na curiosidade de um *show* de exotismo. O desdobrar da dança de Licciardi promove outros afetos, lançando por terra o julgamento prévio e o estranhamento que nos condicionam.

Não serei capaz de determinar os afetos que foram produzidos no público daquele programa de domingo à tarde, porém é inacreditável que alguém tenha sido indiferente àquele acontecimento. Os relatos da literatura universal destacam experiências do encontro entre essas ninfas do mar e o mortal viajante. Desfolhando as páginas amareladas da Odisseia — poema épico, com autoria a Homero e supostamente composto no século VIII a. C, mas tendo seu texto definitivamente estabelecido no século VI a.C. (c. f. CARDERARO DOS SANTOS, 2015: 25). Ao abrir no Canto XII do poema, é possível claramente constatar o encontro entre o personagem Odisseu, seus amigos e algumas sereias. A referida narrativa nos conta que, acatando as instruções de Circe, o herói Odisseu tapou com cera os ouvidos de seus mareantes e amarrando-se no mastro de sua embarcação, a fim de ouvir o temido canto das ninfas do mar que habitavam a Ilha das Sereias sem se entregar a ele.

Sobre amarras dormindo a marinhagem,  
 Circe me toma a destra, a par se encosta,  
 Pergunta-me de parte; eu por miúdo  
 A satisfação, e ela assim discorre:  
 Pois bem; atende agora, e um deus na mente  
 Meu conselho te imprima. Hás de as sereias  
 Primeiro deparar, cuja harmonia  
 Adormenta e fascina os que as escutam:  
 Quem se apropinqua estulto, esposa e filhos  
 Não regozijará nos doces lares;  
 Que a vocal melodia o atraí às veigas,

Onde em cúmulo assentam-se de humanos  
 Ossos e podres carnes. Surde avante;  
 As orelhas aos teus com cera tapes,  
 Ensurdeçam de todo. Ouvi-las podes  
 Contanto que do mastro ao longo estejas  
 De pés e mãos atado; e se, absorvido  
 No prazer, ordenares que te soltem...  
 (HOMERO, Odisseia, XII, 134)

Assim como nos versos homéricos, os espectadores de *Los Huesos* de Leticia Mazur tiveram como alternativas se amarrarem em suas poltronas, esquadrinhando a mensagem exposta no canto do devir-sereia de Valeria Licciaardi; taparem os ouvidos com a cera da ignorância para se protegerem das verdades da melodia dançada, ou fugirem do teatro, no intento de negar uma existência materializada no gesto dançado da ninfa alada. Provavelmente, quem nega-se a reconhecer a realidade encarnada naquele tablado trate a existência da artista com o mesmo caráter moralizador que as fontes literárias medievais destinam aos seres mitológicos do mar – a saber, são mostradas como figuras cruéis, que vivem no oceano e com a doçura de suas vozes seduzem os viajantes até que se precipitem no mar, onde se perdem, seu corpo ambíguo suscita curiosidade e encanto a quem se defronta com ele<sup>50</sup>.

Recobrando a temática da tipologia das ninfas marinhas, cabe-me tracejar a efígie da sereia pisciforme — uma tarefa fácil, uma vez que aciono meu imaginário infantil. Lembro-me de minha avó materna que, entre as histórias que contava, estava da pequena Uiara (conhecida pela Vó Rosa como lara). Como uma boa filha de mãe indígena, vovó me contava com muito entusiasmo uma história que ouviu pela primeira vez, em sua infância na cidade capixaba de Cachoeiro de Itapemirim (Espírito Santo). Reza a lenda que uma linda sirena que atendia pelo nome de lara ou Uiara — do tupi *y-îara*, que significa “senhora das águas”) - habitou as águas do Rio Amazonas. De pele parda e longos cabelos verdes, a jovem ninfa era responsável por seduzir os pescadores nas tardes de verão. E mesmo o poeta parnasiano Olavo Bilac<sup>51</sup>, tomado pelo feitiço de seus olhos, compôs uma ode em seu louvor.

Vive dentro de mim, como num rio,  
 Uma linda mulher, esquiva e rara,

Num borbulhar de argênteos flocos, lara  
De cabeleira de ouro e corpo frio.

Entre as ninfeias a namoro e espio:

E ela, do espelho móbil da onda clara,

Com os verdes olhos úmidos me encara,  
E oferece-me o seio alvo e macio.

Precipito-me, no ímpeto de esposo,

Na desesperação da glória suma,

Para a estreitar, louco de orgulho e gozo...

Mas nos meus braços a ilusão se esfuma:

E a mãe-d'água, exalando um ai piedoso,  
Desfaz-se em mortas pérolas de espuma.

(BILAC, 1964, p. 290)

A leitura de Bilac segue em direção à tradição ocidental que descreve a sereia-peixe com um aspecto mais sedutor que a sereia-pássaro. Possuindo torso feminino, parte inferior pisciforme e cauda única, tais seres mitológicos são apresentados pelo escritor tal e qual são ilustrados nos vasos gregos. Em seus versos, a vinculação da lendária figura à luxúria. Diferentemente do que me narrava Vovó Rosa, a ninfa do escritor brasileiro apresentava fenótipos caucasianos em seus cabelos loiros e olhos claros. Como a “sirena coqueta<sup>52</sup>” talhada no capitel da Basílica de la Asunción de Nuestra Señora de Colmenar Viejo, em Madrid (Espanha), tem seus seios “alvos e macios” expostos feito quem ergue um troféu por sua máxima feminilidade. Numa de suas mãos, o espelho representa um símbolo da sedução feminina que é complementado pela beleza de seus cabelos longos.



Sirena coqueta” - basílica de la Asunción de Nuestra Señora de Colmenar Viejo, Madrid (ES). Foto: Laura Rodríguez Peinado.

Outro aspecto detalhado pelo poeta parnasiano é o uso da expressão “mãe d’água”, numa alusão à nomenclatura popularizada pela cultura brasileira. Ao recordar o gesto maternal de minha avó, ao apresentar-me o ser marinho, reporto-me às matriarcas da ancestralidade negra que ensinam a cosmogonia dos orixás e apresentam a sereia lemanjá, a dona de todas as cabeças. A divindade materna, celebrada nas praias brasileiras em princípios de fevereiro, assume a forma de sereia e protege a todos os pescadores que a ela prestam devoção.

A tradição oral é como um rio que muda seu fluxo a cada percurso. Não seria diferente com os mitos. Numa apreciação das narrativas sobre a sereia dentro da cultura tupi-guarani, há cronistas dos séculos XVI e XVII que registram o personagem fantástico *Ipupiara* como um homem-marinho que habitava o litoral brasileiro e possuía hábitos antropofágicos, alimentando-se de pescadores. O século XVIII é responsável pelo primeiro caso transição de gênero na narrativa fantástica brasileira, quando o “tritão” troca de escamas e passa a ser conhecido como *Uiara* ou *Iara*, a criatura que ronda o sonho de jovens pescadores.

O papel do ato de narrar para a manutenção de nossas histórias está intrinsecamente imbricado ao fazer da dança cênica. Na tradição dos balés de repertório, o ofício de contar uma história ou uma fábula constitui-se como um suporte importante para a criação artística. O gênero literário conto de fadas, que

muito contribuiu para o êxito da dança clássica ocidental, encontrou nos contos populares de tradição oral uma via de expressão dos desejos de ascensão das classes numa sociedade pré-capitalista. As lutas de classe real, as disputas de poder compunham o enredo das tramas, bem como crenças de muitas sociedades primordiais como o canibalismo e a transformação de humanos em animais. Paulatinamente, os contos de fadas atingiram status de narrativas prototípicas da civilização ocidental.

Consagrando-se como gênero literário apropriado para alimentar a criação de espetáculos de dança clássica, na evolução do balé russo (século XIX) e retomado no período pós-Depressão dos Estados Unidos (século XX), com as adaptações de Walt Disney, o conto de fadas surge sobre o sustentáculo do pensamento classista para “distinguir o que pertencia aos incultos e camponeses do que era culto e aristocrático” (Canton, 1994, p. 33). Mas foi com o modismo dos contos de fada, na corte de Luís XIV que se tornou influente numa sociedade patriarcal sob um regime absolutista cristão. Com o propósito de desfazer o caráter subversivo impresso ao feminino, que associava a mulher a condição de bruxa, obras de escritores como Charles Perrault serviram de referência à Real Academia Francesa, determinando à *civilité*<sup>53</sup>.

Tanto nos palcos como nos salões da Corte francesa, a figura da mulher totalmente submissa a seu marido, que é consciente da necessidade de refrear seus anseios sexuais e desprovida de qualquer coquetismo auxiliar na elaboração de um ideal de feminino que se mostra determinante para reforçar papéis de gênero em dança. A frágil e etérea sílfide tem um apelo especial, se comparada à magia e sedução de uma sereia.

Sobre a *Puente de la Mujer*, na região portenha do *Puerto Madero*, vagueio na noite fresca de primavera que me presenteou com a visão homérica durante a programação FIBA 2017. O reflexo da estrutura arquitetônica sobre o curso de água, ademais do *tangolear* da referida escultura, baila sobre as ondas do velho Rio de La Plata. Como num filme protagonizado pela atriz e nadadora Esther Williams, vislumbro um corpo feminino que flutua graciosamente, luzia e ofuscava minha vista cansada. Imediatamente, uma canção preenche o ambiente:

AMAR, AMORA, AMANTÍSIMA

NAUFRAGARON MIS AFECTOS, COMO NAUFRAGÓ MI SEXO

NAUFRAGANTE, FRONTERIZA, PERIFÉRICA



ELLAS SOMOS NOSOTRAS

DEVOTAS DEL DESORDEN  
INCULTAS DEL OCCIDENTE  
UNA SOLA PIEL

ANCESTRAS CHAMÁNICAS DE NUESTRO AMOR  
EL AMOR QUE NOS NEGARON  
EL AMOR QUE NOS IMPUSIERON  
QUE NOS VENDIERON

AMOR, AMAR, AMAR(SE)  
AMARNOS  
AMA  
AMORES  
AMAR, SANAR  
SANAR, AMAR  
AMORES, AMA, AMARNOS

SIENTO, LUEGO EXISTO

[Pero te volteaba a ver y tú me habías elegido y yo dije  
Pues sí, tengo que poder, por ti y sí se puedo  
Y lo recuerdo bien, me agrada lo que pasó]

TIERRA SAGRADA  
TIERRA FLORECIENDO  
TIERRA ENCARNADA Y PLACER  
TIERRA SAQUEADA  
PERO JAMÁS DESHABITADA  
POR NOSOTROS

ILÉ IFÉ EM NOSOTRXS  
ILÉ IFÉ RESISTIENDO  
[La sirena del mar me dice que es muy bonita]

Yo la quisiera encontrar y besarle su boquita, pero como es animal, no se puede naditita.

Estando yo recostado en lo fresco de la arena oí la voz de un pescador,

Que le dijo a la sirena qué temores há pasado por amar a una morena.

Cuando el marinero mira la borrasca por el cielo, alza la vista y suspira

Y le dice al compañero: ¡Ay mientras dios me dé vida no vuelvo a ser marinero!]<sup>54</sup>

(GARCÍA, 2018, p. 172)

Frente àquela epifania, meu desafio era decifrar o canto doce do ser marinho, atado às grades de proteção nas margens do rio. Com os ouvidos destapados, as notas ressonam em mim de modo único. A partitura da Filosofia da Diferença define uma base harmônica para a canção: “Os acordes são afectos. Consoantes e dissonantes, os acordes de tons ou de cores são os afectos de música e pintura (DELEUZE; GUATTARI, 2010, 213). O radical *am-* do substantivo abstrato deriva do verbo ao adjetivo superlativo, num esforço extremo de pronunciar o impronunciável, porém notável e notório: a falibilidade do gênero.

A personificação da lenda ameríndia, encarnada diante de meus olhos, tem nome e sobrenome. Ela se chama Lía García<sup>55</sup>, oriunda das águas caudalosas de Cidade de México, onde atende pelo epíteto de “La Novia Sirena”. Apesar de muito jovem, a artista acumula uma extensa trajetória de ações transfeministas conhecidas nacional e internacionalmente e mesmo reinando nas profundezas do mar, tem nas ruas o espaço ideal para realizar o que chama de “encontros afetivos” (COLEMAN, 2019, p. 231 [tradução própria]). Num movimento que Lía costuma chamar de “política feminista de los afectos y de los cuidados”, a postura acrobática é o que caracteriza sua dança pisciforme, investida de força da verticalidade. Igualmente à bailarina clássica que assume o compromisso de caminhar sobre sapatilhas de ponta, a Noiva Sereia equilibra-se com ternura sobre longa cauda de peixe. À lei da gravidade emprega-se um outro sentido, determinando aos blocos de sensação se mantenham de pé sozinhos. Assim, a voz da sabedoria afirma:

[...] O mais difícil é que o artista o faça manter-se de pé sozinho. Para isso, é preciso por vezes muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas; mas estes erros sublimes acedem à necessidade da arte, se são os meios interiores de manter de pé (ou sentado, ou deitado). (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.213)

Ainda enredado aos nós de minha curiosidade, esmiúço cuidadosamente os versos da canção encantada de Lía que me fazem pensar sobre a necessidade de uma busca de interioridade, de voltar-se para um útero materno negado ou biologicamente ausente. A terra germinada pelo poema abre o buraco uterino capaz de amparar a entidade cuja humanidade é renegada. *Madre Tierra* fecunda e acolhedora que também se faz chão; suporte para que a dança da vida possa se realizar. O vínculo das palavras com a faculdade da maternidade eleva a criatura ao patamar de Mãe d'Água. Dotada da beleza da rainha das águas, seu rosto molhado brilha mais que as estrelas que dera à luz a solitária Odoyá<sup>56</sup>, de acordo com o que contam as matriarcas, tendo seus filhos e filhas sentados no chão de suas casas.

À medida que me entrego a essa experiência metafísica, sinto que o medo não cabia nessa colisão portenha pois, distintamente do que foi contado nos escritos de Homero, a sereia Lía Garcia não me ofereceria algum tipo de perigo. O objetivo dessa tertúlia casual está em desvirtuar minha mirada eurocentrada e me mostrar o que está diante dos meus olhos, mas não enxergo – ou não desejo enxergar. Sentados nas margens do Río de la Plata, a escuta revela-se imprescindível e me abro a ela. Focada no ato de transição em direção a uma noção construída do feminino num determinado contexto latino-americano. Nascida em Cidade do México, a performer preenche as vias públicas e utiliza o toque e o afeto como instrumento com o fim de humanizar pessoas cis e transgênero, formando uma rede de atividades e reflexões para lutar contra as violações de direitos humanos de pessoas trans (c. f. Coleman, 2019, 231[tradução própria]).

O modo de fazer dança de Lía toma a celebração como um mote importante para fazer emergir um universo feminino, utilizando-se da metáfora da debutante e da noiva — o que justificaria seu apelido “La Novia Sirena”. Elegendo a figura da debutante (em espanhol, *quinceañera*), a performer transita pelas alamedas mexicanas, rodeada por jovens homens trans, a convidar os demais transeuntes aos festejos de sua nova vida. Tal festa tem como motivo principal a sua decisão de transitar de gênero e a eleição pelo vestido de quinze anos denota sua atitude de mostrar-se ao mundo, rejeitando a invisibilidade e o sofrimento. A barra do longo vestido que arrasta sobre o asfalto quente de todas as partes da cidade notabiliza a transformação afetiva que se dá a partir do corpo, instaurada quando a debutante começa a utilizar hormônio feminino sintético. Além da

celebração, as ações assumem aspecto político, uma vez que dispara perguntas como: o que implica que uma corporalidade trans transite pelos espaços da cidade? O que isso implica ao pensarmos em justiça social? Porém, é a partir do encontro afetivo<sup>58</sup> chamado *Un cuerpo en construcción* que a sereia adquire o protagonismo necessário.



Performance de Lía García na Alameda Centarl (MX). Foto: acervo pessoal.

Realizada em 2014, nas dependências da *Facultad de Ciencias* da *Universidad Nacional Autónoma de México* — é sua casa de origem<sup>59</sup> —, a série de ações teórico-artísticas têm como temática central o universo das sereias. Encetada pela festa de casamento e debutante, a performance concentra-se em figuras de transição em direção à ideia de feminino na sociedade mexicana (c. f. Leibold, 2015, p.151[tradução própria]). A metamorfose em sereia pisciforme é a fase mais impactante dentro do trabalho de Lía, na qual o monstro torna-se público. No projeto *Encuentros Afectivos*, o processo de transformação ocorre em três fases: *Puede Besar a la Novia*, *Mis XXy Años* e *Voz en Construcción*, as quais os personagens da noiva, da debutante e da sereia são encarnados como via de reflexão sobre sua transição pessoal e de todo o coletivo trans. O corpo da artista sentada nos corredores da *Facultad de Ciencia* da UNAM, na pele da ninfa dos mares, provoca fissuras nesse espaço de poder responsável pela patologização de identidades consideradas dissidentes da norma.

Ao passo que seguimos um diálogo incessante no *Puerto Madero*, constato que essa viagem me oportunizou um idílio com tais criaturas mitológicas e me instigou a analisar como a produção de narrativas em dança está imbricada com a participação de certas figuras lendárias dentro de uma tradição histórica de dita arte. É conveniente retomar o tema para compreender os rumos que as artes performativas e/ou do corpo apresentam-se na contemporaneidade.

O balé aquático da sereia Lía no curso de argentinas me remete à apropriação dos contos de fadas e lendas pela afamada indústria cultural e de entretenimento. Das produções do balé clássico à dança contemporânea, passando pelo cinema de animação e o teatro musical, a utilização dos contos de fadas e das lendas a mitificação do gênero mostra-se crucial para despertar o gosto do público em geral. Conforme Canton (1994, p. 59):

[...] O conto de fadas se tornou um mito e foi preservado coletiva e anonimamente, e seus traços históricos, culturais, estéticos e ideológicos foram transformados no 'natural', ou seja, foram neutralizados. O conto de fadas foi expropriado e corrompido pela indústria cultural para se tornar atemporal, universal, o bom senso e a norma.

Na aparição da sereia nos mares coreográficos que delineio no itinerário argentino ancorei um anseio de reconexão entre a tradição oral e a realidade presente refletida nos olhos de Lía García. Sob a condição de pessoa cisgênero<sup>60</sup>, me parecia elementar deduzir que nosso encontro seria fulcral para que eu pudera “dar voz” a tal sujeito marginalizado por distintas estruturas de poder. Intriga-me a presunção em crer que somos capazes de dar voz a grupos que inúmeras vezes silenciámos com nossos discursos e práxis transfóbicas. Tendo em vista o dado constatado, recorro ao clássico *A Pequena Sereia*, de Hans Christian Anderson e sua transposição para cinema realizada pela Disney e, dessa maneira, ruminar sobre a potencialidade da voz política.

O conto de Andersen e sua adaptação feita pela Disney são unânimes em destacar a relevância da voz para a construção da imagem da sereia, reforçando a leitura do mito realizada pela tradição oral e pelo poema de Homero.

[...] possuíam belas vozes, mais belas do que a de qualquer ser humano, e quando rebentava uma forte tempestade que as levava a supor que os navios corriam o perigo de naufragar, balouçavam-se diante deles e cantavam-lhes lindas canções, enaltecendo a beleza do fundo do mar, assim exortando os marinheiros a não terem medo de descer às suas profundezas. Estes, porém, não entendiam nem aqueles cânticos nem aquelas palavras [...] (ANDERSEN, 2012, p. 176)

Ademais de corresponder às qualidades apontadas pelos textos iniciais, a abordagem de Andersen sinaliza o convite das criaturas marinhas à nossa humanidade para desterritorializarmos; para não termos medo de atravessar as fronteiras dessa existência e descer às profundezas. É sobre o ato de descer às profundezas que me disponho a refletir nessa ocasião. Ato que ousou alocar na categoria de fenômeno pois consiste em “processos que se situam em outro nível, quando deixamos o estrito plano atomista dos modos, para alcançar o plano no qual eles se conjugam entre si, passam uns para os outros para formar novas entidades” (LAPOUJADE, 2017, p. 28). A cada nível de profundidade que nos permitimos mergulhar, deslocamos a perspectiva de uma visão com relação à diferentes formas de vida. Para chegar às profundezas do ser, deve-se experienciar distintas fases de imersão que vão desde a modalidade livre, passando por um breve estágio de autonomia até aquela que depende de procedimentos especiais para adaptar-se a essa outra realidade de vida.

O chamamento ressoa do canto das sereias que habitam os mares da existência humana e desvela uma arquitetura instantânea que lhe dá tonalidade e brilho singulares (c. f. Lapoujade, 2017, p. 29). De semelhante modo, há uma ressonância desse mesmo canto que intima a sereia a explorar uma paisagem distinta do habitual; uma melodia que emerge a criatura do mar. A paisagem resulta da nuance que se recompõe e chegar à superfície. A contemplação do mundo exterior permite a sereia a conhecer a “‘alma do fenômeno’, pois mostra a ação de um princípio formal fugidio, independente do conteúdo sensível ou da matéria do fenômeno”<sup>61</sup> (LAPOUJADE, 2017, p. 29).

Conhecer pela primeira vez o mundo da superfície designa o tempo do acontecimento. Para a protagonista do conto, a ação está temporalmente determinada: “Quando completardes quinze anos (...) recebereis autorização para sair do mar e sentar-vos nos rochedos, ao luar ...” (ANDERSEN, 2012, p. 173). Não inutilmente, a ninfa chicana elege a figura da debutante como uma das fases de seu encontro afetivo-performativo. Os participantes do baile nas profundezas da realidade da Noiva Sereia, enfileirados para dançar a valsa, experienciam o “ruído do fenômeno” que “na maioria das vezes apenas misturam e mascaram o princípio formal que estrutura sua aparição”<sup>62</sup>.

Outro dado a considerar está no fato de que a perpetração da dita idade autoriza a personagem a atravessar um umbral a uma dimensão inabitável.

Transitar das profundezas à superfície vem acompanhada de uma autorização para a Sereiazinha assentar-se à beira do mar. A asserção de Andersen sobre o mito da sereia engendra o pensamento de uma vida na borda legado a todos corpos monstruosos. Um corpo fragmentado entre pele e escamas, corpo horizontalizado, antropozoomorfo que tomba sobre os rochedos deixa ali tudo que nos assombra?<sup>63</sup>

No entrecruzamento do imaginário do ser mitológico como a virtualidade da performance de Lía García, questiono-me sobre quantos formam os corpos que não ingressaram nesse “um só corpo” (c. f. Kiffer, 2019). O corpo da artista, disfarçado de sereia com escamas de mensagens dos transeuntes, alega o virtual de sua existência. A Noiva Sereia é um esboço, um monumento que não existe e talvez nunca exista; um esboço inacabado, uma narrativa sem continuação<sup>64</sup>. Sua existência foge ao curso normal da vida, sem embargo “vai divergir na direção de um universo paralelo cujas potencialidades sua narrativa vai explorar” (LAPOUJADE, 2017, p. 37). Nesse ponto, o monstro se torna aparente.



Performance de Lía García. Foto: acervo pessoal.

Mais que celebração e alegria, a manifestação da artista<sup>65</sup> mostra-se como ação política que encabeça perguntas como: “Que implica que um corpo trans festeje sua transição? O que acarreta uma corporalidade trans atravessar pelos espaços da cidade de maneira livre, alegre e festiva? E o que implica isso



para pensar a justiça?” - consoante interroga a mesma no TEDx Azcapotzalco, na Cidade do México<sup>66</sup>.



Ação “Mis XXy Años” (2012). Foto: acervo pessoal.

Na corrente da provocação artística de Lía La Novia Sirena, Rolnik (2018) assenta a relevância das artes, numa esfera micropolítica, para combater o que a autora denomina de “desejo do soberano” ocasionado pela perda de privilégios num sistema de opressão. Segundo a autora, as práticas criadoras “(...) tem se manifestado cada vez mais também nas transfigurações dos modos de existência e nos movimentos ativistas que se insurgem nos vários domínios das relações nos âmbitos de gênero, sexualidade, raça, etnia, etc. (...)” (ROLNIK, 2018, p. 129). No festejo promovido pela artista mexicana está instaurado o desafio de problematizar o sistema da arte em seu próprio interior.

Se voltarmos a mergulhar nas águas do conto de Andersen e de sua adaptação para o cinema de animação, constatamos que o indicativo na voz desses seres marinhos. A vibração das cordas vocais guarda verdades que perturbam e/ou não querem ser ouvidas por quem protege o pavilhão auditivo com a dureza da cera do obscurantismo. Em concordância com o autor dinamarquês: “Vozes assim tão belas não as possuem os seres terrestres” (ANDERSEN, 2012, p. 184). Há uma modulação no cantar da sereia que é da ordem do monstruoso, uma faculdade de dizer o indizível que não é da ordem do humano.



A colisão entre o texto escrito e a imagem cinematográfica externa o jogo da presença e ausência da voz — que também pode ser vista na performance de Lía García. No conto de Hans Christian Andersen, observo uma problemática discursiva que ronda os espaços de construção de saber, que destaca um certo pedantismo frente a tais corpos que se insurgem à normatividade. A expressão “dar voz a alguém” caiu no gosto da heterocisnormatividade como se fora um ato de caridade feito a grupos historicamente silenciados. Vejamos como se dá tal operação em ambas as narrativas:

[...] Possuis a voz mais bela de todas nós aqui no fundo do mar; e pensas vir a encantar o príncipe com ela, mas essa linda voz terás tu de dar-me. O que de melhor possuis quero-o pela minha poção preciosa. [...]

— Mas se me tiras a voz – perguntou a sereiazinha —, o que me resta então?

— A tua bela figura – retorquiu a bruxa —, o teu andar ondulante e teus belos olhos expressivos, com que poderás muito bem perturbar o coração de um homem. Então, já perdeste a coragem? Anda, põe a língua para fora para que eu possa cortar, em paga da milagrosa poção que vou te preparar!” (ANDERSEN, 2012, p.187).

Ao procurar a Bruxa do Mar — ou Úrsula, na versão do desenho animado —, a permuta que se firma com o crivo da Sereiazinha Ariel nos leva a pensar sobre os agenciamentos necessário, numa disputa entre opressor e subalterno, disfarçada de exercício de alteridade. Estipula-se um jogo, no qual o agenciamento maquínico do desejo de possuir a voz mais bonita de todo o oceano da parte da Bruxa encontra território favorável na vontade de enunciação da ninfa. A aproximação entre ambas as personagens, se confirma a declaração de Deleuze e Guattari: “o agenciamento maquínico de desejo é também o agenciamento coletivo de enunciação” (2003, p. 138). Dá-se o contrato entre as personagens, um contrato em prol de um ideal comum.

As performances de Valéria Licciardi, Lía García e outras personagens conceituais contradizem a máxima do “dar voz a alguém” no campo afirmativo que passa pelas pautas identitárias. O reconhecimento da potência de suas vozes constitui premissa fulcral para que “um desejo de criação, uma vontade de arte” se introduza no mundo, apoiada em suas existências virtuais (c. f. Lapoujade, 2017, p. 38). Visto que rejeitam o projeto de subalternização de poderes hegemônicos, tais modos de vida “interrompem na greta cotidiana do trans”<sup>67</sup>, especificamente no universo das Artes. Cada qual em seu território, produz um sentido que se consolida coletivamente. Ao conciliar-se com a asserção kafkaniana, a coletividade não é um sujeito, nem de enunciação, nem de

enunciado. No entanto, a comunidade virtual é peça de um agenciamento coletivo (c. f. Deleuze; Guattari, 2003, p. 141). O canto que se amplifica, ao reverberar entre os rochedos dos mares do universo.

Uma determinada existência carrega consigo uma “nuvem de potencialidade” (c. f. Lapoujade, 2017, p. 39), entretanto nem sempre é exequível ter em vista tais competências. A decisão da Pequena Sereia por adentrar ao mundo dos humanos demanda o pagamento de um preço pelos préstimos da feiticeira Úrsula. Sabedora do estado legitimamente inacabado de um ser virtual como a sereia, a bruxa bate o martelo: “- Não se adquire uma coisa por nada. [...] - Vai lhe custar uma ninharia”<sup>68</sup>.

Munida de artimanhas discursivas, a antagonista de nossa história persuade Ariel, desconhecadora da potencialidade de sua voz. Uma cartada digna de tribunais de conciliação, apropriada para responder a indagação:” (...) porque é que no agenciamento do desejo, o aspecto ‘jurídico’ de enunciação domina sobre o aspecto ‘maquínico’ do enunciado ou da própria coisa?” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 143). A opção de ceder a oferta de Úrsula demonstra o desconhecimento de sua transmodalidade<sup>69</sup>, por parte da protagonista do conto.

Com o intuito de arrematar o belo canto da Pequena Sereia, a maga marinha efetua o lance derradeiro que consistia em iludir à jovem de que sua aparência física seria mais valiosa que sua voz. Num jogo de convencimento, Ariel entende a que sua potencialidade que a auxiliará na conquista do amor está em sua estética, “-Terá sua aparência<sup>70</sup>”, frisa a personagem malévola da obra cinematográfica. À ficção do contista, a “bela figura” será complementada por características humanas (“o teu andar ondulante e os teus belos olhos expressivos”<sup>71</sup>) que seriam suficientes para” perturbar o coração de um homem”, conforme diz a bruxa. Detentora das vertentes do agenciamento, Úrsula estende as potencialidades de Ariel em segmentos contíguos, ou divide-os em segmentos que são, por sua vez, agenciamentos. Seu desejo de humanidade é territorializado, adquirindo imagem de transcendência. Segundo Deleuze e Guattari:

Os segmentos são, simultaneamente, poderes e territórios: eles também captam o desejo, territorializando-o, fixando-o, fotografando-o, colando-o na fotografia e na roupa justa, dando-lhe uma missão, extraindo-lhe uma imagem de transcendência, a que ele se prende, ao ponto de opor a si mesmo essa imagem. (2003, p. 144)

Mediante a um movediço estratagema, Úrsula induz à crença de que com sua estética da *Sirenita* o potencial de comunicar-se estaria em segundo plano, no que diz respeito a conquistar seu príncipe. Em vista disso, uma linha de fuga é posta a Ariel, na qual o agenciamento “foge de si mesmo e faz as suas enunciações ou as suas expressões que se desarticulam, assim como os seus conteúdos que se deformam ou se metamorfoseiam” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 144-145). Convicta de sua escolha acertada, nossa protagonista firma o contrato com a perspicaz bruxa e tem a língua cortada para a preparação da poção mágica que lhe dará acesso ao mundo dos humanos.

A conversa infinda com Lía Garcia e o microcosmos das mitológicas sereias me fazem aludir à crítica de Paul B. Preciado, em uma de suas crônicas ao jornal francês *Libération*, intitulada *Cambiar de voz*<sup>72</sup> (2015). Levando em conta as mudanças físicas provocadas por sua experiência com o uso de testosterona sintética, o pensador correlaciona o processo de alteração de sua voz com a discussão sobre subalternidade, de Gayatri C. Spivak. Na complexidade das condições de enunciação dos povos colonizados, Preciado questiona o assombro pessoal com sua nova voz: “E se o subalterno fosse também uma possibilidade sempre encerrada no em nosso próprio processo de subjetivação? (...) E se perder a própria voz, como índice ontoteológico da soberania do sujeito, fosse a primeira condição para deixar o subalterno falar <sup>73</sup>”. A problemática do sujeito colonial começa a ser pensada a partir da multiplicidade. Somos colonizados, racializados, corpos abjetos e periféricos. Que voz poderia abarcar nossa multiplicidade?

Analogamente aos acontecimentos narrados no conto que aqui releio, o corte de língua sofrido por Preciado o leva a um estado de sufocação em seu corpo Beatriz que ele faz questão de manter no registro civil. A língua partida, na finalidade de produzir uma poção mágica, é o empuxo para que o devir-sereia de Preciado se faça ouvir. Assim como na poética de Antonin Artaud, o corte, o rompimento, a separação são o solo do pensador (c. f. KIFFER, 2016, p. 89). Ausência da língua, grave afasia, o ar comprimido na caixa torácica e que entala na garganta; a esse corpo dilacerado, o sufocamento nos obrigar a recorrer uma linguagem; uma outra voz. Para Kiffer, 2019:

Sufocamos quando tudo o que parece nos incluir, nos “globalizar”, nos unir acaba por nos apartar, separar, expulsar, impedir. Sufocamos quando não cantamos mais juntos. Quando não dançamos mais juntos. Quando não falamos mais juntos. Quando odiamos uns aos outros e não odiamos juntos o que nos aflige.

Uma outra via faz-se necessária. Escapar o corpo, buscar o que há de extremamente verdadeiro na metamorfose dos corpos<sup>74</sup>. Num efeito reverso da poção de Úrsula, Preciado sente as alterações do processo de transformação:

Uma voz que não era até agora a minha busca abrigo em meu corpo e eu vou abrigá-la. (...) A viagem traduz o processo de mutação, como se a deriva exterior tentasse relatar o nomadismo interno. [...] Por todas as partes se ouve o rumor da batalha entre a permanência e a mudança, entre a identidade e a diferença, entre a fronteira e a sucessão de ondas, entre os que ficam e os que são obrigados a partir, entre a morte e o desejo. (2019, p. 170 [tradução própria]).

O corpo em processo de transição, oriundo da língua partida, revela-se imediatamente<sup>75</sup> ao mundo e não depende da espécie humana para se fazer dizer. Corpo esse que é individual e coletivo, devido à sua multiplicidade. Conforme afirma Kiffer: “Há algo de inverossímil, indizível e incontável se juntos olhamos para as memórias traçadas nos corpos do mundo. Incontável porque escapa. Porque é pura história sem palavra<sup>76</sup>” (2019). São sereias negras, latino-americanas, faveladas e idosas que não necessitam de sujeitos padronizados em uma norma para que suas verdades sobrenadem—o dizer que sem necessidade de mediação<sup>77</sup>.

Nas trilhas do desfecho do conto de fadas, imputo o valor metafórico de “filhas do vento” às existências que embarcam nessa viagem transgressiva. Porém, diferentemente da narrativa de Andersen<sup>78</sup>, essas vozes que se manifestam de maneira vibrante, estilhaçando o corpo pela linguagem partida e anunciando o novo.

Mergulhando nas águas frias do *Río de la Plata*, vai Lía Sereia que se despede de mim com seus ademanos e com o olhar terno de quem deixasse a seguinte mensagem, antes de seguir seu trajeto:

A voz que fala através do meu corpo não se lembra de si mesma. Nem o rosto mutante pode servir como um lugar estável para que a voz busque um território de identificação. Essa voz em mutação não é simplesmente uma voz masculina. De outro modo, declina a subjetividade no plural: não diz eu, diz somos a viagem. (PRECIADO, 2019, p. 171-172 [tradução própria])

### 2.2.2. Dançar na Imanência de Movimentos Rastejantes

O desenho deixado pelas longas nadadeiras de Lía na água doce do rio desaparecem vagarosamente, porém segue a necessidade de continuar refletindo sobre esse ser marinho e sua aproximação dessa humanidade que me configura. Retomo aqui algumas particularidades pertinentes que margeiam a narrativa do

conto de fadas *A Sereiazinha* e sua adequação para a animação infantil. Ao pactuar com a bruxa do mar Úrsula, a sereia obteria a ansiada forma humana que a autorizaria conquistar para sempre o amor de seu príncipe. Perder a forma monstruosa, ter a cauda separada do corpo; conformar-se, resignar-se. O trânsito de sua existência virtual à espécie humana seria salientado pela aquisição de “pernas encantadoras”. Alçar a verticalidade e se fazer visível aos seres humanos leva Ariel a entregar sua voz à feiticeira do mar. Assinado o pacto, à personagem é concedido um outro suporte com o qual escreveria sua narrativa, ao vivenciar um outro plano de existência.

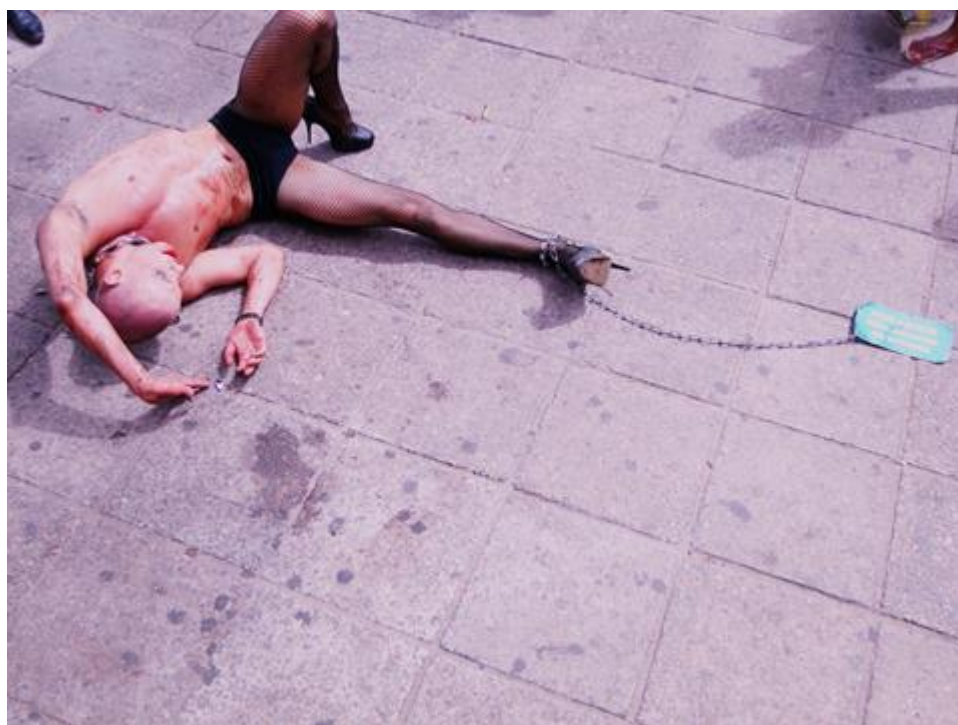
A negociação estabelecida entre a jovem sereia e a experiente feiticeira da narrativa me instiga a pensar como a habilidade de estar de pé pode ser compreendida como o alcance de um novo horizonte para o ser humano. Numa estratégia de convencimento por parte da bruxa do mar, abdicar da cauda de peixe e ascender à bipedia possibilitaria a Ariel acessar a um novo plano de existência, no qual a visão assume papel de destaque. Mas quais tipos de rastros seriam produzidos pelo corpo bípede no solo da existência? Qual seria a recompensa ao optar por estar em pé e suportar a dor que transpassa os pés de quem adquire a forma humana? Minhas indagações se misturam às ondas suaves do rio dessa vida.

As águas que cortam a antiga Província Cisplatina e que espelham meu espanto e minhas dúvidas provenientes do colóquio com Lía, movem meus pensamentos a dois casos de desobediência à verticalidade como condição *sine qua non* para a afirmação enquanto espécie humana. Nadando numa corrente contrária à do afluente da protagonista do conto de fadas dinamarquês, os seres optam por outro plano espacial para se fazer visível. O espelho do velho La Plata servirá de tela para projetar as provocações artísticas dos monstros aqui invocados.

Inesperadamente, as luzes dos holofotes da região do Puerto Madero que cintilam sobre as águas platinas se transformam num telão, sou transportado a uma sala de cinema ao ar livre e assisto atentamente às imagens de um corpo que se arrasta sobre o asfalto quente de alguma rua brasileira. Atravessando a via dolorosa da vida, o corpo da *travesqueen*<sup>79</sup> — como o artista pesquisador denomina o corpo-manifesto invocado em sua ação — devidamente maquiado, vestido de meia arrastão e calçando sapato de salto é rodeado de transeuntes

curiosos que acompanham cada movimento do monstro terrestre. Logo reconheço o rosto escondido debaixo dos longos cílios postiços: é o *performer* e bailarino Ricardo Marinelli (ou Princesa Ricardo).

Autoidentificado como bem bicha ou alguém que não se tornou homem<sup>80</sup> — pois ambos os termos “mulher” e “homem” são insuficientes para descrever sua forma de existir nesse mundo — o corpo horizontalizado de Marinelli ostenta uma “joia” que adorna seu tornozelo de bailarinx: uma corrente acompanhada de uma placa de metal. O detalhe revelador está impresso no penduricalho que tilinta ao roçar no solo da cidade goiana. A inscrição “NÃO ALIMENTE OS ANIMAIS”<sup>81</sup> brilha com os raios de sol que alumiam o título da performance encenada na programação do III DIGO — 3º Festival Internacional da Diversidade Sexual e do Gênero (2018), realizado em Goiás (GO)<sup>82</sup>. A cena que se incide sobre o curso d’água assegura a noção de performance do perigoso<sup>83</sup>, adotada pelo contexto artístico-cultural dos anos 1980-1990, mas que atua como “um operador de leitura não pragmático e flexível, que pode abranger produções artísticas de décadas subsequentes e que lidam com questões de gênero e sexualidade” (VIANA, 2013).



Ricardo Marinelli - *Não Alimente os Animais*. Foto: Leco de Souza e Taciano Brito.

Rolando pelo asfalto quente de Goiânia, o corpo encharcado de suor misturado aos resquícios de maquiagem e gotas de sangue — fruto do atrito de

sua pele com as asperezas do chão — compõe uma tela ao mesclar-se com os diversos passantes que transitam pelos ambientes citadinos onde o artista performa a vida de quem não é considerada (o) como tal (c. f. OLIVEIRA, 2019, p. 1045). O *devir-The Little Mermaid* de Ricardo Marinelli denega a poção mágica de Úrsula e suas promessas de verticalidade plena. Por conseguinte, perpetua seu nado sobre o solo tropical, abdicando do “andar ondulante que nenhuma bailarina saberá igualar” (ANDERSEN, 2012, p. 187) e do campo de visão privilegiado para quem está de pé. O gesto de nadar no oceano seco da realidade transgênero sugerida por Marinelli faz com que seus órgãos sensoriais, seu corpo e suas funções teçam sentidos com o mundo que só eles estão em condições de compreender imediatamente e sem “reenvio” (c. f. GIL, 2004, p. 86). Na busca desse gesto, meu olhar se une aos múltiplos olhares de quem acompanha o cortejo da criatura monstruosa.



Ricardo Marinelli - *Não Alimente os Animais*. Foto: Leco de Souza e Taciano Brito.

O grau de periculosidade patente nesse corpo que atravessa a cidade do centro-oeste brasileiro se imbrica à problemática histórica da tradição da dança cênica: o reforço aos papéis demarcados de gênero. Aproximo a essa reflexão sobre os estudos de Dança à declaração do artista pesquisador André Luiz Masseno Viana que imbrica as produções que tensionam e evidenciam estruturas

binárias como homem/mulher, masculino/feminino e heterossexualidade/homossexualidade, suas precariedades e inviabilidades de circunscrever as potencialidades do corpo e as múltiplas subjetividades de gênero e sexualidade que pululam na contemporaneidade (c. f. VIANA. 2013).

Penso a provocação artística de Ricardo Marinelli pelas vias públicas de Goiás como um gatilho para reconhecemos a nossa dificuldade em lidar com os estudos de gênero e sua importância no campo das artes. Devo concordar que, muitas vezes, as questões de gênero na dança ocupam apenas o lugar de subtexto nas criações de muitos coreógrafos e *performers* (c.f. Berghauser, 2013, p. 2). O fato de um criador pôr em cena um elenco interpretando uma “coreografia unissex”<sup>84</sup> não seria suficiente para tensionar a reprodução de padrões e formulações hierárquicas de gênero que reincidentem sobre o corpo. O gesto trôpego de deslocar-se de Marinelli nos acautela a interromper o silêncio diante da expressão da diferença.

Ao assistir a dança cambaleante do artista que rompe com as paredes da caixa cênica e altera a rotina dos transeuntes goianos, sou levado a admitir a minha ausência de familiaridade com algumas produções da arte contemporânea. A mirada enviesada do passante que tropeça no corpo precário do *performer*, nas imediações do Cinema *Lumière* Banana Shopping (sede do III DIGO<sup>85</sup>), antecipa sua indagação: “Isso é dança contemporânea?”. Essa hipoteticamente pergunta simplória expõe nossa dificuldade em acessar arte contemporânea. Segundo Berghauser, a dificuldade de formação de público, ocasionada pela falta de divulgação, pela complexidade de recepção da obra de arte ou devido ao reduzido número de espaços de livre circulação de tais obras são razões para as indagações do pedestre que colide com a ação de Ricardo Marinelli (c. f. BERGHAUSER, 2013, p. 6-7). Para Viana, a incompreensão do termo “dança contemporânea” é fruto da pluralidade de interpretação de ambas as palavras, “já que existem várias danças contemporâneas, várias frentes de leitura do que é e quando uma obra e um tempo podem ser chamados de contemporâneos [...]” (2013). Seguindo o fluxo descontínuo do artista, a dúvida dança entre os pensamentos do atento espectador.

Distintamente à predileção da Pequena Sereia por andar sobre dois pés, a Princesa Ricardo não se subordina à proposta da feiticeira marinha e declina o artifício da beleza para fissurar a “normalidade” do espaço urbano. É assim que



leio a ação performativa do artista contemporâneo, como uma operação que objetiva reposicionar o corpo de pessoas trans antes relegados ao espaço noturno das ruas e da prostituição (c.f. CRUZ, 2015, p. 42).

A peregrinação em torno do corpo-manifesto de Ricardo se amalgama ao gesto dançante do artista William Poppe L.<sup>86</sup> Atiçado pelo histórico de lutas raciais que provocam “abalos sísmicos no chão ontopolítico” (LEPECKI; 2017, p. 161) da sociedade branca norte-americana. A projeção do corpo preto de Poppe L. em águas portenhas “traz em seu cerne a crítica dos processos abjetos de subjetivação e corporificação agenciados pela máquina machista, branca e heteronormativa que condena à morte as identidades não-normatizadas” (OLIVEIRA, 2019, p.1045). Acontecia ali, na minha frente, uma pororoca performativa na qual gênero e raça se encontram, como suas ondas que se unem para desestabilizar o movimento das marés no mundo contemporâneo.



William Poppe L – *Crawl* (1991). Foto: Acervo do MoMA (EUA)

Duas performances, cada qual em seu tempo, mas que dialogam nas peculiaridades dos corpos desses artistas. O fenômeno reproduzido sobre as correntes fluviais argentinas constitui uma ocasião oportuna para cogitar a hipótese de um mundo de transformações. A força do Atlântico Negro norte-americano ao se encontrar com a maré *queer* que avança por diversos lugares da América Latina ratifica que, sobre as entidades imaginárias — Princesa Ricardo e Poppe L., neste caso —, dito fenômeno está alinhado ao acontecimento. Me interessa reconhecer o que há entre esses dois seres. Como o modo de existência

de um e outro poderia nos fazer “oscilar para outro mundo, para uma ‘posição de existência’ completamente diferente” (LAPOUJADE, 2017, p. 62)? No debate entre o imaginário e o monstro, impreterivelmente, resgato o pensamento butleriano sobre as novas configurações de mundo e os corpos que ele ocupa.

Segundo Butler:

os corpos não somente tendem a indicar um mundo que está além deles mesmos, mas esse movimento que supera seus próprios limites, um movimento fronteiriço em si mesmo, parece ser imprescindível para estabelecer o que os corpos ‘são’ (2000, p. 12-13).

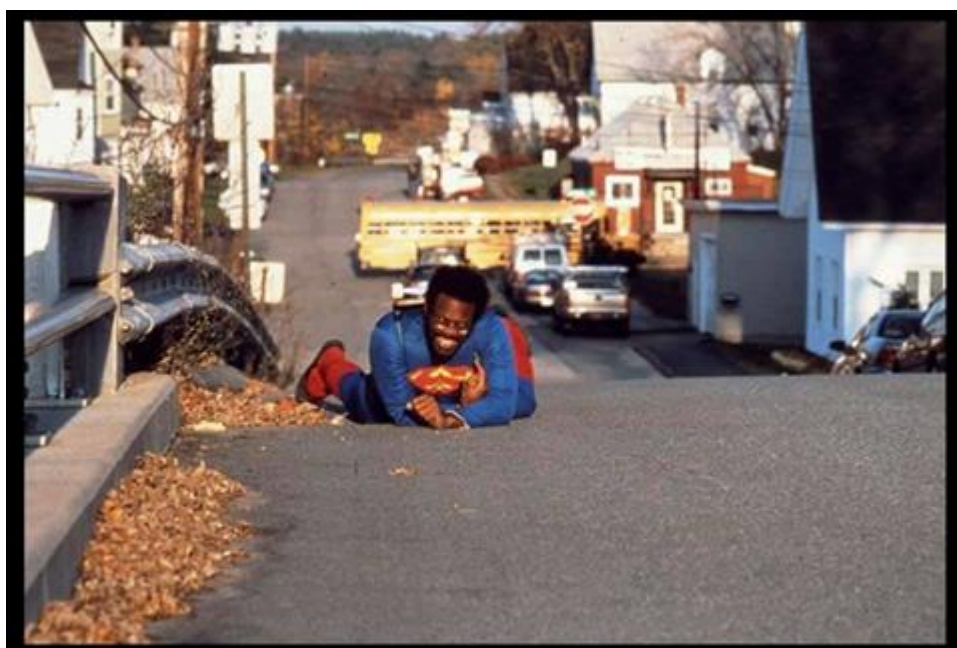
Habitar a fronteira entre o gênero e a raça; experienciar a potência estrondosa<sup>87</sup> do encontro das águas. E do abalroamento estilhaçante de ondas, sobrevirá” um mundo onde não há mais coisas, só há verbos e conjugação de verbos “(LAPOUJADE, 2017, p. 62). De fato, Marinelli e Poppe L. são coparticipes da ação de rastejar no exercício de visibilizarem suas existências. Tendo em conta que dança é ação, é movimento, os dois *performers* veem na horizontalidade uma via para o engendramento de uma gramática semântica que atua na produção de sentido de suas danças.

Indubitavelmente, conectaria o gesto dançante de ambos os artistas à narrativa da mitologia judaico-cristão a respeito da punição aplicada à serpente do Paraíso, por suscitar à luxúria o primeiro casal da história ocidental. Porém, tendo em conta que a horizontalidade é uma livre opção nos casos a mim apresentados, recorro à mitologia iorubá. Assim sendo peço permissão para conjecturar sobre um rastejar desconhecido de muitos, mas que conversa com nossos personagens urbanos. Cito aqui fragmentos da tradição oral que nos auxiliaria com os pontos de contato que ousou estabelecer aqui:

Oxumaré era um rapaz muito bonito e invejado,  
 Suas roupas tinham todas as cores do arco-íris  
 E suas joias de ouro e bronze faiscavam de longe.  
 Todos queriam aproximar-se de Oxumaré,  
 Mulheres e homens, todos queriam seduzi-lo  
 E com ele se casar:  
 Mas Oxumaré era também muito contido e solitário.  
 Preferia andar sozinho pela abóboda celeste,  
 Onde todos costumavam vê-lo em dia de chuva.  
 (PRANDI, 2001, p. 226)

Refutando a declaração executada por Poppe L. em seu único ensaio publicado, elejo fazê-lo conversar com os deuses, obviamente por reconhecer sua ancestralidade africana. Reproduzo aqui dita afirmação:

Eu tenho ancestralidade africana, mas não converso com os deuses. Eu converso com o atendente da MCI [empresa de telefonia]. Eu converso com minha mãe. Eu converso com Wittgenstein, Heidegger, Terry Eagleton, Bakhtin e Frantz Fanon, mas não converso com os deuses. (Bessire, 2002: 72 *apud* Lepecki, 2017, p.160).



William Poppe L – *The Great White Way – 22 miles, 9 years, 1 street* (2001). Foto: Arkansas Art Center (EUA).

A roda de conversa entre Oxumaré, Poppe L. e Ricardo Marinelli é capaz de gerar abalos sísmicos e estrondos potentes no chão ontopolítico no qual proponho esse *pas de trois*<sup>88</sup>. Nessa dança, objetivo uma crítica aos processos abjetos de subjetividade e corporificação que tangenciam as relações entre raça e gênero. Para tal, recupero um aspecto do conto de Hans Christian Andersen que dialoga com as entidades dessa tríade: o atributo da beleza. Também a “bela figura” (ANDERSEN, 2012, p. 187), surge na lenda de Oxumaré como um motivo que desperta a atenção de todas as pessoas que o cercam. A promessa de uma beleza contemplativa mercadejada pela antagonista do conto de fadas vem acompanhada de uma danação:

Todos os que te contemplarem dirão que jamais viram um ser humano tão belo como tu. Conservarás o teu andar ondulante que nenhuma bailarina saberá igualar, mas por cada passo que deres será como se pisasse uma faca afiada que te fizesse sangrar. Se és capaz de sofrer tudo isto, ajudar-te-ei. (ANDERSEN, 2012, p. 187)

Há uma beleza que tomba os corpos e sinaliza novos campos de visão da realidade. Primeiramente, a beleza cobiçada de Oxumaré e que vejo em Marinelli e Poppe L. é expressa na pele; na camada que reveste a carne. Seja epiderme preta ou o couro com matizes nas cores do arco-íris, há algo que seduz as pessoas que se deparam com os artistas sobre o chão das ruas. Esse órgão que vibra e aguça os sentidos de outrem, faz brilhar os olhos de quem segue o flamar dos seres que se entrecruzam nesse ponto da pesquisa. De fato, ao me deparar com a beleza desses sujeitos cosmogônicos e artísticos, sou capaz de conceber esse “querer seduzi-lo e casar com ele”, patente na narrativa do mito.

A epiderme é a pele erguendo-se para fora de sua superfície, se eriçando ou se colorindo, se estremeando ou se retraindo. É onde a pele entra em *mimesis* e em *methexis*: reproduzindo signos (“carne de galinha” [*chair de poule*: pele arrepiada] por exemplo) e tomando parte na desordem. (NANCY, 2014, p. 10)

Um ruído perturbador que interrompe a tranquilidade da via pública, ofusca o colorido arco-íris e o brilho da joia tegumentar que envolve aqueles corpos estranhos.

“- Um traveco<sup>89</sup>!”.

“- Olha, um preto!”

“- Além de preto, viado!”.

As frases acertam o corpo como um tranco, amortecido pela aspereza do chão. No novo espaço arquitetônico, a criatura “não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou um verme” (JACQUES DE MORAES, 2005, p. 111)<sup>90</sup>. No ponto de vista da performatividade de gênero, Butler realça a abjeção no processo de identificação de sujeito. Segundo a autora:

[...] essa identificação ocorre através de um repúdio que produz um domínio de abjeção, um repúdio sem o qual o sujeito não pode emergir. Trata-se de um repúdio que cria a valência da “abjeção” - e seu *status* para o sujeito – como um espectro ameaçador. (...) A tarefa consistirá em considerar essa ameaça e perturbação não como um questionamento permanente das normas sociais, condenado ao *pathos* do fracasso perpétuo, mas, ao invés disso, como um recurso crítico na luta para rearticular os próprios termos da legitimidade e da inteligibilidade simbólicas. (2000, p. 155)

Tocar o solo, assumir a forma vulnerável de uma aranha ou verme se apresenta como uma linha de fuga. De semelhante modo, Oxumaré prioriza a abjeção como saída, investindo num devir-cobra que confere ao ato de rastejar a habilidade de “desterritorializações absolutas” dos devires animais (c. f. DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 33). Levando em consideração o grau de curiosidade do leitor, continuo a narrar a lenda iorubá:

Certa vez, Xangô viu Oxumaré passar,  
com todas as cores de seu traje e todo o brilho de seus metais.  
Xangô conhecia a fama de Oxumaré  
de não deixar ninguém dele se aproximar.  
Preparou então uma armadilha para capturar o Arco-Íris.  
Mandou chamá-lo para uma audiência em seu palácio  
e, quando Oxumarê entrou na sala do trono,  
os soldados de Xangô fecharam as portas e as janelas,  
aprisionando Oxumarê junto com Xangô.  
Oxumarê ficou desesperado e tentou fugir,  
mas todas as saídas estavam trancadas pelo lado de fora. (PRANDI, 2001, p. 226)

É pertinente observar como a relação do nosso olhar sobre aquele corpo considerado estranho é determinante no processo de abjeção. Funcionando como um tiro certo, o abjeto “nos captura justamente naquilo que, ao nos expulsar de seu campo de visão, nos atrai” (SOUSA; FERREIRA, 2010, p. 77). Vejo no olhar fulminante de Xangô a bala de prata que converte o corpo de Oxumarê em abjeção. O abjeto inerente das performances de Ricardo Marinelli e William Poppe L. vão ao encontro do pensamento de Julia Kristeva ao retoma o conceito batailleano para analisar a arte contemporânea. Para Kristeva, a “abjeção é aquilo que se produz de forma ameaçadora e não assimilável; algo que solicita, inquieta, fascina o desejo” (SOUSA; FERREIRA, 2010, p. 82). Diante do horror e da violência causada pelo outro, não resta alternativa a essas formas de existência a não ser à horizontalidade.

Em continuação ao caminho entre a topada e o chão, ouço o que tem a dizer os meus ancestrais sobre o nosso estar no mundo. As vozes de meus antepassados me dirigem uma dança rastejante no chão ontopolítico que “não é plano ou estável, mas incessantemente trêmulo e assolapante” (LEPECKI, 2017,

p. 161). Essa nova dimensão cinética me ajuda a compreender melhor a abjeção presente nos corpos dos artistas com os quais dialogo.

Xangô tentava tomar Oxumarê nos braços  
 E Oxumarê escapava, correndo de um canto para outro.  
 Não vendo como se livrar, Oxumarê pediu ajuda a Olorum  
 e Olorum ouviu sua súplica.  
 No momento em que Xangô imobilizava Oxumarê,  
 Oxumarê foi transformado numa cobra,  
 Que Xangô largou com nojo e medo.  
 A cobra deslizou pelo chão em movimentos rápidos e sinuosos.  
 Havia uma pequena fresta entre a porta e o chão da sala  
 E foi por ali que escapou a cobra,  
 Foi por ali que escapou Oxumarê.  
 Assim livrou-se Oxumarê do assédio de Xangô.  
 Quando Oxumarê e Xangô foram feitos orixás,  
 Oxumarê foi encarregado de levar água  
 Da Terra para o palácio de Xangô no Orum,  
 Mas Xangô não pode nunca se aproximar de Oxumarê. (PRANDI, 2001, p. 227)

A partir do ocorrido entre os dois ancestrais de meu povo, recorro à matriz do pensamento ocidental para pensar a transformação em cobra experimentada por Oxumaré como a transposição de um limiar peculiar a quem se utiliza do devir-animal como linha de fuga. Preocupando-me menos com a mitologia e com os arquétipos, concebo o gesto mágico de Olorum sobre Oxumaré no terreno das “zonas de intensidades livres em que os conteúdos se libertam das respectivas formas, assim como as expressões do significante que as formalizava” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 34).

No devir-cobra do orixá arco-íris, posso compreender melhor a noção de abjeto que, segundo Butler:

[...] designa aqui precisamente aquela zona “inóspita” e “inabitável” da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam de status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do “inabitável” é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. Essa zona de inabitabilidade constitui o limite definidor do domínio do sujeito; ela constitui aquele local de temida identificação contra o qual – e em virtude do qual – o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida. Neste

sentido, pois, o sujeito é constituído através da força de exclusão e da abjeção que está, afinal, “dentro” do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio. (2000, p. 155)

Deslizar em movimentos rápidos e sinuosos. Escapar pela fresta entre a porta e o chão. A força de exclusão e abjeção no interior de Marinelli e Poppe L. têm no perigo e no medo os indícios para refazer seus corpos. Deste modo, se afirmam como corpos fragmentados, destituídos da experiência fálica e heterocentrada do corpo (c.f. KIFFER, 2016, p. 80). Sobre as águas do Río de la Plata, o bailar rastejante dos artistas manifesta a denúncia de um modelo de masculinidade caracterizado pela rigidez e virilidade fálica. É na aliança entre dois corpos marginalizados que o curso do rio das existências poderá transpor as barreiras e fazer vicejar a terra do velho sistema de mundo.

No claro instante em que o tronco acerta o solo e se ondula para atravessar a brecha aberta entre o solo e a porta, os espaços intervertebrais se expandem e o ser ofídio escapa com êxito das investidas indesejadas. Eis a reação de Ricardo Marinelli com sua ação performativa chamada *Não alimente os animais* (2010) que, a exemplo da serpente Oxumarê, ativa a projeção de suas vértebras onde escondem os músculos fortes que favorecem a execução de seus movimentos sinuosos e velozes sobre o chão da existência. Logo, a dança de Princesa Ricardo utiliza-se da esquiva como gesto de combate ao discurso de vitimização, uma vez que “apropria-se das enunciações heteronormativas e fóbicas que recaem sobre os corpos transexuais para, conseqüentemente, subvertê-las, ao se apresentar na cena diurna, sem o registro do pudor e do moralismo” (VIANA, 2013). Um deambular réptil que afronta a ordem erétil de um corpo dominante. Seria essa uma outra maneira de pensar o ato de narrar em Dança?

Mergulhando no mar da memória da dança ocidental, com algumas braçadas em nado costas, alcançamos as águas frias da era romântica<sup>91</sup> dos balés. Basta alguns metros para notarmos que a denominada nova era da dança cênica ocidental apresenta novas nuances dentro da estrutura narrativa das coreografias. Os temas derivados da mitologia clássica começam a ser substituídos por lendas europeias de fantasia e romance (c. f. CANTON, 1994, p. 66). São ninfas, fadas e donzelas espectrais que voam de um canto a outro do palco. A temática coreográfica exibida como inovação pelo estilo romântico está situada nas narrativas mágicas e sobrenaturais, nas quais a bailarina é a protagonista da história.

Mas há um aspecto relevante dentro de uma crítica cinética da verticalidade<sup>92</sup> que reside no fato de que o romantismo na dança acadêmica é responsável por infundir ao feminino um caráter etéreo. Os *tutus* de tule e os sapatos de ponta instituem-se como marcas da bailarina romântica que, acatando a “moda do sobrenatural” (CANTON, 1994, p. 64), desenvolvem uma técnica baseada em elevações, giros e saltos, num constante duelo antigravitacional. Num momento histórico no qual a profissionalização da dança teatral ocidental torna visível as figuras do mestre de balé e o bailarino, é designada uma verticalidade compulsória ao corpo feminino que se dispõe a dançar profissionalmente nas grandes companhias estatais — algo se perpetua até hoje, dentro da tradição clássica. Aproximando Marinelli's e *Giselle*'s, penso o quão político seria que, desobedecendo a eretividade fálica<sup>93</sup>, os corpos femininos rastejassem em cena, num gesto de empoderamento.

O atlas do corpo humano, exposto entre fotos de bailarinas em poses virtuosas na antiga sala de ballet, desde sempre me provocava um questionamento: por que rejeitar os contornos curvilíneos da coluna vertebral? Por que manter aprumada a espinha que deseja pesar? “*Aplomb!*”<sup>94</sup>, esbraveja o velho *maitre de ballet* que empunha o seu bastão, enquanto as bailarinas desafiam a gravidade mantendo a coluna ereta ao longo de todo o ensaio retratado por Degas. Do corpo docilizado pela exigência da técnica clássica, não sobraria quase nada quando o anjo da história resolve voltar seus olhos fixamente para esse passado e ver “uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés” (BENJAMIN, 2010, p. 19). O vendaval que suas asas produzem nos arrasta para um futuro da dança no qual os planos sagitais do corpo anatômicos não são mais determinantes para o gesto de dançar.





*La classe de danse* (1871 – 1874), de Edgar Degas. Foto: Haroldo André.

Embora não seja de meu interesse me debruçar sobre tal questão, seria pertinente destacar que o desencadear da história desvela uma insubmissão à eretildade fálica do corpo realizada através de sujeitos do conhecimento que germinam na dança do século XX. O novo século começa com artistas, como Isadora Duncan (1877-1927) e Mary Wigman (1886-1973), experimentando outros modos de fazer dança que desobedecem a predominância de um corpo verticalizado. Gradativamente, as asas das sílfides clássicas tocam a superfície polvorosa dos palcos, projetando um outro corpo dançante que descumpra com o modelo figurativo do romantismo clássico, expresso na inflexão entre figuração e geometria do *ballet* (c. f. Fratini, 2012, p. 108 [tradução própria]). Decerto, a dança executada pela bailarina norte-americana Martha Graham (1894-1991) deriva de uma necessidade de se constituir um devir-animal que tome a forma de monstro rastejante para promover uma “ruptura com as instituições centrais estabelecidas ou que buscam se estabelecer” (DELEUZE; GUATTARI, 1997 p. 26).

Tomada pela noção de “desplazamiento” do peso corporal, alavancada pela técnica de Graham, uma geração de artistas dos anos 1960-1970 continua a busca por um “estranha forma animal que não seria balé, mas dança contemporânea” (c.f. GRAHAM, 1995, p. 62 [tradução própria]). Neste sentido, coreógrafas como Trisha Brown, Yvonne Rainer e Simone Forti investem num projeto dançante de desierarquização do corpo - através do contato direto com o solo —, concebe do rolar/rastejar um gesto fulcral para uma guinada com relação estética do corpo com a vulnerabilidade. É o corpo que pesa, que rasteja e rola a caminho da abjeção.

No corpo-manifesto de Ricardo Marinelli percebo que o querer rastejar, presente há séculos na história da dança ocidental, mais uma vez se reatualiza. De *scarpin* e maquiagem, a personagem Ana Princesa dos Cabelos Mágicos ocupa os centros urbanos, deslocando da margem os corpos de pessoas transexuais e transgêneros aos quais são renegados para apresentá-los artisticamente inseridos num ambiente frequentado por outros integrantes do espaço público (VIANA, 2013). As águas do rio argentino se agitam para saudar a bravura de artistas que não se limitam ao cenário estabelecido e exploram outros planos e eixos no intuito de provocarem novas danças.

## Enxerto 2

\*\*\*\*\*

### Território Proibido

Certa ocasião, no intervalo entre um exaustivo período de leitura e coleta de informações para o desenvolvimento desta pesquisa, uma declaração me saltou aos olhos pesados das horas passadas em frente ao monitor do computador. Cintilando na página do periódico argentino, as palavras descortinavam uma realidade: “Abría los ojos y quería ser otra. Cada mañana, me encerraba en el baño, me probaba ropas de mi mamá y me pintaba. Luego me lavaba y salía a la vida familiar”<sup>9</sup>. Na voz da vencedora do Prêmio de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz (2020) Camila Sosa Villada, a informação aparentemente banal adquire outra embocadura. Na entrevista da escritora cordobesa, o banheiro surge como um espaço onde a expressão segura de outras formas de vida se torna viável.

O relato afetivo de Camila Sosa Villada (identificado como seu “primer acto de travestismo”) me transporta ao projeto de pesquisa que ingressei no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, em que elejo o banheiro público como o lócus da investigação por se configurar como um espaço simbolicamente demarcado nas cidades contemporâneas que são construídos para a concretização das necessidades básicas de um determinado sujeito. A vivência pueril da atriz e escritora argentina ressignifica a função deste ambiente que, num piscar de olhos da criança *viada*, se transforma num palco para a transcena diária de subversão do gênero. Imprevistamente, a leitura da entrevista me acenou um retorno a esse tópico da pesquisa temporariamente abandonado. E foi a experiência do exílio que fez reacende a discussão, levando em conta um episódio na passagem por Madri que me antecipo em compartilhar com você, carx interlocutorx.

A dependências do Museu Reina Sofía testemunharam os passos de 15 criaturas insólitas que rigorosamente movimentaram as manhãs de sábado, no

---

<sup>9</sup> Trecho de entrevista da escritora argentina Camila Sosa Villada para o jornal chileno *La Tercera*. Disponível em: < <https://www.latercera.com/culto/2021/03/14/camila-sosa-el-feminismo-hoy-tambien-es-un-espacio-de-poder/>>.

último trimestre de 2019. Mas, numa dessas reuniões, houve um lugar da instituição que recebeu uma atenção especial, por parte de um dos agentes de segurança. Não foi preciso muito tempo para que a preocupação do profissional viesse a público quando uma voz conhecida interrompeu o trabalho de corpo que realizávamos numa das salas de criação do Edifício Nouvel. Motivo: um dos companheiros da imersão artística Genus Radix (que apresento a vocês nas páginas que seguem) foi repreendido por uso inapropriado banheiro público. Não haveria nada de errado se a pessoas repreendida não fosse Leo Arán (homem trans e membro de nossa trupe). Uma voz que transpassou as paredes da sala que estávamos trabalhando e levantou uma questão recorrente para pessoas trans: o uso do banheiro público.

Involuntariamente, o ocorrido lançou na minha cara a planta baixa do renomado edifício, sobrelevando a fronteira que circunscreve o trânsito de corpos fora da norma. A expressão de indignação de Arán e de todos que testemunharam a cena denota o cansaço perante a tarefa imposta de invadir um território agora restrito. Transpassar a fronteira do gênero exige o reconhecimento de diferentes modos de existir e ocupar a cidade. Para um povo cujo ato de navegar foi motivo de honra ao longo da história, conquistar outras formas de estar no mundo assume um caráter muito mais específico, dentro da própria terra natal.

Acalmado os ânimos e encerrada mais uma sessão de Genus Radix, precisei ir ao banheiro, antes de deixar o museu. No momento em que lavava as mãos, ouço o som de uma voz que chamava pelo meu nome vindo da direção dos reservados. Temendo o que poderia encontrar, mas curioso em descobrir de quem era a voz misteriosa, sigo o chamado até o último reservado e me deparo com a personagem de cabelos longos, claros e esvoaçantes — imediatamente identificada como a musa inspiradora de Salvador Dalí da tela de *Visage du Grand Masturbateur* (1929), exposta na sala 205 do Reina Sofía. A comparação com a lendária figura folclórica que rondou o meu imaginário infante-juvenil no período escolar foi inevitável.

Recobrado o leve susto, travamos uma conversa, na tentativa de compreender melhor o ocorrido entre Leo Arán e o segurança do museu. Com a serenidade contrária às histórias horripilantes sobre a lenda urbana Loira do Banheiro, a musa de Dalí me esclarece que aqueles que ousam atravessar as fronteiras do banheiro público devem ter ciência que se submeterão à inspeção

pública, onde se avaliará a adequação de cada corpo com os códigos de masculinidade e feminilidade<sup>10</sup> — daí a vigilância contínua não só do segurança, mas também dos usuários do espaço. E a circulação neste território exige uma performance que corresponda à placa de identificação afixada na porta de cada sanitário. Penso: quem sabe o modo de atuar de Arán não tenha sido tão convincente assim!

Em meio a essa conversa elucidativa, imagino as barreiras prescritas por uma arquitetura que prioriza a distinção entre masculino e feminino, como é o caso do banheiro. De igual modo, posso vislumbrar o corpo de Leo Arán circulando num espaço projetado para o cumprimento de um protocolo específico que reúne a utilização do mictório, o convívio com os jogos eróticos entre homens (a famosa “pegação”) e a produção de um tipo específico de masculinidade. Os vínculos sociais esperados dos sujeitos que atravessam o portal azul da intimidade do macho, quando não performados, denunciam a presença de um estranho no ninho.

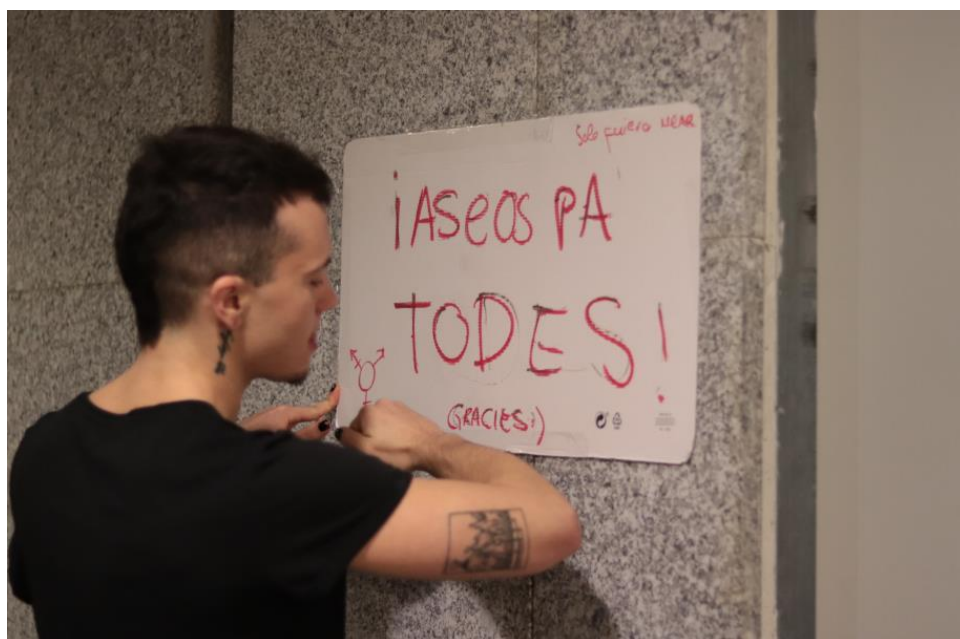
Mas há um local nesse microcosmos que merece uma atenção especial: o reservado. Não por acaso a voz de Gala que me chamava para conversar vinha desse espaço. Aqui o compartimento torna-se uma extensão do laboratório de criação do monstro. Habitar o espaço tomado pelo cheiro de urina misturado às mensagens que vão de contato para encontros casuais a frases de ódio contra pessoas LBTTQIA+ confirma o incômodo da realidade normativa ao ter que conviver nos espaços citadinos com as nossas diferenças e perceber como compartilhamos a bagagem de experiências que crava o totem de nossa existência.

Testemunhando a desobediência à moderna arquitetura urinária<sup>11</sup> que nos impõe um modelo excludente de ocupar a cidade, os olhos da cisgeneridade, incomodada com os pés de Leo Arán que balançam enquanto mija sentadx, procuram um meio para apertar a descarga e aniquilar a nossa presença tanto na esfera pública quanto na privada (literalmente, nesse caso!). Porém, a saída do reservado expõe o monstro refletido no espelho.

---

<sup>10</sup> C.f. Preciado, 2012, p. 1 (tradução nossa).

<sup>11</sup> C.f. Preciado, 2012, p. 4.



## 3

## Genus Radix: o nascimento do monstro

3.1. Contratiempos<sup>12</sup>: dos corredores da universidade à sala do museu

[...] um corpo a mais

no vagão errado

no século errado

no continente errado

presença quase desacato [...]

(Tatiana Nascimento, escritora,

tradutora e slammer negra)

Madrid (Espanha), 09 de setembro de 2019. A luz solar que se reflete sobre os telhados ocre das casas madrilenhas anunciam o início de minha segunda semana nessa cidade encantadora e repleta de surpresas para um marinheiro de primeira viagem. As cores, a arquitetura dos prédios, os monumentos e o jeito acolhedor das pessoas: tudo me encanta. Porém, não posso me deixar levar pelas belezas e descobertas da anciã Europa pois tenho uma missão a cumprir por essas terras. Previamente agendada, o primeiro encontro dessa odisseia que me faz atravessar o Atlântico aconteceria às doze horas, no “*despacho* 306 (módulo X-BIS), Facultad de Filosofía y Letras”<sup>13</sup>. Nove do nove de dois mil e dezenove: data marcante, quase cabalística, que me deixava eufórico. Um conjunto de sentimentos me reviram na madrugada anterior e me levanto com horas de antecedência para aproveitar com calma todo o trajeto até a universidade.

No trem que conduz à universidade, à medida que os estudantes entram e ocupam cada centímetro daquele veículo expresso, procuro imaginar as novidades que devo encontrar nessa estadia de um ano que espero que abra outros acessos à minha atual pesquisa. É inevitável não me perceber no olhar de cada jovem que, em sua grande maioria, deixou a sua cidade natal à procura de

12 Opto pelo termo em espanhol, diferentemente do usual francês (*contretemps*) recomendado pela terminologia da dança clássica — passo de deslocamento lateral, usando de modo encadeado a outros passos (c.f. Rosay, 180, p. 64). Assim, sigo minha aproximação do universo da língua espanhola buscada ao longo de toda a tese (marcada, ela mesma pela experiência de ser escrita em território estrangeiro e, logo, nutrida pelo exílio voluntário e o entre línguas).

13 Transcrito do e-mail de confirmação de reunião de boas-vindas a mim enviado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patricia Mayayo Bost (Universidad Autónoma de Madrid), orientador local durante a estadia em doutorado sanduíche com duração, iniciado em 03 de setembro de 2019, dentro do convênio CAPES-PRINT.

respostas para as suas interrogações ou anseios. Um momento inédito que se descortina, cheio de experiências que, apenas de imaginar, fazem meu corpo vibrar pela promessa do novo.

Ao chegar à estação Cantoblanco, toda aquela turba de universitários deixa a condução, como numa coreografia conduzida pela mensagem gravada que anuncia a parada e o som de abertura das portas do trem. Seguindo o cortejo estudantil, atravesso a roleta da estação e entro naquele espaço verde, ocupado por prédios que abrigam uma parte do conhecimento das mais distintas áreas. Em poucos metros, já encontro a Facultad de Filosofía y Letras, edifício que sedia o Departamento de Historia y Teoría del Arte que me acolherá em toda minha jornada.

Pontualmente às 12 horas, começamos a reunião de trabalho sob a acolhida da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patricia Mayayo Bost que, após tomar conhecimento de minhas demandas, gentilmente me apresenta uma relação de nomes de pesquisadores e locais de pesquisa com os quais devo dialogar, num primeiro momento. Numa visita às dependências da faculdade, nos encontramos com um grupo de professores e ao ser apresentado por minha orientadora, noto o interesse de um dos professores pelo tema de minha investigação. O mesmo professor<sup>14</sup>, me diz que possui um aluno transgênero em uma de suas turmas de Mestrado em História da Arte Contemporânea (num convênio entre a Universidade Complutense de Madri e o Museu Reina Sofía). Assim, trocamos *e-mails*, na esperança de me pôr em contato com seu aluno.

No dia seguinte, recebo um *e-mail* do dito professor que me disponibilizava o contato de seu aluno e uma informação que me faria saltar os olhos: UM GRUPO DE ESTUDOS VOLTADO AO TEMA DA VOLATILIDADE DE GÊNERO. Algumas vezes, encontros imprevistos podem se potencializar e ocasionar experiências profícuas. E não seria diferente, nesse caso. Ao ler atentamente as informações contidas no *hiperlynk* acrescido ao correio eletrônico, descubro que se trata de uma atividade organizada pelo *Museo Reina Sofía* em parceria com a associação Proyecto Rivera. Curiosamente, fui investigar sobre a referida instituição e constatei que se tratava de uma entidade formada unicamente por pessoas trans,

---

14 Refiro-me ao Prof. Dr. Jesús Carrillo Castillo (professor titular do Departamento de Historia y Teoría del Arte da UAM) que de 2008 a 2014 dirigiu o departamento de Programas Culturales del Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía.



travestis ou que questionam o próprio gênero<sup>15</sup>. Que alegria, ao saber que havia encontrado um espaço de troca com *sujeitos* que protagonizarão a tese que desejo realizar no intercurso dessa viagem!

Sem observar mais detalhes, me inscrevi na atividade que começaria no primeiro sábado de outubro e com finalização prevista para dezembro de 2019. Mais sorte, impossível! Acabava de chegar em Madri e já teria uma atividade que muito acrescentaria à minha investigação. De pronto, escrevi uma carta de intenções — requisito obrigatório à inscrição — na qual me apresentava como “investigador brasileiro en estancia doctoral” e, discretamente no final do texto, me identificava *drag queen*. Apertada a tecla *enter* do computador, trazia comigo a certeza de que minha vaga estaria garantida. Afinal, quem rejeitaria um pesquisador estrangeiro num grupo de estudos como esse? Que ingenuidade a minha!

A ideia de participar de um projeto-ato inovador como o grupo de estudos sobre a volatilidade de gênero era algo que me deixava ansioso. Embora estivesse vivenciando um novo momento, me deparando com as novidades de uma cidade encantadora e cosmopolita como Madri, frequentemente verificava minha caixa de *e-mails*, na esperança do aceite de inscrição. Os dias se passavam e com eles, a ansiedade aumentava.

Terça-feira, 1º de outubro de 2019. Meu primeiro mês em Madri. As cores e sabores da cidade me envolveram rapidamente, porém não o suficiente para diminuir a apreensão pela primeira reunião de *Genus Radix*. Até aquele instante, nenhuma confirmação da inscrição, entretanto estava resoluto em comparecer ao primeiro encontro. Participar de uma atividade no Museu Reina Sofía era algo que me agitava. Confesso que nunca me imaginei visitando um dos mais importantes centros de artes europeu, que possui um extenso acervo de obras de arte do século XX e contemporâneo — de Pablo Picasso, passando por Salvador Dalí e Joan Miró. Me animava a ideia ter as telas dos principais artistas vanguardistas ali, diante de meus olhos.

A semana voa e logo chega o sábado. É dia 05 de outubro de 2019, primeiro dia de atividades de *Genus Radix* e lá vou eu ao Museu Reina Sofía, mesmo não tendo recebido a tão esperada confirmação de inscrição. Na

condução até a estação Atocha, tento imaginar o que devo encontrar nesses meses de imersão nas discussões sobre Gênero. Encontrar foi o verbo que determinou a minha ação naquela manhã. Sem qualquer referência de onde aconteceria a aula inaugural, me informei com diversos agentes de segurança e recepcionistas na instituição e ninguém sabia dar uma informação precisa. Nessa ocasião, não me cabia rastejar, uma vez que as subidas e descidas pelos elevadores do museu se tornaram quase que um teste de resistência. O tempo, que em nada é paciente, corria mais que grãos de areia dentro de uma ampulheta. Após a insistente procura de 40 minutos de duração um agente de segurança me conduziria à sala que, segundo ele, acolhia o encontro que estava procurando. A sensação de ansiedade só não era mais intensa do que o temor de percorrer os corredores vazios do museu, na companhia de alguém fardado, cujo sentimento (comum a pessoas negras) é o de que a nossa presença é praticamente invisível quando não indesejável.

A escada que daria em um corredor pouco iluminado, a porta branca ao final daquele saguão e o silêncio durante o percurso das dependências do Edifício Sabatini: uma gotícula de apreensão e receio é minha companheira no trajeto ao tão esperado encontro. Na sala branca, um grupo de 15 pessoas escutava a apresentação de um dos colegas de turma. Com um sorriso de canto de boca e um olhar de soslaio a mim dado por uma das condutoras da roda de apresentação, entendo que devo entrar na roda e seguir a dinâmica. Logo, notei que não estava no encontro que procurava e, no primeiro intervalo, deixei o museu com um gosto amargo de frustração, por não alcançar o meu intento.

A semana transcorreu com as imagens de um filme com final indesejado que repetidas vezes me viam à mente. Porém, o ocorrido não seria suficiente para me levar ao desânimo. Sem tardar, amanhecia o sábado (segunda dia de *Genus Radix*) e com ele, a minha obstinação em conhecer esse projeto que tanto me mobilizava, apenas de tomar conhecimento de sua existência através das mídias sociais do Reina Sofia. Pontualmente, às 10 horas, estava em um dos acessos do museu. Desta vez, no *Edifício Nouvel* e, coincidentemente, dois jovens perdidos procuravam o grupo de estudos. Aproximando-me de ambos, ouvi um deles pronunciar as palavras mágicas: *Genus Radix*. “Finalmente, encontrei!”, pensei com os meus botões, enquanto meus olhos brilhavam de alegria. A funcionária da recepção os conduziu aos agentes de segurança que conferiam seus nomes em

uma listagem, como nas casas noturnas de *Chueca*<sup>16</sup>, e depois de a revisarem meticulosamente, chegaram à conclusão que seria necessário chamar à portaria um dos organizadores do grupo para autorizar a entrada de ambos. O protocolo abriu um precedente para que eu pudesse chegar ao destino tão aguardado.

Passados dez minutos de busca e conversas entre os seguranças, eis que desponta dos degraus do subsolo do *Nouvel* um agente, seguido de uma figura de aparência jovem, trajando roupas coloridas como se tivesse saído de umas das cenas do musical *Hair*, dos dramaturgos James Rago e Geromi Ragni. Ao mirar dita figura, de imediato me lembrei que havia esbarrado com um grupo de jovens vestidos de modo semelhante, com cabelos de cortes e cores variadas e com certo ar de que pudessem dançar *Aquarius*<sup>17</sup> a qualquer momento. Faltava uma integrante negra para que a cena se concretizasse. Creio que agora, o número estaria completo!

Educadamente, a figura se apresenta. Chama-se Pau Alegría Ruíz (responsável pela coordenação e direção das práticas de corpo e movimento do projeto). *Interrompido* pelo segurança que se mostra inquieto com a pequena aglomeração que se formara na entrada do museu, Pau Alegría inclui na lista o nome dos participantes que, assim como eu, não estiveram no primeiro encontro. Me adianto para explicar a minha situação e *el* imediatamente se recorda de mim, entre os inscritos. *¡Ah, el investigador!* exclamou a jovem criatura, com seu marcante sotaque espanhol madrilenho. De maneira educada, porém séria me explicou que a inscrição que havia feito fora indeferida pelo fato de seu ser um pesquisador e a natureza da atividade não comportar tal figura. De semblante desolado pela informação, tento argumentar. Mas antes que concluísse, Pau me convida para assistir a reunião daquele dia. Liberando a entrada principal do edifício, descemos os quatro até o subsolo onde as discussões aconteciam, para a felicidade da equipe de segurança do museu.

Ao entrar a sala, uma cena semelhante à do fim de semana anterior: um grupo de uns quinze jovens, sentados em círculo, num momento de apresentação

---

16 Bairro da região central de Madrid (Espanha), administrativamente chamado de Justicia, que passou a ser assim conhecido por possuir uma praça e uma estação de metrô que levam o nome do compositor espanhol Federico Chueca. Na década de 1980, após a abertura de espaços destinados ao público LGBTQIA+, o bairro sofreu por um processo de gentrificação e tornou-se conhecido mundialmente como um dos principais pontos turísticos e culturais madrilenho.

17 Coreografia de abertura do referido musical, concebida pela coreógrafa norte-americana Twyla Tharp para a versão do cinema, estreada no ano de 1979.

individual. Em seguida, fomos recepcionados com o sorriso de boas-vindas de um jovem que mediava a roda de conversa. Era Izan Parra (coordenador e diretor responsável pelas discussões teóricas de Gênero) que seguida a sessão de apresentações, iniciou um debate sobre o artigo escolhido para o segundo encontro: “La identidad en disputa. Conflictos alrededor de la construcción de la transexualidad” (2015), de Gerard Coll-Planas e Miquel Missé. De modo bastante didático, Izan destrinchava conceitos como essencialismo e construtivismo, aprofundava a noção de formação de categorias identitárias, apontava as diferenças entre tais categorias e as identidades propriamente ditas e finalizou sua palestra ressaltando a importância da relação entre classe social e gênero no âmbito das lutas por aquisição de direitos para as pessoas transexuais e transgênero — sendo continuamente interrogado e interferido pelos demais participantes que desenvolviam com ele uma troca bastante rica potente. Sem pestanejar, admirava toda a dinâmica e lamentava por não ter sido eleito para formar parte dessa experiência.

Extraordinariamente, percebi que minha visão ia se duplicando e a oficina de artes do espaço Nouvel foi assumindo novas proporções: as cadeiras, mesas e materiais de artes plásticas desapareceram; as paredes pintadas nas cores branco e bordô, tal qual um camaleão que se mimetiza, se modificam para uma tonalidade esverdeada. E num piscar de olhos, a lousa que Izan utilizava para destacar as palavras-chave do texto que discutíamos se transformou num portal que o capturou para o seu interior. Logo, a pequena sala de trabalho do *Reina Sofía* desaparece, dando lugar à suntuosa galeria de número 12 do *Museo del Prado*, localizado a algumas quadras da *calle de Atocha*. Bem ali, na minha frente, aquela visão assume a forma de uma tela pintada a óleo e, num jogo de imagens tridimensionais, uma personagem é esboçada no quadro. Ao ler a legenda da obra, tomo conhecimento de que seria o clássico *Bufão com livros*, do renomado pintor espanhol Diego Rodríguez de Silva y Velázquez — Diego Velázquez. Mas, que curioso! Esse rosto me parece familiar! O jovem e franzino ativista de *Genus Radix*, antes tragado pela lousa, estaria ali retratado na pele de um anão da corte do rei Felipe IV. Izan Parra, que passa a atender pelo apelido de “El Primo”<sup>18</sup>,

---

18 Uma alusão a Diego de Acedo “El Primo” - anão do Rei Felipe IV, retratado por Diego Velázquez (por volta de 1640), cuja obra recebeu o título de *Bufón con libros*. A tela faz parte da coleção real espanhola e compõe o acervo do Museu do Prado.

segue sua explanação enquanto o admirava assustado, sem entender o que havia passado.



*Bufón con Libros* (Diego Velázquez) e Izan Parra (fotografia de Asier García).

O jovem homem trans metamorfoseado de bufão real, recomeça sua reflexão sobre a noção essencialista de identidade, desenvolvida ao largo dos anos, que contribuiu para a construção de categorias que utilizamos para nos designar enquanto sujeitos. Seguindo a perspectiva das categorias identitárias como “constructos que são frutos de determinadas relações de poder” (Coll-Planas; Missé, 2015, p. 36 [tradução nossa]). Esse primoroso dinamizador nos leva a pensar sobre os conflitos em torno do uso da categoria transexual em contraposição a transgênero, bem como os debates dentro da comunidade trans, além de refletir sobre gênero e corporalidade (c.f. Coll-Planas; Missé, 2015, p. 36). Desfolhando com minúcia cada página do livro que apoia sobre suas pernas encurtas, Izan recorre a pensadores que virão, como Foucault, Weeks e Butler, para afirmar não apenas as relações de poder constituídas por tais categorias, mas também o caráter performativo dessas. Assim, igualmente performando a criatura retratada por Velázquez, Izan aclama o trecho grafado nas páginas do livro: “As categorias identitárias (...) não descrevem a realidade dos sujeitos que designam, porém produzem sua subjetividade” (Coll-Planas; Missé, 2015, p. 38 [tradução nossa]).

Compenetrado, Izan “El Primo” discorre sobre o estabelecimento das categorias identitárias, apontando o aspecto ambivalente existente nelas. Catedraticamente, o mestre anão explica que as ditas categorias “oprimem ao sujeito e, ao mesmo tempo, lhe dão vida” (Coll-Planas; Missé, 2015, p. 38). Estamos diante de um dilema pois, à medida que o reconhecimento social das

identidades possibilita a aquisição de direitos fundamentais à existência de determinados sujeitos, também pode contribuir para um processo de encapsulamento das subjetividades. Vale seguirmos pensando no reflexo da imagem das identidades no espelho da realidade. O que implicaria essa mirada no espelho dentro de uma estrutura social? Apesar de nossas limitações em compreender o outro, prefiro tomar esse detalhe da questão identitária como ensina minha ancestralidade. Assim, abro um parêntese para contar uma história que talvez ilustre aquilo que enceta o pequenino mestre:

Vivia Oxum no palácio de Ijimu.  
 Passava o dia em seu quarto, olhando seus espelhos.  
 Eram conchas polidas  
 Onde apreciava sua imagem bela.  
 Um dia, saiu Oxum do quarto e deixou a porta aberta.  
 Sua irmã Oiá entrou no aposento,  
 Extasiou-se com aquele mundo de espelhos,  
 Viu-se neles.  
 As conchas fizeram espantosa revelação à Oiá.  
 Ela era linda! A mais bela!  
 A mais bonita de todas as mulheres!  
 Oiá descobriu sua beleza nos espelhos de Oxum.  
 Oiá se encantou, mas também se assustou:  
 Era ela mais bonita que Oxum, a Bela.  
 Tão feliz ficou que contou o seu achado  
 a todo mundo. (PRANDI, 2001, 324)

Ao interromper o conto da herança iorubá, concebo uma analogia entre as alegações percorridas por Izan e o sucedido entre Oxum Apará e Oiá. O gesto de mirar o espelho abarca reconhecer a beleza da multiplicidade que compõe a existência humana. Através do reflexo do espelho de Oxum, o reconhecimento de quem somos criva a nossa presença nesse sistema de mundo. Empunhando o *abebé*<sup>19</sup> dourado da divindade africana, reflito nas paredes da sala do museu a frase pronunciada por anão: “cualquiera de nosotros se constituye como ser social

---

19 Como é conhecido o espelho utilizado pelo orixá Oxum, enquanto dança. Diversos de seus contos fazem alusão ao instrumento e sua capacidade mística dentro da constituição arquétipo do mito.

viaable únicamente a través de la experiencia del reconocimiento”<sup>20</sup> (c.f. Coll-Planas; Missé, 2015, p. 38). A priori, a saída do quarto (ou do armário) de um sujeito desvela um mundo extasiante para aqueles que o desconhecem e por conseguinte, lhe proporciona existência e lhe confere identidade. Logo, se espera a convivência harmoniosa com a singularidade desse sujeito.

Entretanto, assumindo a perspectiva junguiana que atribui ao mito a expressão dos arquétipos humanos, dou continuidade à narrativa ancestral:

E Oxum Opará remoeu amarga inveja,  
 Já não era a mais bela das mulheres.  
 Vingou-se.  
 Um dia foi à casa de Egungum e lhe roubou o espelho,  
 O espelho que só mostra a morte,  
 A imagem horrível de tudo o que é feio.  
 Pôs o espelho do Espectro no quarto de Oiá e esperou.  
 Oiá entrou no quanto e deu-se conta do objeto.  
 Oxum trancou Oiá pelo lado de fora.  
 Oiá olhou no espelho e se desesperou.  
 Tentou fugir, impossível.  
 Estava presa em sua terrível imagem.  
 Correu pelo quarto em desespero.  
 Atirou-se no chão.  
 Bateu com a cabeça nas paredes.  
 Não logrou escapar nem do quarto  
 Nem da visão tenebrosa da feiúra.  
 Oiá enlouqueceu.  
 Oiá deixou esse mundo. (PRANDI, 2001, p. 324-325)

Na narrativa das divindades do panteão africano, o reflexo da beleza de Oiá demonstra a relevância de se reconhecer e ser reconhecida em suas categorias para que um determinado sujeito pertença a uma sociedade. Numa disputa entre narrativas, os sentimentos de inveja e ódio cultivados por Oxum Opará foram responsáveis pelo extermínio da bela Oiá, na clausura de seu quarto e sob o terror de sua imagem distorcida.

---

20 “Qualquer um de nós se constitui como ser social como ser social exequível unicamente através da experiência do reconhecimento” (tradução nossa).

Retornando aos trilhos da leitura aventada por Izan Parra “El Primo”, reparo que o embate entre as categorias identitárias, discutido ao longo do artigo de Coll-Planas e Missé, possui pontos de contato com a trama narrativa semelhante das duas irmãs do palácio de Ijimu. Mostrarei a vocês, numa adaptação da lenda iorubá.

Provinda da Reino de *Gen*<sup>21</sup>, a reputada Transexual passava seus dias em uma portentosa enciclopédia médica<sup>22</sup>,

na companhia de siglas e termos do campo das ciências médicas.

Entre as folhas de celulose, impressas em tinta preta,

A jovem apreciava sua descrição e se valia em sua capacidade de transformação, graças ao auxílio das intervenções cirúrgicas e procedimentos endocrinológicos.

Um dia, cientistas e médicos resolveram abrir as páginas do livro e tornar pública a existência da jovial Transexual<sup>23</sup>. Logo, sua fama passou a ser conhecida entre os círculos médicos e passou a institucionalizar-se sob o nome de cirurgia de redesignação sexual.

---

21 Opto por usar a raiz indo-europeia da palavra *gênero*, da qual deriva a palavra *genus* (utilizada para intitular o projeto desenvolvido no Museo Reina Sofía).

22 Refiro-me à afirmação de Coll-Planas & Missé que atribui à palavra transexual uma relação com o discurso médico-biológico, uma vez que essa “faz referência a aquela pessoa que se sente do sexo contrário e deseja modificar o seu corpo cirurgicamente para se parecer a pessoas do sexo oposto” (c.f. Coll-Planas; Missé, 2015, p. 39 [tradução nossa]).

23 A partir de uma perspectiva genealógica da categoria transexual, Coll-Planas & Missé recupera a discussão em torno do estabelecimento da categoria homossexual (requisitada no século XVIII). Baseados no pensamento de Foucault, os autores se voltam às estratégias de saber-poder a respeito do sexo — ente as quais propunha a psiquiatrização do prazer perverso e o objeto “adulto perverso” (que incluía categorias como o homossexual, o pedófilo, o masoquista e todas as ditas “anomalias” e “anormalidades” das sexualidades consideradas desviantes e perigosas (c.f. Santos, 2013, p. 3). Neste sentido, a definição de homossexual é associada à inversão de gênero que estaria vinculada ao ato de desejar a partir de uma posição invertida — um homem que deseja como uma mulher (c.f. Coll-Planas; Missé, 2015, p. 38 [tradução nossa]). Com o século XIX, a concepção da categoria clínica de travestismo salienta a necessidade de dissociar as categorias travestismo e homossexualidade (naquele momento, denominada homossexualismo). Segundo Coll-Planas & Missé, o início da segunda metade do século XX se constitui como um momento crucial, quando em 1950 surge o conceito de transexual, a partir da “distinção entre as pessoas com comportamentos pontuais com fins sexuais e as que se identificam permanentemente com o sexo oposto e desejam modificar suas características sexuais” (Coll-Planas; Missé, 2014, p. 39 [tradução nossa]).



Recém-chegada dos *States*<sup>24</sup>, sua irmã mais nova *Transgênera*<sup>25</sup> — que se tornara conhecida nas rodas de papo cabeça pelo apelido de *Transgender* —, triste por se ver fadada a carregar um guarda-chuva para o restante de sua existência, mergulha entre as letras do livro e descobre que poderia assumir um sentido mais amplo, dependendo de onde estivesse. Assim, passou a se considerar tão especial quanto sua irmã Transexual. Tão feliz ficou que contou o seu achado para todo mundo.

Agora dotada da incomparável arte de se proliferar, a empoderada *Transgênera* germinou *outras* entidades<sup>26</sup>, para a surpresa da juvenil Transexual, com quem passou a disputar territórios no Reino de *Gen*.

Acompanhando com atenção as elucidações de “El Primo” Izan e os variados pontos de vista *des* participantes ali presentes, me atrevo a concluir que “del outro lado del charco”<sup>27</sup>, as coisas se dão de maneira um pouco diferente. Se o cortês anão tivesse uma luneta e pudesse mirá-la em direção do hemisfério sul, talvez guiaria a discussão por um prisma mais amplo no qual a disputa por narrativas entre os temos transexual e transgênero — sustentada pela chave de um vínculo entre o gênero e a corporalidade<sup>28</sup> — não fosse a tônica central para a construção de ditas identidades.

---

24 Faço uma aproximação entre os termos transgênero e *transgender* e seu desenvolvimento no contexto anglo-saxão. Para Coll-Planas & Missé, a categoria identitária transgênero” passou por uma evolução diferente à experimentada no contexto anglo-saxão, enquanto o termo *transgender* perdeu sua conotação política para se converter em uma designação guarda-chuva das pessoas que não se sentem em conformidade com seu gênero designado em relação ao seu sexo” (Coll-Planas & Missé, 2015, p. 40 [tradução nossa]).

25 Utilizo aqui a linguagem inclusiva.

26 Refiro-me às categorias identitárias *queer*, *genderqueer*, trans e transfeminista e outras que se difundiram após a institucionalização do termo transexual. Faço aqui uma associação entre o termo transgênero e as categorias proliferadas.

27 Frase repetida diversas vezes pela escritora e transativista argentina Susy Shock durante a apresentação do concerto musical *Traviarca*, em companhia do grupo Bandada de Colíbrides. Durante o espetáculo realizado no dia 31 de outubro de 2019, nas dependências do Museu Reina Sofia - mais especificamente no auditório do edifício Sabatini -, a artista utilizou diversas vezes a mesma expressão (que quer dizer “do outro lado da poça”[tradução própria]), se referindo à sua origem latino-americana. Segue o endereço eletrônico de divulgação da apresentação da turnê, na ocasião: <<https://www.museoreinasofia.es/actividades/susy-shock-bandada-colibries>>.

28 Coll-Planas & Missé (2015) criticando um posicionamento “trans normativo” na construção das categorias identitárias de transexual e transgênero, destaca os questionamentos sobre a necessidade de realização de transformações corporais e a reprodução de papéis de gênero como um limitador para a formação de alianças entre ambos os coletivos, no contexto espanhol. Analisando os debates nas redes sociais, os autores identificam que ocorre uma denúncia de usurpação da voz do conjunto do coletivo trans (c.f. Coll-Planas; Missé, 2015, p. 46 [tradução nossa]). Neste aspecto, as relações entre corpo e gênero se colocam no centro do debate de um saber-poder entre as categorias transexual e transgênero.

Seguindo a releitura da lenda iorubá, trago um desfecho pelas lentes de quem atravessou o mar e perdeu de vista o mundo a partir do próprio umbigo.

Adinkra<sup>29</sup> (uma senhora de ancas largas e seios fartos, que amamentou as duas irmãs quando formam encontradas na beira da praia) assistia de longe a peleja entre as belas Transexual e *Transgênera*.

Sempre sábia e espirituosa, a velha Adinkra decidiu pôr um fim em tantas desavenças e despertar a atenção de suas filhas para o valor de ambas dentro Reino de *Gen*.

Sob o formato de sankofa<sup>30</sup>, a mãe das jovens as juntou por suas cabeças e joelhos, pôs entre eles uma estrela e, desde então, passou a chamá-las de TRANS<sup>\*31</sup> pois a luz que irradia das irmãs siamesas simbolizava o adeus às rivalidades e seus olhos que passaram a se cruzar, a partir daquele momento, seria uma maneira de lembrá-las que nunca é tarde para voltar atrás e buscar o que esqueceu.

Num gesto de bravura, interrompi a fala de Izan sem pedir licença e, num espanhol rioplatense, resolvi apresentar ao grupo a visão que vigora no outro lado do Atlântico. *Todes* observam *admirades* as boas novas trazidas de terras sudacas<sup>32</sup> e com curiosidade me pedem mais detalhes sobre sankofa que cito abaixo:

O conceito de Sankofa (Sanko = voltar; fa = buscar, trazer) origina-se de um provérbio tradicional entre os povos de língua Akan da África Ocidental, em Gana, Togo e Costa do Marfim. Em Akan “se wo were fi na wosan kofa a yenki” que pode ser traduzido por “não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu”. Como um símbolo Adinkra, Sankofa pode ser representado como um pássaro mítico que voa para frente, tendo a cabeça voltada para trás e carregando no seu bico um ovo, o futuro. Também se apresenta como um desenho similar ao coração ocidental. Os Ashantes de Gana usam os símbolos Adinkra para representar provérbios ou ideias filosóficas. Sankofa ensinaria a possibilidade de voltar atrás, as nossas

29 A adinkra africana constitui uma imagem-conceito presente no sistema filosófico, cultural e de escrita ideográfica originária da África Ocidental na qual estão ligados um conjunto de símbolos gráficos e provérbios tradicionais para a orientação da vida de pessoas e de seus povos (c.f. nota Hartemann; Moraes, 2018, p. 20). Adinkra significa literalmente “adeus” e “cada ideograma tem um significado complexo, representado por ditames ou fábulas que expressam conceitos filosóficos” (Nascimento, 2008, p. 30).

30 Refere-se ao ideograma da tradição ancestral adinkra, pertencente a uma arte nacional de Gana. O ideograma é representado por um pássaro estilizado com a cabeça virada para trás e simboliza o conceito do banco do rei e do bastão do linguista (c.f. Nascimento, 2008, p. 32). Significa “voltar e apanhar de novo aquilo que ficou para trás” (Hartemann; Moraes, 2018, p. 20).

31 Me aproprio do recurso utilizado pela pesquisadora Berenice Bento para tratar das identidades trans, no escopo de se referir a “diversas experiências de gênero não normativas, como transexual, transgênero ou travesti” (c.f. Bento, 2017, p. 148).

32 Expressão muito utilizada pelo ativismo transfeminista argentino para se referir a toda a produção de conhecimento advinda da América do Sul.

raízes, para poder realizar nosso potencial para avançar. Sankofa é, assim, uma realização do eu, individual e coletivo. O que quer que seja que tenha sido perdido, esquecido, renunciado ou privado, pode ser reclamado, reavivado, preservado ou perpetuado. Ele representa os conceitos de auto-identidade e redefinição. Simboliza uma compreensão do destino individual e da identidade coletiva do grupo cultural. É parte do conhecimento dos povos africanos, expressando a busca de sabedoria em aprender com o passado para entender o presente e moldar o futuro (Hartermann; Moraes, 2018, p. 21)<sup>33</sup>.

Trajando uma longa bata grafada por símbolos desconhecidos do Ocidente portando um bastão em uma das mãos e tomado de palavras de sabedoria que involuntariamente saiam de minha boca, trago ao conhecimento de um público jovem e curioso a realidade dos trópicos que, por alguns séculos habitou os porões de suas embarcações, mas que seus avós não deram a devida atenção. O som da voz espiralada que emitiam minhas cordas vocais infiltrava as paredes brancas da sala de estudos facilita o entendimento de que as lendas e provérbios desenhados no tecido da história de meus antepassados estão “carregados de responsabilidades civis que se ajustam a oralidade” (Oliveira, 2016, p. 51). Revelado como alguém que vem de uma realeza tão considerada quanto a Casa dos Bourbons — a sociedade africana de *Akan* — me disponho a contar histórias que descentram a mirada da anciã Europa, sempre voltada para o próprio umbigo.

Como porta-voz e embaixador real de dita sociedade africana, incorporo a função de linguista do rei. A fim de desvendar o termo, recorro a Nascimento (2008):

(...) “na tradição akan, cada soberano tem seu linguista, uma espécie de embaixador, relações-públicas, ouvidor-geral e porta-voz. A fama e o sucesso de um rei dependem, em grande parte, da eloquência e do desempenho de seu linguista, pois este constitui um elo entre o rei e o seu povo. O bastão do linguista simboliza a autoridade e o poder político do soberano. O conteúdo simbólico proverbial que o bastão comunica significa o Estado que o linguista representa” (NASCIMENTO, 2008, p. 38).

Proveniente de um sistema de mundo fundamentalmente oposto ao assinalado pela tragédia grega, o orador ou jurista do rei da tradição africana encontram na palavra uma conexão com o poder sagrada. Assim, dá-se à palavra o poder de realização (c.f. Oliveira, 2016, p. 36). Portando o bastão que sinala o que chamo de rede proverbial do pensamento africano—na qual a escrita e a

---

33 In: SANKOFA, 2013. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana/Núcleo de Estudos de África, Colonialidade e Cultura Política – Número XII, Ano VI, dezembro. São Paulo, NEACP-USP [citação com o grifo de Moraes].

oralidade são sua principal encruzilhada<sup>34</sup> — o jurista materializa o peso<sup>35</sup> da palavra contada através de uma escrita talhada na superfície da madeira ou riscada na areia<sup>36</sup> (c.f. Oliveira, 2016, p. 37). Sem a necessidade de ser guiado, como o profeta Tirésias<sup>37</sup> é retratado nas linhas tortuosas de *Édipo Rei*, ofereço àquela trupe a possibilidade de retornar às origens e ao antepassado de pessoas<sup>38</sup> que, durante muitos séculos, foram rebaixados à condição de inumanos por seus colonizadores e aprenderem com seu passado e seus ancestrais e se desvencilharem de uma perspectiva hegemônica da epistemologia eurocêntrica (c.f. Hartemann; Moraes, 2018, p. 21).

Um burburinho toma conta do espaço. Ouço alguém sussurrar: “— Pode vir alguma coisa boa do outro lado da poça?”<sup>39</sup>. Logo, as pessoas começam a se

<sup>34</sup> Convoco a metáfora da encruzilhada para pensar a importância da palavra na base da construção de uma memória ancestral afrodiaspórica. Para isso, é preciso ter em vista que evocar o território da encruzilhada me obriga a destacar o papel da comunicação na manutenção da existência de pessoas pretas. Na tradição das religiões de matriz africana, a figura do orixá Exu me ajuda a refletir sobre os modos de acessar essa memória - seja através da palavra escrita ou da falada (que tende a ser a mais recorrente). Numa tradição do pensamento de Exu, as palavras assumem a função de “instrumento de comunicação”, sendo utilizadas para “decidirmos onde ir” (c.f. Nascimento, 2016, p. 166). Essas múltiplas possibilidades de caminhos para acessarmos uma memória ancestral afrodiaspórica aponta para os “encontros entre a diversidade” como potencializadores da produção de conhecimento (c.f. Miranda, 2019, p. 71).

<sup>35</sup> Segundo o historiador Joseph Ki-Zerbo, a tradição africana considera a palavra pesada. Sob esse aspecto de se atribui a ela o poder sagrado da realização (c.f. Oliveira, 2016, p. 36 –37). Cito a referência utilizada por Oliveira (2016) que afirma o poder da palavra dentro da rede proverbial da tradição africana: “Para o africano, a palavra é pesada. Ela é fortemente ambígua, podendo fazer e desfazer, sendo capaz de acarretar malefícios. É por isso que sua articulação não se dá de modo aberto e direto. A palavra é envolvida por apologias, alusões, subentendidos e provérbios claros-escuros para as pessoas comuns, mas luminosos para aqueles que se encontram munidos de antenas da sabedoria. Na África, a palavra não é desperdiçada” (KI-ZERBO, 2010, p. XL).

In: KI-ZERBO, Joseph. (Editor). História Geral da África. Volume I. Metodologia e pré-história da África. Brasília: Unesco, 2010.

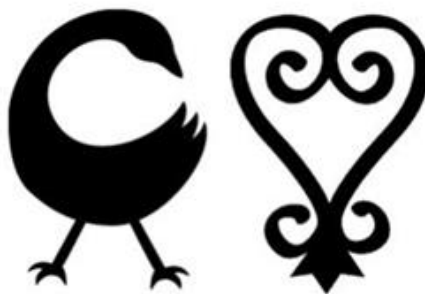
<sup>36</sup> Além da representação do ideograma *adinkra* entalhado em peças de madeira, na cultura de Gana, outros povos africanos desenvolveram a prática da escrita na areia. A título de exemplificação, destaco os desenhos de areia dos povos *tchokwe* (conhecidos como *quiocos*) que compõem um número significativo de mitos, fábulas, provérbios e contos. Também conhecidos como *soma*, possuem um forte valor decorativo, presente nas artes e no artesanato moçambicano. (c.f. nota Oliveira, 2016, p.37)

<sup>37</sup> Faço alusão à figura do adivinho Tirésias por tomar conhecimento de estudos que relacionam o caso do mito grego ao que equivale hoje à identidade trans. A versão da lenda contada nos versos de *Metamorfoses* de Ovídio, atenta para o fato do profeta transformar-se em mulher ao separar duas serpentes que copulavam no monte Citerão (c.f. Brandão, 1987, p. 175). Entretanto, em outras versões, o fato de Tirésias ter matado as serpentes com o auxílio de seu bastão por duas vezes seguidas (c.f. Lázaro Lafuente, 2000, p. 94-95) se mostra como uma determinante nas mudanças de destino do mito.

<sup>38</sup> Baseada na Filosofia da Ancestralidade, o pensamento sankofa “estabelece um estado de devir entre o sagrado e o real, entre o indivíduo existente e o seu antepassado” (Saraiva, 2016, p. 36). O seu objetivo está relacionado ao retorno às realizações e materialidades de nossos ancestrais – nossos “agenciadores do tempo” - para aprender com esse passado e com os ancestrais (c.f. Hartemann; Moraes, 2018, p. 21).

<sup>39</sup> Faço uma alusão à narrativa bíblica presente no Evangelho segundo São João em ocasião do encontro entre Cristo e os personagens Felipe e Natanael. Numa breve interpretação do texto, concluo que a pergunta proferida pelo personagem Natanael denota o preconceito com relação

perguntar como seria o ideograma africano e o pássaro que o simboliza. Prontamente me atrevo a desenhá-lo na lousa que também seria a tela que retrata o sagaz anão *velazqueño*.



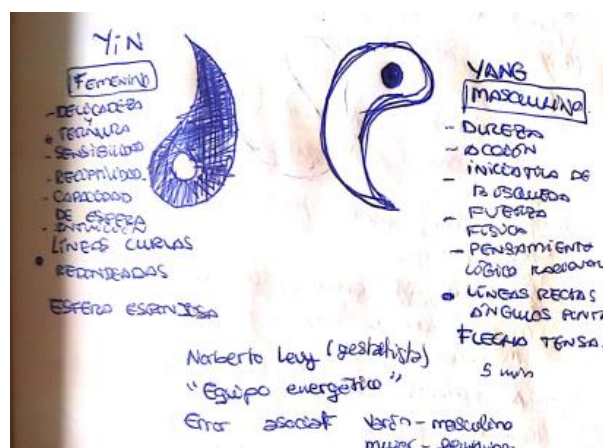
Sankofa

Meu gesto sacrílego finda a conversa e logo, outra criatura grotesca pede passagem e anuncia o começo de uma atividade prática que consistia em recuperar as energias *yin yan* do corpo. Entra em cena Pau Alegría Ruiz, que havia me concedido a honra de assistir essa que seria minha única sessão em Genus Radix. Corporificado na figura do bufão Nicolasito Pertusato<sup>40</sup>, dava partida ao segundo momento da oficina. A pessoa sisuda — que me recebera com a informação que não me encaixava no perfil para compor o elenco desse projeto instigante, mas que me apresentara como uma demonstração do que seria a estância de investigação sobre os mistérios do gênero — assumia o comando das atividades práticas do dia. De cabelos longos, roupas folgadas e um ar púbere e andrógino, Pau "Pertusato" se posicionada ante a equipe numa atitude corporal que me lembrava o bufão que, brincando com seu mastim, aparece em primeiro plano na pintura mais concorrida pelos frequentadores do *Museo del Prado*.

---

àquilo vinha da periferia de Jerusalém - considerada o centro da tradição judaica, neste contexto (c.f. S. João, capítulo 1, verso 46). Assim, reflito aqui o descrédito da tradição ocidental eurocentrada sobre o pensamento da margem.

40 Um dos anões representados por Velázquez na obra *Las Meninas* (1656). Nascido na cidade de Alexandria de Pala, no Estado italiano de Milão, o anão pertencente à corte espanhola do rei Felipe IV é identificado nos registros oficiais pelos nomes de Nicolas Pertusato, Nicolasito e Don Nicolás de Pertusato. Em 1650, começa a frequentar o palácio e passa a ser vestido pela Corte no período de 1659 a 1679. Com o decorrer de sua vida palaciana, passou a usufruir das mesmas regalias dadas a outro anão, Diego de Acedo, El Primo. A partir de 1669, passa a ser chamado de Don Nicolás y en 1675, assume o posto de ajudante de Câmara — condição que o permitiu ser retratado ao lado da Família Real Espanhola, na obra em questão.



Fragmento do caderno de trabalho de Pau Alegría Ruíz. Fotografia do arquivo pessoal de Genus Radix.

Recorro à imagem do personagem mais emblemático da cultura cômica popular da Idade Média e Renascimento a fim de entender como semelhante forma de vida dispara questões consideráveis para os temas que desenvolvo em meu percurso. Assim, examino os escritos de Mikhail Bakhtin sobre as obras literárias de François Rabelais à procura de elementos que fundamente a presença de tal criatura encabeçando a direção artística do projeto. Na leitura das linhas tracejadas por Bakhtin, reparo algumas semelhanças entre o pensamento do estudioso e a proposta de engendrada por “Pertusato” Alegría que consiste em “cavar na memória individual de cada corpo, inclusive de maneira inconsciente”<sup>41</sup>. O espaço que se abre para a pesquisa corporal individual e coletiva encontra nos elementos da bufonaria uma maneira de fazer aterrissar as teorias *queer* sobre nossos corpos em movimento. Os jogos corporais, apresentados naquele momento com Pau, se caracterizam por um tom de humor — atenuando a carga dramática das narrativas pessoais dos participantes das sessões — e o princípio material e corporal, representado por nossos corpos grotescos ali presentes (c.f. BORDIN, 2013, p. 13).

A mudança de clima da sessão em nada invalidava a relevância da discussão teórica dirigida por Izan Parra. Invertendo a ordem de um sistema que oprime os corpos que desobedecem a norma, o bufão Alegría invade a cena com a potencialidade de seu riso libertador irradiado em cada integrante que se dispõe a participar desse jogo que tem como objetivo desmoralizar a ordem normativa do

41 Fragmento da fala de apresentação de seu trabalho para o projeto chamado Escuela de Pensamiento Genus Radix, que propunha a continuidade do grupo de estudos, desenvolvido pelo Sector de Actividades Públicas do Museo Reina Sofía (sob direção de Ana Longoni). Devido à pandemia de COVID-19 e questões pessoais, o projeto foi interrompido. Link de divulgação da Escuela de Pensamiento Genus Radix: <<https://vimeo.com/385834500>>.

gênero (c.f. BORDIN, 2013, p. 14). Eis a paródia aí presente, no ato de performar o gênero.

No momento em que Pau nos provocava com um de seus jogos teatrais que tinham como objetivo recuperar as energias corporais *yin yan*, eu pensava na ambivalência que possibilita a essa *persona* a experimentar o masculino e o feminino em seu corpo cotidianamente<sup>42</sup>. Neste sentido, era inevitável não conceber *nx artistx* as marcas características de um bufão. A dualidade na concepção de mundo em que *elx vive*” pressupõe uma ambivalência que possibilita a “Nicolasio” Alegria a experimentação com *x masculinx* e *x femininx* pois essas contradições compõem o mundo” (c.f. BORDIN, 2013, p. 14)<sup>43</sup>. Considerado grotesco, o corpo do bufão Alegria contradiz a cisgeneridade, se relacionando consigo e com o outro, dentro do sistema de mundo no qual tentam enquadrá-lo<sup>44</sup>.



Nicolasito Pertusato em *Las Meninas* (Diego Velázquez) e Pau Alegria Ruíz (fotografia de Asier García).

Assim que o bufão dinamizador apresenta a primeira atividade, me disponho a participar e obtenho o parecer favorável. Ao seu comando, fui

42 Vale destacar que em conversa pessoal com Paul Alegria, a mesma se autoidentifica como trans não binária. Pessoas não binárias consistem em aquelas que não se identifica em sua totalidade apenas com o gênero masculino ou com o feminino. Entre estas, inclui-se as pessoas agênero, gênero neutro, *genderqueer*, gênero fluido e outros

43 A fim de aproximar o aspecto da dualidade ao contexto atual de mundo, adapto o trecho da citação. Segue o texto original: “A dualidade na concepção do mundo medieval e renascentista pressupõe a ambivalência que possibilita ao bufão a experimentação com o cômico e o trágico, o sublime e o grotesco, o sagrado e o profano como elementos indissolúveis, pois essas contradições compõem o mundo.”

44 BORDIN, 2013, p. 14.

ocupando aquele espaço com meu corpo e presença, como os negros escravizados oriundos de Ilesa (Nigéria) fizeram ao serem legados para a Bahia, entre os séculos XVI até a primeira metade do século XIX. Uma memória era reativada, à medida que minhas células musculares se nutriam do som dos tambores ancestrais que vibravam dentro de mim. Suores, tremores e ondulações contrastavam com o minueto que os companheiros espanhóis dançavam. Vez ou outras, me desconectava e percebia Pau “Nicolasito” Ruiz, que me olhava de maneira inquieta e inquisitória —expressões pouco comuns para um bufão —, como se quisesse saber de onde saía essa figura rara.

Terminado trabalho de corpo, as pessoas sentadas em círculo, relatam suas experiências e efusivamente conto o que significava estar ali, de corpo presente. Já triste por saber que aquele seria meu primeiro e único encontro com a trupe que ocuparia por três meses o Reina Sofía, ouço uma voz que me interroga: “- ¿Te veo el próximo sábado?”. Era Izan Parra, que com um sorriso de boas-vindas, me fazia a pergunta e me abria as portas para uma das vivências mais marcantes nessa viagem insólita.

### 3.2. Criar criaturas: a experiência monstruosa no laboratório TRANS\* humano

Minha posição no mundo é na encruzilhada. (Pêdra Costa, performer e antropóloga visual)

À deriva entre o *Paseo del Prado* e a *Calle de Santa Isabel*, caminhava e sentia meu corpo vibrar pela oportunidade de compartilhar (trans)vivências com pessoas tão jovens, mas com narrativas que os relatos palacianos conseguiriam registrar ou os pinceis do mais notável retratista da corte de Felipe IV poderia captar. As horas passadas em companhia de Izan Parra “El Primo”, Pau “Pertusato” Alegría e demais *companheiros* nessa viagem pelas vielas e encruzilhadas do corpo-território me fazem acreditar que essa temporada me trará um crescimento inimaginável. Porém, na lógica da (trans)vivência na cidade, é necessário se apequenar para existir. Digamos que assumir formas mínimas de vida para se empenhar em viver num sistema de mundo que menospreza, persegue e apaga aqueles que não se conformam à noção instituída de normalidade.



Ruminando cada gesto e palavra proferida durante duas horas que compartilhos em uma das oficinas de práticas artísticas do Edifício *Nouvel*<sup>45</sup>, tento dimensionar quais seriam as razões para que sujeitos tão potentes e conscientes de sua presença no mundo se mostrassem camuflados sob a capa da invisibilidade.

No cruzamento entre o Paseo del Prado e a Calle de Atocha, o vento fresco e seco da tarde de outono, me acerta o rosto com uma página amarelada de uma revista. Com o título de "Panorama Cultural"<sup>46</sup>, a seção assinada por Salvador Dominguez Assiayn<sup>47</sup> trata de pesquisas acadêmicas marcadas por seu mérito ou originalidade e que caíram no esquecimento. Nesta feita, o colunista resolveu escrever sobre a conferência *Los bufones de Palacio*, ministrada pelo escritor, ensaísta e crítico literário espanhol José Moreno Villa na Universidad de Yucatán (Mérida) e reproduzida pela edição de fevereiro de 1947 da revista *Urbe*.

Numa leitura rápida, entendo que o colóquio abordava sobre aqueles registrados no Arquivo Administrativo do antigo Palácio Real de Madrid como os "hombres del placer"<sup>48</sup> da corte espanhola da Áustria.<sup>49</sup> Seriam pessoas consideradas loucas e anões, retratados por artistas contratados pela corte — entre eles, o renomado pintor Diego Velázquez —, cujos documentos oficiais os consideravam "ni oficio, ni cargo"<sup>50</sup>. Nem todos eram remunerados, mas aqueles que eram contemplados com tal benesse, figuravam ao lado da família real durante viagens e jornadas ou auxiliavam as damas da corte a se vestirem. Os

---

45 Prédio mais novo do complexo cultural que forma o *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Inaugurado em 10 de setembro de 1992, levando esse nome em homenagem à rainha consorte de Espanha Sofia, o complexo é composto pelas dependências localizadas na Calle de Santa Isabel — edifícios Sabatini e Nouvel — e no Parque Del Retiro, onde se encontram o Palácio de Cristal e o Palácio Velázquez. Finalizado em 2005, pelo arquiteto francês Jean Nouvel, o prédio é constituído por galerias de exposição, um auditório, salas do setor administrativo, além de um restaurante, uma livraria e a biblioteca e centro de documentação do museu. As atividades de Genus Radix aconteceram em uma das salas destinadas às oficinas artísticas (*talleres Nouvel*), localizada no subsolo do edifício. Segue link com a planta do edifício: <<https://www.museoreinasofia.es/planos/edificio-nouvel-planta-1>>.

46 Segue a página da Revista da Universidad de México, edição de outubro: <<https://www.revistadelauniversidad.mx/download/f1bfa978-cdb3-479b-aa24-d6e1b05f6026?filename=locos-enanos-negros-y-ninos-palaciegos>>.

47 Compôs a equipe de redatores da Revista da Universidade do México. Figura importante para a consolidação do periódico, a partir da segunda metade da década de 1940.

48 Denotando à função de entretenimento que os anões e bufões desenvolviam no ambiente palaciano (c.f. Kowal, 2004, p. 17).

49 Denotando à função de entretenimento que essas figuras desenvolviam nos ambientes palacianos (c.f. Kowal, 2004, p. 17).

50 ASSIAYN, Salvador D. Panorama Cultural. **Revista de la Universidad de México**. Cidade do México, vol. 1, n. 8, p. 27, 1947. Disponível em: <<https://www.revistadelauniversidad.mx/releases/e3be6c6a-b4a2-4e74-915b-ca332917edc7/>>. Acesso em: 16 de set. 2020.

registros iniciais relatam cerca de quinze a vinte loucos e anões, mas as pesquisas de Moreno Villa catalogaram até 123 criaturas amparadas pelas cortes dos reis Felipe IV e Felipe II. Miro os nomes e lá estava Nicolasito Pertusato — o mesmo retratado por Velázquez e encarnado por Pau Alegría, durante o encontro que acabava de participar.

A folha da revista mexicana que toca o meu rosto como uma bofetada e me exhibe um passado que “é uma espécie de mundo lateral, virtual, paralelo ao presente e que, em vez de passar com este, acolhe a si mesmo cada presente, mas como passado – tanto que o passado coexiste inteiro consigo e com cada presente que passa” (Lapoujade, 2015, p. 73). É o passado de existências que postas em segundo plano, não obstante estando em primeiro plano na representação pictórica da corte da Espanha. Entretanto, a sorte de poder conviver por três com esses duplos de humanidade trans\* e seres grotescos me obriga a pensar nessas materialidades do corpo como pertencente a um passado que nunca foi presente (c.f. Lapoujade, 2015, p. 75); que, à medida que se perde e se reencontra, passa a existir de fato. A esses sujeitos da transição, disponho minha escuta nos últimos 90 dias do fim da segunda década do século XXI.

Num processo de escavar a memória pessoal e coletiva desses corpos dissidentes, opto por traçar um pequeno movimento em direção à genealogia do anão para refletir a respeito da discussão sobre normalidade em torno dos corpos trans\*. Para iniciar esse trajeto, preciso rever três termos elementares utilizados pelo discurso médico-científico para pensar a figura do anão. À medida que tenho a minha disposição um arquivo pulsante de personagens conceituais — e nesse caso, o conceito se faz caro uma vez que, mesmo não nomeado, subterrâneos, eles estão lá e serão reconstituídos por mim, enquanto leitor (c.f. Deleuze; Guattari, 2010, p. 85) — o desejo de compreender a configuração *des sujets* que saltam das telas dos retratistas reais e dos arquivos palacianos e povoam nossa realidade numa espiral de passado-presente.

Ao acompanhar o escrutínio de Deleuze e Guattari, entendo que a história dos monstros deverá passar pelo estudo de determinados personagens conceituais, “de suas mutações segundo os planos, de suas variedades segundo os conceitos”. (Deleuze; Guattari, 2010, p. 84). Assim, vou tateando alguns dados na história do que se convencionou chamar de anormalidade para os conceitos

que cercam a figura do anão que reluz nesse bestiário que venho tracejando até aqui.

No caminho que me conduz à estação Atocha, dou um modesto salto sobre o enfoque burlesco dos anões e bufões para refletir sobre a mirada médico-jurídica que a história impõe sobre esses pequenos corpos. Alocados à condição de monstros teratológicos, os anões são catalogados pelo zoólogo francês Isidore Geoffroy Saint-Hilaire como pertencente à primeira categoria de anomalias chamada “*hémitéries*” (“semimonstruosas”)<sup>51</sup>. Anteriormente, o barbeiro tido como cirurgião e aclamado o pai da cirurgia no renascimento francês Ambroise Paré, em seu livro *Des monstres et prodiges* (1573) lista as possíveis causas das monstruosidades. Segundo Paré, o monstro se circunscreve entre a glória e a ira de Deus (c.f. Zanon, 2016, p. 33). Neste espectro, os anões que habitavam as cortes espanholas serviam de amuleto mágico, afastando a má sorte dos palácios reais.

Circulava nos corredores da corte dos Habsburgo que os anões eram imunes ao mal olhado porque eram muito miseráveis para provocar a inveja humana ou divina (c.f. Kowal, 2004, p.18). A ideia de “monstro como enviado de Deus” (Zanon, 2016, p. 34), presente na cultura popular e erudita, vigorou até o início do século XVII. Talvez seja essa a razão principal para que o rei Felipe IV e sua esposa Mariana da Áustria tenham incluído os anões Nicolasito Pertusato e Mari Bárbola na cena clássica de *Las Meninas*. A proteção da família real estava garantida, já que um anão podia servir à referida família para “resguardá-los de invisíveis e ameaçadores poderes sobrenaturais” (Kowal, 2004, p.18). Não obstante a monarquia espanhola conservasse sua inabalável fé católica, isso não invalidava seus temores supersticiosos e o medo de feitiços provocados pelas bruxas da época. Como diz o cancionero popular: “A fé não costuma faiá!”.

---

51 Dentro de uma definição científica abordada em seu livro *Historie générale e particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux, ou traité de tératologie* (1854-62), o autor distingue quatro categorias de anomalias, conforme o seu nível de severidade. São elas: categoria “*hémitéries*” (“semimonstruosas”) que eram consideradas simples e não impunham obstáculos ao indivíduo; nelas estão enquadrados os portadores de fendas palatais (conhecido na época como lábios leporinos) e os anões. A heterotaxias (“outras organizações”) ou categoria 2 era caracterizada pelo grupo de anomalias mais complexas e não identificáveis externamente, como as doenças que causavam inversão de posição dos órgãos internos (conhecidas na época como *situs inversus*). A categoria 3 era destinada ao hermafroditismo (hoje conhecido como intersexo), incluindo todas as anomalias que dificultam a diferenciação de sexo”. A categoria 4 (a monstruosidade) engloba as anomalias muito graves e complexas que não são compatíveis com a vida após o nascimento e frequentemente culminam em aborto espontâneo” (c.f. ZANON, 2016, p. 35).

Os documentos oficiais da corte espanhola são um instrumento importante para compreender a leitura que a sociedade da época fazia desses sujeitos que figuravam a nobreza. Haja vista que os registros de sobreviventes da corte datados de 1575 a 1700 se refere a anões e bufões como “*sabandijas de palacio*” — traduzido aproximadamente como “vermes do palácio” — o que denota seu baixo status social dentre os palacianos. Assim, temos aqui um exemplo do valor de abjeção atribuído a esses seres, mesmo transitando a alta hierarquia real. De igual modo, alguns anões da corte espanhola eram retratados ao lado de seus amos, destacando assim a sua condição de subjugado, ao servir como mascote da realeza. Retratado ao lado do rei, elegantemente vestido, o anão é posto numa posição de humilhado e subserviente, recebendo o afago de seu dono – o que denota a domesticação do monstro através do poderio do soberano (c.f. Kowal, 2004, p. 25).



*Príncipe Baltasar Carlos con un enano* (Diego Velázquez)

Que tipo de relação nossa humanidade desenvolve com a diferença? Como nos relacionamos com *aquelxs* que se desviam do que se considera normal? Na figura do anão, recupero as pegadas que me ajudam a pensar sobre a criação de criaturas que confrontem a noção de normalidade. Como se fosse possível contrastar as particularidades de ambas as criaturas que coordenam Genus Radix, poderia dizer que as noções de monstro de maravilhas e prodígios me ajudariam a entender a complexidade dessas existências. Segundo Paré,

“monstros são coisas que aparecem fora do curso da Natureza (...) ou seja, são desvios de uma norma”. Todavia, os prodígios “são coisas que acontecem [de modo] que são completamente contra a Natureza” (Zanon, 2016, p. 33). A normalidade se coloca como uma linha tênue que divide a condição monstruosa da prodigiosidade. Num primeiro momento, quero crer que aceitar o convite para fazer parte de esse projeto de imersão constitui em romper com a barreira da normalidade e habitar os monstros que rodeiam. Com efeito, é a nossa humanidade que nos permite dar um passo mais além, pois “o monstro não se situa fora do domínio humano: encontra-se no seu limite” (Gil, 2006, p. 14).

O vento encanado bate em meu rosto, enquanto sigo pelo Paseo del Prado; um movimento entre as plantas, do outro lado das grades do Real Jardín Botánico. Diminuo o passo, paro para ver o que acontece. Do meio dos arbustos e plantas locais, irrompe um homúnculo de longas mãos, unhas afiadas como garras que logo se apresenta. *Zanganito*<sup>52</sup> é seu nome e fazia a tradicional *siesta* deitado no gramado verde do Jardim Botánico. Fugitivo de uma importante gravura de Francisco de Goya – *Duendecitos* (1797-1799) - a criatura assustadora se orgulha em dizer que é “el duen de casa”<sup>53</sup>, se referindo ao *Museo del Prado*, sua moradia. Temeroso, me mantive do outro lado da grade de proteção, atento a qualquer gesto mais brusco de sua parte. Logo, o duende me pediu para que não tivesse medo dele pois, a despeito de sua fama de ladrão<sup>54</sup>, não me faria dano algum. Longe disso, alguns membros de sua família tinham poderes alquímicos e uns deles, de nome *Leprechaun*, esconde um pote de ouro no final do arco-íris.

Na fronteira que se interpõe entre mim e *Zanganito*, meu medo não seria suficiente para diminuir meu fascínio pelo inusitado. Ao reportar-me ao filósofo José Gil, assevero que os monstros são absolutamente necessários para a minha crença na humanidade (c.f. Gil, 2006, p. 14). Abruptamente, sou arremetido ao gramado do jardim imperial, graças às mãos longas do duende que me fizeram

52 Termo utilizado para se referir a duende na Península Ibérica, também conhecido como trasgo. Diminutivo de zangão (inseto).

53 Etimologicamente, a palavra duende (em espanhol) significou antigamente “dueño de una casa” que contraída seria “duen de casa” e dá o sentido da palavra duende. In: COROMINAS, J. **Breve diccionario etimológico de la lengua castellana**. Gredos: Madrid, 1987.

54 Por causa do significado do termo *duende* (espírito travesso que aparece de modo fugaz, este passou a ser usado no século XVIII como sinônimo de ladrão - numa à Igreja. Fonte: < <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/duendecitos/d4c3825f-c96e-42dc-af7f-62005899ff5e>>. Acesso em 24 de set. 2020.

atravessar aquelas grades. O monstro surge por aproximação do que deve ser mantido à distância<sup>55</sup>. Seu riso compulsivo e senso de humor apurado foram o suficiente para identificar o parentesco entre duendes e anões que são capazes de construir grandes histórias de amizades, quando simpatizam com os humanos. Mas também, se ofendidos, a travessura vira sua moeda de troca.

Um vento forte agita as coleções de rosas e bonsais da realeza espanhola, as folhas verdes das araucárias raras que desenham os caminhos do jardim são arrancadas pela força de um redemoinho que lança areia sobre a minha vista, me causando uma cegueira temporária. Atônito, ouço as gargalhadas de *Zanganito* e o barulho assustador do vento que vai diminuindo aos poucos. Temporariamente cego, mas a risada debochada do duende espanhol se mescla com os gritos em um idioma que me parecia familiar – digamos, ancestral. A poeira assenta, os olhos comicham um pouco e aos poucos noto a presença de um ser pequeno, ostentando uma vasta cabeleira vermelha que montava um porco selvagem. Logo reparei que seus pés eram ao inverso, quando saltou do suíno e correu a abraçar o amigo espanhol. “De *curu*, contrato de *curumim*, e *pira*, corpo, corpo de menino” (Câmara Cascudo, 2000, p. 332). Assim se define etimologicamente a criatura esquisita que há muito figura nos escritos da antiga colônia da Coroa Portuguesa. Nas palavras do venerável José de Anchieta:

É coisa sabia e pela boca de todos corre que há certos demônios e que os brasis chamam *curupira*, que acometem aos índios muitas vezes no mato, dão-lhe de açoites, machucam-nos e matam-nos. São testemunhas disto os nossos irmãos, que viram algumas vezes os mortos por eles. Por isso, costumam os índios deixar em certo caminho, que por ásperas brenhas vai ter ao interior das terras, no cume da mais alta montanha, quando por cá passam, penas de aves, abanadores, flechas e outras coisas semelhantes, como uma espécie de oblação, rogando fervorosamente aos curupiras que não lhes façam mal. (Câmara Cascudo, 2000, p. 332)

Ao observar o verbete encarnado de Câmara Cascudo, que se desloca em minha direção, em diálogo com as declarações do Padre Anchieta recém-chegado em terras *brasilis* é possível notar como a palavra se consolida como o elemento primordial à concepção e representação de determinadas criaturas no decorrer de nossa história. Palavras adormecidas que perambulam e contribuem para o extermínio de existências vistas como fora da normalidade, como expõe o cinema expressionista alemão com o clássico *O gabinete do Dr. Caligari* (1920). Assim como a expressão “demônio” se encarregaria de imputar um caráter macabro ao

---

55 GIL, 2006, p. 15.

imaginário das lendas indígenas, alguns seres são instaurados sob uma ritualística que os coloca numa condição de não-humanos.

Os pés invertidos do anão Curupira ao tocarem as folhas secas do jardim, me recordaram os passos do discurso médico em direção à formação de estigmas com relação aos corpos que transpassam a linha da normalidade imposta. Concebendo ao nanismo o signo da degeneração, a medicalização da diferença encontra na associação de características físicas, patologia e comportamentos específicos um terreno propício à criação do mito de origem, no qual a ideia de normalidade e de desvios hereditários condicionam a arquitetura do monstro (c.f. Caponi, 2012, p. 526). Os atributos e formas físicas que esculpem o corpo do anão mitológico transmutam entre o informe e a inversão da natureza.

Conforme caminha em minha direção, as pegadas da criatura deixam rastros mentirosos pelo chão, no intento de enganar que desconfia de sua existência, fazendo que este se perca entre as diversas espécies de plantas (c.f. Câmara Cascudo, 2000, p. 333). Com uma folha de bananeira em formato de interrogação que brota de seu umbigo e cobre toda o seu púbis, seu corpo revestido de pelos e ausente de orifícios para a eliminação de secreções dispara a transgressão do limite natural do corpo anatômico, deixando evidente a sua monstruosidade. Misto de reino animal e humano? Misto de dois indivíduos? Mistura de dois sexos ou ausência deles? A entidade mitológica e parente ancestral do anão, com o qual me esforço em conversar nessa tese, transgride ao tocar na noção de natureza. Entre o humano e o animal de pequeno porte, ele se constitui num misto de formas (c.f. Foucault, 2001, p. 79). O monstro habita na fissura feita pela infração da lei natural.

A visão de ambos os seres fantásticos que se colocam à disposição no interior do horto me auxilia a pensar como determinados sujeitos, aos quais é legado uma existência às sombras, conseguem “conquistar” novas realidades. Talvez o problema estivesse centrado na passagem de um modo de existência a outro (c.f. Lapoujade, 2017, p. 72). Porém, tendo a crer que o fato desses seres tomarem posse de uma realidade é o que nos permite estarmos tão próximos nesse momento. Neste caso, o gesto de tomar posse de algo possui a mesma força de empuxe que me arremeteu até o interior do jardim botânico e me colocou diante de ditos seres fantásticos. Vivenciar essa experiência de encontro inusitado consistiria em “dar autonomia àquilo que não existe por si e que, levando em conta

o seu inacabamento constitutivo, precisa de um outro para existir mais ou de outra maneira” (Lapoujade, 2017, p. 74). É aí que compreendo que também faço parte da engrenagem que cria o monstro, pois esse é linguagem e sentido.

Sentado na relva, reparo meticulosamente ambas as figuras. Mas, sobretudo, o Curupira me chama atenção por sua maneira de se mover e de dominar os códigos da mata. Seu corpo dotado de prodigiosa força física e pés voltados para trás corrompem a lógica de instauração que consiste em “estender uma arquitetura que organiza, estrutura e, conseqüentemente, distingue os dados iniciais, em vez de deixá-los entrelaçados uns aos outros, e compenetrados sincreticamente (...)” (Lapoujade, 2017, p. 82). Nos pés inversos do Curupira estão o desequilíbrio da ordem; o deambular enganoso que faz os caçadores e viajantes perderem o rumo certo, “transviando-os dentro da floresta com assobios e sinais falsos” (Câmara Cascudo, 2000, p. 333).

O jogo dissimulatório do Curupira tem como objetivo principal transviar<sup>56</sup> o sentido das coisas através da linguagem. No interior da mata, os sons e as palavras, distinguidas pelo caboclo que conhece muito bem a fama da criatura, se tornam corpo, conduzindo à falta de sentido do homem curioso que se enreda nas tramas de sua linguagem. Vejo o mito tupi-guarani pela lente branca que dociliza a minha visão, assevero que o Curupira seria “aquele para quem as palavras voltam e se tornam corpos cortantes, ferinos, com sonoridades incisivas porque perdem simultaneamente todo o sentido” (Lapoujade, 2015, p. 131). Pode o corpo ruidoso do homúnculo da floresta desmoronar o sentido dado a certas existências?

De alguma maneira, atentar-se ao jogo do corpo ruidoso do anão ruivo nos remete à melodia sirênica da lara. Curiosamente, a linguagem sonora composta de “gritos longos e estridentes”, imitando a voz humana, desnorteia os predadores que invadem a selva de pedra, visando destruir a sua diversidade. Conforme a aclaração do antropólogo, “(...) O inocente que ouve os gritos e não se apercebe que é um Curupira e dele se aproxima perde inteiramente e noção de rumo” (Câmara Cascudo, 2000, p. 334). Tão impotente como o jovem tapuia, iludido pelo feitiço vocal da sereia, o invasor tem seu corpo penetrado, agredido, articulado por essa linguagem do Curupira. As flechas flamejantes lançadas pelo pequeno

---

56 Me refiro ao excerto do verbete que, na narrativa mitológica contada na região do Rio Solimões, alude aos caçadores e viajantes espantados pelos assobios e sinais falsos do Curupira como que “transviando-se dentro da floresta” (Câmara Cascudo, 2000, p. 333).



ser da floresta representam uma arma poderosa que preserva a existência de múltiplas criaturas de seu ecossistema.

Estar no meio do *Real Jardín*, sob a custódia de *Zanganito* e recebendo a visita do Curupira (mesmo estando particularmente espantado), me faz perceber que ambos veem em mim aliado. O acolhimento no reino das maravilhosas<sup>57</sup> miniaturas, seguido da inesperada admissão entre os anões do Reina Sofía abrem uma clareira na floresta da ignorância humana e torna visível aqueles, até então, vistos como “uma desgraça corporal e um gênero absurdo”<sup>58</sup>. Enquanto cai a tarde, me deixo tombar sobre a relva verde a ouvir as lições das criaturas mitológicas que romperam suas fronteiras geográficas para me ensinar que o “monstro” assinala o limite ‘interno’ da humanidade do homem” (Gil, 2006, p. 17).

### 3.3. Movimento II- Nos passos de uma dança miúda

[...], mas aí mesmo, eu sinto as minhas costas arqueando, com o peso de seguir guerreando através das palavras e o meu corpo, que antes de ser meu campo de batalha, é o meu parquinho. (Abigail Campos Leal, ativista literária)

Como a velocidade de um raio, passou o mês de outubro de 2019 e com ele, vieram as descobertas dessa viagem surpreendente. Novas amizades, lugares inéditos para mim, experiências inesperadas. Aos poucos, me assento a essa nova realidade, levado pela curiosidade e o faro de investigador que tenho desenvolvido nessa incursão ibero-americana. São cores, sabores e texturas que promovem em mim outros modos de ler o mundo.

Neste pouco mais de um mês: o estar à deriva e uma mudança de casa. Por mais que se conheça a língua, não dominar os códigos de uma terra estrangeira aumenta a sensação de experimentar os diferentes extremos físicos.

57 Respaldo nas discussões de Zanon, utilizo o adjetivo *maravilhosas* “fundamentalmente para indicar que a direção do ‘monstro’, ou ordem do discurso acerca dele, decorre do efeito de ‘maravilhamento, ou para usar um termo talvez mais neutro, de ‘espanto ‘que ele causa” (ZANON, 2016, p. 43-44). Para a autora, a opção pelo termo auxilia para que seu sentido não recaia na busca por causas naturais ou nos significados divinos do prodígio que envolvem a noção de monstro.

58 Segundo Halberstam, as duas expressões foram utilizadas para designar a identidade trans\* durante meio século e caíram em desuso no segundo decênio do século XX, ao encontrarem na palavra transgênero um termo guarda-chuva para os “corpos com gênero diverso”(c.f. HALBERSTAM, 2017, p. 70).

Como nas aulas de técnica de Limón<sup>59</sup> que me atravessaram durante a minha trajetória de bailarino, meu corpo oscila entre a queda e a recuperação num frequente *moverse por la ciudad*. De fato, vagar por um território inédito me exige, enquanto sujeito dos dinamismos espaço-temporais<sup>60</sup>, recuperar a condição larvar. Pois na experimentação desses diferentes extemos, há movimentos que só uma larva ou um embrião poderiam suportar<sup>61</sup>.

Aos poucos, a rotina diária vai se conformando. As aulas na disciplina “Identidades y Culturas Visuales”, ministradas pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Inés Placencia Camps no *Máster en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura na Universidad Autónoma de Madrid*, passam a ocupar as minhas tardes de segunda-feira. No decorrer da disciplina, entre várias e densas leituras “Identidad cultural y diáspora”, de Stuart Hall encabeçava a fila e na bibliografia recomendada, muitos autores latino-americanos e pessoas trans conversando com os clássicos europeus. Nas primeiras aulas, vejo o afínco e o cuidado respeitoso da Prof.<sup>a</sup> Inés Placencia em trazer a questão racial para o centro das discussões e, tocando na ferida colonial aberta por Espanha, contrastava os clássicos europeu com produções de artistas de Guiné Equatorial<sup>62</sup>. E eu ali, o único negro naquela classe composta por jovens brancos e europeus que, disfarçadamente, me olhavam com curiosidade.

---

59 Ícone da dança moderna norte-americana, foi discípulo da bailarina e coreógrafa Doris Humphrey. Nascido no México, Limón (1908-1972) teve seu trabalho de coreógrafo reconhecido nacional e internacionalmente, além de constituir uma técnica que leva o seu nome. Além da preocupação estética de transmitir a experiência humana e percepção poética através dos movimentos, Limón promove com sua técnica o que Doris Humphrey convencionou chamar de “arco das duas mortes” — momento em que o corpo toca o solo, durante um movimento de queda e recuperação (c.f. Lewis, 1994, p.46-47).

60 BARDET, 2012, p. 11 (tradução nossa).

61 Idem 2012 (tradução nossa).

62 País da África Central colonizado por espanhóis, é considerado o último território significativo da Espanha. Embora tenha declarado independência em 1968, num processo de descolonização do continente africano iniciado nos anos 1960, o país preserva em sua Constituição a “ley de vagos y maleantes” (1933) - que prevê punição a comportamentos considerados antissocial (equivalente ao crime de vadiagem). Durante a ditadura franquista, a inclusão dos “invertidos” (1954) em dita lei favoreceu para a criminalização das atualmente chamadas identidades dissidentes. Durante minha estadia doutoral em Madri, tive a oportunidade de assistir o lançamento do livro **Yo no quería ser madre: vidas forzadas de mujeres fuera de la norma** (2019), de Trifonia Melibea Obono. Em seu livro, a jornalista, cientista política e pesquisadora de gênero Melibea apresenta relato de lésbicas e pessoas trans que são vítimas de estupro corretivo e obrigadas a engravidar de maneira forçada para não serem punidas pelas leis vigentes em seu país. Na ocasião do lançamento de seu livro (20 de fevereiro de 2020), tive o prazer de conhecer a autora pessoalmente e ouvir um pouco mais sobre o seu processo de escrita. Link de divulgação do evento: < <https://www.libreriaberkana.com/noticias/168/>>.

Somava-se ainda ao meu cronograma de atividades visitas a museus e espaços culturais, palestras e conferências, além de encontros com pesquisadores e artistas locais. Entre idas e vindas, dentro do trem que cumpria o trajeto de casa à universidade ou ao Museu Reina Sofía, pensava na potência larvar que meu corpo convertia em dança ao transitar pelas vias de Madri. Que plasticidade seria esta que permitiria alguém habitar dois ou n mundos? (c.f. Kiffer, 2016, online). A resposta poderia estar focada no fato de que o larvar é “aquilo que produz o encontro, já não termos – coisas, pessoas, representações — mas algo que se tornou imperceptível no elemento formal” (Bardet, 2012, p. 11 [tradução nossa]). Tal construção se dava ao assistir a conferência “Más alla de una economía del cuidado — ¿Cómo pensar una economía feminista, *queer*, punk, trans\*...de los archivos”<sup>63</sup>. Ou escutar os relatos das mulheres trans e travestis vítimas de perseguição durante a ditadura argentina que atuam no *Archivo de Memoria Trans*<sup>64</sup> ou participar do seminário *Curadoría, Política y Descolonización* na BAC<sup>65</sup> – Madrid. Nestas idas e vindas, a fina camada que cobre a crisálida comprova o processo de construção que denota a resistência larvar<sup>66</sup>.

Contudo, as reuniões de sábado no Museu Reina Sofía adquiriram um espaço significativo dentro da agenda semanal que organizei em pouco tempo de estadia. No entardecer da sexta-feira, o gigante chamado ansiedade se antepunha em meu caminho, me tolhendo de desfrutar a noite de Madrid e roubando meu sono que passou a ser substituído pelas leituras dos textos discutidos nos encontros semanais. As manhãs frescas dos fins de semana outonais começavam com a correria para pegar o trem que deixaria na estação Atocha, a alguns metros de um dos complexos de arte contemporânea mais ilustres da Europa.

De pronto, a sensação de excitação era momentaneamente sustada pela equipe de segurança que demonstrava seu total despreparo para lidar com as

---

63 Mesa III, organizada dentro do seminário Archivos de lo común, ocorrido no período de 23 a 25 de setembro de 2019. A mesa em questão era composta por: Joaquín Vázquez (Archivo Miguel Beniloch, Sevilla) e Flavia Rando (Lesbian Herstory Archives, Nova Iorque). Programação do evento: < <https://www.museoreinasofia.es/actividades/archivos-comun-iii> >.

64 Evento chamado *Historias tra(n)spapeladas*, em alusão ao Dia Internacional da Memória Trans, ocorrido em 21 de novembro de 2019 no Museu Reina Sofía. Com a presença de integrantes *Archivo de Memoria Trans*— muitas delas, sobreviventes dos horrores do período ditatorial argentino. <<https://www.museoreinasofia.es/actividades/historias-transpapeladas-0>>

65 Bienal de las Artes del Cuerpo, Imagen y Movimiento de Madrid, ocorrida no período de 26 de setembro a 06 de outubro de 2019.

66 “A resistência larvar aponta para processos em construção” (Kiffer, 2016, s.p.).

nossas diferenças. A chegada do clã formado por pessoas esquisitas, com cortes de cabelo e roupas consideradas extravagantes e desconformes para seus dedutíveis gêneros mobilizava aqueles seguranças, escondidos em seus uniformes foscos e sem vida. Em cada chegada, muitos nomes que dissonavam do timbre de voz ou da aparência *des nomeades*, saltavam aos olhos e provocavam um estranhamento ao agente que precisava nos identificar para que adentrássemos à sala de trabalho. Até mesmo meu nome em português causava espanto ao plantonista que nos interpelava, gerando atraso no início de nossos encontros. Como se revivêssemos o incidente vivido por Paul Preciado, ao embarcar num aeroporto qualquer, notando o desconhecimento de sua existência pelo outro<sup>67</sup>.

Com as rotineiras visitas nas manhãs de sábado, nos tornamos corpos marcados, identificados por nossos nomes e documentação arroladas num ofício emitido administrativo da instituição que garantia nossa entrada e permanência no horário determinado para a realização do projeto. O que poderia significar um passe livre às dependências do museu, nos obriga a pensar que “as instituições e suas políticas produzem categorias (...), de maneira que algumas pessoas são marcadas, carregando suas vidas e corporalidades de novos significados” (López; Platero, 2019, p. 12 [tradução nossa]). Políticas de acesso às pessoas que vivem à margem e invisibilizadas constituem um avanço, quando acompanhadas de um processo educativo entre os demais profissionais envolvidos nas etapas de acolhimentos desses sujeitos. Caso contrário, nossas diferenças podem ser usadas para “marcar os corpos a modos de estigmas, determinando os direitos de algumas pessoas e inclusive questionando sua própria condição humana” (Goffman, 1963 *apud* López; Platero, 2019, p. 12 [tradução nossa]).

Frente aos demais corpos que traspasar as barreiras de segurança do museu, diariamente, somos aqueles que acionam o alarme e/ou têm a identidade questionada. Longe disso, a ausência de marcas faz com que certos corpos sejam tomados como modelo e acessem facilmente os espaços, sem o incômodo de terem os seus nomes inspecionados. E quanto aos diferentes? Aos marcados? Aos vigiados por serem julgados perigosos? A estes, resta se converterem em “outros corpos” (c.f. López; Platero, 2019, p. 14 [tradução nossa]). A ausência de marcas delimita sua posição de privilégio nas filas de ingresso aos espaços que a

---

67 PRECIADO, P. Ciudadanía en transición. **Un apartamento en Urano — Crónicas del cruce**. Anagrama: Barcelona, 2019, pp. 213 – 215.

vida nos possibilita ou não. Ao ser questionado sobre seu nome, alguém solta em alto e bom inglês: “*I am transitioning*”<sup>68</sup> e desarticula a equipe que nos abre passagem. Em bando, descemos as escadas que dão acesso ao subsolo e ocupamos a sala de *talleres* do edifício Nouvel, onde já nos esperavam os coordenadores do projeto. Nossos corpos e pensamentos invasores aterrissavam como OVNI no espaço de criação nas manhãs de sábado, prontos e abertos às trocas. Durante as sessões teóricas, dirigidas por Izan Parra “El Primo”, autores espanhóis — muitos deles desconhecidos para mim — conversavam com os mais badalados no circuito dos Estudos Queer.

Enquanto, numa pista de dança se podia ver Teresa de Lauretis de rostinho colado com Beatriz Ferrús ao som de *Cheek to cheek*; em outra, Michel Foucault e Raquel (Lucas) Platero<sup>69</sup> dançavam as canções de Lou Reed, sem medo de serem vigiados e punidos: do outro lado da mesma pista, sentados em roda, Judith Butler, Isabel Clúa, Joan Scott se interrogavam sobre a performatividade de gênero, sob a imagem sacramentada da atriz e musa trans de Andy Warhol e Lou Redd (Holly Woodlawn), projetada num telão de LED. Como quem ouve *Walk on the wild side*<sup>70</sup>, digeríamos esse marco teórico como quem bebe um *tinto de verano* e *patatas bravas* de *tapas*. Tudo descia fresco e suave, porém ardido, conforme é de costume.

Encerrada a tertúlia, vinha o momento de “poner el cuerpo dentro de la teoría” — segundo as palavras de Pau Alegria Ruiz (ou Pau “Nicolasio Pertusato”). Assim sendo, o corpo passava a ter um protagonismo maior, todas as vezes que acolhíamos o cardápio rico e variado que nos servia o bufê Alegria. No banquete sabatino, pouco importava a maneira de manejar os talheres. Regularmente,

---

68 Ao explicar sobre a aquisição do termo “transição” para designar o “processo que supostamente transporta a feminilidade à masculinidade (vice-versa) através do protocolo médico e legal de redesignação de gênero”, Preciado recorre ao verbo no gerúndio, tanto em espanhol como em inglês — “*Estoy haciendo mi transición*” e “*I am transitioning*”, respectivamente — para exemplificar como sua enunciação parte de um aparelho de produção de verdade ao outro, enquanto entidade biopolítica (c.f. Preciado, 2019, p. 214).

69 No momento da escrita do referido artigo, o autor estava em processo de transição de gênero. Por isso, a opção pelo modelo de assinatura.

70 Canção que imortalizou a atriz trans Holly Woodlawn, “um dos ícones da contracultura norte-americana”. Em companhia da também atriz e pessoa trans Candy Darling foram consideradas estrelas da filmografia de Andy Warhol, “infundindo os movimentos glam, glitter e participando das primeiras cenas em locais como Max’s Kansas City e CBGB” (c.f. Stryker, 2008, p. 91 – 92).

ouvíamos que “não existia um modo certo ou errado de se movimentar, pois sempre haveria um lugar para a busca e a investigação no corpo”<sup>71</sup>.

### 3.3.1. Pausa para o banquete sobre o chão

Os encontros aos sábados no Reina Sofía esboçavam o interesse coletivo de aproximação das especificidades de nossas existências no processo de criação proposto pelo projeto. Logo, a experiência artística (ou ausência dela) em nada serviria de empecilho para que provássemos das iguarias oferecidas pois bastava estar de corpo presente e “dar lugar para exteriorizar tudo o que se move com ele – seja doloroso; seja vivo”<sup>72</sup>.

Metaforizando o ateliê de trabalho a nós concedido pelo *Museo Reina Sofía*, esse se transforma num salão de comensais para no qual é servida essa refeição farta de múltiplos sentidos. Por sua localização no subsolo do prédio, tenho a impressão de que dito banquete necessita ser oferecido, a princípio, de maneira discreta — quiçá a polarização de nossos dias, impeça que a mesa seja aberta a todas as pessoas. Na visão arbitrária de alguns súditos dessa corte, dados corpos que por ela circulam são tomados como carne a ser abatida e consumida por estruturas superiores de poder.

De semelhante modo, o mesmo estúdio que lembra a cozinha da casa grande - lugar onde a negra quituteira elabora os pratos para a festa, sem desgrudar o umbigo do fogão a lenha e o “senhorzinho” come escondido por não ter idade suficiente para estar à mesa com os comensais adultos. Ao mesmo tempo que rastejo, num exercício de deslocamento sobre o solo, relembro as histórias de *mes companheiros* de experiência e observo os corpos se movendo em conjunto; quase coreograficamente, manifestando *sua capacidade larvar de resistência* (Kiffer, 2016, s.p.). A protodança bailada no chão da cozinha da rainha cava buracos de onde germinarão criaturas. Com esse gesto primitivo, me pergunto: quais processos de construção nossa resistência larvar é capaz de apontar?<sup>73</sup>

71 Genus Radix (vídeo promocional) 2019/2020 — trecho a partir 1’10” de apresentação. Link da página no Youtube.com: < <https://www.youtube.com/watch?v=kwQuYUZtKew>>.

72 Id. 1’30” de vídeo.

73 Kiffer, 2016, s.p.



Atividade de corpo realizado pelo grupo antes do confinamento provocado pela pandemia de COVID-19, em fevereiro de 2020. Fotografia: Kaen Aguado.

O paralelo estabelecido entre a imagem de um grupo formado e liderado por jovens majoritariamente numa faixa etária inferior a trinta anos, oriundos de distintos lugares de Madri, de classe social variada e diferentes níveis de escolaridade, porém com histórias de reconhecimento e aceitação social bem mais leves das que tinha ouvido, no decorrer dessa investigação, me ajuda a concluir que estamos diante de uma geração de pessoas trans\* (segundo já observara Halberstam). De fato, à medida que o transgênero segue paulatinamente se convertendo em um novo indicador da exclusão e da patologia para um modelo de aceitação e tolerância, deveríamos começar a celebrar a aquisição de direitos fundamentais, a visibilidade e o reconhecimento desses sujeitos (c.f. Halberstam, 2017, p. 70). Perceber espaços como o oferecido pelo *Museo Reina Sofía* — que metáforizo como o ambiente da cozinha e coloca, a priori, no centro da discussão os corpos jovens, que canalizam sua energia vital na busca para impedir a exclusão social de seus pares nos lugares de produção artística<sup>74</sup>. São essas criaturas que brotam do chão da cozinha da rainha; sujeitos elementares para que o aroma da justiça e do respeito à diferença alcance outras pessoas convidadas para essa festa.

Obviamente, não podemos nos esquecer que o solo ali germinado é branco — o que faz com que as criaturas brotem e cresçam sob um sentimento

---

74 C.f. Halberstam, 2017, p. 71.

de proteção. Diferentemente dos jovens negros, que vivem na pobreza e que são alijados do processo de educação formal (e que, conseqüentemente, não florescem com a mesma facilidade), tais criaturas chegam a esse lugar de ativismo artístico mais amparadas e fortalecidas que as demais. Ao passo que minha pele preta fricciona o chão alvo da *casa de la reina*, me dou conta da tenuidade dessa protodança.

### 3.3.2. Sob o olhar labiríntico da *Venus rara*

Terminada mais uma sessão de Genus Radix, percorro o habitual caminho pelo *Paseo del Prado*, ruminando a pergunta inquietante, lançada em nosso primeiro encontro: ¿*Dónde viene mi identidad de género?* Nos arredores do *Real Jardín Botánico*, tenho o fluxo de pensamentos atravessado por uma voz fina que vinha do outro lado da grade de proteção, que chama pelo meu nome com a intimidade de um conhecido. De pronto, identifico a meus amigos *Zanganito* e *Curupira* que, entre plantas raras e arbustos, me esperavam para para me roubarem mais um dedo de prosa.

Agora, sem medo, parei para cumprimentá-los e ouvir as novidades que ambos poderiam trazer a mim. Sem rodeios, meu imaginário compatriota anão, me diz que teriam algo a me revelar. Logo, as folhas das árvores e plantas começam a se agitar, ouço assobio e vaias e uma gargalhada de deboche, que se transmuta em uma caboclinha entroncada e afetuosa (c.f. Câmara Cascudo, 2002, p. 362). De nome Caipora, mas também conhecida como Flor do Mato, logo me pediu um cigarro e, por acaso, tinha um maço que encontrei perdido na estação de trem, na vinda para o museu. Parecia um tanto raro aquela criatura que se parecia com uma menina de uns 12 anos, fumando cigarro como gente grande.

Há um antagonismo presente nessa entidade fantástica que, apesar de amante do fumo, é celebrada pelo caboclo da mata como a defensora das árvores, das matas e dos animais selvagens. Por essa destreza, alguns a comparam à deusa Diana, no entanto, seria mais interessante aproximá-la da deusa de *Euá* — orixá da tradição afro-brasileira que vive no interior da floresta que se transformou em nascente de águas para saciar a sede de seus filhos moribundos (c.f. Prandi, 2001, p. 232-233).



Presenciar a metamorfose do Curupira em Caipora ou Flor do Mato me impulsiona a refletir sobre a urgência em reconfigurar forças a fim de desestabilizar os lugares estabelecidos, abrir vias, *povoar de caminhos possíveis, coletivamente* (c.f. Kiffer, 2016, s.p.). A fonte que corre no interior da floresta ajuda a vicejar o chão quando surpreendida pelo encanto e maravilha do arco-íris, canta o conto da resoluta senhora das florestas e dos rios a quem peço licença para lembrá-lo a seguir:

Euá casa-se com Oxumaré

Euá andava pelo mundo,

Procurando um lugar para viver,

Euá viajou até a cabeceira dos rios

E aí juntos às fontes e nascentes, escolheu sua morada.

Entre as águas, Euá foi surpreendida

Pelo encanto e maravilha do Arco-Íris.

E dele Euá loucamente se enamorou.

Era Oxumaré que a encantava.

Euá casou-se com Oxumaré

E a partir daí vive com o Arco-Íris,

Compartilhando com ele os segredos do universo (PRANDI, 2001, p. 236)

Numa profusão, meu pensamento que corria em direção de um entendimento sobre a crise financeira e ambiental mundial derivaria da diferenciação provocada pelo sistema sexo-gênero — *produto do contrato social heterocentrado cujas performatividades normativas foram escritas nos corpos como verdades biológicas* (Preciado, 2014, p. 21) —, graças à transmutação fantástica do Curupira em Caipora, entre os espécimes do horto real.

No justo instante em que convidaria a anã Flor da Mata para vislumbrarmos uma trilha ecofeminista<sup>75</sup>, novamente sou interrompido por *Zanganito* que nos

---

75 A corrente ecofeminista se apresenta como o único marco político capaz de explicar com detalhes os vínculos históricos entre o capitalismo neoliberal e dispositivos de dominação e controle (tais como violência sexual e de gênero, tecnologias reprodutivas, turismo sexual, abuso infantil, islamofobia, desmatamento, mudanças climáticas, mito do progresso moderno entre outros (c.f. Mies; Shiva, 2020, p. 11). Entre suas premissas está na “interconexão entre os recursos ‘materiais das mulheres e da natureza, no ponto de vista estrutural. Assim sendo, todas as mulheres em sua multiplicidade (cisgênero, transgênero, indígena, negra, trabalhadora rural, lesbiana e outras) são fundamentais a ativação de diferentes tipos de resistência política. Dialogar com os mitos do Curupira e da Caipora, em transição, me ajuda a explicitar as alianças entre os sujeitos feministas, numa perspectiva pós-colonial e decolonial.

puxa pela mão e nos leva a conhecer a sua casa: o *Museo Nacional del Prado*. Em disparada até o museu, a imagem da Caipora que corre velozmente graças aos seus pés invertidos é motivo de atenção. Como pode haver tanta destreza em um ser de anatomia tão excêntrica? Quais reações produzem um corpo que perfaz o caminho avante, tendo os pés virados para trás? A dança-correria da caboclinha de vasta cabeleira solta ao ar desobedece às leis de força vetorial, prescritas pela biomecânica. Quanta dinâmica lateja desse corpo aparentemente frágil! Efetivamente, a Flor desabrocha em *um corpo totalmente entregue à ação* (Conde-Salazar, 2018, p. 22 [tradução nossa]). Um corpo que os sapatos de ponta da bailarina clássica jamais conseguiriam adestrá-lo; que possuem o poder de se lançar à dança<sup>76</sup>; corpo que avança em direção ao futuro, sem perder de vista o passado, num gesto de lançar seu corpo à escrita.

Entre ciprestes e bonsais, cortamos o Jardim Imperial, burlamos a segurança do Museu e entrando na porta principal da sala 012, *Zanganito* me apresenta com orgulho aquela que ele chama de “*La Venus rara*” (Mari Bárbola<sup>77</sup>, a anã da Rainha). Sem desfazer sua pose, inclina delicadamente a cabeça e sorri com os olhos me cumprimentando com reverência, enquanto posa para Velázquez. Inerte, ao lado da Infanta Margarita, a simpática senhora incrementa a cena que visibiliza o poder de tão jovem monarca, rodeada de criadas e criaturas excêntricas. Entretanto, em meio às palavras e às coisas, a anã hidrocéfala não seria nomeada no respeitado ensaio *Las Meninas*, de Michel Foucault. Apesar de saber que o filósofo começa sua leitura a partir da visibilidade do pintor dentro da obra, não foi difícil escapar da mirada heterocisgênero do artista e imergir no olhar de Mari Bárbola que profere “os meios-termos entre o visível e o invisível” - antes percebidos no rosto branco de Diego Velázquez (c.f. Foucault, 200, p. 4).

A cena cotidiana da família real retratada pela fina ponta do pincel do artista e confiscada pelo gume de meu olhar desvelam um segundo espelho, de tal maneira impactante e translúcido que poucos conseguem notá-lo. Eclipsado na figura insignificante de Mari Bárbola, uma sequência de passos que constituem a

76 A etimologia do substantivo em espanhol *baile* (no grego *ballein*) nos ajudaria a pensar numa ação dinâmica do corpo dançante em relação ao tempo. Em sua raiz grega, o ato de dançar “reconhece o poder do corpo que se lança à dança” (Conde-Salazar, 2018, p. 25 [tradução nossa]).

77 Registrada nos documentos oficiais da Corte Espanhola como Maria Barbara ou Mari Bárbola, a anã passou a frequentar o Palácio Real em 1651, após a morte da condessa de Vellerbal e Walther, de quem tinha sido propriedade. Nascida na Alemanha, era conhecida como Mari Bárbola, porém seu nome oficial era Maria Bárbara Asquen ou Asquín (sobrenome provavelmente de origem escandinava). Vivem como propriedade da família real até 1700, quando retornou para a Alemanha.

dança miúda se projeta naquela diminuta íris. Espelho de *uma profundidade de reflexo na reentrância*<sup>78</sup> de um corpo estigmatizado que exhibe um repertório de movimentos que nos auxiliarão na tessitura da dramaturgia monstruosa que busco desenvolver, em parceria com você, caro leitor.

Em contraposição ao espelho plano que reflete a imagem do Rei Felipe IV e a sua esposa Dona Mariana, os olhos amendoados de Bárbola correspondem a um pequeno ângulo de uma esfera – que mais uma vez me remete ao *abebé* de Oxum<sup>79</sup>. Respeitando as afirmações da Física, quanto maior o ângulo de abertura de sua superfície, maior a distorção das imagens refletidas. Com efeito, a mirada da anã não surte o mesmo efeito do ocorrido com Oiá trancada por sua irmã Oxum no quarto do espelho Espectro, contado anteriormente. Mas o leque-espelho é peça chave para uma dança que presenteia uma outra visão à humanidade<sup>80</sup>.

### 3.3.3. Na menina dos olhos da cena

Refazendo uma das perguntas de Michel Foucault sobre a pintura de Diego Velázquez: que espetáculo é esse, quem são esses rostos que se refletem primeiro no fundo das pupilas de Mari Bárbola e, finalmente, na claridade longínqua do *abebé* real?<sup>81</sup> O olha que me olha e é olhado<sup>82</sup> descortina a

<sup>78</sup> FOUCAULT, 2000, p.10.

<sup>79</sup> Em aula inaugural do Departamento de Letras (PUC-Rio), realizada em 15 de setembro de 2020, a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> e escritora Conceição Evaristo, ao explicar sobre sua opção em ler os textos da escrivência — discussão presente em sua dissertação de Mestrado denominada *Literatura: uma poética de nossa afro-brasilidade* (1995) — a partir das narrativas míticas africanas e não da mitologia greco-romana declara que a “cosmogonia branca europeia não contempla a beleza do sujeito negro” (Evaristo, 2020). Por isso, a pesquisadora elegeu trabalhar com os mitos de Iemanjá e Oxum. Para Evaristo, as figuras de ambos os orixás femininos representam a força geradora e acolhedora, consecutivamente. Link de acesso à aula inaugural: < <https://www.youtube.com/watch?v=ygdWloo8lps>>. Nesta tese, faço o esforço de aproximar a minha discussão do pensamento decolonial, ao trazer mitos da tradição ameríndia e afro-brasileira para dialogarem com as abordagens teóricas e os sujeitos que abarco nessa pesquisa.

<sup>80</sup> Faço uma alusão a duas histórias da mitologia iorubá que envolvem Oxum e seu filho Logum Edé. A primeira relata o nascimento de seu filho Logum Edé - “metade rio”, como a sua mãe e “metade mato”, como o seu pai Erinlé; suas metades nunca podem se encontrar (c.f. Prandi, 2001, p. 137-138). Segundo à lenda, sua mãe o presenteia com o abebé, ao nascer. Já a segunda história narra a ocasião que o jovem caçador devolve a visão de seu pai Erinlé e renova o amor entre ele e sua amada Oxum. Da união de seus pais nasceu o rio Inlé e Logum Edé passou a viver em sua margem. Na junção das duas lendas, construiu a imagem de uma dança executada por orixá, usando o abebé como adereço (idem, p. 138). Vale lembrar que a utilização do leque dentro da cultura espanhola está ligada à comunicação, uma vez que as mulheres desenvolveram uma linguagem específica, facilitando suas relações dentro e fora dos palácios.

<sup>81</sup> Frase original: “Que espetáculo é esse, quem são esses rostos que se refletem primeiro no fundo das pupilas da infanta, depois dos cortesãos e do pintor e, finalmente, na claridade longínqua do espelho?” (Foucault, 2000, p. 17).

<sup>82</sup> Id. 2000.

constelação de obras que conversam com a presença estranha da anã. A profundidade do olhar de Bárbola oculta uma caixa cênica mais imponente que a do *Teatro Real de Madrid*, onde seres *freaks*<sup>83</sup> dançam com frenesi.

De modo imperceptível, sou atraído para o interior do olhar de Mari Bárbola que suavemente bate seus cílios como uma dama da nobreza, sentada no camarote real, em plena noite de estreia. Logo na boca de cena, uma criatura trajando um vestido amarelo com cinto de cetim vermelho me acompanha com o olhar, enquanto fuma um interminável cigarro<sup>84</sup>. A vasta cabeleira vermelha, de imediato, me fez imaginar uma versão *drag queen* do Curupira e logo pude ouvir a risada debochada de Flor da Mata e *Zanganito*, como tivesse imaginado mesmo. Repreendidos por uma voz que invadiu o ambiente, engolimos nossos risos e passamos a assistir a dança da anã bigoduda. A pequena bailarina repetia exaustivamente um repertório de deslocamentos em plano baixo e pequenos saltos graciosos, numa busca por uma escrita corporal tortuosa na qual aquele corpo ali presente fosse regido e orquestrado por si mesmo. A repetição dessa escrita-corpo se dá como “um exercício de insistência que mantinha sempre a mesma direção, mas que produzia cada vez mais uma expressão diferente que sempre acrescentava uma nuance nova” (Conde-Salazar, 2018, p. 27 [tradução nossa]).

---

83 Termo que em inglês significa aberração; monstrosidade; deformidade. Atualmente, tem uma acepção diferente no espanhol em que “freaky” ou “friki” se refere a alguém que seria um aficcionado — e demonstra isso inclusive através de suas roupas — por ficção científica, videogames, tecnologia, comics, etc, o que supõe um tipo particular de alteridade (c.f. Platero Mèndez ; Rosón Villena, 2012, p 130 – 131 [tradução nossa]).

84 A personagem compõe o espetáculo *Rubedo* (2016), do coreógrafo Maurício de Oliveira. Vencedora do prêmio de Melhor Criação/Coreografia pela APCA (Associação Paulista de Críticos de Artes), a obra compõe a “Trilogia Alquímica” junto a *Nigredo* (2012) e *Albedo* (2014). Baseado no livro *Psicologia Alquímica* (2011) e nos estudos sobre a psicologia arquetípica de James Hillman, a peça aborda os “processos de transformação da vida, sobre a urgência de abandonar os padrões estabelecidos para descobrir o próprio caminho, de ser feliz por ser quem se é”. Site de divulgação: <<https://conectedance.com.br/evento/companhia-siameses-de-mauricio-de-oliveira-apresenta-rubedo-no-sesc-bom-retiro-e-no-teatro-viradalata/>>.



Cena do espetáculo *Rubedo*, da Companhia Siameses de Dança. Fonte: <https://sb24horas.com.br/cia-de-danca-siameses-apresenta-coreografia-vencedora-do-apca/>

Durante todo o tempo que dançava, era notório como cada célula de seu corpo era orquestrada por fragmentos de seus pensamentos, expondo uma bailarina que é maetrina de si mesma<sup>85</sup>. Um processo alquímico ocorre quando a pequenina criatura flui entre a fumaça de seu cigarro que a transmuta em imagens e cores, numa sucessiva projeção de sonhos. Agora, o sonho da (des)razão cria monstros.

A ligação entre dois elementos ou duas substâncias caracteriza o processo de alquimia, um ponto de fusão que provoca a transformação desses corpos. Metaforicamente, uma mudança de consciência é esboçada a partir da imagem do metal transformado em ouro. E, curiosamente, percebo isso na dança da anã vestida de amarelo-ouro que se desloca com saltos e giros, mudando seu eixo no espaço da boca de cena; dança que enfatiza o múltiplo, o mutável e o dinâmico da existência humana que torna o ato de saltar o seu gesto primordial.

Em oposição ao rastejar da sereia, o saltar da bailarina anã coaduna com a prática da alquimia uma vez que tal movimento em dança *renova o ritual de uma analogia perdida de controle sobre o meio (em todos os sentidos: espaço, corpo, intervalo) que abre por completo a eventualidade do evento* (Fratini, 2012, p. 143 [tradução nossa]). Ademais das moléculas em ebulição no decantador do alquimista, o saltar dos corpos em dança visa um esgotamento – numa alusão à

85 As referências para a construção desse parágrafo foram retiradas das falas do coreógrafo Maurício de Oliveira, no vídeo promocional do espetáculo *Rubedo* (2016), da Companhia de Dança Siameses. Link do canal da Cia de Dança Siameses no You Tube.com: < <https://www.youtube.com/watch?v=XdXfWhJ-xUg>>.

Lepecki – que leva à “des-realização do espaço em torno ao corpo e do espaço do corpo”<sup>86</sup>. Tomando como exemplo o mito de Logum Edé<sup>87</sup>, uma mudança de consciência começa a ser gerada quando saltamos nas profundezas do rio, na garupa de um peixe e aceitamos o convite de viver entre a mata e a água doce.

Ao mergulhar de um lado a outro da boca de cena, a anã se empenha em torcer a linha reta que separa o mundo do artista e o mundo do espectador, com seu deslocamento circular. Evidentemente, a boca de cena compõe o umbral que estende aos sujeitos apenas duas intercorrências para a encenação de sua existência, no cenário da vida. A constância dos diminutos movimentos de tal criatura nos leva a crer que “uma vez derrubada toda a distância (...) o corpo se encontra exposto à iminência generalizada, ameaçante, do espaço e do tempo” (Fratini, 2012, p.144[tradução nossa]). Melhor dizendo, num fluxo contínuo de ocupação do plano baixo do palco italiano, a anã paulatinamente espessa a fronteira, possibilitando a existência de outros elementos – haja vista que a pequena bailarina adquiriu a percepção de que as” fronteiras não são ‘coisas’ inertes, fixas ou coerentes”, mas um lugar de “relações sociopolíticas” (c.f. De Genova, 2016, p. 10 [tradução nossa])<sup>88</sup>. Com efeito, a dança miúda atesta a verdade de que “não há fronteira sem a relação”.<sup>89</sup>

Assumindo um certo caráter ritualístico, a coreografia da anã inominada opera uma transformação no espaço cênico colonial que esgarça a espessura da fronteira e abre espaço para a diferença. Uma atividade árdua, facilmente percebida através do estado de exaustão que toma conta de nossa personagem.

<sup>86</sup> Id. 2012, p. 143 (tradução nossa).

<sup>87</sup> Retomo a narrativa mitológica de Logum Edé, no episódio em que restitui a visão de seu pai Erinlé e o une à sua mãe Oxum. Conforme a lenda, com o nascimento do rio Inlé (fruto da união de seus pais), Logum Edé monta no peixe que ali morava e mergulha às profundezas desse mesmo rio e conhece a Iemanjá. Adotado pela dona de todas as cabeças, o jovem caçador passa a habitar o reino das matas e o reino dos rios em tempos consecutivos (c.f. Prandi, 2001, p. 139). Durante o minicurso “Afrocuridades — Pensando raça, gênero e sexualidade nas Américas” (oferecido pela Associação Brasileira de Pesquisadores Negros), o palestrante Claudenilson da Silva Dias (UFBA) se refere à reflexão do Prof. Dr. Luis Felipe Rios do Nascimento (UFPE) que, ao tratar das relações de gênero no Candomblé, utilizou como exemplo os mitos dos orixás Logum Edé e Oxumaré para abordar o processo de hibridização dos orixás nas religiões de matriz africana. Segundo o palestrante, os dois orixás têm a capacidade de romper com os binarismos de gênero. Link de divulgação e acesso à conferência realizada em 07 de setembro de 2020: < <https://www.abpn.org.br/post/hoje-tem-mais-uma-aula-do-curso-afrocuridades-pensando-g%C3%AAAnero-e-sexualidade-nas-am%C3%A9ricas-%C3%A0s-15h>>.

<sup>88</sup> “Borders are not inert, fixed or coherent things.’ Rather, as in Marx’s analysis of capital, borders are better seen as socio-political relations” (original em inglês).

<sup>89</sup> Apontamento da aula de 14 de outubro de 2020 do curso “Os Limites do Literário — Por uma Poética da relação: um Olhar para os Afetos e as Bordas”, ministrado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Kiffer no PPGLCC (PUC-Rio).

Verdadeiramente, ocupar o espaço de entrada para a cena não seria uma tarefa simples, demanda esforço e insistência até que se consiga produzir “zonas mais espessas onde agentes mistos possam trocar e viver relações, repensando as nossas separações”<sup>90</sup>.

Repetir continuamente o mergulho exige fôlego da pequena criatura. Os constantes instantes de apneia, em meio aos pequenos saltos, provocam a vertigem lúdica de um corpo que é lançado ao espaço e administra a própria queda (c.f. Fratini, 2012, p. 142). Porém, através do exercício exaustivo de abertura de espaços da diferença no interior da fronteira seria possível facilitar a entrada do feixe de luz que nos ajudaria a *localizar e identificar as nossas zonas de separação para refazer a espessura das bordas*<sup>91</sup>.

Na medida que a luz da ribalta penetra a víscera oca que é a fronteira, pude vislumbrar, emergindo do fosso da orquestra outra criatura minúscula — dessa vez, mais familiar. Reluzente, se ergue a ameninada caboclinha, de cabelos negros e duros e empunhando um pedaço generoso de fumo de rolo (c.f. Câmara Cascudo, 2002, p. 12). De pronto, olho para Flor do Mato que reconheceu sua análoga que tinha nome, sobrenome e ofício: Jania Santos — que embora carregue o sobrenome que alude à tradição cristã, tem em seu prenome uma derivação de um mito romano (Juno: deusa protetora das mulheres e que em seu epíteto *Lucina*, “seria a que traz à luz”<sup>92</sup>). Outra vez, contemplo o feminino negro na dança anã de Jania Santos que no duplo reflexo dos espelhos das Mães D’água (Oxum e Iemanjá). Simultaneamente, a fluência do corpo da bailarina, que ocupa o plano baixo do cenário, oferece uma epifania através da potência da luz das águas do rio e o brilho acolhedor da água salgada<sup>93</sup>. Tal epifania me traz a compreensão do conceito de alteridade, ao me perceber naquele corpo estranho que flui na imanência, como nas palavras de Merce Cunningham (c.f. Gil, 2005, p. 45).

90 Trecho da Aula da Profa. Dra. Ana Kiffer onde desenvolve a hipótese da “espessura das bordas”, tema de seu próximo livro. Em parte, já presente no artigo *Relação e Ódio*, Glissant no Brasil de hoje. SP, N-1, 2020. <<https://www.n-1edicoes.org/cordeis/RELAÇÃO%20E%20ÓDIO-2>>.

91 Trecho da Aula da Profa. Dra. Ana Kiffer onde desenvolve a hipótese da “espessura das bordas”, tema de seu próximo livro. Em parte, já presente no artigo *Relação e Ódio*, Glissant no Brasil de hoje. SP, N-1, 2020. <<https://www.n-1edicoes.org/cordeis/RELAÇÃO%20E%20ÓDIO-2>>.

92 KURY, 1990, p. 1076-1077.

93 Uma vez mais, recorro à exposição da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Conceição Evaristo sobre a importância da utilização de narrativas da cosmogonia africana para a leitura de obras relacionadas ao conceito de escrivência.



Cena da bailarina Jania Santos na coreografia *Proibido Elefantes*, da Giradança Cia. Fotografia: Brunno Martins. Disponível em: <<https://conectedance.com.br/evento/companhia-giradanca-proibido-elefantes/>>.

Abruptamente, o duplo reflexo de espelhos sofre com o ruído que corta a bela e potente cena. Uma projeção sobre o ciclorama evidencia a frase: “*Strictly no Elephants*<sup>94</sup>”. No jogo performativo até aqui realizado entre a anã inominada e a bailarina Jania Santos, a luz se mostra um coadjuvante fundamental para a construção de uma visualidade cênica, nos fazendo pensar nesta como uma “possível linguagem de gênero” (Leal, 2018, p. 28). Tanto a abertura de espaços da diferença quanto a conjugação de reflexos que me permitem ver o outro resultam de uma desobediência de gênero expressa na cena. A junção destes dois corpos no espaço sob o domínio da luz “parece nos aproximar de uma categoria sensível de expressão estética na qual a força lírica da luz remete a modelos visuais de performance de gênero (cis e trans)”<sup>95</sup>.

A performance conjunta de ambas as criaturas que invadem meu campo de visão coaduna com um aspecto etimológico da palavra *monstro*, aflorando “o

94 A frase faz parte da narrativa que serviu de inspiração para o coreógrafo Clébio Oliveira. O coreógrafo potiguar (residente em Berlim) partiu da narrativa relatada pelo mesmo que, na Alemanha nazista, alguns estabelecimentos limitavam o acesso de judeus, negros, homossexuais e pessoas com deficiência através do uso de placas com o sinal de proibido sobre a imagem de um elefante. Em entrevista para o site Itaú Cultural (04/12/2014), o diretor artístico da Cia Gira Dança Anderson Leão tratando sobre a obra em questão, desabafa: “[...] Mexeu com a nossa identidade enquanto companhia. As pessoas se divertem com o espetáculo, mas no final saem muito mexidas. Traz essa questão de que somos seres humanos e temos que nos respeitar nas nossas diferenças. Muitos se acham no topo do mundo, mas, na verdade, estamos todos no mesmo lugar, vamos para o mesmo buraco”. Entrevista disponível no site: < <https://www.itaucultural.org.br/rumos-2013-2014-bailarinos-unidos-pelo-sonho-de-romper-preconceitos-e-criar-novas-possibilidades-na-danca>>. Acesso em 19 de out. 2020. O espetáculo *Proibido Elefantes* foi contemplado com o Prêmio Procultura 2010 (Ministério da Cultura) – o que possibilitou a sua estreia em 2012-, recebeu o Prêmio Klauss Vianna Petrobras de Dança 2012 (Funarte), participou do Ano do Brasil em Portugal em 2013 e circulou por mais de 40 cidades brasileiras no Palco Giratório – SESC em 2015, além de Costa Rica em 2017. Vídeo de divulgação do espetáculo: < <https://www.youtube.com/watch?v=MVdWfWSXdi0&t=17s>>. Acesso em 15 out. 2020.

<sup>95</sup> Id. 2018, p. 28.



outro”, o diferente, o proscrito, o aberrante, o anômalo (c.f. Platero Méndez; Rosón Villena, 2012, p. 130 [tradução nossa]). Dentre os adjetivos aqui relacionados, recorro a anômalo para pensar a potência dessas criaturas na prática de uma dança miúda. Compreendendo o termo anômalo como “substantivo grego que perdeu seu adjetivo, designa o desigual, o rugoso, a aspereza, a ponta de desterritorialização” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 21). Neste sentido, a diferença se apresenta como o mote que norteia a presença desses corpos na cena. Diferentes, mas não impossibilitados de dançar, esses pequenos monstros não estão mais expostos como aberrações e/ou destacando uma deformidade física ou mutação como no antigo circo dos horrores. O campo visual aberto através da caixa cênica e do olhar que Mari Bárbola mostra assinala um conjunto de posições em relação a uma multiplicidade<sup>96</sup>.

Reunindo figuras como a Mulher Barbada, a Mulher Gorila ou as irmãs siamesas, o circo dos horrores concorre para que o devir-mulher possua sobre os demais devires “um particular poder de introdução” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 27). Certamente, um olho normatizado fulminaria nossas anãs bailarinas, as comparando às feiticeiras da Idade Média. Coube ao olho vesgo da história, por diversas vezes, inscrever o gênero, a sexualidade, o sexo, a raça e a deficiência como geradores da danação humana. Partindo do padrão homem/masculino, aquilo que ultrapassa esse campo de visão estaria no centro da concepção do monstruoso (c.f. Platero Méndez; Rosón Villena, 2012, p. 131 [tradução nossa]). Testemunhar uma dança que comunica algo terrível nesta subversão do normal: a catástrofe (c.f. Gil, 2006, p. 80). E essa catástrofe servirá de caminho a uma outra humanidade.

Exclusivamente à ação da bailarina Jania Santos que ora desfila sobre saltos, ora é girada em seus patins, me leva a crer que o princípio do corpo diferenciado<sup>97</sup> (impetrado para legitimar sua presença) se mostra insuficiente em face da ficção que provoca no conceito de corpo dançante. Aos sujeitos que, ao longo da história, foram considerados um “espetáculo para o entretenimento de reis e do povo em geral e fascinaram a medicina com um interesse taxonômico” (Platero Méndez; Rosón Villena, 2012, p. 132 [tradução nossa])<sup>98</sup>. A

<sup>96</sup> Id. 1997, p. 21.

<sup>97</sup> O conceito surge na construção da dramaturgia do espetáculo de dança Proibido Elefante (2012), da Cia Gira Dança.

<sup>98</sup> Premissa básica utilizada pelo diretor artístico da Cia Gira Dança para conduzir a dramaturgia do espetáculo em questão.

estes, se abre uma brecha que os permite afinar a luz cênica que recai sobre si e que os desloca da condição de diversos a dissidentes<sup>99</sup>.

Dessarte, a bailarina anã se faz corpo da diferença quando, em sua condição de feiticeira, não para de codificar certas transformações de devires (c.f. Deleuze; Guattari, 1997, p. 28). Nesta simbiose de nanismos, o monstro confronta os modelos rígidos de humanidade a nós impostos.

### 3.3.4. Um jeito sinuoso de evoluir

Toda cena desenrolada naquele cenário me dava a certeza de que a dança miúda se desvela dentro de meu campo de visão. Entretanto, ao lembrar que toda viagem iniciática comporta limiares e portas onde “muda-se de devir, segundo as ‘horas’ do mundo (...)” (c.f. Deleuze; Guattari, 1997, p. 27), outros efeitos se conectam, luzes coloridas formam um arco-íris, ondas sonoras se propagam e uma figura celestial desce lentamente do teto do Teatro Real. Sentada no lustre central em formato cavalo-marinho, a criatura descende enquanto interpreta a canção *Over the rainbow*, deixando que sua voz doce e melodiosa penetre o ambiente. A conjugação das cenas passa a ter sentido e a visão se torna ainda mais clara: “cada um desses personagens, com seu nome, sua individualidade, designa uma multiplicidade (...) cada um está ao mesmo tempo nessa multiplicidade e na borda, e passa a outras”<sup>100</sup>. A doçura da voz da sereia miniaturizada conta histórias trazidas pelo cavalo-marinho<sup>101</sup> (aquele que promove a mudança; a transformação de gradual do sujeito).

A terceira criatura que pousa sobre o solo do Teatro Real atende pelo pseudônimo de Lee Brandão, conhecida nas casas noturnas e nas redes sociais como “a *drag queen* com deficiência física”. Seu corpo disforme, coberto de uma pele feminina que domina com graça o cavalo-marinho e ao mesmo tempo, canta

99 Recorro a Dodi Leal que, pensando os processos identitários a partir da noção de contrassexualidade (Preciado, 2014), sugere a substituição do temo diversidade por dissidência “com o intuito de rascunhar formas de combate à apropriação do capital sobre a noção de diversidade que acaba por se manifestar em meios de controle” (Leal, 2018, p.30). Embora a autora se refira ao processo de objetificação de formas não hegemônicas de gênero e sexualidade, me cabe incluir o aspecto da diferença funcional dentro de uma perspectiva interseccional proposta no decorrer de toda a tese.

<sup>100</sup> Id. 1997, p. 31.

<sup>101</sup> O cavalo-marinho é considerado um dos símbolos do mito Logum Edé que está relacionado à capacidade de hibridização de gênero, dentro do panteão da cosmogonia iorubá. Dentro da cultura LGBTQI+, o animal este relacionado à bissexualidade e, posteriormente, às identidades trans — especialmente, às trans masculinidades.

a canção título do musical *O mágico de Oz* (1939), rememora a atuação do performer Raimund Hoghe em *An evening with Judy* (2013). Com sua pouca estatura, a coluna vertebral em formato de “S”, uma gibosidade dissocia sua imagem à do exímio bailarino Hoghe e ela invade a minha visão no afã de encontrar esse lugar além do arco-íris onde se possa construir o estranho; o *queer*.



Lee Brandão. Fotografia de Webert da Cruz.



Raimund Hoghe em *An Evening with Judy* (2013). Fotografia de Rosa Frank. Disponível em < <http://www.raimundhoghe.com/maximized/judy.html>>.

Esta sobreposição de imagens que envolve um olhar dentro de outro, são as distintas camadas que compõe o que chamo aqui de dança miúda. Camadas essas que giram sobrepostas formando uma espiral; redemoinho que contorna e entronca as colunas vertebrais de Lee Brandão e Raimund Hoghe. A ilusória calmaria, posterior à passagem desse ciclone, desfaz a visão embaralhada para

que se possa ver com nitidez o monstro. A julgar a sua pequena estatura e a firme coluna espinhal espiralada, a criatura representa o “testemunho do desregramento não apenas da natureza, mas também da cultura na medida em que essa se revela incapaz de impedir a irrupção daquela no mundo dos homens” (Gil, 2006, p. 89).

Da boca de cena ao lustre que desce sobre a plateia, cada figura no espaço é apenas a intersecção entre o *queer* e o *crip*<sup>102</sup> num determinado plano (c.f. Deleuze; Guattari, 1997, 30). A dança coletiva que acontece no raio da minha visão e dentro do olho cênico da anã de estimação da Infanta *Margarita opera sua intersecção para fazer existir outras tantas multiplicidades planas com dimensões quaisquer*<sup>103</sup>. Não há corpo sem a convergência desses múltiplos devires escritos na pele dos planos de consistência.

Esta constatação me estimula a pensar como a espetacularização de determinadas existências, dentro da lógica dos circos dos horrores, serviria para elencar aqueles que desalinhariam em relação à norma — ou seja, os corpos que não se enquadram dentro de um regime estético que os chancela a dançar. A estas criaturas desviantes, a jaula é o espaço que garante a imobilidade de seus corpos e os expõe a uma mirada através das lentes da patologia e da excentricidade. O torvelinho dançante que se move diante de meus olhos, ao som do clássico que fez a atriz norte-americana Judy Garland brilhar para o mundo, resulta de corpos em conexão que transmitem algo pelo movimento que realiza tensões entre o visível e o invisível, o claro e o escuro, o privado e o público (c.f. Koppers, 2015, p. 41-42 [tradução nossa]). Nas curvas do furacão, além do gênero e da raça, a diversidade<sup>104</sup> funcional se entrelaça pululando outros detalhes que constituem a dança miúda.

Penso aqui num certo parentesco entre os termos “freak” e “crip” que me reporta aos olhares que a equipe de segurança nos desferia, nas manhãs que

102 Tomando a definição apresentada por Platero Méndez y Rosón Villena, o *crip* e sua derivação *cripple* se refere a uma expressão coloquial pejorativa utilizada para se referir a uma pessoa com deficiência — seja física ou cognitiva — que a impossibilita de fazer uso de seus membros (c.f. Platero Méndez; Rosón Villena, 2012, p. 137 (tradução nossa)). Assim como o termo *freak*, o termo *cripple* possui tom ofensivo e traduzido como inválido; aleijado; aquele que não seria capaz de se mover adequadamente.

<sup>103</sup> Idem, 1997, p. 30.

<sup>104</sup> Embora utilize o termo “diversidade funcional” para tratar de pessoas com deficiência ou necessidades especiais, vale destacar que em se tratando de corporalidades dissidentes e desobedientes, o termo “diversidade” adquire a “higienização necessária para se inserirem eficientemente nos meios de produção e consumo do capital” (LEAL, 2018, p. 30). Neste caso, opto por utilizar o termo “diferença” no desenrolar da tese.

chegávamos em grupo e ocupávamos as dependências do *Museo Reina Sofía*. Na posição do espectador do circo de horrores, muitos dos ditos seguranças viam em nós aqueles corpos anormais que se exibem como animais de feira e que geram incômodo e ao mesmo tempo curiosidade (c.f. Platero Méndez; Rosón Villena, 2012, p. 137 [tradução nossa]). Os relatos de muitos dos integrantes de Genus Radix apresentados no decorrer de nossos encontros reforça minha reflexão de que dançam sobre a mesma linha melódica (e inclusive na ausência de música). Digo isso porque muitas das histórias compartilhadas durante a vivência artística apontavam para uma incompreensão da realidade de jovens trans no âmbito pessoal, social e profissional.

As histórias de insultos e rejeição recorrentes entre os participantes do projeto decorre de uma lente social que intercepta essas existências e as aloja nas invaginações ligadas ao “pecaminoso”, ao “demoníaco”, ao “defeituoso” ou ao “incapaz”. Todo esse repertório encontrado nas feridas de corpos estigmatizados, discriminados e tratados de maneira simplista servirá de material na composição da dramaturgia monstruosa a ser tecida para que se encarne o sentido necessário na dança que virá a partir deles. Se compararmos ao trabalho de Hoghe que tenta trazer à cena a dureza da criação do monstro a partir de seu devir-Judy Garland, pode-se dizer que o ato de seguir “tecendo histórias associadas a um presente marcado por complexas redes de envolvimento emocional<sup>105</sup>” (Kuppers, 2015, p. 42 [tradução nossa]) potencializaria o esquema de dança miúda que tento desenvolver neste capítulo.

O movimento espiralar da dança miúda que ora toca o plano médio em pequenos saltos, ora preenche o plano baixo com giros nos fazem atentar para o fato de que existe um paralelismo entre a realidade de pessoas LGBTQI+ e pessoas com diferenças funcionais. Segundo Platero Méndez; Rosón Villena:

A sigla LGBTQI visibiliza os vínculos e alianças possíveis entre as pessoas lésbicas, gays, bissexuais, trans, *queer* e intersexo, embora amiúde não mostre como existem hierarquias e discriminações que afetam de distintas formas cada pessoa e que inclusive a nível coletivo tende a criar tensões e disparidades. A sigla LGBTQI frequentemente representa a necessidade daquelas pessoas LGBTQI que têm mais privilégios e marginaliza a quem se encontra em uma situação secundária devido às intersecções de raça, de capital, da atribuição do corpo jovem e atlético, do gênero, e assim por diante que esconde os que têm vidas complexas fora dos preceitos da maioria. (2012, p. 133)

---

105 Do original:” (...) weaving histories and the present into complex webs of emotional engagement”.

No ponto de vista do monstro, esse emaranhado de forças que se desenha na espiral dançante constrói as múltiplas relações entre o gênero e as demais diferenças do sujeito. Insistindo na complexidade esses corpos são como o duplo, adquirindo uma identidade a partir de muitas permutas e metamorfoses (c.f. Gil, 2006, p. 91). São seres que participam do movimento da dança como figuras precárias que se instalam no espaço intermediário entre a natureza e a cultura, que escapam das classificações, especialmente do pensamento médico-científico, apesar do esforço da própria ciência em enquadrá-los como anormal, abjeto, enfermo. Contemplando a monstrosidade com a visão de quem mergulha no olhar da anã Mari Bárbola, admito que essas “espécies [...]” foram talhadas sobre o fundo incessante de monstrosidades que aparecem, cintilam e caem em ruínas e por vezes se mantém [...]” (Foucault, 2000, p. 212). O jogo de suspensão e queda, frequentemente realizado por esse tipo de dança, proporciona ao dançante a sensação de permutas e metamorfoses em fluxo contínuo, mas também o submete à experiência do risco.

Pensando o *freak* no entrecruzamento da noção de *crip*, é válido refletir sobre um complicador na execução da dança miúda. Isto é, a ferida cicatrizada faz o movimento a ser executado em declive, roubando sua identidade predeterminada. Como uma calosidade na superfície da pele do *queer* e do *crip*, dito complicador se mostra obstáculo para as noções de normalidade e padrão. Partindo desse referente, imagino o aleijão da coluna partida da artista mexicana Frida Kahlo como um exemplo de local do corpo onde se questiona a definição de normalidade. Uma coluna transformada em espiral pelas catástrofes da vida que se move em contraposição à normalidade.

A ferida é algo que recebo em meu corpo, em tal lugar, em tal momento, mas há também uma verdade eterna da ferida como acontecimento impassível, incorporal. ‘Minha ferida existia antes de mim, nasci para encarná-la’. *Amor fati*, querer o acontecimento, nunca foi se resignar, menos ainda bancar o palhaço ou o histrião, mas extrair de nossas ações e paixões essa fulguração de superfície, contra-efetuar o acontecimento, acompanhar esse efeito sem corpo, essa parte que vai além da realização, a parte imaculada. Um amor da vida que pode dizer sim à morte. (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 53)

O processo de calcificação da ossatura fraturada se impõe como obstáculo “contra a obrigatoriedade de cumprir com normas que vão desde ter o corpo perfeito segundo os cânones vigentes, um padrão sobre a inteligência, sobre comportamentos sexuais, sociais, culturais, etc” (Platero Méndez; Rosón Villena, 2012, p. 137 [tradução nossa]), leva esses corpos a criarem modos próprios de existir e dançar no mundo. É nesse gesto de insubmissão que também é gesto

estético que o “corpo ganha cena”, na qual tudo é palco, tudo é local para se ver” (Berté, 2015, p. 30). A partir dele, uma dança caracterizada por seu fascínio e abjeção emerge em tons dissonantes e/ou na ausência de som.

Ao redor da espinha partida, nervos e músculos criam um alicerce sinuoso, seguindo a torção do corpo. Armazenadas em sua extensa camada de tecido muscular, as memórias inventariam no discurso médico aquilo que correlaciona os corpos da diferença. Tais memórias nos lembram que termos como “deficiência” e “transtorno”<sup>106</sup> estiveram na ordem do dia de pessoas trans e portadores de necessidades especiais, não apenas promovendo a institucionalização e a reclusão de vidas a cargo de seus familiares e instituições de saúde segregadas da sociedade (c.f. Platero Méndez; Rosón Villena, 2012, p. 136 [tradução nossa]) como estigmatizando quem não corresponde aos parâmetros da cisnorma. Porém, a sobreposição de camadas sobre a fratura é responsável pela materialização dessas existências; o “aleijão” como forma de estar no mundo, de criar pequenas conexões, sensações e associações e de deslocar o olhar em relação ao outro.

A tela viva feita através da colagem de imagens em movimento e cortada por um feixe de “luzvesti”<sup>107</sup> desarruma meu olhar enquanto artista no sentido de me fazer contemplar “este espaço em que nós estamos, que nós somos” (Foucault, 2000, p. 5). Graças a esse feixe de luz que deixa sinais de encantamento por onde percorre. Irradiado por esse lume, presencio a dança miúda que suaviza as bordas para que corpos em desobediência se atravessem, esgarçando a cisnormatividade.

---

106 Uma alusão ao termo “transtorno ou disforia de identidade de gênero” utilizado nos registros médicos internacionais (DSM-IV e CID-10) para o enquadramento de pessoas trans e travestis no espectro do patológico — termo esse que substituiu a palavra “transexualismo” no DSM-IV, a partir de 1994 (c.f. Bento; Pelúcio, 2012, p. 572). Considerada uma das principais frentes de luta do ativismo trans, a despatologização de tais identidades dá um passo significativo com a publicação oficial da versão final do texto de revisão do Código Internacional de Doenças (CID), em junho de 2018. A revisão do documento retira a experiência trans do capítulo de transtornos mentais e pôs em desuso o termo “Transexualismo” que passou a ser classificado como Incongruência de Gênero, no capítulo sobre “Condições Relacionadas à Saúde Sexual” (COACCI, 2018, p.2).

107 Neologismo criado a partir da fusão das palavras “luz” e “travesti” para condensar o “ papel performativo da iluminação cênica de alterar a percepção da recepção sobre as desobediências de gênero”. Na formulação do conceito, o verbo “travestir-se” assume um papel relevante uma vez que esse pode significar “vestir-se de luz” (c.f. Leal, 2018, p.38-39). Compreendendo o mote da visibilidade como central na discussão desse capítulo, recorro às reflexões sobre gênero e luz cênica desenvolvidas pela autora em questão.

### 3.4. Caminar sobre la Alfombra Roja de la Sesión Abierta al Público

El caminar en danza es una escucha al mismo tiempo que un gesto, del suelo y de la tierra. Caminar para escuchar los relieves, los conflictos y las direcciones que se actualizan. (Marie Bardet, escritora)

23 de novembro de 2019. Chegamos na metade do processo de investigação de *Genus Radix*, tempo suficiente para entender a dimensão desse projeto e o quanto ele pode reverberar na vida de cada pessoa que se predispõe a compartilhar histórias e construir conhecimento coletivamente nas manhãs de sábado do último trimestre do ano vigente. Um pouco mais familiarizados com a nossa presença, a equipe de segurança do museu impõe menos restrições à nossa circulação no espaço cultural e nossa presença passava a ser gradativamente naturalizada, reduzindo assim os olhares suspeitos de alguns agentes. Passávamos a ser figuras conhecidas nos arredores do edifício *Nouvel*.

De acordo com o que determinava o cronograma de atividades de *Genus Radix*, caberia ao grupo oferecer uma sessão aberta ao público externo e logo começamos a planejar em conjunto o roteiro do que seria a nossa “aula aberta”. Os primeiros 90 minutos do encontro matinal foram destinados à criação de jogos teatrais que seriam oferecidos ao público e os minutos restantes reservava uma surpresa, segundo Pau “Nicolasito” Alegría. Curiosamente, um objeto havia sido incorporado ao cenário do *Taller Nouvel* onde nos reuníamos todos os sábados: uma mala visivelmente abarrotada. Era um indício de que embarcaríamos em mais uma viagem.

Terminada a proposição de dinâmicas, dos jogos teatrais e fechado planejamento, Pau “Nicolasito” reuniu todo o grupo no centro da sala e abriu a mala que com figurinos, perucas, acessórios e uma recomendação: “SUBVERTAM SEU GÊNERO!”. Ao atender a indicação, vestimos peles; camadas de material têxtil diz muito de nosso constante desejo de metamorfosearmos, de estar na pele de um alguém que porventura não conhecemos. Cabelos azuis, cabeças emplumadas, colunas que se encurvam quando entram num paletó ou se alongam ao se cobrirem com um vestido. Debaixo da sobreposição de materiais, a pele se protege e protege. No fluxo contínuo dos múltiplos afetos acionados com esse convite repentino, a pele “se modifica, modula sua espessura e sua elasticidade, tende para o couro ou para o tegumento [...]. Ela se umidifica e se invagina, torna-se, lábios e imperceptivelmente se transforma [...] em via de



acesso ou de saída” (Nancy, 2014, p. 5). Prazerosamente, nos chegamos a esse duplo que conserva a nossa própria monstruosidade.

O quadro lúdico oportunizado pela incitação de Pau “Nicolasito” me recorda algumas narrativas de infância nas quais, o guarda-roupa de muitos pais e mães serviria de umbral para uma dimensão de subversão de gênero de muitas crianças. Qual menino que nunca provou os vestidos de festas, caminhou nos corredores de casa com salto agulha ou perdeu a noção do tempo ao bisbilhotar o estojo de maquiagem, na ausência de sua mãe? Aquilo que a mim se parecia ao revirar um baú de memórias, não passava de uma brincadeira para alguns componentes de *Genus Radix* que convivem mais de perto com a instabilidade da infância que qualifica o gênero como “algo incerto até que as dinâmicas familiares heteronormativas o convertam em algo claro e ‘verdadeiro’” (Halberstam, 2017, p. 80 [tradução nossa]). Fruto de uma geração em que os ativismos sociais e as novas concepções sobre as subjetividades de gênero e sexualidade nos viabilizam pensar em uma infância trans\* como um lugar de desobediência da cisnorma, muitas vezes sem qualquer tipo de sanção familiar. A brincadeira que poderia ser vista com assombro e rechaço por meu país, é levada com espontaneidade entre as famílias de criaturas trans\*.

Ao testemunhar a alegria desse grupo de jovens espanhóis<sup>108</sup>, volto a um passado difícil e não tão confortável de ser lembrado, onde a afetividade corretiva alheia enrijecia a pele delicada de uma criança viada. As frequentes verbalizações que me exigiam uma performance reputada como próprias da heterossexualidade compulsória<sup>109</sup> se mostravam como medidas eficazes para fazer com que a minha pele se fechasse em si mesma, se inscrevendo como um vestígio do outro, “escondida para o exterior e atada para dentro” (c.f. Nancy, 2014, p. 3). O chão da escola e da família se tornam o campo de batalha de muitos corpos-território que esburacam essa pele fechada em si mesmo para “deixar a vida existir”<sup>110</sup>.

108 Detalhando as especificidades de *Genus Radix*, vale destacar que o elenco é composto predominantemente de pessoas trans (e que tencionam o gênero) oriundas da classe média, numa faixa etária entre os 16 e os 30 anos — apenas um companheiro de imersão e eu tínhamos mais de 40 anos de idade — e com grau de instrução que compreendia ao ensino médio brasileiro e o superior completo (alguns cursavam a pós-graduação). Tais detalhes são relevantes para pensar quais são as pessoas que têm acesso a esse tipo de proposta artística e, especificamente, como as novas gerações conseguem construir seu gênero com um pouco mais de aceitação e liberdade, num determinado contexto europeu.

109 A heterossexualidade compulsória consiste na premissa de que todos os seres humanos devem ser seres humanos devem ser heterossexuais. Ou seja, a heterossexualidade é apresentada como a única forma considerada “normal” de se vivenciar a sexualidade.

<sup>110</sup> Idem, 2014, p. 2.

Remexer a mala de uma infância viada lavra um desejo de “ressignificar o seu corpo-território não somente pelas memórias frutificadas pelos privilégios, mais também pela rememoração nas condições de oprimido e/ou opressor que cada um pode ter perpassado desde a sua infância” (Miranda, 2019, p. 29).

Não obstante, um novo diálogo sobre gênero que nos assegure pensar em infância trans, se contemplarmos o espelho do passado num corpo esmirrado, camuflado sob as roupas de sua mãe tem muito a dizer sobre o desejo de se inventar outras infâncias. No camarim escondido no interior dos guarda-roupas de nossas famílias, quantos de nós não fabulamos nossas existências, antes de encararmos a realidade dura do teatro da vida real? O personagem que para nós crianças não teria nome, é rapidamente identificado e censurado na rudeza do mundo dos adultos: BICHA.

Um simples exercício teatral teria a capacidade de tocar a cicatriz de uma história? Até que ponto desejamos firmar contato com o conteúdo guardado na mala de nossa infância? As noções de toque e contato estão em jogo para nos falar do tabu em relação às “novas potências, conexões e forças que ampliem a possibilidade de inscrição dos corpos, dos corpos sempre múltiplos no seio da nossa cultura” (Kiffer, 2016, s.p.). Segundo Nancy, tocar “se funda na obscuridade” (2014, p. 8). Coberto por tecidos de seda e *cashemere* na escuridão do armário, a luminosidade do corpo infantil reluz um imaginário de mundo em que as normas sexuais e de gênero não seriam inculcadas dolorosamente, por um sistema educativo e social que pune todas as formas de dissidência com a ameaça, a intimidação, o castigo e a morte (c.f. Preciado, 2013, p. 7).

A intimidade resguardada no interior da memória pode ser exposta, à medida que tocamos as cicatrizes da nossa história. Conquanto, o toque aproxima, visita, olha, examina (c.f. Nancy, 2014, p. 8); o contato garante uma transmissão de informação ou de energia que, ligadas a uma história de repressão e controle, obscurece o nosso entendimento de que crianças seriam “subjetividades políticas irreduzíveis a uma identidade de gênero, de sexo e de raça” (Preciado, 2013, p. 8). O armário que deveria simbolizar o espaço lúdico de livre acessos às diferentes formas de performar nossos gêneros, se transforma no calabouço no qual muitos de minha geração foram confinados. Seguir a recomendação de subverter o gênero, ao contrário da obediência às constantes

determinações paternas de “não toque” ou “toque (...), mas longe de mim”<sup>111</sup> pronuncia a derrubada do tabu em relação à descoberta de outras peles a se vestir.

A manhã reservada à brincadeira de revirar a maleta do passado me ajudou a entender quantas vezes nos é negado o direito de ser corpo-território que deveria se alimentar dos encontros com outros corpos que nos atravessam nas itinerâncias da vida (c.f. Miranda, 2019, p. 28). Das vezes que sentimos a suavidade do tecido de seda sobre a pele, nos aproximamos de uma escala de afetos que compõem os corpos que nos cercam – especialmente os corpos femininos, negros e outros corpos dissidentes. Se perder entre vestidos e maquiagem de nossas malas e armários representaria uma viagem entre as muitas peles com as quais somos revestidos e que retira o nosso olhar da objetividade do visível<sup>112</sup>.

Definida a programação, nos restava estarmos juntos e nos concentrarmos para nossa primeira apresentação pública. Deveria ser deste modo, até descobrirmos que a instituição não havia feito qualquer tipo de divulgação da Sessão Aberta e estávamos fadados a não ter público para a atividade que nos esmeramos em elaborá-la. A partir de tal simples gesto de esquecimento, me cabe pensar a intenção de insurgência política de um projeto tão inovador como o proposto pelo Museu Reina Sofía, neste caso. Segundo Rolnik, a noção de “empoderamento do sujeito” se inscreveria no movimento de saída do “silenciamento e da invisibilização para ocupar um ‘lugar de fala’ dignamente ouvida e um ‘lugar de existência’ dignamente reconhecida” (2018, p.132). Neste caso, me pergunto como tais projetos podem gerar a autonomia de sujeitos minoritários quando suas iniciativas não oportunizam as ferramentas principais para a plena efetivação desse esforço de democratização dos espaços.

Identificada a falha na estrutura do projeto que poria a perder sua plena efetivação política, num gesto de insurgência micropolítica, nos reapropriamos da força vital em sua potência criadora. Nos reapropriando da linguagem artística da noite, *do underground*, alguns dos componentes do grupo ocuparam as entradas principais do Museu Reina Sofía para convidar os transeuntes e visitantes ao processo de experimentação que provávamos nestas seis semanas de imersão.

---

<sup>111</sup> Id. 2014, p. 9.

<sup>112</sup> Nancy, 2014, p. 8.

A atitude aparentemente óbvia, assume uma potencialidade quando tais componentes resolvem realizar o convite público devidamente travestidos; “montados”. Com perucas, plumas e maquiagens, a reapropriação da pulsão presente na insurgência desses corpos implicaria num habitar a linguagem nos planos que a compõem: “a expressão do sujeito e a do fora-do-sujeito que lhe dá movimento e a transforma”<sup>113</sup>.

Por mais bem-intencionados que possam estar, o que alguns organizadores dos editais de cunho social em espaços como o do Reina Sofia ainda não se deram conta é de que ao empoderamento deve-se complementar uma intenção de potencialização da vida. Para que projetos como esse adquiram um caráter insurgente, é preciso tornar sensíveis os mundos ainda em estado larvar<sup>114</sup>. Mas é na junção dos corpos larvares que, se valendo de uma “energia desconhecida”, criam “contágios de vida” e resistem à “mentalité ocidental” própria desses espaços (c.f. Kiffer, 2016, s.p.). A insurgência desses seres que ocuparam os arredores do museu corrigiu a falha da instituição de arte.

Ao mesmo tempo que uma parte do elenco contagiava os passantes nas cercanias do museu, no interior da Sala de Protocolo do Edifício *Nouvel*, os demais integrantes preparavam o ambiente para que a experimentação mobilizasse mundos e transformasse olhares. O colorido de sombras, lápis e batons cria contornos no rosto de quem regularmente tem o seu valor minorado no imaginário social. Neste cenário, meu corpo-território seria imbuído da tarefa de portar o espelho, o objeto que exhibe uma condição humana que não está subordinada à padrões. Visto que, conjugamos forças capazes de desestabilização das “formas de engessar o corpo e oprimir o diferente” (Miranda, 2019, p. 31), as verdadeiras proprietárias do *abebé* encantado tatuam na minha pele o empoderamento e a potencialização de vida e nos impulsionam a fim de que o acontecimento alcance a intenção desejada.

---

113 C.f. Rolnik, 2018, p. 132.

114 Id. 2018.



Momento de preparação para a Sessão Pública de Genus Radix. Fotografia de Asier García.

Aos poucos, o auditório ia sendo preenchido por pessoas de diferentes partes. Eram familiares, amigos, professores e passantes que resolveram atender ao chamado e se lançar no processo de experimentação que propúnhamos naquele encontro. A sessão estava dividida em dois blocos sem intervalo: o bloco I consistiria em apresentações tanto do projeto Genus Radix quanto de cada integrante — realizadas por seus coordenadores (Izan Parra e Pau Alegría Ruíz) — seguida de um momento de partilha das vivências pessoais do elenco, permeada por questões sobre a origem de suas identidades de gênero. No bloco II, jogos teatrais relacionados à desinibição e à proposta de recuperação das energias *yin – yang* do corpo, além de um circuito de construção de personagem, dividido nas estações de voz, corpo/movimento, maquiagem e caracterização. Na composição das estações, uma espécie de armário com roupas, perucas e acessórios — o reservatório da epiderme que se traduz na “pele erguendo-se para fora de sua superfície, se eriçando ou se colorindo, se estremecendo ou se retraíndo” (Nancy, 2014, p. 10). A presença da zona epidérmica previa a possibilidade de desordens<sup>115</sup> e o um novo apelo à subversão de gênero.

Feitas as apresentações necessárias, convidamos a plateia para participar das atividades de corpo que seriam conduzidas por Pau “Nicolasito”. Com sua ampla experiência de bufão, a prestimosa criatura logrou a façanha de envolver a todas as pessoas que estiveram naquela sessão e que atenciosamente acompanhavam sua voz de comando. Terminados os jogos de reconhecimento

---

115 Nancy, 2014, p.10.

do corpo no espaço e desinibição, era chegado o momento de percorrer o circuito e “encarnar aquilo que sou ou que não sou”<sup>116</sup>.



Sessão Pública de Genus Radix no Museo Reina Sofía. Fotografia de Asier García.

Uma vez mais, a estrutura metálica que resolvo chamar de armário reaparece como um portal que divide o mundo do conhecido e do desconhecido. Meu corpo-território se reporta à memória ancestral que guardo em cada célula de meus músculos e revisito a outra das muitas lendas de Oxumaré (repositório da beleza do homem e da mulher) que aqui transcrevo:

Oxumarê desenha o arco-íris no céu para estancar a chuva  
 Conta-se que Oxumarê não tinha simpatia pela Chuva.  
 Toda vez que ela reunia suas nuvens  
 e molhava a terra por muito tempo,  
 Oxumaré apontava para o céu ameaçadoramente  
 com sua faca de bronze  
 e fazia com que Chuva desaparecesse, dando lugar ao arco-íris.  
 Um dia Olodumare contraiu uma moléstia o cegou.  
 Chamou Oxumarê, que da cegueira o curou.  
 Olodumare temia, entretanto, perder de novo a visão  
 e não permitiu que Oxumarê voltasse à Terra para morar.  
 Para ter Oxumarê por perto, determinou que morasse com ele,

116 Fragmento da transcrição do depoimento de Pau Alegría Ruiz durante sua apresentação na sessão aberta de Genus Radix (a partir de 55 segundos de vídeo), realizada em 23 de novembro de 2019. [Link com imagens do evento: <https://www.facebook.com/asociacionproyectorivera/videos/463991757653789>](https://www.facebook.com/asociacionproyectorivera/videos/463991757653789).

e que só de vez em quando viesse à Terra em visita, mas só em visita.

Enquanto Oxumarê não vem à Terra

todos podem vê-lo no céu com sua faca de bronze,

sempre se fazendo no arco-íris para estancar a Chuva.

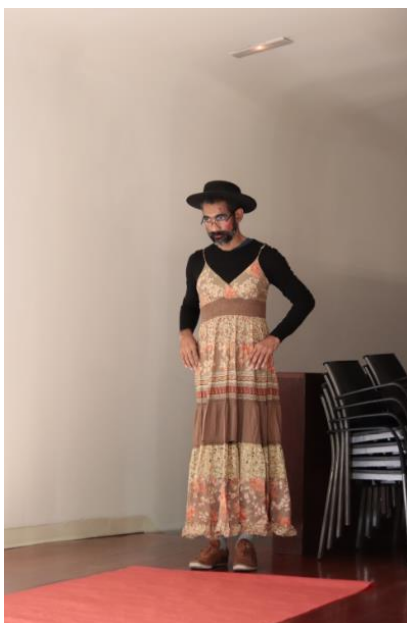
(Prandi, 2001, p. 196)

A tradição contada através da oralidade quando se encontra com nossas histórias pessoais, pode ocasionar mudanças imponderáveis no modo de olhar os diferentes modos de vida. Habitar provisoriamente o armário para trocar de pele para abandoná-lo com uma roupagem colorida, engendrando cura para a cegueira da humanidade ressignifica nossos passos neste plano de existência. Aprumado por mais um aspecto da Filosofia de Oxumaré, meu corpo-território reconhece a importância de viver em liberdade para que a visão possa alcançar a outros. Obviamente, esse tipo de aprendizado passa pelo corpo e por sua habilidade de “evidenciar que os atravessamentos das experiências, o encontro com as alteridades, a escuta e o olhar sensíveis” são pujantes no fortalecimento de laços afetivos (c.f. Miranda, 2019, p. 35).

Na composição das estações temáticas, coube a mim propor uma atividade voltada às noções de corpo e movimento, em parceria do companheiro de elenco Carlos Fernández. Numa investida de pensar o corpo encarnado de “aquilo que sou ou que não sou”, a postura, o caminhar, o gestual e a expressão facial modelam a massa informe dessa *persona por vir*. Coletivamente, Carlos e eu determinamos que o objetivo estaria centrado em “*meter el cuerpo en la alfombra roja*” — o tapete vermelho das passarelas. Acompanhado a esse gesto, o emocional que se expressa através do corpo e a circulação das energias masculina e feminina —abstração trazida por Pau Alegría e que me causa um desconforto, ao aproximá-la das questões sobre as quais nos debruçamos no trabalho de *Genus Radix*. Mais os desfiles de moda e as premiações de cinema, a imagem da passarela me transporta ao universo do *ballroom* no qual latino-americanos e negros traçam suas linhas de fuga, à medida que a insurgência de seus corpos “abarca um desejo de potência, além da necessidade de empoderamento” (Rolnik, 2018, p. 133). Decerto, levará um tempo para que um jovem espanhol em busca de uma desconstrução de seu gênero, como Carlos Fernández, entenda as peculiaridades de corpos como os então citados.

Ao pisar a passarela da atividade que eu mesmo propus, dou conta de que precisarei criar um corpo-território-contra-hegemônico que me permita transpor as

miradas exotizantes e objetificadoras que comumente me alvejariam em todo o trajeto sobre o tapete vermelho. O fato de estar numa geografia que não é a minha exige que meu corpo-território tome conhecimento de que “a sua existência como protagonista só será possível se aprender a criticar a objetificação imposta pelo sistema” (Miranda, 2019, p. 35). Como nos combates da *ballroom*, se apossar das pistas está imbricado no ato de desterritorializar o corpo-território para recriar uma outra corporalidade<sup>117</sup>. Nesta conjuntura, tombar ao chão em *dip vogue*<sup>118</sup> e passar pela passarela mimetizado sob o devir-serpente arco-íris que com paciência embaralha as determinações coloniais.



Atividade de corpo e movimento (Alfombra Roja). Fotografia: Asier Garcia.



Atividade de corpo e movimento (Alfombra Roja). Fotografia: Asier Garcia.

<sup>117</sup> C.f. Miranda, 2019, p.22.

<sup>118</sup> Terminologia utilizada na vogue dance para definir todo o tipo de manobra ou acrobacia feita no chão.





Atividade de corpo e movimento (Alfombra Roja). Fotografia: Asier Garcia.

### 3.5. O Nascimento de *Volátil*

Sin la escritura, no existía posibilidad de vivir.  
(Camila Sosa Villada, atriz e escritora trans  
argentina, ganhadora do Prêmio de Literatura Sor  
Juana Inés de la Cruz 2020)

Acontecida a sessão aberta, era tempo de nos dedicarmos à construção de *Volátil* — assim se chamaria a “peça”. Ou melhor identificá-la como performance? Dança? Como não víamos com exatidão uma definição que abarcasse o que estávamos construindo, resolvemos chamá-la de “*puesta en escena*”. Efetivamente, se mostra cada vez mais complexo afirmar uma correspondência entre o termo performance e a cena. Originária do francês *mise en scène*, a noção de *puesta en escena* se traduz ao inglês como *production*, podendo utilizar os verbos *to stage*, *to direct a play* (c.f. Pavis, 2008b, p. 2). No português encenação, sua definição se refere ao desenho de uma ação cênica; o “conjunto dos movimentos, gestos e atitudes, a conciliação das fisionomias, das vozes e dos silêncios [...]” (COPEAU, 1974, p. 29 – 30 *apud* PAVIS; 2008a, p. 123). Contudo, a exigência de totalidade cênica que provém de um pensamento único se opõe à ideia preliminar de construção coletiva apresentada por Pau Alegría e Izan Parra.

Encetada a partir da pergunta norteadora que nos afrentou nos três meses de pesquisa intensa — “De onde vem a minha identidade de gênero?” —, a *puesta en escena* seria gestada com o zelo de quem pinta o nascimento de uma Vênus trans\*. A exemplo da imagem clássica de Sandro Botticelli, nossas bocas soprariam o fôlego divino que toca a terra, move as flores e faz emergir uma forma de vida. Ao passar por minha ancestralidade, o vento que sopra de minha boca, atravessa toda a terra, cruza os ares e com sua fúria revolve as folhas sagradas<sup>119</sup> para forjar o corpo-arma: instrumento de resistência política que se insurge contra toda forma de imposição sistêmica. A *pneuma* de Oiá timbra a hibridização<sup>120</sup> do corpo e suscita laços afetivos grifados pelo acolhimento<sup>121</sup>.

Instigados a construir coletivamente uma *puesta en escena* que encontre nas histórias que erigem nossos corpos um suporte para a autenticação das teorias de gênero que nos dedicamos decifrar durante os meses de vivência, o

---

119 Para a tradição de matriz africana, as folhas (*ewê*) são elementos sagrados, portadoras de energia vital (*axé*). São utilizados em cerimônias religiosas e manipuladas especialmente pelos sacerdotes da religião (Babalorixá). Na mitologia iorubá, a divindade Ossaim representado como o exímio “conhecedor do poder mágico e curativo das folhas e sem sua ciência nenhum remédio mágico funciona” (PRANDI, 2001, p. 23).

120 Na aula de tema “Cuir Gênero/Cuir Religião”, ministrada em 07 de setembro de 2020 como parte da programação do minicurso “Afrocuriudades: pensando raça, gênero e sexualidade nas ‘Américas’” (oferecido pela Associação Brasileira de Pesquisadores Negros), Claudenilson Das (UFBA) ao tratar da presença de pessoas trans no candomblé da Bahia, que a noção de hibridização de gênero dentro da religião de matriz africana, pode ser tratada a partir da utilização da categoria *metá-metá*. Link de divulgação da aula: < <https://www.abpn.org.br/post/hoje-tem-mais-uma-aula-do-curso-afrocuriudades-pensando-g%C3%AAnero-e-sexualidade-nas-am%C3%A9ricas-%C3%A0s-15h>>.

No artigo intitulado “LOCÊ-LOCÊ METÁ RÊ-LÊ”: *posições de gênero — erotismo entre homens com práticas homossexuais adeptos do candomblé do Recife* (2011), o Prof. Dr. Luís Felipe Rios (UFPE) afirma que alguns mitos de tradição africana seriam atravessados por uma categoria de gênero em que os seus deuses são classificados em “*oborós*, *iabás* ou *metá-metás* (ou simplesmente *metá*)”. Considerado uma terceira categoria gênero dentro do candomblé de nação, o *metá* relaciona-se com a ideia de organização social. Conforme RIOS (2011, p. 217), “[...] Ser *metá* tem a ver como fato de o deus hibridizar características, comumente classificadas em categorias sociais diferentes, dentre elas (mas não só) as de gênero. Assim, os *metá* transformam-se de, e/ou são a um só tempo, animal-humano [...]”. Nesta tese, elegi trabalhar especificamente com os mitos que se relacionam dita categoria — a saber: animal-humano (Logum Edé, Oxumaré e Oiá), animal-mineral (Oxum e Iemanjá), etc. Convidado para o encontro chamado “Filosofia dos Corpos nos Candomblés do Brasil” — dentro do curso Os limites do literário — Por uma Poética da Relação: um olhar para os afetos e as bordas, ministrado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Kiffer (PUC –Rio) dentro do PPGLCC, o Rios explica que “a noção de *metá* está calcada numa dualidade que abarca tanto o masculino como o feminino”. Para ele, “dentro da tradição de terreiro, não há uma centralidade na heteronormatividade — mote das discussões em *teoria queer*” (comunicação pessoal do Prof. Dr. Luís Felipe Rios no encontro de 08 de outubro de 2020).

121 Conforme cita a Prof. Dr.<sup>a</sup> Conceição Evaristo, ao falar sobre os mitos da tradição africana nos textos da escrevivência, reafirmo aqui a potência geradora e acolhedora de determinadas divindades da cosmogonia yorubá—Oxum e Iemanjá, mais precisamente. Em já mencionada aula “Cuir Gênero/ Cuir Religião” apresentada no minicurso da ABPN, o Prof. Dr. Tito Mitjans Alayón (UNICACH) frisa o papel central das feminilidades negras como “formadoras dessa comunidade religiosa — uma vez que suas divindades possuem uma feminilidade trans” (comunicação pessoal de Tito Mitjans Alayón em 07 de setembro de 2020). A exemplo das comunidades formadas a partir do feminino e sua relação com a ideia de cuidado e autocuidado, cito o mito do nascimento de Oiá na casa de Oxum, pautada no acolhimento e no cuidado entre mulheres (PRANDI, 2001, p. 295 – 296).

plano de composição de uma dramaturgia que abarcasse nossas dissidências sexuais e de gênero derruba a concepção clássica de uma exigência totalizante de pensamento único a fim de que obra seja criada (c.f. Pavis, 2008a, p. 123). Pelo contrário, a cena que quer apresentar ao público seria fruto da desobediência das regras teatrais que saqueia das mãos do encenador seu cetro de autoria da obra e o título de “a instância central que restabelece a ordem e o equilíbrio”<sup>122</sup>. Destronando a figura majestática do encenador, caberá aos intérpretes o poder de decisão sobre o melhor modo de expor suas narrativas.

Neste gesto de insubmissão à definição clássica de encenação, na condição de corpo-território contra-hegemônico consciente de dos marcadores sociais, de raça e de gênero que permeiam minha corporeidade, lanço à roda minha ancestralidade como valor civilizatório dentro de meu lugar de origem. Esse bem precioso que expresso na melanina que color minha pele, nos fios brancos que despontam em minha barba e cabelo, sinalizando alguns passos dados mais adiante que o restante do elenco.

O passado, a História, a sabedoria, os olhos dos/das mais velhos/as tomam uma enorme dimensão de saber-poder, de quem traz o legado, de quem foi e é testemunha da História e também sobrevivente. A dimensão ancestral carrega o mistério da vida, da transcendência. (TRINDADE, 2006, p. 100 *apud* MIRANDA, 2019, p. 129).

É através da ancestralidade que desloco a problemática da nomeação do que estamos construindo — se chamamos de performance, dança, *mise en scène* ou *puesta en escena* — e provooco uma desordem estilística na epiderme<sup>123</sup> das artes do corpo, com o eriçar e o colorido da pele preta que nasce. Posto isto, aproximo as trocas de pele das artes do corpo aos atributos de metamorfosear-se próprio da divindade Oiá para fugir do perigo de definições fechadas que limitam sua recepção junto ao público. Vestir-se da pele de búfala<sup>124</sup> para poder transitar em espaços artísticos não-instituídos, se converter na pele de um elefante

<sup>122</sup> Pavis, 2008b, p. 14 (tradução nossa).

<sup>123</sup> “A epiderme é a pele erguendo-se para fora de sua superfície, se eriçando ou se colorindo, se estremecendo ou se retraindo. É onde a pele entra em mimesis e em methexis: reproduzindo signos (“carne de galinha” [chair de poule: pele arrepiada] por exemplo) e tomando parte na desordem” (NANCY, 2014, p. 10).

<sup>124</sup> Extraído do mito “Oiá transforma-se num búfalo”: “Ogum caçava na floresta quando avistou um búfalo. / Ficou na espreita, pronto para abater a fera. / Qual foi sua surpresa ao ver que, de repente, / de sob a pele do búfalo saiu uma mulher linda. / Era Oiá. E não se deu conta de ser observada. / Ela escondeu a pele de búfalo/ e caminhou para o mercado da cidade (...)” (Prandi, 2001, p. 297).

branco<sup>125</sup> para fugir da sedução de estar ligada a um discurso autoritário e recuperar a pele de búfala<sup>126</sup> roubada para atravessar o público com narrativas de vida que despertem a alteridade.

Com relação à presença de um corpo-território-decolonial num projeto organizado por uma instituição europeia do porte do Museu Reina Sofía, que oportuniza espaço de atuação cênica a outros corpos-territórios (neste caso, os de pessoas trans\*), a potência da Ancestralidade cumpre o papel relevante de “descamar as epistemologias eurocentradas” para abrir espaço para as epistemologias advindas da ancestralidade do povo negro (c.f. Miranda, 2019, p. 129 –130). O gesto de esfolar a pele das epistemologias com o auxílio da ancestralidade embaralha noções como performance, dança, *mise en scène* ou *puesta en escena*, levando as artes do corpo à esfera do indecifrável. Consequentemente, esse jogo de troca de pele estrategicamente embaça a visão de quem procura entender produções como *Volátil* (2019) dentro de um espectro limitado daquilo que se entende como arte da cena.

A criação de uma peça artística resultante da mistura de corpos-territórios em seus múltiplos estados produz os sopros e rajadas de ventos e tempestades que ressignificam o termo *puesta en escena* — escolhido pelo grupo para caracterizar aquilo que construíamos —, atribuindo a esse um caráter de acontecimento. E, como tal, “é sempre produzido por corpos que se entrechocam, se cortam ou se penetram, a carne e a espada; mas tal efeito não é da ordem dos corpos [...] todo acontecimento é uma névoa” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 53). Em conformidade como o título do trabalho, a *puesta en escena Volátil* é bruma; substância incorpórea que se deslocar, cortando diferentes corpo e se efetuando em diferentes estruturas<sup>127</sup>. Por certo, os raios de Oiá invadirão o auditório

---

125 Extraído do mito “Oiá transforma-se em elefante”: “Ao dar à luz Oiá, sua mãe morreu (...) / Aos doze anos, Oiá já era uma mulher linda e inteligente, / que encantava todos os homens. / Nem mesmo seu pai conseguiu sublimar sua atração por ela. / Numa noite, Odulecê quis possuí-la e ela, desesperada, fugiu de casa (...) / Desesperada, Oiá transforma-se num grande elefante branco, que atacou Odulecê. / Odulecê fugiu em disparada, desistindo de agarrar Oiá” (Prandi, 2001, p. 302).

126 “Tendo visto tudo, Ogum aproveitou e roubou a pele. / Ogum escondeu a pele de Oiá num quarto de sua casa” (Prandi, 2001, p. 297).

<sup>127</sup> C.f. Deleuze; Parnet, 1998, 55.

Sabatini, partindo as grades das prisões<sup>128</sup> de quem se aventurar a presenciar o que resultará desse encontro de corpos.

Desde os primeiros encontros de *Genus Radix* fomos provocados a repensar a origem de nossas identidades de gênero e a começar desse movimento, elencar um repertório para a formulação da dramaturgia de *Volátil*. Neste sentido, refletir sobre uma possível gênese de nossa identidade de gênero versa com uma necessidade de “(...) traçar outra linha no meio da linha segmentária, no meio dos segmentos, e que as carrega conforme velocidades e lentidões variáveis em um movimento de fuga ou de fluxo” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 106). É gratificante poder comprovar esse movimento advir de um público jovem que, muito precocemente, reconhece que as máquinas binárias caducam devido à potência do real.

O que pretendo chamar aqui de repertório compreende uma série de apontamentos, desenhos, transcrições de textos literários e relatos pessoais que testemunham um desejo de habitar uma linha molecular quebrada orientada de modo diferente (c.f. Deleuze; Parnet, 1998, p. 107). Todo o material construído nos três de vivência do grupo servirá para “poner el cuerpo” - termo continuamente repetido por Pau Alegría Ruíz nos meses de produção. A escavação dessas memórias forma um campo virtual em camadas que envolvem o objeto real<sup>129</sup>. O que chega à cena seria uma rede de narrativas múltiplas que transbordam a pele do artista/ intérprete que se põe em cena.

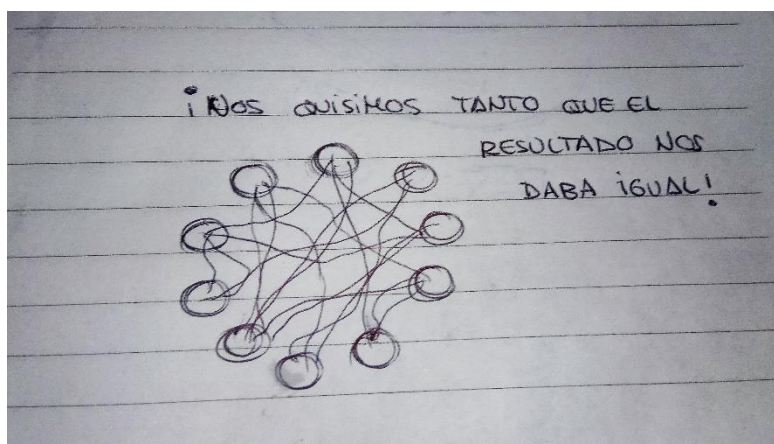
---

128 Trecho em alusão ao mito “Oiá liberta Xangô da prisão usando o raio”: “[...] Xangô, então, lançou muitos trovões/ para que Oiá ouvisse e o encontrasse. / Oiá recebeu a mensagem, acendeu sua fogueira/ e começou a cantar seus encantamentos./ Oiá pronunciou algumas palavras e cruzou seus braços em direção ao céu. / Nesse momento, o número sete se formou no céu. / Um raio partiu as grades da prisão e Xangô foi libertado” (Prandi, 2001, p. 306).

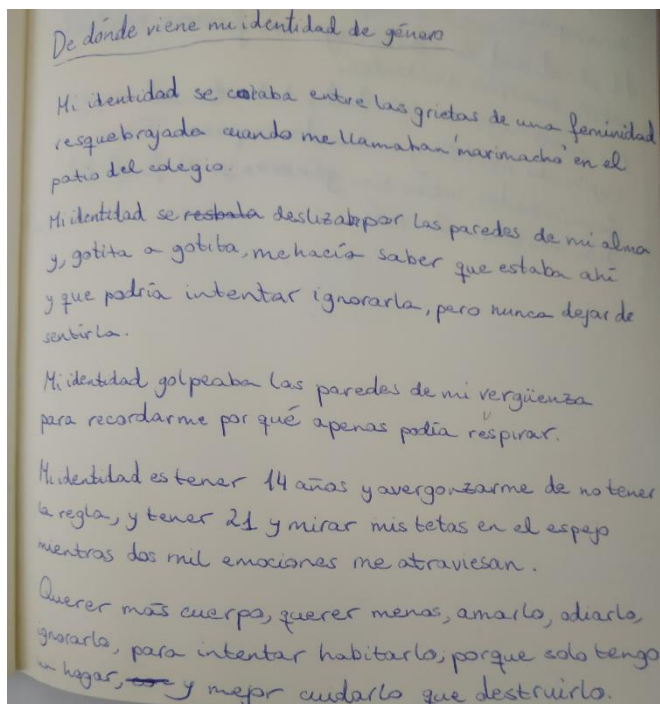
<sup>129</sup> C.f. Id. 1998, p. 121.



Produção escrita realizada durante o projeto Genus Radix. Fotografia do arquivo pessoal do grupo.



Produção escrita realizada durante o projeto Genus Radix. Fotografia do arquivo pessoal do grupo.



Produção escrita realizada durante o projeto Genus Radix. Fotografia do arquivo pessoal do grupo.

Há um fator primordial no entrelaçar dessa rede de histórias de vida que só me dou conta quando começo a responder à pergunta que nos persegue na trajetória de *Genus Radix*. A princípio, o esforço de reunir nossas memórias para a concretização de um trabalho artístico como *Volátil*, por si só, o limitaria à definição clássica de encenação — uma vez que um vasto material a ser transformado em indicações cênicas e sugestões que ajudariam o encenador em sua empreitada (c.f. Pavis, 2008a, p. 126). Porém, me pergunto: que gesto há por trás de um corpo quando, em arte, encontra em suas memórias um material inescusável para que a névoa do acontecimento performativo flua?

Sob esse aspecto que reflito o termo em espanhol “*puesta en escena*” mais além das definições que os dicionários de teatro podem me suggestionar. Me opondo à etimologia do prefixo latino *en* (que deriva de *in* e indica sentido de fora a dentro e estar em), proponho a acepção do termo a “transpor a cena”; um salto sobre a noção clássica de encenação (palavra em português utilizada para traduzir *puesta en escena*) para pôr em cena as narrativas daqueles que têm sua humanidade negada, dentro de uma configuração normatizada de mundo.

A leitura do termo em sua tradução o espanhol me reporta à ocasião da estreia de *Cuerpos para Odiar* (2015) - obra cênica inspirado no livro homônimo de poesias travesti escrito para autora chilena Claudia Rodríguez. Orquestrada

pelo ator Ernesto Orellana, o projeto *transcênico* (como o ator se refere à montagem) tem sua dramaturgia assinada em parceria da escritora que também protagoniza a cena na pele da mítica travesti da periferia de Santiago “Marilyn” - numa referência ao ícone *camp Marilyn Monroe*. Por meio de um projeto artístico realizado por pessoas dissidentes de gênero latino-americanas, *Cuerpos para Odiar* “busca através da transdisciplina de seus integrantes e a trans cena de sua proposta estética complexificar os modos tradicionais do fazer artístico” (DISIDENCIA SEXUAL, 2015 [tradução nossa]). Um bloco de sensações mobiliza Orellana à concepção de dito projeto que também contou com as mãos de seu coletivo *Furia Barroka*, estreando em 23 de julho de 2015 nas dependências da *Universidad de Chile* — berço das lutas estudantis em prol da gratuidade do ensino superior no país.



Cena de Claudia Rodríguez em *Cuerpos para Odiar*. Fotografia de Claudia P. M. Santibáñez. Disponível em <https://disidenciasexualcuds.wordpress.com/2015/08/29/cuerpo-para-odiar-la-orgia-eterna-del-aprendizaje-por-federico-krampack/>

O aprendizado adquirido nos corredores da universidade se mostra inábil para substanciar os versos de Claudia Rodríguez. Não obstante o intento da produção acadêmica internacional em categorizar o trabalho de Orellana nas noções de teatro (Lehmann) e na estética do performativo (Fischer- Lichte), o diretor na companhia da atriz e de todo o coletivo de artistas dissidentes vestem a pele da búfala furiosa e encontram nas esquinas e encruzilhadas dos bairros pobres de Santiago do Chile um tesouro valioso para a materialização da trans cena. Nas palavras de Ernesto Orellana:



Quando me deparo com a poesia travesti de Claudia Rodríguez surge o material textual como uma revelação para iniciar esse processo de pesquisa cênica. Esse material trata de corpos travestis indisciplinados que desobedecem, que incomodam, que se entrecruzam pela pobreza e pela margem, que nos falam biograficamente sobre um patrimônio travesti, sexual, que pouco se conhece, que se invisibiliza, que se odeia, mas que ao mesmo tempo dão um brilho a uma cidade, prazer, putaria e sexo. Para mim era importante que essa criação assumisse outros riscos artísticos. Esses riscos dizem respeito ao se posicionar nas ficções que nos permitem as artes cênicas, a partir de nossas próprias práticas performáticas (cênicas) e cruzá-las a uma grande ação trans cênica. (Flores, 2016, s.p. [tradução nossa])

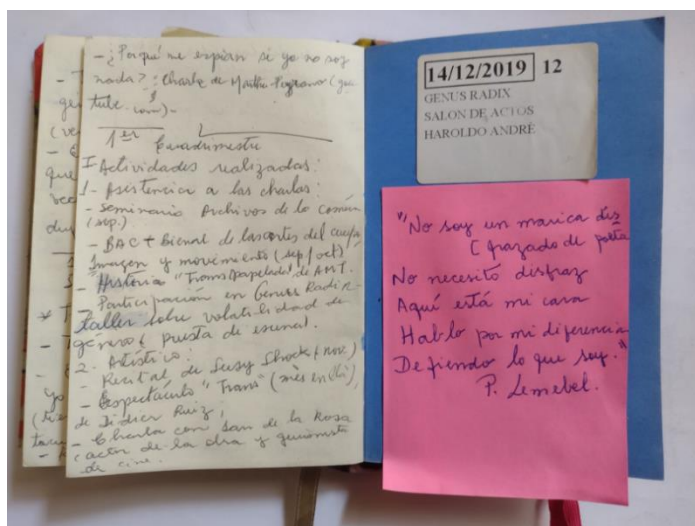
A aglutinação de forças da cena e da rua guarnece de *luzvesti* as artes do corpo na contemporaneidade, pondo à vista o direito à ficção a outras corporalidades ferozes. Sob a pele da búfala que sai bufando e dando chifradas em todos os regimes de opressão, Claudia Rodríguez declara:

Somos uma ameaça para o sistema, somos imorais e perversas. Esta comunidade tem um monte de vivências que formam historizadas. Queremos regatar a vida das travestis que morreram de HIV/AIDS ou foram assassinadas e que são parte de uma história que ninguém quer conhecer. (Disidencia Sexual, 2015 [tradução nossa])

Quatro anos após a estreia de *Cuerpos para Odias*, outra manada de búfalas contamina a cena das artes do corpo com o escopo de ficcionalizar as suas identidades de gênero. Num duplo viés artístico e político, o devir-animal que se organiza coletivamente no Velho Mundo reúne um arquivo memorístico que servirá de repertório nessa composição dramatúrgica da trans cena. Ao usurpar o aparato cênico do Auditório Sabatini, a manada jovem e cheia de ânimo executa a função da trans cena que consiste em “escapar dos domínios na criação por parte da instituição e da formação acadêmica que insiste em categorizar, ordenar e disciplinar as artes do corpo” (DISIDENCIA SEXUAL, 2015 [tradução nossa]). Independentemente da nomenclatura que se queira adotar para se referir ao acontecimento realizado por *Genus Radix*, é na potência das encruzilhadas de Madri, de um ativismo de gênero que não cabe nas ruas do gentrificado bairro gay *Chueca*, nos cabelos descoloridos, tatuagens e *piercings* que *Volátil* reivindica o direito à ficção na materialidade de seus corpos. A força dos ventos e tempestades arrastaram minha ancestralidade a esse lugar para juntxs decolonizarmos as artes do corpo.

Os mesmos ventos que me trazem a esse acontecimento, atravessam toda a terra, cruzam os ares, arrastam consigo pó, folhas e tudo o que há pelo caminho. A névoa do acontecimento que surge com a força da tempestade embaça minha visão, porém sinaliza a imagem virtual que absorve toda atualidade do

personagem<sup>130</sup> que, há alguns anos têm, me impelido a remascar minha identidade de gênero, como folha verde na boca da manada de búfalas aqui citada. Rodeado por brumas e correntes de ar, vejo o escritor e performer chileno Pedro Lemebel que vem ao meu encontro, se equilibrando em seus sapatos de salto — os mesmos que adentraram a antiga estação de trem *Mapocho* em Santiago, na noite de 1986<sup>131</sup>. Este sorrindo, me entrega um pedaço de papel e desaparece numa rajada de vento.” [...] o virtual é ‘efêmero’. Mas é no virtual também que o passado se conserva, já que o efêmero não para de continuar no ‘menor’ seguinte, que remete a uma mudança de direção” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 124). O circuito do virtual e do atual me presenteiam com a lembrança de versos que me fizeram reconsiderar minha existência de pessoa cisgênero.



Notas sobre Genus Radix e o início do estágio doutoral em Madrid. Fotografia: arquivo pessoal.

De posse dessa lembrança de um *Egungum*<sup>132</sup> marica, danço o passado: a “síntese da memória”; essa “passado que permanece e se conserva em si mesmo”, numa antinomia aos presentes que “passam e se perdem em outra coisa” (c.f. Lapoujade, 2015, p. 73). Em dança e com os pés descalços, adiciono meus

130 C.f. Deleuze; Parnet, 1998, p. 123.

131 As informações aqui explicitadas são referentes à realização da performance-leitura do manifesto *Hablo por mi diferencia*, realizada o governo de Pinochet. Informação extraída da página: < <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/manifiesto-hablo-mi-diferencia-0>>

132 O mesmo que *egum*, seria o mesmo que antepassado; espírito do morto (Prandi, 2001, p. 565). Na mitologia iorubá, o *Egungum* seria o único filho de Ojá que não nasceu mudo, mas possui uma voz estranha, rouca, profunda, cavernosa, é “ancestral que fundou cada cidade”. Há uma forte relação entre *Egungum* e a dança, uma vez que ele “sempre volta para dançar entre seus descendentes, usando máscaras e roupas coloridas” e só reverencia o feminino sagrada, através da figura de sua mãe (c.f. Id. 2001, p. 309).

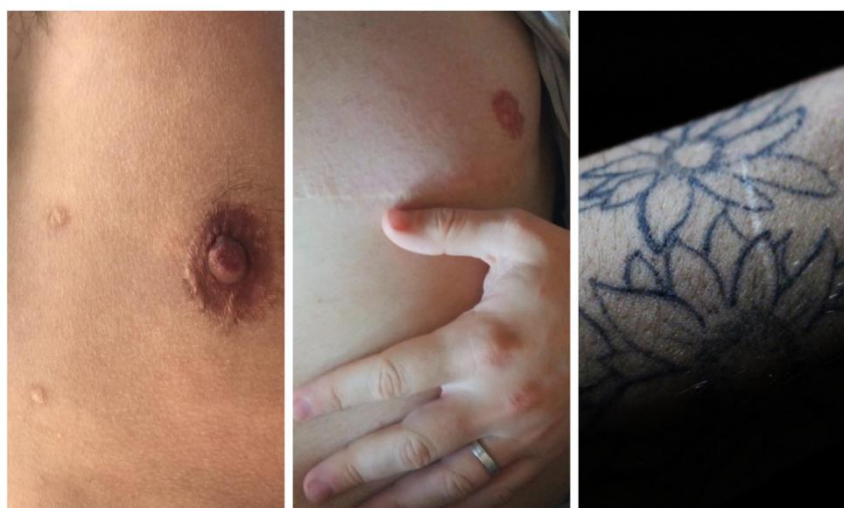
versos às notas, aos desenhos e aos relatos que servirão de ingrediente na fabricação da dramaturgia de *Volátil*. Logo, meu corpo-território em arte dilata o sentido da expressão coreografia. A saber:

[...] esses corpos que dançam também podem organizar seus discursos, da mesma forma que um corpo que escreve pode se deixar atravessar por forças criadoras que o façam transgredir os modelos dramatúrgicos convencionais e inventar novos suportes e formatos para o trabalho com a palavra nesses contextos. (Leonardelli, 2011, p. 4)

A partir do suporte material oferecido pelxs componentes de *Genus Radix* é possível coser uma dramaturgia mais complexa, caracterizada por um fluxo constante de agenciamentos que conduzem a mesma a performatividade. Uma cosedura dramatúrgica na qual o fio da memória é uma condição genética (c.f. Lapoujade, 2015, p. 74) para que o corpo crie uma obra. Este fio que costura os retalhos de nossas trans vivências se mostraria, desde uma leitura bergsoniana do conceito de memória, como:

[...]um processo, não de retenção da experiência histórica passada”, mas de “uma atualização do vivido pelas contingências do presente em que as lembranças se definem pressionadas pelo conjunto de condições de toda natureza que marca o instante presente específico pelo qual passa o corpo. (Leonardelli, 2011, p. 8).

Obviamente, a dramaturgia de *Volátil* se centra no corpo. Mas num corpo que dança os ancestrais que fundaram cada cidade; com aquelxs que lavaram as ruas com seu sangue para que pudéssemos caminhar por elas. Um corpo-território-decolonial que afirma a sua vida, sua existência; que “traz uma história individual e coletiva, uma memória a ser preservada, inscrita e compartilhada” (TRINDADE, 2006, p. 100 *apud* MIRANDA, 2019, p. 132). Uma dramaturgia que ferve de um corpo contador de histórias. Histórias estas alojadas nas cicatrizes desses corpos e que testemunham os constantes embates por suas existências



Fotografia de cicatrizes de componentes do Projeto *Genus Radix*, gentilmente cedidas por eles.

Aqui, a escrita-corpo não se limita ao traço sobre o papel, mas se estende ao risco impresso na pele que, como um grito; um clamor, atravessa a trans cena de *Volátil*. Esses materiais escritos, bem como as cicatrizes presentes nos corpos de quem colabora com a escrita desse trabalho artístico, são a fonte de um “depoimento pessoal”, são “o próprio sujeito transbordando da pele em ação, sons, palavras” e reconstruindo suas histórias pelas circunstâncias ficcionais dessa criação (c.f. Leonardelli, 2011, p. 9).

As cicatrizes e escarificações (expostas ou encobertas por tatuagens) encerram narrativas que circulam pelo corpo, a “mídia primária”<sup>133</sup>. Histórias que foram sufocadas pelo peso de uma tradição familiar conservadora saltam como grito na superfície da pele; um gesto de contar o incontável através da materialidade do corpo. Se me volto à tradição negro-africana, recordo o valor sagrado que a palavra falada tem para os meus ancestrais. A saber:

Nas tradições africanas – pelo menos nas que conheço e que dizem respeito a toda a região de savana ao sul do Saara – a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de “forças etéreas”, não era utilizada sem prudência. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 169 *apud* OLIVEIRA, 2016, p. 36).

São elas (as palavras) que unidas à sonoridade e a performance, alcançam seu poder de realização. Porém, quando abafadas, encontram no corpo um modo de serem ditas no qual poucos podem compreendê-las. Assim como oralidade e escrita são pontos que se cruzam na tradição negro-africana (c.f. Oliveira, 2016, p. 37), as cicatrizes cumprem a função de preservar uma história de construção do corpo e da existência trans\*. Embora não apresentem a sofisticação do ideograma sankofa por exemplo, essa protoescrita na forma de ferida fixa “a realidade dolorosa da condição humana... que implica a incompletude, o conflito... sua miséria intrínseca, que o conduz, é verdade, às mais altas realizações (Deleuze; Parnet, 1998, p. 66).

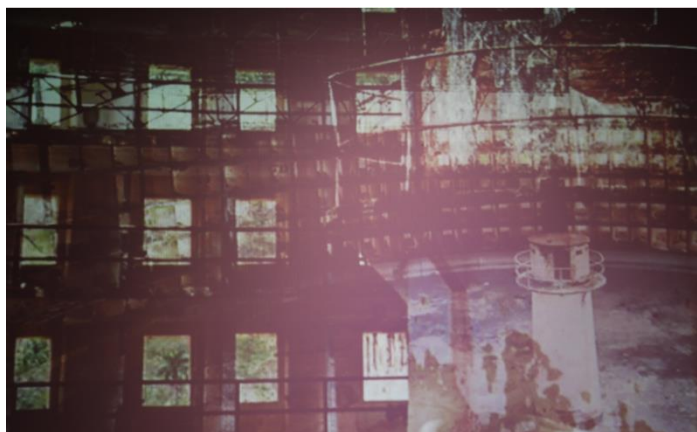
Sábado, 14 de dezembro de 2019. Após dias intensos de ensaios, esquecimentos de frases do texto (o famoso B.O. teatral) e erros de cena, chega o momento de *Volátil* ocupar o palco do Auditório Sabatini. Palco esse que

---

133 Termo cunhado por Harry Pross para o seu livro chamado *Medienforschung* (Investigação da Mídia), publicado em 1972. Na obra em questão, onde o autor denomina o corpo como uma primeira mídia. “É pelo corpo que movimenta o olhar e todas as articulações possíveis. O corpo é performático, erótico, estético e pelo corpo se move o gesto e também a fala”(Oliveira, 2016, p. 35).

recebeu a performance da trans ativista argentina Susy Shock com seu espetáculo *Traviarca*, na noite de 31 de outubro do mesmo ano e que me deu o prazer de ver de perto, persistentemente busca seu direito à monstruosidade. Neste mesmo espaço que acolheu a performance trans sudaca, receberia o vendaval produzido por *Genus Radix*.

Corações palpitam, mão trêmulas suam (...). Ouço o terceiro, sinal. Nasce *Volátil*.



Cenário de *Volátil*. Fotografia: Asier García



Concentração do elenco de *Volátil*. Fotografia do arquivo pessoal do grupo.



Bloco 1- *Medicina*. Fotografia do arquivo pessoal do grupo.



Bloco 2 - *Binarismo*. Fotografia do arquivo pessoal do grupo.



Bloco 3- *Soledad*. Fotografia do arquivo pessoal do grupo.





Bloco 4 - Construcción. Fotografia do arquivo pessoal do grupo

### Enxerto 3

.....

#### Quando as humanidades dançam

Atravessar os limites do mundo escatológico e ocupar o mundo da “normalidade”: quero assim definir a sensação que me movia, ao testemunhar a experiência monstruosa de Leo Arán, naquela manhã no Reina Sofía. O corpo do jovem rapaz que implode as quatro paredes do reservado fétido e sujo, expressa suas diferenças e tensiona os olhares regulatórios dos bastiões da normatividade que performam suas existências no espaço do banheiro. Aos que deixam WC, a mensagem de nossos companheirx replica a pegada do monstro e adverte sobre as barreiras arcaicas que nos separa em des/humanidades.

“NO QUEREMOS SER MÁS ESTA HUMANIDAD” (Shock, 2019, s.p.). Com o passar do tempo, o verso da escritora argentina serviu de legenda para as imagens do ocorrido no banheiro do museu, que volta e meia me assombravam. Ao mesmo tempo, começava a perceber as sucessivas transformações a partir de meu corpo, porém invisíveis aos meus olhos. Sentia um bolo na garganta e um desejo de fala que se intensificavam com o passar da semana. Entre a pele e os ossos, minha carne revirava remodelando a massa bruta que me forma e tonificando uma musculatura outra, num presságio de saída da inércia. Que criatura seria esta que insiste em sair de mim e se revelar a essa humanidade?

Logo, sou tomado por um desejo de ocupar as ruas, em movimento. Quiçá seja a atitude que faltava para que a metamorfose acontecesse por completo. Lançando o corpo pelas ruas madrilinhas, tenho a sensação de que cada passo dado consolidasse as minhas articulações e a minha carne adquirisse a força necessária para realizar o gesto de caminhar com mais confiança. Nas ruelas do bairro La Latina, noto olhares curiosos e uma voz que, ao mesmo tempo que me guia pela cidade, diz palavras numa dicção gutural que confere sentido ao ritual de atravessamento da cidade que executo: “(...) deshacer la identidad, hacer emerger estratos orgánicos del cuerpo que de outro modo habían permanecido invisibles”<sup>134</sup>. As palavras proferidas como gritos de heavy metal finalizam a transformação que tem seu ápice com a exteriorização de minha nova identidade, estampada em meu rosto.

---

<sup>134</sup> PRECIADO, 2019, p. 26.





Desabrochando de dentro para fora como uma flor misteriosa, minha face de monstro gradativamente se tornar pública e passa a assombrar os demais passantes da cidade. Atravessando a Plaza Mayor, meu desejo de conexão com outras humanidades me levou a “multiplicar meus rostos, metamorfoseando minha subjetividade pelos quatro cantos do ponto turístico e fabricando outros corpos como se fabrica uma máquina revolucionária”<sup>135</sup>. Dos seres que surgem através do efeito Medusa de meu rosto multiplicado nas paredes da Plaza Mayor, formo uma legião de monstros que me acompanham no tour madrilenho.

Sincronicamente, cruzamos a Calle Mayor, indo parar na Puerta del Sol: ponto de encontro de quem entra e sai de Madrid (seja cidadão ou visitante). Justo neste ponto da cidade, o encontro entre humanidades assume um sentido mais amplo quando, na calçada da sede da Presidência da Comunidade Autônoma de Madri e sobre o Kilómetro Cero da cidade, duas criaturas se esbarram. Em seus olhares que se chocam, uma verdade preenche aquela zona limítrofe: “El cruce es el lugar de la incertidumbre, de la no-evidencia, de lo extraño. Y todo eso no es una debilidad, sino una potencia” (Preciado, 2019, p. 28). No cruzamento deste lugar de passagem de Madrid, minha mutação monstruosa é convidada a dançar por alguém que, embora traga seus questionamentos diversos, não se furta de cortejar a diferença.

---

<sup>135</sup> Idem (grifo nosso).

Inegavelmente, o acontecimento na Puerta del Sol move as placas tectônicas do solo instável do Velho Mundo (ou melhor, Caduco Mundo), uma vez que a contingência de um duo entre o monstro e o sujeito fluido estremece os pilares que sustentam o regime heteropatriarcal da diferença sexual. Esse tremor (que não tem relação alguma com o medo), caracteriza-se por uma oposição a estruturas sistêmicas que insistem em impedir o cruzamento de uma fronteira política inventada por uma humanidade de igual modo caduca.

Dizer sim e entregar-se a essa dança gera um efeito cascata. Fronteiras vão caindo como peças de um dominó para além do território espanhol, criando espaços onde outros corpos se encontram em suas diferenças. Novas geografias passam a conformar as cidades e com elas, uma comunidade disposta a vivenciar a experiência do cruzamento seria mobilizada. E é sem medir as implicações que nos lançamos nos embalos de uma “danza monstruo”.



## 4

## Multidões monstruosas: o dia em que decidimos ocupar a cidade

### 4.1. *The category is...: o dia em que o Harlem invadiu a Greenwich Village.*

Eu estava ciente de que o que era proposto pelo *Voguing* era negado pela dança pós-moderna, que estava tentando neutralizar a ideia de que o gênero pode ser performado, (...) Enquanto os pós-modernos tentavam atingir um corpo neutro e imprimir ao movimento um certo formalismo – embora não admitam isso –, o *Voguing* estava dizendo que nenhum de nós é neutro, estamos sempre performando algum tipo de corpo, algum tipo de gênero. (Tajal Harrell, coreógrafo afro-americano)

Rio de Janeiro, 09 de novembro de 2012 – O entardecer primaveril no Centro da Cidade Maravilhosa congloba o engarrafamento na Avenida Presidente Vargas, a agitação dos pedestres que se esbarram com os vendedores ambulantes nas calçadas da rua Uruguaiana e as plataformas abarrotadas do metrô que transporta os trabalhadores de um ponto a outro da cidade. Ao percorrer o Largo da Carioca e a Avenida Chile, chego ao meu destino: o Conjunto Cultural da Caixa – Teatro Nelson Rodrigues. Estávamos em plena semana de atividades do Festival Panorama de Dança — um dos eventos mais relevantes do calendário cultural do país, que reúne artistas e companhias de reconhecimento nacional e internacional – e, aproveitando o espaço livre em meu horário de trabalho, fui conferir a mais um espetáculo da programação.

Frequentar esses ambientes significava para mim, inicialmente, atravessar fronteiras. Como morador da Baixada Fluminense, grande parte de minha formação artístico-cultural se deu em trânsito. Desde as aulas de Dança, aos ensaios e testes, o trajeto no metrô ou no ônibus (com duração mínima de uma hora) formava parte da preparação do artista. Na bolsa, além das malhas, sapatilhas e um lanche para economizar e não comer na rua, um livro para atenuar o cansaço da viagem. Foi nas trilhas da linha 2 do Metrô Rio que chorei com a biografia de Isadora Duncan, me assombrei com a relação abusiva entre o mecenas Diaghlev e o bailarino Nijinsky me indignei com o racismo da sociedade carioca do início do século XX que rechaçou a presença da bailarina Mercedes Baptista no Corpo de Baile do Teatro Municipal, que rechaçou, que rechaça os

corpos negros, o meu corpo ali também. Atravessar esse umbral anestesiava a dureza da realidade de quem vive no Grande Rio.

A fachada do Teatro Nelson Rodrigues anunciava a atração do dia: *(M)imosa*. Até então desconhecido para mim, o espetáculo atraía um público significativo que formava fila na entrada do teatro — entre eles, muitos bailarinos e personalidades conhecidas do universo da dança contemporânea. A julgar que o Panorama é a oportunidade de conferir obras dançadas em diferentes palcos do mundo, não hesito em ocupar o meu lugar na coreografia prescrita ao espectador.

Devidamente acomodado e preocupado com o horário de volta para casa, folheio o programa do Festival de Dança, em busca de mais informações sobre o espetáculo que assistiria. O audacioso projeto coreográfico, executado por Tajal Harrell (EUA), Cecilia Bengolea (AR), François Chaignaud (FR) e Marlene Monteiro Freitas (CV), me chama a atenção ao ser retratado como “algo indefinido entre um concerto de rock, uma coreografia, um caraoquê, um jogo de máscaras”<sup>136</sup>. Soa o primeiro sinal e me inteiro que *(M)imosa* compõe o formato médio dos cinco modelos da série *Twenty looks or Paris is burning at the Judson Church*, criada por Harrell em 2009 num formato de solo-manifesto (S) e sob influência da cultura pop — para minha tristeza, apresentado três dias antes no espaço cultural Largo das Artes. Ao som do segundo sinal, me apercebo da dificuldade que determinadas informações encontram para cruzar fronteiras em uma mesma cidade. Tenho a impressão de que o imaginário do Rio de Janeiro seria formado por um arquipélago e que participar do circuito cultural da capital me exige braços fortes para nadar de uma ilha a outra. Quais seriam as razões para que pessoas pobres e trabalhadoras não tenham um acesso mais amplo à agenda cultural do Estado que fazem parte? O som do terceiro sinal me desperta do instante de reflexão. Cai a luz. Ação!

Uma sucessão de imagens do universo *pop* ocupa a cena, logo nos primeiros minutos da apresentação. Trajando um vestido vermelho, Cecilia Bengolea se esforça para reviver a coreografia antológica do videoclipe *Wuthering Heights*, da cantora inglesa Kate Bush — com direito a uma interpretação da canção ao vivo, de forma desafinada e jocosa; uma performance *drag king* da bailarina Marlene Monteiro Freitas, com os seios expostos, usando barba e bigode

136 Definição que consta no programa oficial da 21ª edição do Festival Panorama. Link de acesso: < [https://issuu.com/festival.panorama/docs/2012\\_port\\_](https://issuu.com/festival.panorama/docs/2012_port_) >. Acesso em 18 de nov. 2020.

postigos, que me remeteu à figura do *pop star* Prince; a movimentação de Tajal Harrel que conversa diretamente com as danças urbanas e as técnicas de dança moderna norte-americana. Somando-se ao amálgama de linguagens que me aproximaram de um imaginário dos anos 1970 e 1980, a presença travesti de François Chaignaud na reunião de corpos que o espetáculo *(M)imosa* intima para sua *cena indefinida* (como assim definem em sua sinopse).

Tal colaboração coreográfica intercontinental dispara reflexões sobre as especificidades de um trabalho artístico desenvolvido a partir de uma proposta de um bailarino negro em parceria com duas coreógrafas (sul-americana e africana) e um intérprete que identifica a si e a sua dança como travesti. Saio do teatro tocado pela qualidade do projeto e pela generosidade dos artistas que descem do palco e se colocam na entrada principal do Nelson Rodrigues para agradecer individualmente ao público. Num acesso de Cinderela, que tem o prazo final até a meia-noite para que a sua carruagem não vire abóbora, aperto o passo para tomar o metrô na estação Largo do Machado, antes que o encanto se desfaça.

O caminho até a Baixada Fluminense sobre os trilhos da Linha 1, me serve para arrimar as emoções agitadas pelo acontecimento performático que acabara de assistir. Entretanto, a parceria artística entre o intérprete afro-americano, as bailarinas “sudaca” e colonizadas, respectivamente, e mais *une bailarine transvestigênere*<sup>137</sup> quer dizer muito mais do que o resgate de um repertório da cultura *pop*. No esforço de ler o programa do Panorama, num vagão consideravelmente apinhado para as 22 horas, uma pergunta aguça a minha curiosidade em relação ao elenco: “o que teria acontecido se alguém do meio *vogue* tivesse ido à Judson Church, no Greenwich Village, naquele ano de 1963, para dançar com os pioneiros da dança pós-moderna?”.

Uma fredda brusca. Nós, os passageiros, somos arremessados para trás no vagão. Através do autofalante, o maquinista nos pede desculpas e anuncia que

---

137 Priorizo o uso do termo *transvestigênere* porque se relaciona com uma proposta de ativismo político e artístico desenvolvido por pessoas trans, travestis e seus aliados cisgênero. O reconhecimento do corpo travesti nas artes abre um debate em torno da existência desses sujeitos. Segundo a atriz trans Renata Carvalho: “[...] estamos escrevendo nossas histórias, contando outras narrativas, inventando personagens como nós. Nós existimos na nossa ‘Travaturgia’” (CARVALHO, 2019, 215). Mesmo que François Chaignaud não verbalize publicamente uma identidade trans\*, sua performatividade artística e expressão de gênero estão intrinsecamente ligadas à travestilidade. Sua produção artística e acadêmica — Chaignaud é *autore* do livro *L’Affaire Berger – Levrault: Le féminisme à l’épreuve (1897–1905)* — expressão sua adesão a uma proposta de ativismo transfeminista.

o trem se encontra avariado, por problemas nas redes do Metrô 1. Apesar do susto e do tumulto generalizado, a força de empuxe sobre os passageiros de um transporte público lotado metaforicamente contrai um sentido especial, ante a jornada brindada por *(M)imosa*. No movimento de recuperação das forças subtraídas no incidente me atino ao que está implícito na proposta artística do espetáculo que acabava de assistir.

A tentativa de inscrever uma dança mais interseccional pode ser percebida na movimentação dos corpos dissidentes expostos sobre o chão de linóleo do Teatro Nelson Rodrigues – muito embora a superfície lisa crie a fantasia de que estamos livres dos acidentes, das rachaduras e das cicatrizes da historicidade (c.f. Lepecki, 2011, p. 56). Pisar no freio como prática ancestral para não só inscrever a dança, mas inscrever os corpos que foram impedidos de dizer através da dança. Tal movimento se exprime numa realização do eu, pessoal e conjunta. No toque do pé sobre o freio que regula o tempo, o entendimento de que “o que quer que seja que tenha sido perdido, esquecido, renunciado ou privado, pode ser reclamado, reavivado, preservado ou perpetuado” (c.f. Sankofa, 2013, p. 4, *apud* Hartemann; Moraes, 2018, p. 21). Recuperado do susto, sigo meu trajeto com o desafio de aprender com o passado com o desejo de entender o presente e remodelar o futuro.

#### 4.2. Judson Church Theater, a contact improvisation e democracia

*A possibilidade de uma reforma cultural profunda em nossa sociedade (...) depende da descolonização de nossos gestos e atos e da linguagem com que nomeamos o mundo. (Silvia Rivera Cusicanqui, socióloga e ativista boliviana)*

Madri, 14 de novembro de 2019. Um passeio de fim de tarde, um arrepio e uma imagem postada nas redes sociais. Perdido entre as fachadas dos prédios da região da *Calle de Atocha*, busco relaxar da rotina intensa de leituras e anotações que constitui o período de estágio doutoral. A imponente estação central de Madri e as figuras aladas na sede do Ministério de Agricultura, Pesca e Alimentação do país servem de antídoto para aliviar as tensões e as preocupações sobre a pesquisa. A alguns metros, um território bem familiar a mim: o Museu Reina Sofía. Minha curiosidade por arte contemporânea me arrasta a fila de entrada do edifício *Nouvel*— muito embora imaginasse ter visitado todo o acervo

do espaço. Porém, justamente o térreo e o primeiro andar do mesmo prédio me guardariam uma surpresa.

Instalada nos dois primeiros andares do Nouvel, a exposição *Poéticas de la democracia — Imágenes y contraimágenes de la Transición* (dezembro de 2018 – maio de 2020) ambiciona reivindicar as experiências artísticas excluídas do discurso institucional da história da arte espanhola da década de 1970<sup>138</sup>, devido aos anos de repressão impostos pela ditadura franquista. Na entrada, uma simpática funcionária me cumprimenta com um sorriso e me entrega um roteiro da exposição. “— Buen viaje!”, ouço a frase que ressoa de uma voz feminina. Na minha mão, o programa se transforma em passaporte. A cada passo, tenho a sensação de adentrar a uma aventura arqueológica. O acervo inventariado pela curadoria congrega obras expostas no pavilhão central dedicado à Espanha na Bienal de Artes de Veneza em 1976, além de registros artísticos da contracultura mundial se apresenta em forma de acontecimento que, “(...) por mais antigo que seja, não se deixa ultrapassar” (Deleuze; Guattari, 2015, p. 119). No ofício de espectador-arqueólogo, escavo as camadas desse sítio arqueológico para encontrar a “abertura do possível”<sup>139</sup>, no caminhar pelas salas do Nouvel.

Neste instante, meus pés tocam o solo parecidos a um pincel de arqueólogo em busca de rastros de acontecimentos que agiram sobre os corpos e interferiram sobre as nossas danças, com o intuito de “criar uma nova existência, produzir uma nova subjetividade”<sup>140</sup>. Um resvalo deste instrumento de trabalho me levou à sala intitulada *Performance e interacción. Judson Church Theater*<sup>141</sup> - localizada no primeiro andar do Edifício Nouvel. A recuperação do movimento brusco vem em forma de visão: Yvonne Rainer e Trisha Brown que, sob a penumbra da sala grafada com os desenhos de Brown, dançam concomitantemente *Trio A* (1978) e *Primary Accumulation* (1974). Que camada seria aquela que acabara de encontrar? Quais vestígios de história, capazes de

138 Frase extraída do texto de divulgação da exposição, elaborado pela equipe de curadoria do Museu Reina Sofía. Link de acesso: < <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/poeticas-democracia>>.

139 Id. 2015.

140 Ibid.

141 Descrição da sala que integra a exposição *Poéticas de la democracia*: < <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/sala/sala-10404>>.

ressignificar o presente, estariam armazenados neste fragmento de memória-corpo?

De modo geral, as expedições arqueológicas demandam tempo e paciência de parte da equipe e do pesquisador para achar o sítio, escavar devagar e com muito cuidado, o solo até que os primeiros vestígios de história deem sinal. Contudo, do desvio cartográfico eclode um portal para um evento histórico e o espectador-arqueólogo compartilha a cena com Rainer e Brown, pisando o chão sagrado do *Greenwich Village* que acolheu um divisor de águas da dança ocidental no século XX: o Festival *Judson Church*. Permeiar a dimensão histórica numa coreografia trio renova a crença na multiplicidade de vozes entrelaçadas que inscrevem a dança. Nesta perspectiva, vestir a pele do espectador-arqueólogo para dançar no que seria o memorial da dança contracultural me permite cavar o chão liso da história em busca de rastros que propalem a “ausência de uma presença”<sup>142</sup>.

As escavações me conduzem à sala principal de um templo religioso com as cadeiras organizadas em formato de semi-arena. Na parede, umas inscrições que me eram familiares e que logo reconheço como sendo os grafismos de Trisha Brown, com os quais tive contato no Museu Reina Sofía. Ao decifrar o hieroglifo pós-moderno, me dou conta que estou no *Judson Church Memorial*. Berço de ideais progressistas e avessa a proselitismos, a congregação protestante batista, localizada no *Greenwich Village*, bairro periférico de *Manhattan – New York*, hospedou vários artistas de distintos ramos (poetas, músicos, artistas visuais, bailarinos e atores) num projeto de experimentação e entrecruzamento de linguagens.

Um foco de luz, um sinal soa: “- ACTION!”, grita que vem da galeria da igreja. Em total silêncio, em forma espectral, Yvonne Rainer e Trisha Brown retomam as mesmas coreografias apresentadas na galeria do museu espanhol, sob o olhar meticuloso de uma plateia especializada. Na primeira fila, as sumidades Martha Graham e o Merce Cunningham assistiam de modo analítico, analisando os detalhes das movimentações das bailarinas; no fundo da plateia,

---

142 Para fazer uso da expressão, recorro à tradução de Andrade (2016) para o prefácio de Gayatri Spivak em *Of Grammatology* (1974) de Jacques Derrida: “[...] o pensamento do rastro como “a marca da ausência de uma presença, sempre já ausente presente”, nos diz Spivak — e “sem nostalgia por uma ausência perdida” —, “da falta na origem que é condição de pensamento e experiência [...]” (SPIVAK, 1974, pp. xvi -xix *apud* ANDRADE, 2016, p. 80).



um John Cage desvairado que gravava a respiração de Rainer e Brown para sua nova peça sonora. Muitos artistas pop ocupavam as cadeiras do templo, com as mais diferentes expressões de admiração e dúvida, condizente ao público dos cultos *gospel* da rua Azusa<sup>143</sup>.

Acompanhar a performance simultânea de Brown e Rainer conjuga o ímpeto de capturar os resíduos que seus corpos espectrais espargem no ar e tocam o chão, no intento de fertilizar o solo árido da história da dança. As histórias fantasmagóricas abarcam o imaginário do espectador-arqueólogo que se deixar afetar pelas lendas e mitos em torno de seu sítio arqueológico. Neste sentido, assistir a uma performance espectral presumiria, de minha parte, uma reação de assombro. Não obstante, o espaço do Judson Church mobiliza minha ancestralidade a pensar a noção de corpo-acontecimento na relação entre *ara* e *ojiji*. A saber, a tradição iorubá reconhece a humanidade construída, dentro outros elementos, de *ara* (o corpo físico como “templo”) e *ojiji*<sup>144</sup> — “a representação visível da essência espiritual e acompanha o homem durante toda sua vida” (c.f. Ribeiro, 1996, p. 52). Quando *ojiji* flui no interior de *ara*, há circulação de energia vital, portanto, o medo se torna desnecessário. Ao trespassar as estruturas físicas do tal sítio arqueológico, há um corpo vivo que se constitui para multiplicar os rastros<sup>145</sup> do acontecimento histórico do festival de 1960 e suas reverberações.

Segundo a sabedoria da Mãe Preta: “Quando *ara* perece, *ojiji* também perece”. E o entendimento desta relação se torna evidente na dança espectral de Trisha Brown e Yvonne Rainer que move meu *ori*<sup>146</sup> a reavivar as memórias retidas de Judson Dance Theater. Sem qualquer compromisso com a linearidade histórica, as memórias contidas no *ori* discorrem sobre uma *visão profética de um*

143 Faço uma referência à região de Los Angeles (Califórnia), onde iniciou o movimento pentecostal, nos anos 1906. Liderado pelo pregador negro afro-americano William Joseph Seymour, as reuniões eram constituídas de cerca de duas mil pessoas num prédio antigo de dois lugares na rua Azusa, entre fiéis e curiosos que vinham constatar as experiências místicas mais comentadas em toda cidade do sul da Califórnia.

144 *Ojiji* equivale ao fantasma humano; a expressão pode ser traduzida por “sombra”.

145 Faço uso da expressão utilizada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Kiffer, ao tratar da definição de rastro/resíduo dentro do pensamento da relação de Édouard Glissant. Segundo Kiffer, tais elementos são responsáveis por “fertilizar e multiplicar o próprio rastro” — a base do pensamento da errância. Conteúdo abordado na aula de 24 de novembro de 2020, do curso Os Limites do literário: Por uma Poética da Relação: um Olhar para os Afetos e as Bordas.

146 Para a tradição iorubá, *ori* se refere à “divindade da cabeça” (Prandi, 2001, p. 557; a “essência real do ser, que guia e auxilia a cada pessoas, desde seu nascimento até o depois de sua morte (c.f. Ribeiro, 1996, p. 52) — relacionando-se, portanto, com o destino pessoal. *Ori* também é utilizado para se referir à cabeça (membro do corpo físico), símbolo da cabeça interior que se chama *ori inu*.

*passado* que deve ser sonhado para pessoas, em comunidades (c.f. Glissant, 2005, p. 103). Somente acompanhado dele, podemos ir a qualquer lugar<sup>147</sup>, como intuito de recobrar” fenômenos ocultados nas culturas humanas que podem trazer à tona variantes” (Id. 2005, p. 103) que nos ajudem a compreender o porquê de certos corpos dissidentes não estarem diretamente imbricados na formulação deste empreendimento da dança no século XX. O que pode um espectador-arqueólogo quando tem *Ori* na direção de sua expedição?

A dupla coreografia fantasmática executada sobre o chão liso da catedral batista se desloca como o movimento da história<sup>148</sup>, rearranjando as forças sociais, políticas e ideológicas que atuarão sobre o corpo a ser construído, no ambiente de efervescência cultural da segunda metade do século XX. O deslizar de Rainer e Brown, diante de uma plateia atenta, ratificavam que as ações empreendidas pelo coletivo de artistas que viabilizaram o Judson Dance Theater “moveram seus corpos dançantes a uma esfera social e política mais amplas” (Lepecki, 2003, p. 7 [tradução nossa]) - e as edições do festival deixam ainda mais evidente o intuito de uma dança que se aproximasse do desejo político de seu tempo.

Coincidentemente, durante a experimentação espectral de Rainer e Brown, um som que mais se parecia ao de uma ave voando cortava a cena, mas não roubava a atenção das pessoas que seguiam com suas miradas analíticas. Logo percebi que era o único a escutar tal som que se acentuava, à medida que as coreografias evoluíam. De imediato, o som cessa e uma sombra se projeta sobre o mesmo chão que as bailarinas seguem dançando, revelando um espectador especial: a Sankofa<sup>149</sup>. O fato de apresentar-se exclusivamente a mim, em um presságio, expõe uma armadilha comum ao espectador-arqueólogo: é preciso ter cuidado com a linearidade do relato na história da dança ocidental que nos leva a analisar os fenômenos a partir de uma lógica do pensamento hegemônico que nos

147 “Pois o Ori é o único que pode acompanhar seu devoto numa viagem sem volta além dos mares” (Prandi, 2003, p. 481).

148 ” [...] O fantasmático deslocar-se-ia como o movimento dessa história” (Derrida, 1994, p. 19).

149 Numa descrição mais específica, a ave mítica se apresenta como “um pássaro mítico que voa para frente, tendo a cabeça voltada para trás e carregando no seu bico um ovo – o futuro. Também se apresenta como um desenho similar ao coração ocidental” (Sankofa, 2013, p. 4 *apud* Harteman, 2018, p. 21 [grifo da autora]).

nega outros modos de imaginação do passado<sup>150</sup>. Ao descansar sobre a rosácea central do templo, a ave mítica alerta à necessidade do artista, conhecendo o passado, construir a dança do futuro a partir das transformações do presente.

Para tornar meu corpo presente sob a égide do acontecimento de Judson Dance Theater, me deixo levar pelo fluxo dos movimentos espectrais de Rainer e Brown. Vale ressaltar que, das vezes que menciono as artistas como “espectros”, não quer dizer que as considero espíritos dançantes que habitam a catedral de Greenwich Village, mas sim “sua forma-aparição de materialidade desmaterializada” (Andrade, 2016, p. 139). Para Derrida (1994, p. 21), “o espectro é uma incorporação paradoxal, o devir-corpo, uma forma fenomenal e carnal do espírito”. O gesto repetitivo desses corpos espectrais que se abrem e se atravessam incessantemente me permite retomar tópicos fulcrais para a compreensão de minha expedição arqueológica.

Na condição de espectador-arqueólogo, pisar o solo sagrado da dança pós-moderna e contemporânea me mobiliza distintos afetos que se relacionam com minha construção enquanto bailarino. Personalidades que conhecia dos livros de história da dança imprimiram suas digitais, preservadas naquele sítio arqueológico. Do ponto de vista estético, o movimento propelido por artistas *happenings*, da arte pop, músicos e artistas visuais se reuniram a bailarinos em uma comunidade, numa empreitada que envolve experimentações das mais diferentes naturezas marcadas pelo entrecruzamento de linguagens. Um verdadeiro laboratório compartilhado por bruxos e alquimistas que alteraram o cenário das artes, a partir do Festival de Judson Church.

Capaz de arrepiar e provocar repulsa até na mais arcaica professora de balé clássico, o projeto que envolvia bailarinos e coreógrafos como Judith Dunn, Steve Paxton e a dupla espectral Brown e Rainer, interpelava os padrões tanto da

---

150 A reivindicação de “outros modos de imaginação do passado” foi trabalhada por Ana Kiffer no curso Os Limites do Literário — Por uma Poética da Relação: um olhar para os afetos e as bordas. Ideia essa que me ajuda a questionar a visão anglo-saxã e eurocentrada de uma história das artes do corpo (especialmente da dança) que legitima a produção artísticas cisheteronormativas e pejora ou minoriza historicamente outros devires-corpos (mulheres, negros, pessoas trans). Ao abordar a *visão profética do passado*, a partir da leitura da *Introdução a uma Poética da Diversidade* (2005), de Édouard Glissant, Kiffer destaca a necessidade de se reimaginar o passado, deslocando a imaginação apenas do futuro e reivindicando a criação de traços ali mesmo onde corpos e memórias foram apagados. De semelhante modo, desejo uma história da dança que contemple a presença de artistas negros, mulheres, pessoas trans e periféricas contribuindo efetivamente para a construção de um outro imaginário do mundo e isso exige reescrever também o passado deturpado ou apagado pela cultura branca heterocispatrarcal. E dessa forma, buscarei falar de uma “nova dança” a partir do século XX.

dança moderna como da clássica (c.f. Berté, 2015, p. 127). Os rumores de uma nova dança que questionaria a figura totalitária do coreógrafo, que rejeitaria os papéis sexuais e gênero a serem reproduzidos por bailarinos e bailarinas e que se desvincularia do academicismo atraía não só admiradores das vanguardas artísticas, mas também um público mais ortodoxo pronto para abandonar as dependências da Judson Church aos gritos raivosos de “isto não é dança!” como se uma “obra que desobedecesse aos limites convencionais estabelecidos por uma disciplina cometeria uma traição ou sacrilégio” (Conde-Salazar, 2018, p. 50 [tradução nossa]). Por certo, uma ocasião apropriada para que alguns se libertassem dos fantasmas das definições essencialistas que tentam nos aprisionar e limitar nossa capacidade de experimentar o frescor do novo.

As paredes da igreja batista novaiorquina confessam a potência dos anos 1960 para as artes, em especial para a dança. Protegida em seu universo onírico, habitado por *willis*<sup>151</sup> e cisnes encantados, a arte do movimento começa a sentir as primeiras oscilações sobre o terreno sólido que a sustentava. Nessas mesmas paredes, decifro os signos sem título de Trisha Brown, escondidos sob camadas de poeira e tinta, que asseguram um momento de evolução no caráter da dança: “A dança, assim como as outras artes, não pode escapar das convulsões que estremecem o mundo. Não se pode dançar ao som de tiros”<sup>152</sup>. Dessarte, a estabilidade do terreno da dança sofre a ação dos tremores em um contexto de revolução, o barulho dos tiros desperta alguns artistas de uma certa letargia e fazer dança assume o sentido de quem atira uma pedra contra um tanque de guerra. Em dança, realizar uma obra ou coreografia é atuar sobre a realidade (c.f. Conde-Salazar, 2018, p. 55).

#### 4.2.1. A *femina* dança e seus dilemas no Judson Church Theater

*Em geral, as mulheres de nossa sociedade se esqueceram o valor e o poder da sororidade. Um movimento feminista renovado deve levantar a voz outra vez para proclamar de*

151 Personagens do balé *Giselle* (1841), de Jean Coralli e Jules Perrot. São espectros de jovens comprometidas que descobriram serem traídas por seus noivos, às vésperas do casamento.

152 A frase é inspirada na declaração apresentada no documentário *A dança no século*, exibido pela GNT. A afirmação introduz a narrativa sobre o período que se iniciava com a dança moderna, na virada do século XIX para o século XX. Transcrição da frase original: “A dança, assim como as outras artes, não podia escapar das convulsões que estremeceram o mundo. Não se podia dançar ao som de tiros” (c.f. Gonçalves, 2009, p. 4).

*novo que a 'sororidade é poderosa'. (bell hooks, feminista negra norte-americana)*

No ofício do arqueólogo, uma minúcia descoberta recebe uma atenção singular pois, por mais que ao leigo pareça insignificante, essa guarda as respostas para questões que atravessam o tempo. No meu caso, em particular, as convergências coreográficas de Yvonne Rainer e Trisha Brown versam algo da materialidade de uma dança produzida no contemporâneo que busco identificar sob as lentes de um espectador-arqueólogo. Apesar de partirem de planos espaciais diametralmente opostos, há uma similaridade no gesto dançante de ambas as bailarinas que denota um anseio de inscrever algo na tradição da história da dança, há muito perseguido por nossos antecessores que imprimiram suas pegadas no chão das artes do corpo.

Ao atentar às sequências coreográficas de Rainer e Brown, constato que o caráter espectral não mais contempla a presença das artistas que fluem sobre as escavações da Judson Memorial Church. Estamos diante de uma experiência fantasmática, uma vez que há dois corpos num espaço de criação; "(...) uma aparência de carne, num espaço de visibilidade invisível como des-aparecer de uma aparição" (c.f. Derrida, 1994, p. 170). O jogo de aparição e desaparecimento das bailarinas norte-americanas, no solo imaginário situado na esquina da *Washington Square*, reatualizam a potência de questões que ultrapassam o tempo.

O imbricamento contínuo da dança fantasmática de Rainer e Brown no terreno do Judson Church Theater me intima a recuperar a discussão sobre o entrelaçamento histórico de dança, escritura e feminilidade na dança ocidental, sugerindo qualquer tentativa de definir os limites entre corpo e texto, movimento e linguagem (c.f. Lepecki, 2017, p. 37). E, na empreitada que se enceta em meu encontro com a dança e a escrita dessas duas artistas pós-modernistas, me proponho a pôr outros declives neste terreno que continua sendo analisado por muitos pesquisadores. Testemunhar a aparição desses corpos num festival majoritariamente pensando e projetado por homens, muito embora seja tomada como uma abertura, me leva a pensar na afirmação de Jacques Derrida de que "[...] O passado dos 'feminismos' foi por vezes, evidentemente, um 'passado silenciado'" (Derrida, 2008, p.158). De fato, a aparição do duplo fantasma dançante realiza um jogo ilusório de escamoteação, uma vez que a visão afirmativa de corpos femininos brancos e de classe média ocupando a cena da dança dos anos 1960 a ausência de outras feminilidades no mesmo espaço. Este

movimento de aparição e desapareção (que chamo aqui de ausência), provoca alucinações<sup>153</sup> relacionadas ao ideal democrático que se pretendia com o Festival.

No salão principal da igreja batista, a sequência de movimentos dançados por Yvonne Rainer e Trisha Brown se empenhavam para acompanhar a velocidade do teclado da máquina de escrever de críticos de dança como Sally Banes. Esta, por sua vez, estaria convicta de que nos anos 1963:

[...] as artes pareciam ocupar um lugar privilegiado no pareciam ocupar um lugar privilegiado no [sonho americano de liberdade, igualdade e abundância] não apenas como um reflexo de um vibrante e rejuvenescido da sociedade americana, mas como um registro ativo da consciência contemporânea — como seu produto,

154

mas também como seu catalisador<sup>154</sup>. (Banes 1993: 3 *apud* Burt, 2002, p. 10 [tradução nossa])

De certo modo, a crítica teria razão, se levarmos em conta a natureza do projeto artístico. Acolhido por uma instituição religiosa engajada nas lutas por aquisição de direitos civis nos Estados Unidos, o Judson Dance Theater se insere no calendário das artes da época, num misto de “desejo intenso de experimentação” e “um desejo de marcar posição em assuntos políticos que fervilhavam no momento” (c.f. Fernandes, 2012, p. 46)<sup>155</sup>. O *tec tec tec* da máquina de escrever de Susan Foster levanta a crítica sobre a expressão “arte política”, com base em sua assistência de uma versão de *Trio A* que Rainer chamou de *Convalescent Dance*<sup>156</sup> (1967). Depois de alguns rascunhos amassados e jogadas na lixeira, um trecho da crítica cintila na folha de ofício que remanesceu na máquina: “a categoria de “arte política” é frequentemente

153 “ [...] o passe de mágica pelo qual um ilusionista faz desaparecer o corpo mais sensível. Trata-se de uma arte ou de uma técnica do fazer desaparecer. O escamotear sabe tornar aparente. (...) Ora aqui, o cúmulo da escamoteação consiste em fazer desaparecer produzindo ‘aparições’, o que não é contraditória a não ser em aparência, justamente, posto que se faz desaparecer provocando alucinações ou proporcionando visões.” (Derrida, 1994, p. 172).

154 ‘the arts seemed to hold a privileged place in [the American Dream of freedom, equality and abundance] not merely as a reflection of a vibrant, rejuvenated American society, but as an active register of contemporary consciousness – as its product, but also as its catalyst’ (Banes, 1993, p. 3).

155 Em sua tese de doutoramento intitulada **Sentidos em fuga: o espectador e a dança. Uma experiência contemporânea** (2012), Fernandes esmiúça o contexto histórico de 1964 marcado pela tragédia do holocausto e o acirramento da Guerra Fria e os reflexos de tais eventos sob a noção de sujeito moderno e, consequentemente, sob a abertura de um questionamento que atravessa o debate estético e político atual. Ao mesmo tempo, a autora constata uma dupla polaridade centrada numa ideia de “imaginação no poder” e uma sensação de que a vida se tornara uma “mercadoria a ser embalada, vendida e exterminada” que “atravessou também o campo da criação artística, afetando diretamente a relação entre arte e política” (c.f. Fernandes, 2012, p. 45-46).

156 Apresentada em ocasião do *Angry Arts Week* no Hunter College de Nova Iorque, em janeiro de 1967, fazia parte de uma série de manifestações contra a Guerra do Vietnã. A peça recebe esse nome porque ter sido realizada durante o período de convalescência de uma cirurgia passada por Yvonne Rainer.

inventada como uma forma de ‘rejeitar tal arte como insuficientemente artística’<sup>157</sup>,  
 “(Foster, 2002, p. 248 *apud* Burt, 2002, p. 17 [tradução nossa]). Pelo visto, a  
 polêmica relação entre arte e política vigora até os dias atuais.

Ademais de refutações terminológicas, as diferentes mãos envolvidas na idealização do Festival, de posse da picareta transgressora, aplicam o golpe fundacional que remove as camadas de convenção artística e limites disciplinares para ocuparem um novo espaço com seus corpos dançantes gerando outros significados políticos e sociais. Tão importante quanto o projeto arquitetônico de tal edificação, o desempenho conjunto desses operários “constitui um impulso de experimentação” que coloca lado a lado arte e política, até erguer a catedral da experimentação e da criação artística (c.f. Fernandes, 2012, p. 46). Aos que creem que mulheres não têm condições físicas para atuar na construção civil, se surpreende ao constatar a contribuição do esforço feminino em Judson Dance Theater.

Em oposição ao personagem do Dr. Henry Walton “Indiana” Jones Jr e suas aventuras, o ofício do arqueólogo exige atenção e paciência para rastrear vestígios de história. No labor do campo, com o corpo pendido sobre a parede do sítio arqueológico e armado com pinceis, retiro a poeira do tempo que se acumula sobre os grafismos de Brown que me provoca uma reação alérgica. Num acesso contínuo de tosse, meu corpo começa a discernir o trabalho arquitetônico e a engenharia feminina na constituição da dança pós-moderna. Frente aos grafismos hieroglíficos de Brown, a problemática da inscrição da dança é recuperada – desta vez, sobre o domínio da mulher. Separadamente das discussões derridarianas sobre o tema, a associação entre a dança e a artes visuais expressa nos desenhos de Trisha Brown — usados tanto como anotações tanto como instrumento de criação de movimentação — instaurava a cena na qual o corpo e a dança executavam uma coreografia, além de reavivar a discussão sobre o autoapagamento da dança (c.f. Ursini, 2017, p. 46).

No campo, o arqueólogo deve pisar cuidadosamente sobre o solo a fim de preservar vestígios das pegadas impressas dos que percorreram determinado sítio. Sobre o chão da catedral batista, o corpo de Yvonne Rainer performou aquele que seria considerado o emblema da dança pós-moderna que foi *Trio A*.

---

157 “As Susan Foster has observed, the category of ‘political art’ is often invented as a way of ‘dismissing such art as insufficiently artistic’ (Foster, 2002, p. 248).

Desta vez, o som da máquina tipográfica das editoras imortalizara o feito, registrado nas páginas de *Terpsichore in sneakers* (1987).

A história da teoria da dança tinha sido a repetição do conflito entre os que valorizavam a técnica e os que valorizavam a expressão (...) Com *Trio A* de Rainer esse ciclo foi finalmente quebrado. O debate se tornou irrelevante. Foi proposta uma possibilidade onde a dança não é nem a perfeição ou a técnica, nem a expressão, mas algo totalmente diferente – a apresentação de objetos por eles mesmos. Não é simplesmente um novo estilo de dança, mas um novo significado e uma nova função da dança que apareceu então. (Banes, 1987, p. 49 apud Fernandes, 2012, p. 52)

Conforme a porção mais superior do solo é retirada com a ajuda de uma pá, os vestígios arqueológicos vão sendo localizados e com eles os rastros de *Trio A* se tornam mais aparentes. Junto às pegadas de Yvonne Rainer, uma página impressa com declarações de Banes sobre a performance da coreógrafa. O cheio forte de bolor<sup>158</sup> que exalava do papel vinha carregado de ideia falha de uma dança pura no trabalho de Rainer. O material encontrado indica pistas para pensar uma dança que expanda seus conceitos para além dos dispositivos tradicionais de representação (c.f. Conde-Salazar, 2018, p. 44-45). Nos rastros de uma dança *femina*, me pergunto sobre quais presenças apagadas no processo de elaboração da Judson Dance Theater acionariam outros dispositivos no contexto mundial dos anos 1960.

É válido frisar que a topografia integra um suporte básico para a atuação do arqueólogo pois ela nos determina as dimensões do terreno, bem como das estruturas e elementos presentes nos restos arqueológicos. Nenhuma descoberta acontece aleatoriamente, mas requer a análise do terreno que planifica escavar à procura de vestígios de existências. Não seria diferente para um espectador-arqueólogo que se empenha em explorar o espaço entre a *Thompson Street* e a *Sullivan Street* (perto de *Gould Plaza*), lugar que abrigou um projeto que unia artistas diversos com um desejo em comum de dar uma *nova definição à dança* (c.f. Écija, 2011, p. 1), através da liberação da mesma de dispositivos cênicos convencionais – entre outras razões.

---

158 Uso a metáfora do bolor se relaciona ao fato de a crítica de Banes estaria baseada em declarações de críticos dos anos 1930 que partem do trabalho coreográfico da bailarina expressionista alemã Mary Wigman para traçar uma definição de dança moderna. Segue a afirmação de Banes: 'The history of dance theory,' she wrote, 'has been the repeated conflict between those who value technique and those who value expression. With *Trio A* this cycle is at last broken. It is not simply a new style of dance, but a new meaning and function, a new definition' (Banes, 1980, p. 9 apud Burt, 2006, p. 9).



As inscrições de Yvonne Rainer, semeadas naquele solo, começam a brotar um manifesto que negava o que até então se definia como dança e que se constituía no corpo através da neutralidade. Na folha embolorada, perdida entre as pegadas a bailarina, o “NÃO” era o advérbio que indicava as circunstâncias nas quais a nova dança se instalaria. Ler linha por linha do manifesto-corpo da dança pós-moderna grafados na folha de papel que sofre a ação tempo, deixar pistas para notar as sinuosidades na costura do movimento estético que limitam a ação dessa dança proposta.

Não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não às transformações e à magia e a uso de truques, não ao glamour e à transcendência da imagem da *star*, não ao heroísmo, não ao anti-heroísmo, não às imaginárias de pechisbeque, não ao comprometimento do bailarino ou do espectador, não ao estilo, não às maneiras afetadas, não à sedução do espectador graças aos estratégias do bailarino, não à excentricidade, não ao fato de alguém se mover ou se fazer mover. (Rainer, 1974, p. 51 apud Fernandes, 2012, p. 54)

Na intersecção desses dois achados arqueológicos (as pegadas de *Trio A* e os escritos de *No Manifesto*), o anseio por um novo momento para a dança decorre de uma sucessão de recusas na qual estão em jogo a relação dessa mesma dança com a cena, com sua estrutura espetacular, a forma de apresentação de um corpo que dança diante do olhar de um outro (c.f. Fernandes, 2012, p. 54-55). Ao recusar a sedução do fruto proibido<sup>159</sup>, o movimento de Judson Dance Theater foca na ideia de neutralidade do corpo, com o objetivo de “tornar visível e compartilhar com o espectador o sentido do movimento” (Écija, 2011, p. 3). Nesta dança fantasmagórica, marcada por aparições e desaparecimentos, repetições e escapes, meu olhar de espectador-arqueólogo procura a presença de corpos negros neste festival que imprimia um caráter crítico e político afiado. Onde estariam as bailarinas negras enquanto Brown e Rainer faziam suas experimentações?

As tardes ensolaradas de 1964 presenciaram toda a agitação, a correria das pessoas para estarem nos happenings e nas experimentações de músicos, bailarinos e artistas visuais que adentraram os portões do tempo religioso. Porém, do outro lado da *55 Washington Square*, revoluções silenciosas desfiguravam a face alva da dança ocidental. Na sala de ensaios da *890 Broadway*, uma garota

---

159 Me refiro à proposta do *No Manifesto* de negar a elementos até então considerados fundamentais para a realização de um espetáculo de dança (o que dava à dança um caráter ilusório da cena). Para um bem viver neste novo Jardim do Éden dancístico, cabia ao artista dizer “não à sedução do espectador” como determinava a voz minimalista da Terpsícore pós-moderna.

preta, longilínea, de cabelos curtos e crespos e portadora de uma beleza descomunal arrancava sorrisos de satisfação da Agnes de Mille – era Judith Jamison que descoberta no mesmo ano, durante uma *master class* da bailarina e coreógrafa na Filadélfia, ensaiava para estreiar a personagem *Mary Seaton*, no espetáculo *The Four Marys* (1965)<sup>160</sup>. E quantos imaginariam que para uma jovem negra da Pensilvânia caberia apenas o papel de babá, para que a bailarina branca, norte-americana de classe média pudesse participar as apresentações e *jam sessions* que o Festival promovia!

Ao pensar em um evento que aventava uma aproximação das artes com as questões do cotidiano, a partir da negação à “construção de uma ilusão cênica” em favor de uma “busca por movimentos cotidianos para a composição” (c.f. Vieira, 2014, p. 28), me parece curioso constatar a ausência de corpos negros com suas questões, corroborando neste processo de experimentação. Quem sabe, algum proponente dos *workshops* oferecidos nas temporadas do Festival justificasse o caráter inclusivo de seu trabalho ao dizer que se baseava na observação contínua dos gestos cotidianos de sua empregada doméstica negra. Tal declaração seria insipiente se tomamos como base a quantidade de artistas negras construindo uma trajetória no cenário das artes do corpo bem antes de 1964. Mas o que impediu que Brown, Rainer e outras mulheres notasse a ausência de bailarinas negras na elaboração da programação da Judson Dance? Decerto, ao firmarem um acordo de uso das dependências do templo religioso, os idealizadores do Festival não consideraram os três pilares que fundam a filosofia daquela instituição — a saber, “*justice, art, workshop*”<sup>161</sup>.

Os burburinhos sobre a Judson Memorial Church e seu pastor progressista giravam em torno das discussões sobre aquisição de direitos civis a minorias raciais e experimentações artísticas (além do serviço litúrgico). A fama de igreja engajada que corria na boca miúda, a ponto de chegar ao conhecimento da crítica de dança que não perdeu tempo em dar notoriedade ao fato.

---

160 Fontes:< <https://www.alvinailey.org/alvin-iley-american-dance-theater/judith-jamison>>, <  
<https://www.thehistorymakers.org/biography/judith-jamison>>, <  
<https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/dance-biographies/judith-jamison>>.  
 Acesso em 10 dez. 2020.

161 Numa visita ao site da Judson Memorial Church, me deparei com as três palavras-chave que definem a atuação da instituição religiosa e que me apontam para o caráter político que a mesma desenvolve — para além do que destacam as bibliografias quanto ao ativismo desenvolvido pelo reverendo Howard Moddy, líder da comunidade. Link do site da Judson Memorial Church: <  
<https://www.judson.org/#welcome>>.

não apenas de fato os paroquianos chamam Howard Moody, o ministro, pelo prenome, como a igreja já ajudou poetas encarcerados, defende os direitos dos cantores de música folclórica, abriga um programa de reabilitação para viciados em drogas e patrocina *happenings*, um teatro de poetas de vanguarda, uma galeria de artes e um Salão de Debates, politicamente radical e no estilo das reuniões de eleitores. (Banes, 1999, p. 35 apud Fernandes, 2012, p. 46)

Todo o rumorejo parece não ter sido suficiente para alcançar os bailarinos envolvidos na preparação do Festival. O histórico de ações afirmativas do reverendo Howard Moddy e seus amigos de fé não conseguia ferir a rigidez da negativa que encetava os princípios pleiteados no manifesto de Yvonne Rainer. Porém o que inesperado se torna tangível quando meu olhar de espectador-arqueólogo detecta vestígios em camadas mais inferiores das escavações da Judson Memorial. São “passos que vêm de longe” e que pavimentavam o caminho para que a dança contemporânea pudesse passar. Esse meu instante de descoberta tem uma trilha sonora própria, um som que vem da sacristia da catedral.

Wade in the water

Wade in the water children

Wade in the water

God's gonna trouble the water

Ao som do *spiritual* de autoria desconhecida, as pegadas de uma dança pouco (ou nada) falada criam a “sinuosidade de seu rastro/resíduo singular, de afluentes de rios, estabelecendo correlação, correm, frágeis, e obstinam-se essas ramificações de linguagens interpelando-se” (Glissant, 2005, p. 85). No ato quase coreografado de escavar o terreno variado, tenho a impressão de que o som da pá sobre a terra em consonância com as vozes do coral batista percorre as ruas de Manhattan, invadem a sala de ensaio da Alvin Ailey American Dance Theater, onde bailarinos fazem os ajustes finais para a estreia de *Revelations*, no fim de 1965 e atravessam o corpo da jovem Miss Jamison durante a passagem da coreografia. Numa conexão com sua ancestralidade, a bailarina dança atravessa o deserto das opressões e dos apagamentos que historicamente o povo preto tem sofrido e agita as águas para receber a dança daquelas que virão.



Judith Jamison dançando *Wade in the water*, em *Revelations*.

A intensidade melódica da canção impregnada nas fibras musculares da artista resgata sua memória ancestral adormecida por uma linearidade temporal que decide quais histórias são passíveis de serem recontadas ou experienciadas. Os passos de Judith Jamison afloram uma caminhada que a precede. “Wade in the water!”, a ordenança que ouviam suas antecessoras ao longo de suas danças para evitarem a captura e seguirem o caminho em busca da liberdade. Consciente da necessidade de seguir a caminhada, a fim de fazer existir novos conceitos instáveis de dança — “mais adequados ao que necessitamos, queremos e devemos ser nos diferentes cenários” (Werneck, 2010, p. 10) —, Jamison toma as mãos das predecessoras Katherine Dunham<sup>162</sup> e Pearl Primus<sup>163</sup> para a inserção de uma dança em um processo de transformação tanto estética como ética e política.

162 Katherine Dunham (1909-2006) foi bailarina, coreógrafa e antropóloga norte-americana, dedicou-se a pesquisar as danças da diáspora — as danças afro-caribenhas, especificamente de origem haitiana. Formou a companhia de dança moderna negra chamada *Ballet Negre*, fundou a The Katherine Dunham School of Arts and Research (K.D. S.A.R.), em Chicado - a primeira referência em dança negra nos Estados Unidos (c.f. Silva; Falcão, 2015, p. 107). Sua técnica influenciou e segue influenciando a formação de muitos artistas. Ao pensar em figuras ancestrais da dança negra, é fundamental trazer à tona o nome de Dunham.

163 Bailarina, coreógrafa e doutora em Antropologia, Pearl Primus (1919-1994) era dona de um estilo ágil e atrevido de dançar que se inspirava na vida e na cultura afro-americanas (c.f. Warren; Youngerman; Yung, 2013, p. 6). Iniciou seus estudos na *New Dance Group* em 1941, utilizando-se de técnicas de dança moderna, além de engajar-se no ativismo artístico da época. Desenvolveu coreografias baseadas na dança tradicional liberiana e estudou as danças do oeste da África. Foi uma grande influenciadora do trabalho do bailarino Alvin Ailey.

A memória do sangue de Jamison abriga os apuros da travessia das águas revoltas do Atlântico, num gesto de resistência ao regime de aniquilamento e terror racial, às investidas do eurocentrismo e à violência patriarcal (c.f. Werneck, 2010, p. 11). Dita resistência não seria possível sem um atar de muitas mãos em todo o percurso de uma interminável trajetória. No entanto, como podemos percorrer o mesmo caminho em direção à liberdade, uma vez que determinados regimes estéticos tendem as nos encastelar? Ou melhor, como fugir da captura dos sistemas de opressão quando não tornamos a solidariedade política uma realidade, inclusive em nosso fazer artístico?

Neste sentido, especulo sobre quantas vezes, ao longo das edições de Judson Dance Theater, a ausência de bailarinas negras encaminhando propostas de experimentação em dança em suas programações. Certamente, o compromisso de algumas artistas com a construção uma pós-modernidade turvou a visão delas para a necessidade de inclusão de outros corpos neste processo. Tal fato, um encaminhamento da questão se faria notório, com base nas palavras de quem era tão somente uma garotinha nos anos de 1964 e que pode sentir na pele os primeiros reflexos dessa revolução:

A união das mulheres não era possível dentro do patriarcado, era um ato de traição, mas o movimento feminista criou o contexto para que essa união fosse possível. Não nos unimos contra os homens, nos unimos para proteger nossos interesses. [...] Desafiar e modificar o pensamento sexista das mulheres foi o primeiro passo em direção a uma sororidade poderosa, uma potente irmandade de mulheres, que finalmente sacudia o nosso país. (bell hooks, 2017, p. 37 [tradução nossa])<sup>164</sup>.

As águas que correm de um extremo ao outro do Novo Mundo carregam a experiência de outras mulheres da diáspora que, de semelhante modo, fugiam da perseguição caminhando sobre as águas. Porém, na paragem para respirar, a água fresca que toca seus rostos suados anuncia a potência da irmandade firmada na união de suas mãos. A novidade que se estende a Jamison e suas

<sup>164</sup> Observo a relevância dos movimentos feministas contemporâneos de retomarem a discussão sobre o pensamento sexista, a partir da releitura de intelectuais como bell hooks. No caso do Brasil, a discussão levantada nos anos 1970, por pensadoras negras, como Beatriz Nascimento aponta para a problemática da desigualdade enfrentada por mulheres negras no mercado de trabalho. Traçando uma análise histórico-crítica da hierarquia social brasileira, a intelectual denuncia a ação do sistema colonial na atribuição de papéis sociais distintos a mulheres brancas e negras. No texto "A mulher no mercado de trabalho" (1976), Nascimento esmiúça a questão, ao evidenciar o processo de polarização entre brancas e negras que cristalizou a figura da mulher negra numa estrutura de dominação que a vê "ocupando os espaços e os papéis que lhe foram atribuídos desde a escravidão" (c.f. Ratts, 2006, 104). O retorno do debate sobre as condições sociais de mulheres negras demonstra, ainda hoje, as dificuldades com relação à reivindicação de pautas específicas da negritude no seio hegemônico das lutas de esquerda (ou seja, da antiga questão de classe social).

antecessoras – e que as estudantes negras dos anos 1970 identificaram como sororidade, a posteriori – se mostrava uma antiga realidade para as mães pretas do Sul. Pondo em prática o conhecimento teórico, as irmandades se caracterizavam como “associações religiosas abrigadas no interior de rituais cristãos” que “articulam ações e estratégias políticas” que visam a derrubada de um regime opressivo (c.f. Werneck, 2010, p. 13). O curso do rio leva o rastro dos pés esquivos, disseminando modos de resistência. No caso do afluente que corre em *terra brasilis*, os frutos do solo cultural brotam gradualmente, como assim relata a voz da história:

Embora tenhamos notícias da existência de Irmandades Negras, desde o século XVII, foi a partir dos anos de 1970, que uma ideia de identidade negra fez parte de um amplo processo de tomada de consciência racial do negro no Brasil. Esse movimento teve um impacto forte no plano cultural, vetorizando a valorização dos símbolos culturais afro-brasileiros. (SILVA; FALCÃO, 2015, p. 105)

Para os seguiam piamente os ditames do *No Manifesto* e os valores preconizados pelos mentores do Festival, seria inexequível uma récita de Judith Jamison, em companhia de Katherine Dunham e Pearl Primus – uma vez que ambas as artistas estão ligadas à referencialidade através do estudo das danças da diáspora afro-caribenha (em especial do Haiti), das tradições do oeste da África, do cotidiano e da cultura afro-americana, seja através do que se convencional chamar de “dança tribal” ou “primitiva” e da dança moderna. Por certo, a natureza híbrida do território da dança dessas mulheres, que mescla as técnicas modernas e/ ou contemporâneas com a cultura negra se faz em um espaço-tempo de criação, não podendo ser definida como uma técnica homogênea (c.f. SILVA; FALCÃO, 2015, p. 108) - ainda que o corpo de Judith Jamison externe sua vivência nas técnicas de Horton, Graham, na *Jazz Dance* e na dança clássica.

No ponto de vista estético, tais presenças gerariam um confronto com uma crítica à representação proposta pelos artistas do movimento de 1962. Mas, gostaria de pensar a “dança como dispositivo de subjetivação” e assim, “refletir sobre seus modos de produção de visibilidade a partir dos quais ‘as ideias se formulam’” e os comportamentos se manifestam” (c.f. Fernandes, 2012, p. 54); uma dança que, em paridade como o chão da catedral Judson Memorial, tensione o apagamento e a invisibilidade do corpo da mulher negra dentro do que poderíamos chamar de um novo tempo para a dança no ocidente.

A rota de fuga dentro do curso do rio, na sinuosidade de seu rastro/resíduo, escoia em confluências que prometem “alianças longe dos sistemas”, refutam a possessão, desembocam nestes “tempos difratados que as humanidades de hoje multiplicam entre si, em choques e maravilhas” (c.f. Glissant, 2005, p. 85). Subitamente, as correntes fluviais de norte se cruzam e trazem consigo a presença de Mercedes Baptista<sup>165</sup> que, de posse de seu *abebé* dourado, saúda a bailarina norte-americana. “Wade in the water/ The Goddess’ s gonna trouble the water”, repetia o refrão com uma flexão de gênero rara para Miss Jamison. Atendendo ao chamado de sua mentora Katherine Dunham, Mercedes tomou o sentido norte do rio para fissurar as estruturas da programação da Judson Dance Theater. Naquela tarde, na esquina da *55 Washington Square* faria uma experimentação-despacho, num gesto de abertura de caminhos para novas danças, de fato.

Deixar o curso do rio e pisar o asfalto quente do *Greenwich Village*; gretar a fixidez da programação e do manifesto que, por sua natureza, deveria proporcionar o vislumbre de um mundo por vir e dar existência a sujeitos que devem se materializar para se tornarem os agentes da mudança (HARDT, NEGRI, 2012). Com os pés descalços e paradas na encruzilhada, as bailarinas dançam a inércia de que não questionou a ausência de mulheres negras em ação na Judson Dance Theater. Vestidas de branco, Judith e Mercedes produzem discursos potentes a partir de outros referenciais e geografias<sup>166</sup>, se fazendo existir no espaço da dança. Fora das paredes dos templos, a experimentação-despacho se dá num “estar-intenso-no-mundo” que promove uma “crítica ativa ao estado silencioso dos corpos colonizados”(c.f. Lepecki, 2003, p. 24 [tradução nossa]).

Na encruzilhada, o entrecruzamento desses corpos desloca as relações entre dança e escritura, ademais de gerar sentidos múltiplos, torna visível existências subalternizadas por um projeto colonialista, todavia vigente e operante

---

165 Mercedes Baptista (1921-2014): bailarina, professora e coreógrafa. Estou dança clássica na Escola de Dança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e se tornou a primeira bailarina negra do corpo de baile da referida instituição. Iniciou os estudos em cultura e danças populares com a bailarina Eros Volúcia (1914-2003). Tornou-se uma referência em Dança Afro, tendo o seu trabalho reconhecido nacional e internacionalmente, além de ser responsável pela formação de uma geração de artistas negros. Mencionar a artista nesta tese consiste em reconhecer sua importância para a formação da Dança Negra Contemporânea no Brasil, tendo atuado diversas vezes com o Teatro Experimental Negro, de Abdias Nascimento. No encontro entre a bailarina brasileira e Judith Jamison aponto para um provável intercâmbio de epistemologias em ocasião de um estágio em Chicago, sob a tutoria de Dunham.

166 Ribeiro, 2017, p. 90.

incluso no campo das artes. Consciente de que os paradigmas<sup>167</sup> que regiam a dança moderna se mostravam exíguos para garantir a relação de sua dança com o mundo que se redesenhava, Judith Jamison avista em sua aliança monstruosa<sup>168</sup> com Mercedes Baptista uma alternativa de corresponder diretamente aos anseios de mudança na forma de pensar o homem e o mundo que o rodeia, a partir de uma mudança radical no teatro e na dança, conforme propunha Rainer<sup>169</sup>.

Paradas no cruzamento da *Washington Square* e salvaguardadas pelos passos ancestrais de Pearl Primus e Katherine Dunham, a performance ritual das bailarinas explora outros modos de fabulação nos quais a memória da pele adquirem um caráter relevante para a afirmação da presença de seus corpos num contexto de transformações político-sociais e culturais. A saber, as memórias da pele:

(...) reorganizam-se em repertórios textuais, históricos, sensoriais, orgânicos e conceituais da longínqua África, as partituras dos saberes e dos conhecimentos, o corpo alterno das identidades recriadas, as lembranças e as reminiscências, o *corpus*, enfim, da memória que cliva e atravessa os vazios e hiatos resultantes das diásporas. (MARTINS, 2002, p. 83)

Nesta espiral do tempo em que tudo vai e volta, a presença dessas mulheres negras em Judson Dance Theater se faz fora de um esquema de representação e nos compele a “investigar aquilo que na imagem não se deixa interpretar, que não se deixa ver, que, como diz Jacques Derrida, se apresenta como diferença daquilo que se deixa ver” (Fernandes, 2012, p. 60). Os rastros/resíduos dessas bailarinas negras nos querem dizer sobre um

167 Refletindo sobre a recusa da referencialidade proposta pelo *No Manifest* de Ivonne Rainer, Fernandes (2012) se refere ao desejo de criação de significados psicológicos e à estilização de movimento, ao tratar sobre os paradigmas que regem a dança moderna. Para a autora, a crítica de Rainer está centrada num desejo de construir sentido presente na dança moderna norte-americana que deixava de ter importância para a dança proposta a partir de 1960 (c.f. Fernandes, 2012, p. 55).

168 Faço uso do termo para estabelecer uma crítica quando à apresentação das Danças Negras nos registros formais da história da dança ocidental. Ao aderirem a expressões como “dança primitiva” ou “dança tribal”, tais historiadores conferem a essa arte um caráter raro e exótico que não as permite gozar do mesmo estatuto de dança que o *ballet clássico* ou a dança moderna, por exemplo. Aproximar tal metáfora à discussão de historiografia da dança nos auxilia a compreender o quanto a corporeidade negra, sob a égide do pensamento hegemônico, seria vista como absurda, inóspita e estranha — portanto, monstruosa (c.f. Gil, 2003, p. 53).

169 No programa de apresentação do espetáculo *The Mind is a muscle* (1966), Rainer” admite a impossibilidade de representar através da dança tanto o homem como o seu mundo” (Fernandes, 2012, p. 56). A partir da crítica à referencialidade presente em *No Manifesto*, quero pensar uma entrada da dança de mulheres negras no movimento artístico de Judson Dance Theater. Me intriga pensar quais efeitos políticos e estéticos seriam provocados, se os corpos negros tivessem uma participação expressiva no Festival.



silenciamento histórico, inclusive no âmbito das artes do corpo, que menospreza as epistemologias contra hegemônicas e que nos impede de formalizar o debate sobre os modos de existir em um mundo constituído de desigualdades.

Na mesma encruzilhada, pendurada numa banca de jornais, edição de 14 de janeiro de 1964 da revista *Look* trazia em sua matéria central a pintura *The problem we all live with*<sup>170</sup> (1964), de Norman Rockwell. Retratada em camadas de tinta óleo, a menina negra que protagoniza a cena testemunha a experiência-despacho de Judith Jamison e Mercedes Baptista. Armada com seus cadernos e livros, sob a escolta de agentes federais, a pintura inaugura novos gestos de se contar histórias a nós omitidas. Sua ingenuidade ao atravessar na calçada com o muro grafado “nigger”, em busca de conhecimento, abria caminhos futuros para o povo preto e notabilizaria uma inscrição ancestral por meio da dança que ressignificaria o valor abjeto do adjetivo a nós empregado.

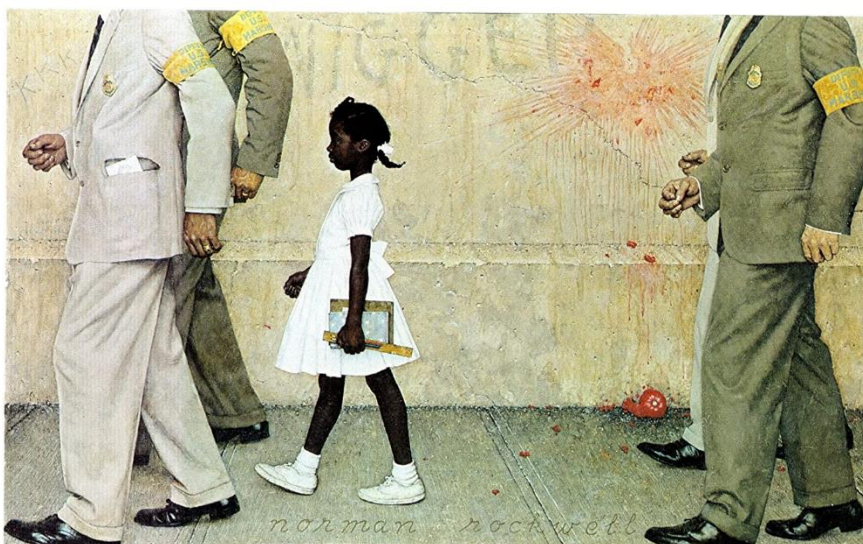


Imagem da pintura *The problem we all live with* (1964), de Norman Rockwell.

170 A obra é inspirada no caso da garota afro-americana Ruby Bridges que, aos seis anos de idade, recebe a autorização da Suprema Corte de New Orleans para frequentar a escola pública destinada a pessoas brancas. O fato ocorreu em 14 de novembro de 1960, durante o processo de segregação racial na cidade e ganhou repercussão mundial, se tornando um ícone das lutas por direitos civis para a comunidade negra. Segue o link com um fragmento do relato de Ruby Bridges que serviu de suporte para a minha reflexão: < <https://www.youtube.com/watch?v=ZeO9CvcUkNw&t=3s>>.



Exemplar da revista *Look* (1964), exposta durante a celebração do mês da História Negra dos Estados Unidos (fevereiro de 2019).

#### 4.2.2. Pelo direito a uma dança marica

*“Solo dancing does not exist: the dancer dances with the floor: add another dancer, you will have a quartet: each dancer with each other, and each with their own floor” (Steve Paxton, bailarino e coreógrafo).*

Bilbau (Espanha), 19 de julho de 2020. Um desconhecido vírus, três meses e seis dias de uma detenção compulsória; um confinamento. A luminosidade do sol, que chega sem pedir licença, se alastrar em meu quarto e pressagia tempos mais amenos. Temporariamente, os dias de apreensão e notícias angustiantes são energizados pelo solstício de verão com seus dias longos e irradiando vida. Nos passos da chamada “nova normalidade”, minha próxima parada se dá no território de *Euskadi* (País Basco) - comunidade autônoma espanhola dotada de belezas naturais, além do passado de luta e a tradição cultural diversa.

As placas das ruas em *euskera* me dão a ilusão passageira de estar em outro país, mas o sotaque de cada passante testifica que continuo em Espanha. Das areias da *Playa de la Concha* em *Donostia* (San Sebastián) às margens do rio *Nervión* nas cercanias do Museu *Guggenheim*, as máscaras cirúrgicas ocultam o sorriso da população que retorna a ocupar as ruas e a exigência de distanciamento social gera um ar de desconfiança com relação ao outro. Como viver uma “normalidade” outra, quando o outro é suspeito de portar o perigo eminente? Vagarosamente, as ruas e as pessoas vão se ajustando ao mundo do “novo normal”.

As ruas de nomes raros da cidade do norte de Espanha me reservam surpresas que catapultam uma investigação estancada pela força das circunstâncias. Um antigo armazém de vinho, convertido em centro desportivo, área de lazer e espaço cultural me facultaria agarrar com força o timão da barca e reverter o norte de uma pesquisa bloqueada por um monstro pandêmico. Situada no edifício modernista da *Alhóndiga* Municipal de Bilbao, a galeria de arte do *Azkuna Zentroa* hospedava a exposição intitulada *Steve Paxton: drafting interior techniques* (20 fev. - 10 mai. 2020). Desde sempre, a ideia de expor dança em espaços não-convencionais era algo que me intrigava, uma vez que os registros visuais não dão conta do caráter efêmero dessa arte. Entretanto, me chama atenção uma continuidade de uma mostra que se dedica à obra e ao legado do criador da *Contact Improvisation*<sup>171</sup>. Como pensar em proximidade, em toque e em encontro de corpos quando esta humanidade se corporifica num reservatório do monstro pandêmico?

Um conjunto de imagens de vídeo, fotografias e frases do artista e de seus parceiros da geração de 1960 organizado em oito “estudios de danza” que busca retratar, por intermédio da “técnica interior” do bailarino, o que pode o corpo-em-movimento quando a este resta somente o improvisado.

Na sala 07-*Soloari Buruzko Estudioa/ Estudio sobre el Solo*, reconheço um solo bastante familiar: a nave da Judson Memorial Church. Numa projeção de vídeo, a imagem de Steve Paxton dançando ao som de *As Variações Goldberg de J.S. Bach* — improvisação que custou cinco anos de estudos sobre as variações da música do compositor alemão — e em um dos cantos da mesma sala a inscrição “Solo dancing does not exist” (frase utilizada por Paxton para definir a experiência da *Contact Improvisation*<sup>172</sup>). Anteriormente dita numa dicção distinta, a sentença me faz pensar o quanto o chão do artista bailarino, dentro de

171 Prática desenvolvida no início dos anos 1970 nos Estados Unidos, por Steve Paxton. Membro ativo do coletivo de Judson Dance Theater, o bailarino desenvolve uma pesquisa centrada na improvisação como facilitadora da “interação entre os corpos, as suas reações físicas e visando proporcionar a participação igualitária de pessoas em um grupo, sem empregar arbitrariamente hierarquias sociais” (LEITE; 2005, p. 91). O bailarino, oriunda da dança moderna e experimental — com experiência em ginástica olímpica e nas artes marciais (especificamente, no Aikido) —, está preocupado com o aspecto inclusivo da dança através da busca da igualdade entre os gêneros nas artes do movimento. A compreensão de uma dança que acontece num território nômade, que nos permite habitar e ser habitado pelo outro (c.f. Godard; Bigé, 2019, p. 96) se mostra um elemento basilar para pensar a dramaturgia que venho propondo no decorrer dessa tese (a partir da noção de corpo-território presente na *Contact Improvisation*).

172 “Solo dancing does not exist: the dancer dances with the floor: add another dancer, you will have a quartet: each dancer with each other, and each with their own floor” (Godard; Bigé, 2019, p. 96).

uma elaboração convencional, tende a ser solitário — seja em seu treinamento diário ou na atuação cênica (mesmo quando divide a cena com um ou mais parceiros). Contudo, a dança de Steve Paxton se enceta no encontro do corpo com o solo que se mostra como a primeira companhia de um duo que se multiplica.



Registro da exposição sobre a obra de Steve Paxton. Foto: Pablo Pérez Pérez.

No intento de arrestar as imagens de Paxton pelas lentes do celular, a dança assume outros contornos. São os pés que beijam o solo e a pele que roça o assoalho, realçando o peso da gravidade sobre o corpo nesta comunicação infinita. No fluxo da dança de Paxton, entre a lente do aparelho de telefone, caminho seus passos no restante das galerias do Azkuna Zentroa. E, no encontro com o intérprete, recebo o peso de seu corpo e permito que ele perceba e ocupe uma parte da Terra, através de mim (c.f. Godard; Bigé, 2019, p. 96). Na imanência da transposição dos territórios de nossos corpos, delineio a experiência da *Contact Improvisation* a quem o solo em declive obstruir o caminhar de sua dança. Os meandros do *Judson Dance Theater* apontam algumas pistas dos limites territoriais fixados que põem em dúvida a fama de libertário que recai sobre os ombros do movimento artístico dos anos 1960.

Madri, 07 de dezembro de 2020. A dança do planeta Terra já atravessou seu clímax com o equinócio de outono e nos encaminhamos para o inverno, num solo forrado das folhas amareladas que colore a paisagem peninsular. Aproveitando um fim de semana prolongando, me aventuro a uma programação cultural nesta cidade confinada. A tarde de segunda-feira, feriado nacional espanhol, me reserva uma visita às exposições apresentadas espaço cultural *Caixa Forum Madrid* — *Fundación “la Caixa”*. Com acesso restrito, medição de

temperatura e indicações de respeito ao distanciamento social, o terreno da experiência estética também sobre os efeitos da virulência pandêmica. Porém, estes seguem sendo nossas ilhas de abstração num mundo em constante contágio.

Os quatro andares da antiga *Central Eléctrica de Mediodía*, nas imediações do *Paseo del Prado*, alberga dois períodos significativos do século XX. Nas salas do segundo e terceiro andares, a exposição *Objetos de Deseo: Surrealismo y Diseño, 1924-2020*, agrupa obras de Salvador Salí, Luis Buñuel e outros artistas de distintas nacionalidades que encontram no movimento surrealista uma abertura de novos caminhos que abordavam as emoções, as fantasias, os medos e outras questões existenciais de um mundo pós Segunda Guerra Mundial<sup>173</sup>.

Ao caminhar pelas galerias, descubro uma reprodução da obra *Rosto de Mae West utilizado como apartamento* (Salvador Dalí), com a icônica poltrona em formato de lábios. Sinto o mesmo gosto do beijo carmim recebido no fim do Mestrado e que me inspirou escrever o anteprojeto dessa pesquisa. A colisão com a *Queen West* rebole meus pensamentos e reexaminou a natureza de uma investigação como essa que tergiversa com a noção de *camp*. Com o impacto da trombada, noto a boca vermelha que balbucia para mim: “(...) Mais uma vez o *camp* se apoia na inocência. Isto quer dizer que o *camp* revela a inocência, mas também quando pode, a corrompe” (Sontag, 1984, p. 311). Nesta caminhada, os objetos com os quais converso, aparentemente frívolos, quando expostos, subvertem seu sentido inicial. As respostas aos meus receios vêm dos lábios da diva hollywoodiana.

---

173 Baseado no texto de apresentação da exposição em questão. Site: < [https://caixaforum.es/es/madrid/p/objetos-de-deseo-surrealismo-y-diseno-1924-2020\\_a929454](https://caixaforum.es/es/madrid/p/objetos-de-deseo-surrealismo-y-diseno-1924-2020_a929454)>.



Reprodução da instalação *Rostro de Mae West* (1938), de Salvador Dalí. Foto: Pablo Pérez Pérez.

Na continuidade da exposição, os autorretratos e retratos de Claude Cahun<sup>174</sup> e Man Ray<sup>175</sup> encetam a discussão sobre a exploração da sexualidade feminina e o erotismo estimulados por grande parte do “clube dos machos surrealistas”. A negação do título de musa inspiradora de artistas e poetas e a crítica à ausência do feminino nos circuitos da época constituem um terreno fértil à performatividade de Cahun e das lentes de Ray. O mergulho na estética andrógina *dxs artistxs* evidencia essa longa guerra que produz um discurso específico sobre o corpo da mulher – ademais de colocá-las alheias como sujeitos pensantes e fazedoras de arte já no início do século XX (c.f. Aliaga, 2004, p. 35). E eu pensava que disfrutaria uma tarde de folga. Ledo engano!

174 *Nascidx* Lucy Schwab (1894-1955), assumiu o nome social de Claude Cahun como posicionamento político contra as normas e prescrições. Fazendo uso de técnicas de fotomontagem, Cahun fantasiou sua própria imagem de modo tão diverso que ainda assusta por sua radicalidade (c.f. Aliaga, 2004, p. 23). Sua aparência mesclava caracteres femininos e masculinos que levava com que *x artistx* se autodeclarasse nem homem, nem mulher. *Engajadx* nas lutas contra a discriminação de homossexuais na França, na companhia de sua parceira de vida Suzanne Malherbe, participava de uma rede de artistas e intelectuais da época.

175 Fotógrafo norte-americano que contribuiu significativamente com os movimentos dadaísta e surrealista. Foi responsável por fotografar artistas surrealistas como Meret Oppenheim, Dora Maar, Lee Miller, Claude Cahun, Toyen, Carol Rama, Maruja, Maruja Mallo entre outras, visibilizando a orbe feminina do movimento. Dedicou-se também em registrar imagens de artistas transexuais de Montparnasse – entre elas, a bailarina Barbette (c.f. Aliaga, 2004, p. 20).





Autorretrato de Claude Cahun (1927). Foto: Haroldo André Garcia.

Ao descer um lance de escadas, no primeiro andar do Caixa Forum, continuo a programação cultural com a visita à exposição *El Sueño Americano: Del Pop a la Actualidad*. Uma coleção de obras de artistas norte-americanos dos anos 1960 distribuída em onze seções do primeiro andar do prédio que conta a revolução artística ocorrida no período em questão, tomando como disparador o design gráfico e as novas formas de reprodução<sup>176</sup>. Os retratos das musas do cinema e latinas de sopas Campbell se mesclam as litografias e serigrafias, confirmando a presença de nomes a mim familiares como Andy Warhol e Robert Rauschenberg – ambas figurinhas repetidas das experimentações de Judson Dance Theater. Indubitavelmente, o minimalismo e a abstração davam as caras nas produções e ratificavam que as artes de 1960 dançavam a mesma música. Uma melodia de protesto e desejo de mudança, em circunstâncias marcadas por

176 No parágrafo, uso como base a transcrição das informações presentes no vídeo de divulgação da mostra, elaborado e difundido no site da instituição. Link para acesso: < [https://caixaforum.es/es/madrid/p/el-sueno-americano-del-pop-a-la-actualidad\\_a12643579](https://caixaforum.es/es/madrid/p/el-sueno-americano-del-pop-a-la-actualidad_a12643579)>.

aquisição dos direitos civis de negros e organização de movimentos feministas, entre outros eventos.

O caminhar dançante que realizo entre as seções da mostra passam a ser acompanhados pela melodia de uma máquina que reconheço, ao entrar na terceira galeria. No centro da sala, uma instalação em forma de mesa de serigrafia reproduz imagens da bandeira dos Estados Unidos, numa metáfora referente ao período de prosperidade econômica e agitação político-social para a época. Na parede alaranjada da mesma sala, um conjunto de três litografias reluzem, me despertando a curiosidade. Na assinatura, uma surpresa: Bruce Nauman. Implacavelmente, me remonto a uma fase da pesquisa que tenho me dedicado a refletir sobre a condição inclusiva das edições do festival Judson Dance Theater.

Das três litografias, uma merece minha atenção. Intitulada *Pearl Masque* (1981), a obra brinca com a expressão *pearl masque* (mascarado de pérola) numa alusão ao uso de máscara nos bailes das cortes renascentistas e ao jogo da representação dos atores, aproximando o elemento *mask* do seu sentido de disfarce. Parado diante da legenda da obra, reparo o quanto a peça ali exposta me incita a pensar na narrativa fundacional de Judson Dance Theater.



Litografias de Bruce Nauman expostas na mostra *El Sueño Americano: Del Pop a la Actualidad*. (nov. 2020-mar. 2021), no Centro Cultural Caixa Fórum (Madri). Foto: Pablo Pérez Pérez.



Os relatos expressos nos compêndios de história da dança me remetem ao imaginário dos bailes das cortes europeias, na qual o monarca intima seus súditos a juntos celebrarem a opulência — que nesta feita, cede lugar ao minimalismo e à experimentação. Num legendário reino novaiorquino de 1962, o soberano Robert Dunn (em companhia de sua esposa, a pouco citada Judith) reúne seus admiradores para um sarau que ele resolvera chamar de “classe de composição coreográfica”. No salão nobre do Cunningham Studio, nomes como Steve Paxton, David Gordon, Alex Ray e até o excêntrico Fred Herko (de quem desejo tratar mais adiante), ocupam as primeiras filas e fazem sombra para Deborah Ray, Simone Forti, Yvonne Rainer e Trisha Brown. Na contradança, os cavalheiros obtêm o destaque e conduzem suas damas no minueto no qual o contato dos corpos se resumem a toques de antebraço, troca de olhares e inclinação de cabeça, numa reverência ao macho condutor. Na regência musical, John Cage com suas “ideias sobre o acaso e a indeterminação” (c.f. Écija, 2011, p. 1). E desse minueto minimalista dançado nas acomodações do prédio do Living Theater, nasce a concepção da Judson Dance Theater.

O contorno cinza da litografia de Nauman, a etimologia de uma palavra: assombrar (tornar-se sombra; causar assombro ou admiração; pasmar-se). Opto pelo sinônimo pasmar-se, quando me atento à estrutura narrativa da história da dança. Constituída de relatos que, em sua maioria, destacam o protagonismo masculino, especialmente atribuindo a desses sujeitos a função de idealizadores — legando à mulher o papel de executora. Ao examinar os ecos contemporâneos do surgimento da coreografia ocidental, Lepecki aborda a solidão assombrada do homem que cria em seu estúdio fechado (2017, p. 52) — acercando a discussão do conceito filosófico de solipsismo. Prefiro, trocar a máscara masculina dessa contradança e refletir sobre quais os espectros de *dançarinx*s ausentes possuem e animam o bailarino a dançar sua coreografia de poder.

O sombreado cinzento ao redor das palavras impressas no papel branco —resultado do contato entre a tinta cinza gordurosa e a superfície de uma placa metálica —, esconde os vestígios das danças de Bruce Nauman que formam registradas por sua câmera, na solidão de seu ateliê. Debaixo das camadas de tinta, se pode notar as interlocuções históricas do “macho dançarino solitário” (c.f. Lepecki, 2017, p. 52) na diligência de coreografar. A eles seria legado a fama do protagonismo nos fatos que desenham a trajetória da história da dança ocidental por serem detentores de tal arte, em âmbito sério e profissional. O baile perpétuo

da corte do Ocidente, veste alguns corpos com longos vestidos, crinolinas revestidas de passamanarias e bordados, além dos saltos altos, limitando sua liberdade ação (c.f. Bourcier, 2001, p. 161).

Aproximar a obra de Nauman nesse lugar da tese me encoraja a observar o quanto o empenho na circunscrição de uma escrita do corpo – numa menção à etimologia da palavra coreografia – corresponde a um projeto da modernidade. Neste ponto, as sombras cinzentas da escritura em pedra de Nauman dançam no mesmo compasso das anotações de Jean-Georges Noverre<sup>177</sup> se conjugam para frisar um apagamento de vozes no processo histórico da dança cênica. Uma escrita que se dá sobre uma superfície imprecisa, caracterizada por “sistemas de teatralidade cinética” — inclusive os contemporâneos — fundamentados sobre a “coreografia renascentista” (Franko, 1986, p. 2 *apud* Lepecki, 2017, p. 38). Penso essas superfícies onde o masculino se empenha a sistematizar uma escrita do corpo dançante semelhante ao papiro (ou pergaminho) que “se prepara sobre a pele dos cordeiros natimortos” (c.f. Derrida, 2019, p. 9). Dessarte, onde poderíamos encontrar novos corpos da escrita da dança na contemporaneidade?

É interessante observar a litografia de Bruce Nauman como um pergaminho que se abre não só para desvelar os sistemas de representação nas artes (expressa no uso da palavra *masque/ mask*), mas também jogo dissimulatório no modo de narrar a história da dança na modernidade. Um pergaminho nada mais é que um “produto de guerra” (c.f. McDonald, 2019, p. 9) e esse, traz no interior de suas células epiteliais a seguinte frase gravada: “Se não posso dançar, não quero fazer parte da sua revolução”<sup>178</sup> (Id., p. 1).

Nas danças de corte, as máscaras compunham a rigorosa indumentária dos corpos que se dispunham a bailar. Os saíotes, os chapéus com penachos, os sapatos carregados de adornos se mostravam a armadura perfeita nesta guerra dos sexos, disparada por um conjunto de estereótipos que se colocava em cena,

177 Bailarino e mestre de ballet, o artista francês foi responsável por reformular a dança do século XVIII. Com a publicação de seu livro *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760), Noverre compila um conjunto de noções sobre o chamado balé de ação, estipulando meios teóricos e técnicos para a realização da arte, além contribuir para a construção de novas obras.

178 Frase da feminista dissidente Emma Goldman, dita no final do século XIX, que foi retomada pela também feminista Christie V. McDonald durante uma conversa com o pensador Jacques Derrida e que deu origem à entrevista intitulada “Coreografias” (1980). Recorro ao texto para refletir como as diferenças sexuais e de gênero aportam discussões no contexto das artes do corpo, com a manutenção da lógica binária, opositiva. A discussão se faz necessária, quando pensamos em uma estrutura baseada no falocentrismo que opera inclusive em determinados regimes artísticos.

durante as apresentações palacianas. Por certo, o *modus operandi* dos cortesãos do legendário reino novaiorquino dos anos 1960 não se alteraria em muito. Contrariando as recomendações das *Lettres* de Noverre que, num ato de coragem, proscovia as máscaras do teatro — por considerá-las “um invólucro espesso e grosseiro que abafa os afetos da alma e que não lhe permitem manifestar as impressões que sente” (Bourcier, 2001, p. 171) —, elas continuavam demarcando as diferenças entre os personagens que contam a história de Judson Dance Theater. Basta um leve inclinar de cabeça, ao final de cada contradança, para se notar que a reverência à predominância masculina se mostra uma constante na narrativa do percurso da dança ocidental.

Uma atenção detalhada às borras cinzentas no contorno de *Pearl Masque* para concluir que os corretores da história da dança estão cheios de fantasmas a nos assombrar. À medida que críticos e historiadores da área revisitam os espaços de experimentação artística e realização do Festival da Judson Memorial Church, lendas e anedotas, acentuam a inscrição cisheteronormativa da dança na contemporaneidade. Um desses lugares, contraiu a fama de ser assombrado pelo

fantasma de Bruce Nauman<sup>179</sup>: o estúdio de criação da bailarina Anna Halprin, em São Francisco durante os anos 1960. Aos que juravam terem presenciado o fantasma de Nauman dançando nas salas de experimentação de Halprin, imputava a ele uma “dívida com a dança experimental da primeira metade dos anos 1960, na qual o significado e os materiais mais básicos foram escrutados” (Kraynak, 2003, p. 15 *apud* Lepecki, 2017, p. 54). Mas por que pensar em uma dívida masculina num evento que aporta uma participação feminina significativa? Quais seriam os verdadeiros fantasmas do Judson Dance?

A quem observa de longe os balés de corte, gesticulando com um binóculo de ópera, seria capaz de discernir o esforço da coreografia de incluir o masculino nas grandes narrativas da dança. Me arrisco em dizer que a dança—ademais de seus arroubos autonomia artística e engajamento político —, quando vestida do manto dourado da coreografia, se mostra obediente às lições do mestre de balé. Seguir essa cartilha é entender que: “[...] O balé bem composto deve ser uma

---

179 Em seu livro *Exaurir a dança* (2017), Lepecki inicia uma discussão sobre coreografia e masculinidade a partir da narrativa do artista visual Dan Graham sobre uma suposta participação de Bruce Nauman no workshop de Anne Halprin — um equívoco que inclui o artista como dançarino nas origens do Judson Dance Theater (c.f. Lepecki, 2017, p. 55). Com a declaração de Graham, alguns críticos norte-americanos levantam a hipótese do Festival atuar de maneira totalitária frente a outras pesquisas experimentais e de uma pretensa dívida com a dança.

pintura vida das paixões, dos costumes, dos usos e das cerimônias de todos os povos da terra” (Bourcier, 2001, p. 174). Desfazer a harmonia das imagens concebidas num grafar dos corpos seria uma profanação. Assombrando ao espectador tomado pela coreografia imagética, borro essa dança com excentricidade.

Cortando o ar num derradeiro *grand jeté en avant*, o bailarino Fred Herko salta de sua janela e se apossa dos salões dessa história. Ilustre figura da vanguarda *queer* de Nova Iorque, quem admira seus giros e saltos preenchendo de maneirismo os corredores da Judson Church não idealizaria seu corpinho cambaleando nas proximidades da *Cornelia Street*, no *Greenwich Village*. Uma vida performada excessivamente que repercute em sua dança marginal, representada por “movimentos que não apenas tartamudeiam, mas também se retorcem, saltam de modo ingovernável e finalmente giram em direção ao vazio fora de todo controle” (Muñoz, 2020, p. 252 [tradução nossa]). Uma dança desconhecida entre os estudiosos do *queer* e dissimulada na rouquidão das vozes macho dominante das narrativas sobre o Festival.

Um *revival* gaguejante de *Le Spectre de la Rose* (1911) suspende o *bal masqué* da corte de Greenwich Village, põe mais uma “florzinha” em cena, expondo a face marica de Judson Dance Theater. Apelo para o termo marica como uma “maneira de nomear todas aquelas subjetividades possíveis ignoradas, excluídas ou reprimidas pela subjetividade patriarcal hegemônica que governa nossas sociedades capitalistas” (CONDE-SALAZAR, 2018, p. 83 [tradução nossa]). Uma performance realizada através de passos sujos<sup>180</sup> e dissonantes que uma dança heteronormativa burguesa perenemente se empenha em apagar. Passivamente adormecidos em nossas poltronas, deixamos de testemunhar as diferentes formas de inscrição de corpos dançantes, com suas múltiplas matizes.

Tal estado de estagnação do espectador dificulta a percepção das pegadas de Herko nas artes do corpo. Por mais que as sapatilhas do bailarino (suas breu) deixem rastros de seus passos na superfície escorregadia do linóleo, as lentes dos binóculos heteronormativos e burgueses não permitem enxergar as “diferentes linhas de pensamento estéticas e com reverberações políticas que

---

180 Em dança, o termo sujo costuma ser utilizado para se referir a todo movimento executado sem a perfeição exigida. Ao usar a expressão, meu intuito seria valorizar a potência afirmativa daquilo que é considerado impreciso; incerto. De certo modo, me aproximo também do termo abjeto para pensar os corpos que são destinados a uma (obs)cena na história da dança.

emanam”<sup>181</sup> dessa “florzinha”. Aos que se atentam às reentrâncias dos rastros efêmeros de Herko no solo liso, distinguem uma parte da história *queer* norte-americana na figura *camp* do Judson Dance.<sup>182</sup>

Semelhante ao que se fazia desde o começo do século XIX, o espectador de hoje segue sentado na escuridão ao ver como aparecem em cena (quer dizer, bem longe dele, bem separado de seu próprio corpo) corpos-outros sem voz e em movimento. E esse espectador convencional segue encarnando inevitavelmente o desejo desse sujeito hegemônico que podemos imaginar como um senhor, branco, heterossexual, burguês etc. (CONDE- SALAZAR, 2018, p. 84 [tradução nossa])

Seu comportamento *a la Odette/Odille*<sup>183</sup> torna perceptível a qualidade *camp* da performance de Fred Herko. Luzindo mais que um abajur Tiffany, sua presença na programação do Festival tem o “poder de transformar a experiência” (c.f. Sontag, 1984, p. 305) - algo que o aproxima do espírito da Judson Dance Theater, a priori. Porém, basta enquadrá-lo no cânone da dança pós-moderna para que a historiografia mencione sua teatralidade *camp* (c.f. Muñoz, 2020, p. 257 [tradução nossa]). Com o selo de autenticidade da marca *camp*, o abajur dançante reserva o espírito extravagante – o que faz dele um artista” difícil para alguns públicos e críticos de sua época e de igual modo para os historiadorxs de hoje” (Muñoz, 2020, p. 257 [tradução nossa]). Unicamente aqueles que abandonam os binóculos da normatividade perceberão um ar de seriedade que fracassa, guardado no olhar do bailarino.

Figurar nos espaços palacianos de Nova Iorque, na qualidade de um abajur *art nouveau*, torna Herko um personagem incandescente que brilha intensamente por meio da “teatralização da encarnada na sensibilidade *camp*” (Sontag, 1984, p. 314 [tradução nossa]). E essa sensibilidade irreprimível se mostrava como um ingrediente *sui generis* para que sua dança não assumisse o patamar de chique, vestindo a máscara do *pseudocamp* (c.f. Sontag, 1984, p. 312 [tradução nossa]). É preciso enxergar o que há de extraordinário por trás do bailado do cisne que tartamudeia.

No requinte dos salões do *minimalist kingdom* da Greenwich Village, haverá sempre alguém que tome a presença espectral da “rosinha” Herko como deslocada e errante, por conta de seu estilo tido como “ornamental” e lírico e

<sup>181</sup> Muñoz, 2020, p. 254 (tradução nossa).

<sup>182</sup> Idem.

<sup>183</sup> Personagem principal do balé *O lago dos cisnes* (1877), de Marius Petipa. Com esse personagem *camp*, o estilo neorromântico do artista e sua passionalidade autodestrutiva (nas imagens dos cisnes branco e negro).

extravagante. Da mesma forma que o leque nas mãos das damas da corte naturaliza um sistema de códigos secretos, a performance ornamental e impulsiva do bailarino desnaturaliza o movimento, com suas obviedades e tartamudos em contraposição aos movimentos cotidianos de artistas de sua geração (c.f. Muñoz, 2020, p. 258 [tradução nossa]). Com seu jeito explosivo de eclipsar a monotonia do baile de corte, seu *grand jeté* cumpre o papel: “[...] desnaturalizar o movimento, o teatro e o cotidiano. Desnaturalizar a forma que habitamos o mundo, e nos movemos nele, é desnaturalizar o próprio mundo em defesa de uma performatividade utópica” (Muñoz, 2020, p. 258 [tradução nossa]). E segue a “flor” a bailar no tufão de contrariedades.

Ao desmontar o rigor dos passos marcados do cotidiano no palácio, a utopia *queer* que se expressa na figura de Fred Herko nos fala sobre “o poder performativo da dança — Isto é, o poder de produzir maneiras possíveis de estar vivo – pode funcionar em outras direções que não são as conhecidas” (Conde-Salazar, 2018, p. 84 [tradução nossa]). Na afetação cênica do bailarino, umas pitadas de “humor, *pathos* e um estilo *camp* de primeiro nível”<sup>184</sup> sempre caíam muito bem.

Mas nem tudo são flores, na performance de Herko. Como anteriormente citado, o fracasso orna seu jardim utópico e, para enxergá-la, é preciso abandonar os binóculos. Contrastando com a promessa do sonho americano, o fracasso se consolida como o elemento cênico primordial na seriedade da teatralização apostada pelo artista, reafirmando a presença do *camp* em suas performances. Em oposição ao pensamento do cidadão norte-americano (preocupado em de torna-se um empresário bem-sucedido, reunido com a família ao redor da mesa no *Thanksgive Day*), a livre expressão da sexualidade de Fred Herko se mostra como a “arma do fraco”<sup>185</sup> a disparar munição contra o *status quo* – como uma “forma de se negar a aceitar as lógicas de poder dominantes e a disciplina, e como

184 Me refiro às palavras do Revdo. Carmines (membro da Judson Memorial Church), companheiro de Fred Herko de experimentação poética no Festival. Segundo o reverendo, sempre incluía os três elementos em suas performances — o humor, o *pathos* e o *camp* ( c.f. Muñoz, 2020, p. 266).

185 Ao descrever a resistência do campesinado no Sudeste asiático, o autor James C. Scott identifica um conjunto de ferramentas de oposição que ele denomina “armas do fraco”. Halberstam (2020) inclui o fracasso entre elas e sugere a utilização do conceito para “categorizar aquilo que para inação, passividade e ausência de resistência em termos de uma prática para boicotar os negócios dos poderosos” (Halberstam, 2020, p. 98 [tradução nossa]). Apresentar a performance de Herko como um exemplo prático de fracasso, enquanto forma de resistência, instala o reconhecimento de subjetividades de sexualidade (e consequentemente, de gênero) dissidentes que se integram ao sistema heteropatriarcal.

uma forma de crítica” (Halberstam, 2018, p. 98 [tradução nossa]). Distinto do macho de negócio de sua geração, seu modo *queer* de atuar e estar no mundo perturba o “propósito nacional” da América.

No cotejo das performances, a coreografia do macho dançarino solitário e a linguagem da bicha bailarina afetada assumem o uso do verbo assombrar distintamente em suas trajetórias. A entrada triunfal de Herko provoca a admiração de quem presencia o excedente utópico nela reside; um excesso derivado do consumo de anfetaminas e do desejo *queer* que encaminham para uma experiência de mundo diferente (c.f. Muñoz, 2020, p. 264 [tradução nossa]). Ao contrário do laborioso trabalho coreográfico de Nauman, a deformante e excessiva linguagem de Fred Herko transporta a quem o assiste para fora do tempo *hétero-linear*.

<sup>186</sup> *linear*. Coisa que *todx fracassadx* conhece muito bem!

O fracasso *queer* é temporal e, a partir da perspectiva deste projeto, potencialmente utópico, assim que não adere ao tempo *hétero-linear*, interrompendo seus protocolos, pode ser uma prática de vanguarda que interrompe o aqui e agora. Performar essas interrupções não é um trabalho glorioso, nem heroico. (Muñoz, 2020, p. 265 [tradução nossa])

Face a face no mesmo salão de baile, um Fred Herko afetado (que atua no desregramento de seus movimentos gaguejantes) tem por plateia o “discreto e fora do meio”<sup>187</sup> Bruce Nauman, com uma versão da cartilha de Jean-George Noverre. Sempre atento à emergência do coreográfico — por meio da execução rigorosa e metódica de uma série de passos, o artista visual ignora que em Herko esteja a chave para a produção de outras subjetividades possíveis, a partir de seus meios subversivos de alterar a representação (c.f. Conde-Salazar, 2018, p. 85 [tradução nossa]).

A propósito, o ato de coreografar beija a mão da reprodutividade técnica de ordem capitalista, na qual a obediência aos modos de fazer fixados por uma partitura de movimentos garante a reprodução em alta escala da obra de arte.

---

186 Muñoz utiliza o critério do tempo *hétero-linear* para tratar da força de trabalho do sujeito capitalista. Para o autor, o histórico de consumo excessivo de anfetaminas, torna o artista uma figura desviante, em relação aos demais artistas da geração de Judson Dance Theater — o que de algum modo, justifique seu apagamento. No entanto, a força disruptiva de sua atuação no *Festival* que se mostra relevante para a cultura *queer* norte-americana (c.f. Muñoz, 2020, p. 264 [tradução nossa]).

187 Expressão utilizada nas redes sociais e aplicativos de encontros gays, comumente para se referir ao gay que não tem sua sexualidade assumida publicamente. Ao usá-la, minha intenção não estaria ligada apenas à simulação e ao jogo que Nauman exerce com temática a sexualidade, em algumas de suas obras. Mas também, a imagem do fantasma solitário do artista que mesmo sem indício de sua participação no Judson Dance Theater, perambula no imaginário da história da dança chamada pós-moderna.

Assim, a coreografia pode ser entendida como “o meio pelo qual as instruções podem ser claramente demonstradas, inteiramente realizadas, tornadas visíveis” (Lepecki, 2017, p. 60). Para o desencanto de Nauman, a desobediência é o ponto forte da frescura de Fred Herko.

O voo perfumado da rosa espectral de Herko, com seus boás de plumas e os vestidos de franjas da estética *camp*, manifesta a energia de um corpo indomado e insubmisso; que *não fala, faz falar*<sup>188</sup> que em nada se aproxima da austeridade coreográfica que Nauman procura em sua escrita de movimentos. Em cena, a gagueira do corpo articulado do bailarino *fornece uma língua virtual e muda*<sup>189</sup> à linguagem da dança, comunicando o teor político e estético de sua performatividade. As páginas da cartilha que Bruce Nauman religiosamente obedece omitem o fato de coreografia e linguagem de movimento não serem a mesma coisa. E no *tête a tête* de ambos os artistas, a relação entre coreografia e linguagem seria mediada por forças diametralmente antagônicas.

[...] as performances da Judson Dance Memorial Church dão início à dança pós-moderna, ao fazer que o movimento cotidiano fora algo que merecia ser posto em cena, e a aparição de Herko desmontava a divisão entre vida e arte – ou, melhor dizendo, entre a arte, a vida e o jogo. (Muñoz, 2020, p. 264 [tradução nossa])

Apostando nos contos de fadas relacionado à experimentação romântica de seus trabalhos, há ocasiões que Fred Herko optou pela fantasia da fada madrinha para que a potência política de sua dança fosse ainda mais visível. A saber, em seu *début* nos salões da Judson Memorial Church, o bailarino trouxe a público seu duo intitulado *Like Most People: For Soren* na companhia de seu amigo Cecil Taylor (músico de jazz vanguardista). Tal atitude não teria nada de inédito, até considerarmos o fato de Taylor ser um homem negro e o movimento de direitos civis nos Estados Unidos ganhar força como recrudescimento da segregação racial no sul do país. Por progressista que fora a casa que acolheu o Festival, há de se imaginar a cara da elite branca quando uma bicha afetada e um músico preto resolvem fazer dança juntos.

O toque da varinha de condão da fada Herko se mostra como um gesto antecessor à *Contact Improvisation*, à medida que seu corpo coloca à disposição da gravidade para tocar e ser tocado por Cecil Taylor. Para isso, o bailarino reconhece que seria preciso descer do pedestal de sua branquitude e perder

---

<sup>188</sup> Gil, 1997, p. 35.

<sup>189</sup> Idem.



terreno para o político e o estético se aliassem. Nessa ação de deixar o seu terreno e incluir o outro, a performance de Fred Herko antagoniza a coreografia do solitário de Nauman, num espaço onde “a condição para a política é que a subjetividade não seja fruto da sujeição ou da submissão”<sup>190</sup> (Godard; Bigé, 2019, p. 98).

“A dança solo não existe”: afirma o velho Paxton. Ela é feita da adição de outros corpos, em uma mistura interminável de razas, gêneros, classes: uma promiscuidade de movimentos. Ao levar a sério a afirmativa, o que aconteceria com a dança se Fred Herko encontrasse Marsha P. Johson<sup>191</sup>, Sylvia Rivera, Cláudia Wonder<sup>192</sup> e Keila Simpson<sup>193</sup> e oferecesse a elas o peso de seu corpo, num *Contact Improvisation* marica?

### 4.3. MOVIMENTO III - Eis que chega a multidão *queer*.

#### 4.3.1. Entre brilhos, sombras e *reading* – Performando na *ballroom*

O *Vogue* é uma forma segura de lançar *shade*. (Willi Ninja, dançarino, coreográfico norte-americano, conhecido por sua atuação no documentário *Paris is Burning*)

190 Because it is a practice where we have the opportunity of losing ground, a practice of stepping down from our identity pedestal. It is a political space because the condition for politics is that subjectivity is not the result of subjection or subjugation (Butler 1997), and this is what is experimented with through Contact Improvisation: radically, a space without subjects.

191 Mulher transgênero e afroamericana. Participou do movimento de Stonewall em 1960, na companhia de Sylvia Rivera e ambas foram fundadoras da *Street Transvestite Action Revolutionaries* (S.T.A.R.) - associação criada para dar suporte e acolhimento a pessoas trans e travestis jovens em estado de vulnerabilidade social (c.f. Stryker, 2008, p. 86). Atuou em marchas por direitos civis a minorias sexuais e de gênero, em ações político-raciais, além de estar envolvida no meio artístico —inclusive, sendo fotografada por Andy Warhol. Em julho de 1992, seu corpo foi encontrado no Rio Hudson, após a realização da Marcha pelo Orgulho. Muito embora a investigação policial tenha considerado um suicídio como sua causa *mortis*, existe um movimento de companheiras de Marsha P. Johson (em especial da ativista Victoria Cruz) que lutam judicialmente para a reabertura das investigações. Tal história deu origem ao documentário *A morte e a vida de Marsha P. Johson* (2017), de David France.

192 Performer, escritora, cantora, compositora e ativista pelos direitos de pessoas trans e travestis em São Paulo. Cláudia fez parte do movimento underground dos anos 1980. Atuou com artistas como Raul Cortez, Itamar Assumpção, Arnaldo Antunes; ostentava uma trajetória expressiva no cinema e no teatro brasileiro. Sua biografia deu origem ao documentário *Meu Amigo Cláudia* (2009), de Dácio Pinheiro.

193 Travesti, ativista, presidenta da Associação Nacional de Pessoas Travestis e Transexuais (ANTRA) e coordenadora do Centro de Promoção e Defesa dos Direitos LGBT da Bahia.

Certa vez, lendo um artigo de opinião<sup>194</sup> que descobri casualmente nas redes sociais, me deparei com a argumentação da advogada que, de maneira clara e objetiva, esboçava a necessidade de alteração do nome e do gênero no registro civil de pessoas trans. Motivada pelo exemplo vindo da teledramaturgia brasileira com a telenovela *A Força do Querer* (2017) escrita por Glória Perez, a advogada parte do exemplo da personagem Ivana e da descoberta de sua transexualidade para iniciar um debate jurídico o reconhecimento legal das identidades trans.

Com o título "A arte imita a vida ou vida imita a arte?", a autora introduz seu posicionamento com impressões iniciais de Aristóteles e Oscar Wilde sobre o tema que me instam a pensar o porquê de certos corpos serem barrados no baile dos espaços ditos democráticos. Decerto, num intercruzamento do pensamento aristotélico e do aforismo de Wilde, o poeta Paulo Leminski tivesse razão ao afirmar que: "A vida não imita a arte. / Imita um programa ruim de televisão". Neste prisma, quero pensar como Greenwich Village deu as costas para o vizinho bairro do Harlem, restringindo os acessos à trupe de *Paris is Burning*.

O anoitecer novaiorquino se difunde nas telas da sétima arte, carregado de luzes dos letreiros – incluindo a divulgação da conferência nacional da Igreja Supremacista Branca. Sob o mesmo céu que ilumina a Greenwich Village, as ruas do Harlem (a 23 minutos do caldeirão contracultural dos anos 1960) começam a ser ocupadas por jovens que se movimentam ao som da *breakdance* que toca nos autofalantes dos carros. Nas memórias de um dos passantes das vidas públicas do bairro, a reação de seu pai perante a descoberta de sua sexualidade: "Você tem três problemas nesse mundo. Todo negro tem dois – eles são negros e homens. Mas você é negro e é gay. Você vai sofrer muito... Se você vai fazer isto, vai ter que ser mais forte do que pensa". O relato, alternado por imagens de mulheres trans negras na entrada do um *ballroom* é recebido com indiferença por uma plateia da classe média e branca, preocupada em assistir ao espetáculo do outro que prometia o trailer do filme da cineasta Jennie Livingston.

A expectativa de pessoas que enchem as salas dos cinemas para assistirem as performances vistas como hilárias de *drag queens* e de pessoas

---

194 Segue o link do texto da advogada paulista Fabiana Ramalho, publicado no site Jusbrasil: < <https://fabiramalho.jusbrasil.com.br/artigos/485883433/a-arte-imita-a-vida-ou-a-vida-imita-a-arte#:~:text=J%C3%A1%20para%20Oscar%20Wilde%20%E2%80%9Ca,de%20novela%2C%20filme%20ou%20teatro>>.

LGBTQIS+ negras e latinas eclipsa a resposta para a antiga pergunta de Stuart Hall (2016): o *regime da representação* responsável pela construção da imagem dos negros no imaginário dos brancos está mais vivo que nunca. Entra em cena a corporificação da máxima *além de preto, viado*, familiar entre nós *brasileirxs* e expressa nos relatos do pai preocupado com a sexualidade de seu filho que performatiza nas ruas do bairro negro norte-americano. Apesar de sua estreia acontecer numa década de “transformações” com relação à representação do negro no cinema, a lente da cineasta lésbica e branca optou por tomar ângulos de caráter celebratório, atraindo seu público para as festas negras de drags (c.f. hooks, 2019, p. 269).

Uma segunda e mais ambígua “revolução” aconteceu nas décadas de 1980 e 1990, com o colapso do sonho “integracionista” do movimento dos direitos civis, a expansão dos guetos e o crescimento de uma subclasse negra, com sua pobreza endêmica, problemas de saúde e criminalização, bem como a queda de algumas comunidades negras a uma cultura das armas, drogas e violência entre os próprios integrantes. Isso, no entanto, veio acompanhado pelo crescimento de uma autoconfiança afirmativa e por uma insistência pelo “respeito” à identidade cultural negra, assim como um crescente “separatismo negro”, que em nenhum outro lugar é mais visível que no gigantesco impacto da música negra (incluindo o “*rap* negro”) na música popular e na presença visual do *street-style* (estilo de rua) ligado à cena musical. (HALL, 2016, p. 189)

De certo, não se sabe se a intenção de Jennie Livingston com o documentário sobre a movida *ballroom* dos guetos do Harlem estaria em contribuir com a questão da raça que passava a assumir relevância no cenário da sétima arte entre os anos 1980 e 1990<sup>195</sup>. Na verdade, a “ajudinha” da “cara gente branca”, com sua lente reducionista e estereotipada da realidade negra, pintou um retrato em que “pessoas negras colonizadas (...) idolatram o trono da branquitude, mesmo quando essa idolatria exige que vivamos em um auto ódio eterno, roubemos, mintamos, passemos fome e morramos nessa busca” (hooks, 2019, p. 267). Tudo com a anuência de uma plateia branca que, assistiam aos risos a realidade de pessoas negras, latinas e pobres sendo incinerada na fogueira da supremacia branca.

Contudo, se acompanhamos com atenção os primeiros segundos do documentário, uma cena tem muito a nos falar sobre a ausência *dxs vizinhxs* na programação da Judson Dance Theater. Ordenando aos seus acompanhantes

---

195 As referidas décadas são destacadas especialmente com a entrada de artistas negros, como Spike Lee, Julie Dash e John Singleton para o *mainstream* — ampliando o regime de representação racial e favorecendo as lutas em torno da representatividade política do negro nos Estados Unidos (HALL, 2016, p. 189).

que abram a porta para ela, uma criatura coberta por camadas de tecido dourado – semelhante a uma epifania *high tech* de Oxum – toma conta da pista de baile de um salão, aos gritos de uma plateia diversa. Gays afeminados acenam para ela e mulheres trans elogiam seus sapatos de veludo, enquanto o mestre de cerimônia acalora os ânimos com palavras de ordem: “*Get off the floor! Get off the floor!*”, “*Learn it, and learn it well!*”.<sup>196</sup> É nesse aposar-se das passarelas que desejo me concentrar nos muitos *cat walks*<sup>197</sup> e *floor performances*<sup>198</sup> que essas múltiplas existências executam no chão de sua realidade.

Na noite, *todxs xs gatxs* não são *pardxs!* *Elxs* são *pretxs*, *latino-americanxs*, *afeminxs*, *trans* que sobem às passarelas conscientes de que são capazes de produzir presença, sob a batuta de um mestre de cerimônias tão insubordinado que *xs* demais participantes desta ópera-caos. “*Schwam! What is Voguing?*”, grita eufórico o M.C., deixando arder a pista abarrotada de seres da noite que dançam sem pensar nos indícios de um amanhecer. Mais que as afetações e os relatos abandono e desprezo tidos como motivo de graça para plateia classe yuppie e branca, as imagens de *Paris is Burning* exibem uma expressão da *ball culture* que os mais afamados festivais de danças urbanas ou os recentes *realities* de arte conseguiram mostrar. Um caldo cultural *underground* que mistura desfile de moda, competições de estilos e dança a borbulhar nos clubes gays novaiorquinos dos anos 1980. Nas palavras da *Oxum high tech* (a *drag queen Pepper LaBeija*), uma breve definição das ocorrências:

Esses *shows* representam nossa fantasia de sermos *superstars*. É como ir ao Oscar ou desfilar em uma passarela como modelo. Muitos desses garotos não têm nada na vida. Alguns não tem o que comer. [...] Não têm um lar, mas roubam qualquer coisa, se vestem e vem ao *show* para fazer de seus sonhos uma realidade. (PARIS IS BURNING, 1990)

Apesar das críticas à necessidade de produção de um ao ideal de vida presente no sonho da branquitude americana, é inegável o prazer demonstrado nas falas e expressões de cada personagem das *ballrooms* do Harlem. Seus gritos de euforia e risadas descontroladas denotam o deboche perante a escravidão das

196 Transcrição do trecho entre 1’56” a 2’06”. Segue link de acesso ao filme:<  
[https://www.youtube.com/watch?v=k70tILetqpw&list=PLr3luyder2M7GKx5bFYe9W7qLzF7Znf\\_I&index=182](https://www.youtube.com/watch?v=k70tILetqpw&list=PLr3luyder2M7GKx5bFYe9W7qLzF7Znf_I&index=182)>.

197 Terminologia utilizada na *Vogue Dance* que se refere ao andar ereto, específico da *Vogue Femme* (uma ramificação da dança que se baseia nas técnicas das rainhas femininas e que se caracteriza pelo exagero dos movimentos de quadril e por caminhar que lembra as modelos de passarela).

198 Refere-se à técnica de solo desenvolvida principalmente na *Vogue Femme*.

convenções e costumes que se dispõem a sociedade branca estadunidense. Puro *shade*, meu amor! A expressão esnobe de Pepper LaBeija que caminha sobre a passarela coberta de dourado diz a plateia do cinema — às gargalhadas com a sua atuação — que “a branquitude não é simplesmente o padrão descritor de um corpo e tem tudo a ver com os regimes de poder. [...] Ser branco é simplesmente permitir que você atue”<sup>199</sup> (Gavaldón; Segade, 2020, p. 34 [tradução nossa]). O *cat walks* de LaBeija ironiza os padrões e diz ao imbecilizado espectador:” - Aqui, não permitimos que você atue!”.



Pepper LaBeija performando na ballroom (cena do documentário *Paris is Burning*).

Nos bastidores dos bailes, pessoas esperam ansiosas o momento de xoxar<sup>200</sup> com a cara da cisheteronorma. Em (des)ordem, o mestre de cerimônias anuncia as categorias<sup>201</sup> a duelar e destilar o veneno na cara da cultura dominante

199 MIRZOEFF, Nicholas. *The Appearance of Blacks Lives Matter*. Miami: Name Publications, 2003, pp. 22 – 23.

200 Expressão que forma parte do dialeto pajubá (falado na comunidade LGBTQIA+) que significa debochar; ridicularizar; falar mal de algo ou alguém.

201 Durante a conferência chamada “Voguing: Baile e Resistência” (transmissão ocorrida no dia 22 de maio de 2020), dentro da programação “Los Viernes del Espai Avinyó” em parceria com a Red Barcelona Antirumores, a artista *queer* e *dançarine* de Galaxia La Perla que a formação das categorias em *Voguing* tem relação não só com uma paródia da sociedade branca e classe média norte-americana, mas também com um caráter inclusivo. Segundo Galaxia, as categorias são formadas a partir do perfil de cada participantes das competições de dança, permitindo com que

à procura de entretenimento com o documentário: “moda parisiense”, “estilo executivo”, “roupa esportiva”, “corpo gostoso”, “estilo colegial”, “campo e cidade”, “travesti vestida pela primeira vez”, “estilo militar”, “traje alta-costura para a noite” e “estilo realismo” (c.f. BERTÉ, 2015, p. 161) - as categorias parodiam o cotidiano da classe média nova-iorquina, numa retaliação à falta de posicionamento de Livingston, quando perguntada sobre sua “fascinação” subcultura negra” (c.f. hooks, 2019, p. 270). Com um recurso semelhante ao usado em *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985), os personagens podem gozar da cara da branquitude e observar sua ingenuidade, em pleno ambiente de festa.

Luz na passarela, som no microfone do apresentador e a batalha está travada. O confronto entre os participantes que capricham em suas poses, movimentos e sequências coreográficas significa bem mais que uma investida pelo troféu de melhor da noite. Na reunião dos corpos em festa, a sexopolítica se mostra como o empuxe para a *runway* <sup>202</sup> certa. Teria lugar mais apropriado para o monstro *queer* dar as caras a não ser a *ballroom*?

A sexopolítica não é apenas um lugar de poder, mas sobretudo o espaço de uma criação onde se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais... As minorias sexuais se convertem em multidões. O monstro sexual que tem por nome multidão se torna *queer*. (Preciado, 2011, p. 13)

Sentados na poltrona aveludada da sala de exibição, com dois amigos com pinta de executivos e a boca cheia de pipoca comentam entre si que não imaginavam que a vida nos “guetos” do Harlem fosse tão divertida. Ao ouvir o comentário, a exuberante Pepper LaBeija interrompe sua performance e encarando ambos engomadinhos, responde: —*Darling*, somos “a desterritorialização que afeta tanto o espaço urbano [...] como o espaço corporal”. Em nossos corpos, ele “supõe uma resistência aos processos de chegar a ser o

---

todas as pessoas se sentissem contempladas e tivesse uma categoria que pudessem participar. Link com a conferência dada por Galaxia La Perla: <<https://www.youtube.com/watch?v=8i676ROsJG8&t=494s>>. Galaxia La Perla é considerada uma das artistas mais significativas da cena *voguing* em Espanha por seu trabalho de fortalecimento da comunidade *queer* racializada de Madri, com a criação do primeiro taller de *vogue dance* direcionado a pessoas racializadas no Centro Cultural Nave Matadero. No decorrer da estadia doutoral em Madri, fui apresentado ao trabalho de Galaxia la Perla durante uma entrevista com Manuel Segade (diretor do Centro Cultural Dos de Mayo e um dos curadores da exposição *Elements of Vogue*). Por intermédio de Segade, pude me aproximar da artista que me contou um pouco sobre a cena *voguing* em Espanha, seus projetos e sobre o ativismo que desenvolve junto a pessoas *queer* racializadas.

202 O termo está relacionado à arte de caminhar e posar na passarela, semelhantemente ao modelo que vende uma peça de roupa com seu corpo. A regra principal do *runway* está em nunca seguir a música — o que determinaria que a pessoa dançaria.

‘normal’”<sup>203</sup> Somos monstxrs! Que vocês sejam os normais! Voltando plena para o seu *cat walk*, enquanto yuppies se encaram boquiabertos.

O *reading* é a verdadeira expressão artística do insulto. Você faz um comentário engraçado e as risadas e as piadas se espalham porque você encontrou um defeito e o exagera, e então já tem um bom *read* a caminho. [...] *Voguing* é o mesmo que, digamos, pegar duas facas e cortá-las uma na outra, mas através de uma forma de dança. O *voguinig* veio do *shade*. (PARIS IS BURNING, 1990)

A reação dos dois *yuppies* me parte engraçada. Para quem frequentou as casas noturnas carioca e assistiu os duelos entre as drag queens Suzy Brasil e a saudosa Kayka Sabatella ou foi surpreendido com as piadas Luiz Guadalupe<sup>204</sup> na plateia da boate argentina *Kilometro Cero* compreende o significado de um *reading* para a arte do travestimento. De semelhante modo, quem se joga na pista para duelar, deve estar preparado para responder com prontidão a afronta de seu adversário. Ou seja, na competição entre dois bailarinos é comum que se produza o *reading* “numa demonstração ágil de destreza que consiste em ‘ler’ os gestos do adversário e pôr em evidência diante atento do público e dos juízes” (Gavaldón; Segade, 2020, p. 435 [tradução nossa]). Isso, Pepper LaBeija aprendeu na prática, fazendo *reading* para as situações mais complexas da vida.

(...) a *shade* a partir de uma perspectiva dentro da comunidade discursiva que não poderia ser formulada em um dicionário *Webster* pelo seu contexto especializado. Este tipo de insulto linguístico no *gaylecto* não só funciona como um meio de expressar fatos ou sentimentos que não podem ser expressos com o discurso ‘hetero’, mas também evoluiu como forma de proteção. Para um grupo que foi ridicularizado, a linguagem facilita um espaço de proteção verbal; se converte (...) em um modo de expressão ‘concebido’ que pode ser usado dentro ou fora da comunidade gay. O *gaylecto* criou um sistema de segurança, uma maneira de contra-atacar verbalmente quando eles atacam. Quando um homofóbico insulta ‘mariquinha’ ou ‘bicha’, ou uma *drag* o insulta impiedosamente em *gaylecto*, você terá “*shade* forte” (estará devidamente preparado com o poder linguístico necessário para replicar de volta). (McBeth, 2007, p. 106 *apud* Gavaldón; Segade, 2020, p. 441 [tradução nossa])

As palavras de outra *drag queen* não menos conhecida de *Paris is Burning* caem como uma luva sobre os comentários exotizantes da branquitude. Trata-se da experiente Dorian Corey, figura de postura elegante, que relata histórias e expõe suas opiniões sobre a multidão *queer* do Harlem, ao mesmo tempo que se monta no decorrer do documentário. A voz suave da *queen* e sua maneira delicada de retocar a sombra de sua maquiagem denotam a frieza de alguém que rejeita a “segregação de seu espaço político que converteria a multidão *queer*” da *voguing*

<sup>203</sup> Idem.

<sup>204</sup> Artista transformista argentino, recém-falecido.

numa espécie de margem ou reserva da transgressão<sup>205</sup>. Sua conceituação de *shade* que se movem e vibram na ballroom; as bichas, *butches*, travas, trans, pretas e sudacas “já não são dóceis”<sup>206</sup>. *Elxs* refutam uma apropriação da potência política dos anormais como uma via para o progresso<sup>207</sup> e atestam o “fracasso em sua associação com o inconformismo, as práticas anticapitalistas, os estilos de vida não-produtivos, a negatividade e a crítica” (Halberstam, 2018, p. 99). Conhecendo a fama de Miss Corey, não me atreveria em rebater seu *shade*.

Provavelmente, se Dorian Corey lesse as páginas essa seção, diria que incito um *shade* entre Michel Foucault e Paul Preciado. De certo, retocando o efeito esfumado da maquiagem e arqueando a sobancelha delineada, concordo com a *drag queen*. Sem invalidar os primeiros passos dados por Foucault quando trata da noção de sexo política, ao questionar sua “concepção da política segundo a qual o biopoder só produz disciplinas de normalização e determina formas de subjetivação” (c.f. Preciado, 2011, p. 12), Preciado um sutil – como seria da própria natureza do recurso — seu *shade*, ressignificando a noção de gênero e apostando na multidão *queer* como uma oposição à ideia de “diferença sexual”. Lado a lado, na *battle* do pensamento teórico, o *duck walk*<sup>208</sup> da sexopolítica aquece os motores para que as políticas monstruosas<sup>209</sup> das multidões *queer* faça um *grand finale* com um *scorpion*<sup>210</sup>, explicitando “uma multidão de diferenças, uma transversalidade das relações de poder, uma diversidade das potências de vida” (Preciado, 2011, p. 18). Mais uma vez a diva *queen* tem razão!

Como explica a lendária *drag queen* Dorian Corey, entrevistada em *Paris is Burning*, o *shade* equivale a uma expressão de escárnio ou desdém, seja em ação ou palavra. Este termo aparece de maneira habitual em outra frase inventada pela

<sup>205</sup> Preciado, 2011, p. 14.

<sup>206</sup> Idem.

<sup>207</sup> Ibidem.

<sup>208</sup> Passo de vogue dance que se caracteriza por movimentos agachado, com os pés deslizantes e saltitantes sobre o solo, exigindo que o dançarino se equilibre na planta dos pés; deslocamento em plano baixo. Os movimentos remetem ao caminhar de um pato. *Link* do tutorial de Vogue Dance, oferecido durante a realização da exposição *Elements of Vogue*, no Museo Universitario del Chopo (México, 2019): < <https://www.youtube.com/watch?v=1SFyLTJVlj8>>.

<sup>209</sup> Chamo assim as estratégias políticas esmiuçadas por Preciado em seu artigo “Multidões queer – Notas para uma política dos ‘anormais’” (2011). A saber, são delas: “des-identificação”, identificações estratégicas, reconversão das tecnologias do corpo e desontologização do sujeito da política sexual (c.f. Preciado, 2011, p. 15).

<sup>210</sup> Derivado de uma sequência de movimentos chamada spin & dip *old way* (por sua vez, inspirado em um golpe de artes marciais), o passo exige que o dançarino imite a um escorpião com o peito no chão e uma perna flexionada sobre a outra – e as duas, acima da cabeça. Geralmente, usada na finalização de uma batalha entre *voguers*. *Link* do tutorial de Vogue Dance, oferecido durante a realização da exposição *Elements of Vogue*, no Museo Universitario del Chopo (México, 2019): < <https://www.youtube.com/watch?v=KEiHXLnAa4w>>.



subcultura: *throwing shade* (que traduziríamos como “fazer sombra”). Em contraposição ao *reading*, a prática do *shade* implica uma segunda ordem de significado, uma vez que se pressupõe uma cumplicidade com o público que partilha o mesmo código. O *shade* é uma estratégia de enunciação ambígua: expõe a inferioridade do adversário, mas, ao mesmo tempo, demonstra respeito e reconhecimento. (Gavaldón; Segade, 2020, p. 434-435 [tradução nossa])

A despeito de todas as críticas a quem move mundos e fundos para brilhar nas pistas, a expressão dos personagens que reluzem na tela do cinema demonstra como, mesmo inseridos numa cultura que visa aniquilá-los, esses corpos insurgentes forjam e produzem espaços ocasionais “nos quais podem reelaborar e ressignificar as normas aniquiladoras de gênero, raça e classe” (c.f. Berté, 2015, p. 162). À América branca, crente que assistir as imagens da ballroom seria como atravessar o espelho do país das maravilhas, e rir de cada performance como se estivesse sentada na mesa de chá do Chapeleiro<sup>211</sup>, o esmero de Dorian Corey em eu processo de montagem direciona ao consentimento da subcultura a um momento para “resistir aos efeitos corrosivos de uma identidade normativa” (Muñoz, 1999, p. 95 [tradução nossa]).

Entre as gargalhadas e os comentários descabidos do público branco, a *drag queen* lança seu *shade* que, na velocidade de um raio, enceta o uso dos recursos políticos da performatividade das identidades desviantes — posteriormente, amplificado por, quando utilizada com a máxima potência por “sapatas”, “bichas”, negrxs e pessoas trans (c.f. Preciado, 2011, p. 15). O sorriso enigmático e por vezes irônico de Corey reafirma as *shade compositions*<sup>212</sup> que as sequências de imagens de *Paris is Burning* descarrega sobre um alienado

<sup>211</sup> Também conhecida como “montaria”, consiste na “minuciosa e longa tarefa de transformação de seu corpo, um processo que supõe técnicas e truques (como uma cuidadosa depilação, a dissimilação do pênis ou, ainda, por exemplo, o uso de uso de seis pares de meias calças para ‘corrigir’ as pernas finas); um processo que continua com uma exuberante vestimenta, muita purpurina, sapatos de altas plataformas e que se completa com pesada maquiagem [...] Ao executar, por fim, seus últimos movimentos, retocando o batom ou o delineador dos olhos, a drag ‘baixa’ (...). É nesse que a drag efetivamente incorpora, que ela toma corpo, que ela se materializa e passa a existir como personagem” (LOURO, 2015: 87).

<sup>212</sup> Título das performances do artista afro-americano Rashaad Newsome que desenvolve uma série de trabalhos coreográficos, com base na gramática subcultural e resgatando um repertório gestual do gueto afro-americano. Regendo um coral multirracial, com pessoas travestidas, que invoca a ritualística da cena *ballroom*, através de gestos de desprezo, zombaria e descontentamento (c.f. Gavaldón; Segade, 2020, p. 435[tradução nossa]). Link com um trecho da performance em questão: < <https://vimeo.com/146449540>>. Seus trabalhos compõem parte do acervo da exposição *Elements of Vogue: Un Caso de Estudio de Performance Radical* (2018). Entre eles, a instalação *King of Arms Ballroom*, concebida para a exposição no Centro de Artes Dos de Mayo (CA2M). Durante o período de estágio doutoral no Departamento de História e Teoria da Arte na Universidad Autónoma de Madrid (através do convênio CAPES/PRINT), tive a oportunidade de entrevistar Manuel Segade (atual diretor do CA2M e um dos curadores da exposição) que me trouxe informações relevantes sobre sua pesquisa para a concepção de *Elements of Vogue*, além de intermediar meu contato com a artista Galaxia La Perla (uma das figuras mais representativas no cenário do vogue racializado em Espanha).

público, pusilânime ao espaço de agenciamento, subjetivação e empoderamento diante de seus olhos.



Dorian Corey em *Paris is Burning*.

Os holofotes sobre a passarela evidenciam o espaço da rivalidade e, por conseguinte, das diferenças. Ainda que competindo na mesma categoria, Pepper LaBeija<sup>213</sup> e Dorian Corey recorrem à uma estratégia de sobrevivência em que a estrutura dominante que as hostiliza é cooptada por esses sujeitos minoritários que subvertem seus processos de identificação. Sabiamente comentado por Corey: “(...) nenhuma *drag queen* negra de sua época queria ser Lena Horne” (hooks, 2019, p. 265). Mas o que ela, LaBeija e outras *drags* faziam era brincar com “o mandato prescritivo de representar a feminilidade através de padrões (geralmente brancos) de glamour”<sup>214</sup> (c.f. Muñoz, 1999, p. 108 [tradução nossa]).

213 Mesmo com duras críticas à performance de Pepper LaBeija no documentário *Paris is Burning* —que mostra a *drag queen* como alguém que “constrói seu próprio mundo mítico para habitar nele” (criando sua realidade particular), em contraposição a Dorian Corey que apostava no “uso criativo da imaginação para aprimorar a capacidade de viver mais intensamente em um mundo para além da fantasia” (c.f. hooks, 2019, p. 278) - acredito que a presença dessas performances na *ballroom* funcionaria como um *shade* contra o modelo de felicidade branca e classe média que vendido pela sociedade norte-americana dos anos 1980. Parodiando os modos de vida das mulheres brancas, ainda entorpecidas pela promessa do sonho americano, as *drag queens* destacam a inferioridade da plateia branca que assiste as narrativas dos personagens do filme como um mero entretenimento.

214 “Her disidentification with drag plays with its prescriptive mandate to enact femininity through (often white) standards of glamour”.

Como costumamos repetir entre nós—seja em espanhol, inglês, português ou pajubá —:” *Reading* (or *shade*) is FUN-DA-MEN-TAL<sup>215</sup> !

Se eu estivesse na pele do mestre de cerimônias da competição, não hesitaria em apelidar essa categoria de *disidentification queen*, só para destacar a habilidade que ambas as rainhas têm de jogar com e contra os protocolos da branquitude e da cisheteronormatividade. Mas, esta batalha, me interessa estar entre as rainhas e, junto a elas, administrar o tempo e o espaço das nossas performances, numa “projeção equidistante azimutal” (Virilio, 1983, p. 17) que na velocidade de um *reading*, consolida o nosso lugar de artefato cronopolítico. Isso sim seria abalar Paris em chamas!

#### 4.3.2. Crystal LaBeija: a TransMaternidade *Voguing*

Mulheres mudam de trajetória porque são mulheres. Eu mudei porque não era e sentia que queria ser o melhor que pudesse. Não era um jogo ou uma brincadeira. É algo que eu quero viver. (Octavia St. Laurent, mulher trans, modelo, ativista e participante de *Paris is Burning*)

Gran Vía (Madri), 04 de janeiro de 2021. Ao fugir da rotina de leitura e escrita que se intensifica com o passar dos dias, decidi dar um passeio no centro da cidade. As luzes natalinas dão um pouco mais de alegria às ruas madrilenhas e renovam as esperanças de *todxs* que passamos por períodos de ansiedade e medo, devido à pandemia. *I will survivor! We will survivor!* A máxima nunca fez tanto sentido como nos últimos meses. E com essa convicção, as pessoas ocupam as ruas, atentas aos protocolos de segurança e entrevendo o que passamos a chamar “nova normalidade”.

Partidário de igual sentimento, caminho pela região da *Puerta del Sol* que, com todas as precauções, se anima para o encerramento das comemorações de fim de ano na Noite de Reis, em 06 de janeiro. Mas, enquanto espiava as vitrinas das lojas da Gran Vía, topo com uma figura familiar, escondida sob uma máscara negra, porém com os olhos delineados para manter a elegância mesmo em trajes de guerra. Era Galaxia La Perla – artista multimídia e bailarino, *conhece* por impulsionar a cena madrilenha de *vogue dance* racializada com intersecção em

---

215 Frase comum no contexto *drag queen* norte-americano e que ganhou popularidade com o *reality show Ru Paul's Drag Race*.

questões de gênero e classe social. Sem titubear, me aproximei da *icon*<sup>216</sup>, me apresentei e a convidei para tomarmos algo *juntas*; queria saber sobre a cultura *ballroom* e sua apreensão no velho continente. Pronto: a escapulida vira entrevista de etnográfica!

Inicialmente quebrado o gelo e descoberta as minhas intenções com essa pesquisa, noto mais tranquilidade e confiança de parte *de artiste* que me conta de sua ancestralidade. *Peruane*<sup>217</sup> de nascimento, Galaxia La Perla chegou em Espanha aos dez anos de idade, na companhia de seus pais e em busca de um futuro melhor. Seus traços ameríndios não escondem a sua origem que, de alguma maneira nos atravessa. Somos orgulhosamente *sudacas!* - comprovação que assume um peso ainda maior, quando noto certos olhares durante nossa permanência no *pub hipster* da região de Callao.

“- Nadie está solo en la *ballroom!*”, enfatiza Galaxia. Em alguns minutos de conversa, ficou evidente para mim o sentido da exclamação da artista *queer*. Coroando a multidão que está ao seu lado, *Lasseindra Ninja*, seguida de Leomy Maldonado e Makayla Sabino. Três nomes que rebentam em nossa tertúlia, às vésperas da festividade para arrematar o ciclo *navideño* e revirar o calendário *crisTrans*. Sim, digo *crisTrans!* Porque entendo essa narrativa sobre uma visão que supera a lógica do macho branco que veio ao mundo para governar a humanidade. Neste sentido, a concepção se torna um ato de transição de um ser que seria *logos* (palavra, em grego) em carnada, vindo ao mundo *travestide* de humanidade. Ansioso pelo nascimento de uma outra cena para a dança na contemporaneidade, me deixo levar por *une araute queer sudaca* a me apresentar as três rainhas magas desta Natividade. Por mais progressista que seja, o solo da Judson Memorial Church talvez não me traria tal experiência.

216 No contexto do *Voguing*, o termo é adotado para se referir a alguém que possui uma larga experiência, a ponto que influenciar a cena ballroom. Apesar de jovem (Galaxia La Perla declarou ter 32 anos), a artista é considerada uma pioneira por iniciar um trabalho de formação em vogue direcionado a pessoas negras, afrodescendentes e dissidentes de gênero. Entre seus trabalhos mais recentes estão: a organização de oficinas de *Voguing* e cultura *ballroom* dentro da programação da exposição *Elements of Vogue*, no Centro de Artes 2 de Mayo (2018); no Festival “Deconstrúyete o Destrúyete”, em Barcelona (2020). Além de conferências e master class sobre sua arte no Centro Cultural Nave Matadero de Madri, por ocasião do projeto *El Plomero* (2019); no *Espai Avinyó* (2019 e 2020) e no evento “Balla, Transgredeix, Vogue!”, na *Nau Bostik* (pelo Departamento Cultural da Prefeitura de Barcelona). Por seu vasto currículo, vejo como afirmativo utilizar o termo para se referir à Galaxia La Perla.

217 Aos saber da especificidade de minha pesquisa, Galaxia La Perla prontamente se identificou como pessoa *queer* e reforçou o uso do pronome neutro no decorrer de nossa conversa.

Num das mesas do *Circo de las Tapas*, na região de *Callao*, começo a ser apresentado à trupe que Galaxia La Perla segue os passos, desde quando recebeu o chamado para construir coletivamente um ativismo cultura *ballroom*,<sup>218</sup> direcionado a pessoas racializadas e dissidentes de gênero. Lasseindra Ninja seria a primeira a figurar essa lista; rainha *queer* do Reino da Guiana Francesa e que atualmente domina terras parisienses com *drag queens* e pessoas *trans*. Em seguida, Leiomy Maldonado<sup>219</sup> que, além de rainha, é conhecida a “Mulher Maravilha da Vogue Dance” que voa alto no *mainstream* norte-americano – apesar de todas as críticas à associação entre a cultura do consumo e o pensamento *queer*. A terceira rainha realçada por Galaxia se chama Makayla Sabino<sup>220</sup> que reina soberana no Morro do Alemão (RJ), reverenciada nas pistas reais de Paris

218 Mother Lasseindra Ninja (*House of Ninja*) é artista dançarina *queer*, nascida na Guiana Francesa e atua profissionalmente na França - especialmente em Paris, onde construiu uma cena para que pessoas *trans* e *drag queens* pudessem se expressar livremente, na cultura *ballroom*. Precocemente, foi *integrate* como *membre* da *House of Ninja* – fundada por Sandy Apollonia Ninja e Willi Ninja (uma das personalidades notabilizadas no documentário *Paris is Burning*). Vivendo e atuando nas *balls* do Harlem, teve a oportunidade de aperfeiçoar sua técnica artística e inserir-se no ativismo interseccional. Em nossa conversa, Galaxia La Perla referiu-se à Lasseindra Ninja como uma figura lendária da *Vogue Dance*, atribuindo a ela a introdução da estética de dança no continente europeu. Com Lasseindra, Galaxia teve suas primeiras classes e, futuramente, foi *provocade* por ela a se engajar na formação de espaços destinados a pessoas *queer* racializadas. Parte da trajetória de Mother Lasseindra Ninja está registrada no documentário *Paris is Voguing* (2016) de Gabriella Culand, exibido na televisão francesa. Link da performance de Lasseindra Ninja em combate com Nikki Mizrahi na *Paris Ballroom* (2019): < <https://www.youtube.com/watch?v=q1QAVr0Y7i4>>. Link do trailer de *Paris is Voguing*; < <https://vimeo.com/161754838>>.

219 Dançarina, instrutora de *Voguing* e modelo, a artista passou a ser conhecida fora das *balls* após ser contratada para protagonizar a campanha publicitária de uma famosa marca de tênis esportivos. De origem afro-porto-riquenha, a artista nascida no Bronx passou a integrar a cena *ballroom* ainda muito jovem — não apenas dançando nas competições, mas coreografando videoclipes de cantores da cultura urbana norte-americana e participando de *realities shows*, onde pode declarar publicamente sua identidade transgênero. Apelidada de *Wonder Woman* e *Mother Amazon* (após criar a *House of Amazon*), a artista de expressiva técnica dentro do estilo *Vogue Femme*, participou como consultora, coreógrafa, dançarina e atriz na primeira temporada da série *Pose* e aparece no segundo episódio da série documentário *My House* (2018), ao lado da também dançarina *trans* Tati 007 (uma das seis pessoas *trans* protagonizam as narrativas da série). Segue link com a atuação de Leiomy Maldonado em campanha publicitária: < <https://www.youtube.com/watch?v=EwfgMUa1PFw>>. Link da atuação de Leiomy Maldonado na série *Pose*: < <https://www.youtube.com/watch?v=fdtvm9Cc2qs>>.

220 Artista dançarina, coreógrafa e instrutora de Danças Urbanas, Makayla Sabino alcançou a popularidade ao dançar no palco principal do festival Rock in Rio (2019). Com uma formação adquirida em projetos culturais cariocas, como o Afroreggae e Estrela Solidária (ambos desenvolvidos no Complexo do Alemão), a artista *trans* ministra workshops em eventos nacionais e internacionais, além de ser *Mother* e fundadora da *International Kiki House of Império* e representante da *Internacional Iconic House of Revlon*, como *Princess* (*Paris Chapter*). Makayla Sabino é outra artista apresentada a mim por Galaxia La Perla, durante nossa conversa em *Callao*. Segundo Galaxia, Makayla seria um dos expoentes da *Vogue Dance* na atualidade e que merece destaque por visibilizar sua identidade *trans* dentro da cultura *ballroom* latino-americana. Link de participação de Makayla Sabino na terceira edição do festival *United States of África Ball* em Paris (2019): < [https://www.youtube.com/watch?v=Sw6A\\_PoH5-c&list=RDSw6A\\_PoH5-c&start\\_radio=1&t=0](https://www.youtube.com/watch?v=Sw6A_PoH5-c&list=RDSw6A_PoH5-c&start_radio=1&t=0)>. A apresentação da artista acontece a partir de 1'40" de duração da performance.

e popularizada como a primeira dançarina trans de vogue a atuar em festival de música de visibilidade internacional.

Ademais de nos brindar com a qualidade de suas performances e produções artísticas, as *queens* nos levam à compreensão de quem foram as mulheres trans/travestis, negras, afrodescendentes e latinas as pioneiras, que nos presentearam com a criação do espaço *ballroom* (informação verbal)<sup>221</sup> — mesmo que muitas nem estivessem brilhando nas pistas, elas estavam no *front* de resistência, desde o princípio. No princípio, eram as travas!

Uma estrela seria insuficiente para guiar as três *queens* até o local de nascimento de uma dança, é preciso uma constelação a brilhar no bairro do Harlem — um lugar onde seres noturnos afirmam atingir seus instantes de estrelato e holofotes, ao pisar na *ball*<sup>222</sup> —, como Galaxia La Perla se esforça em me mostrar no decorrer de nossa conversa. Tal e qual as rainhas magas da *Voguing*, a *dançarine* se nega a entrar no *Expresso Yourself* que por anos nos conduziu à ideia equivocada de que a cultura *ballroom* surge com o videoclipe *Vogue*, da cantora norte-americana Madonna. A máquina movida<sup>223</sup> por um padrão de

---

221 Informação concedida por Galaxia La Perla em conversa informal, dia 04 de janeiro de 2021, em Madri.

222 Declaração transcrita a partir de 4'38 de duração do documentário *Paris is Burning*. A feminista negra *bell hooks* desenvolve uma crítica mordaz à representação de raça e gênero no filme em questão. Para a autora, a referência da terceira pessoa do plural (“nós”) presente no discurso de um dos participantes da *ballroom* denota o modo como “pessoas negras/não brancas são bombardeadas diariamente por uma branquitude colonizadora poderosa que os seduz para longe de quem somos” (*hooks*, 2019, p. 267). Considero a hipótese relevante, mas também quero pensar na possibilidade de permitir ao outro a parodiar e performar modos de vida tidos como inacessíveis a eles. A maneira como uma representação acontece em cena (com irreverência e deboche) gera a crítica aos padrões impostos socialmente.

223 Faço uma referência às cenas iniciais do videoclipe *Express Yourself* (1989), de Madonna num contexto que antecede à explosão da vogue dance no *mainstream* americano, com o lançamento da canção *Vogue*. Ao descobrir a cena *ballroom*, a artista parte da lógica extrativista colonial para se apropriar de uma cultura desenvolvida por pessoas dissidentes (*negrxs*, latinos, transgêneros) e inseri-la na cultura dominante de maneira higienizada, omitindo a presença de pessoas trans e recorrendo a um elenco de bailarinos majoritariamente de origem latina, de pele branca e sem os caracteres fenotípicos que denunciavam sua origem. Numa breve leitura do videoclipe gravado ao vivo para o canal MTV (1990), a estética *Vogue* é resignificada, apresentada ao público dentro de uma perspectiva das cortes renascentistas da Europa — corroborando como a afirmação de celebração do modo de vida branquitude imperialista dominante como o único a ser almejado por pessoas negras colonizadas e exploradas (c.f. *hooks*, 2019, p. 268). Mesmo que, diferentemente do clipe anterior, a artista tenha privilegiado um elenco de bailarinos que opõe ao padrão gay cisgênero e incluído três mulheres (dentre elas, uma não-branca), não dá conta da diversidade de corpos dissidentes que se movem na cena *ballroom*. Pensando em termos de representatividade de gênero e raça, a ideia de reconhecimento e celebração da diversidade e da diferença, conforme se tenta fazer em *Vogue* se mostra como “uma faca de dois gumes (...) por um lado a problematização da identidade de raça como uma dialética complexa das semelhanças, bem como das diferenças (...) por outro, a homogeneização de todas as culturas não brancas como o outro” (Hall, 2016, p. 217). Link do videoclipe de *Vogue*, produzido por MTV: <<https://www.youtube.com/watch?v=ITaXtWWR16A>>.

sexualidade e pela cisgeneridade branca necessita ser descarrilada — a partir da proposição da contextualização e historicização de tais categorias, em vez de presumi-las como "termos naturais" e "meramente descritivos" (Jacose, 1996, p. 18 *apud* Vergueiro, 2016, p. 54). Assim, quais outras vozes são impedidas de contar contextualizar e historicizar a origem da cultura *ballroom*?

Me introduzindo na história da cultura *ballroom*, Galaxia La Perla me conta de seus primeiros indícios nos anos 1920/30, no território tenso, conhecido por conflitos de gangues e pela violência, no bairro novaiorquino do Harlem. Porém, por volta de 1950/60, as competições de *ballroom* se apresentavam na estrutura de "*pageants*" – coordenados, sobretudo por *drag queens* e mulheres trans, e estruturados a partir de cânones de beleza branco. Estamos de um país dividido entre bairros de negros e brancos e que justo em abril de 1969, presenciou o assassinato de um dos mais importantes líderes do movimento em prol dos direitos civis a pessoas negras: o reverendo Martin Luther King Jr. Como reconhecer a potência positiva da frase "*Black is Beautiful*" em um país cujo solo segue sendo regado por sangue de vidas negras?

Em setembro de 1968, enquanto um júri de especialistas em beleza se preparava para selecionar a quadragésima oitava Miss América Branca consecutiva, dois protestos estavam sendo concebidos. Um protesto denunciava os concursos de beleza. O outro era um concurso de beleza. Na rua, em frente ao *Atlantic City's Convention*, cerca de cem mulheres que se identificaram como membros da *Women's Liberation* jogaram sutiãs, cintas e cílios postiços em uma lata de lixo. A alguns quarteirões de distância, no *Ritz Carlton Hotel*, a *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP) realizou o primeiro concurso de *Miss Black America* como um 'protesto positivo' contra a exclusão de mulheres negras do título de Miss América. No decorrer do dia, um contraprotesto e uma ação dissidente, somada à comoção que transformou o concurso de Miss América de 1968 em uma celebração cheia de clichês dos ideais de beleza americana no início simbólico de um novo movimento. (Gavaldón; Segade, 2020, p. 138

224

[tradução nossa])

Rasgando o céu, um grito começa a ser ouvido em direção clarão da constelação que guia as *queens* ao local do novo. Um urro de ira que resulta a injustiça frequente nos corredores dos concursos de beleza norte-americanos, vindo à tona com as manifestações de setembro de 1968. A voz que ressoa teria um nome: Crystal LaBeija – *queen* afro-americana que, ao se ver injustiçada com o resultado da escolha da vencedora do *Miss All-American Camp Beauty Pageant* (na Nova Iorque de 1967), arma um conflito, em companhia de outras

---

224 CRAIG, Maxime Leeds. **Ain't I a Beauty Queen: Black Women, Beauty, and the Politics of Race**, Nueva York: Oxford UP, 2002, p. 3.

concorrentes na mesma situação. A cena, perpetuada nos minutos finais do documentário *The Queen* (1968) de Frank Simon<sup>225</sup>, assinala uma virada no meio *underground*. De longe, se podia ouvir as palavras de Miss LaBeija:

Crystal LaBeija: Você sabe que ela não merecia. Todos os jurados sabiam disso também, porque ela é terrível. E a sua explicação de que ela teria dinheiro para depositar no banco... Ah! Ela não vai levar nem um centavo. Porque Sabrina não vai pagá-la; são boas amigas. É apenas publicidade, e má publicidade para Harlow e os demais. Porque eu afirmo, ela é uma das pessoas mais feias do mundo. [...] Ela não vai fazer dinheiro com o meu nome, querida. Ela pode fazer isso com Harlow e o restante das trouxas que vão se juntar a ela. Mas não Crystal, querida. Qualquer um menos ela. Pode me fotografar quantas vezes quiser, mas é melhor eu não vê-las na rua porque acabou... Oh, tire uma foto minha e de Harlow, e veremos qual é mais bela, querida. Voz de fundo: Você é uma pessoa de mau

226

gosto ... E está se pondo em evidência

Crystal LaBeija: Tenho o direito de mostrar minha cor, querida. Sou linda e sei que sou. (Gavaldón; Segade, 2020, p. 132 - 133 [tradução nossa])<sup>227</sup>

Quem teria peito de acusar de racismo um corpo de jurados composto por figuras como Andy Warhol? Cansada de sentir na pele o racismo institucional que permeia o circuito *underground* novaiorquino, LaBeija instala a pedra fundamental que a elevaria ao posto de *legendary*<sup>228</sup> (sonho de *mutxs* na incendiada Paris de Livingston), com a criação da *ballroom*, nos moldes que vemos na atualidade. Uma história que suplanta o imaginário das revistas de moda e os espetáculos das *white pops divas* e alavanca as primeiras *pageants* para pessoas negras e não-brancas. Detalhes que os livros e documentários produzidos pela branquitude não têm coragem de revelar.

225 Link do documentário *The Queen*: < <https://www.youtube.com/watch?v=-fU-6sPGIdI>>.

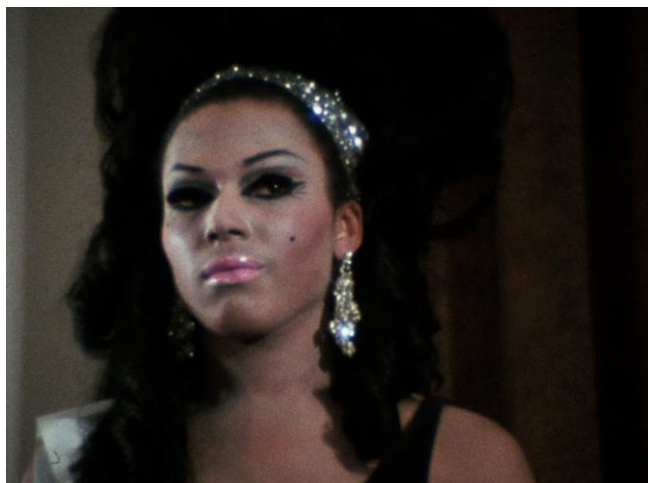
226 A expressão "showing your colours" se emprega com o sentido figurado de "pôr-se em evidência", mas literalmente significa "mostrar a sua cor".

227 Crystal LaBeija: You know she didn't deserve it. All of them judges knew it too, cause she was terrible. And her explanation for why she wanted the money, to put it in the bank... Ha! She's not getting any money. Because Sabrina's not going to pay her—they're good friends. It's only publicity, and it's bad publicity for Harlow and all the rest. Because I declare her one of the uglier people of the world. [...] She won't make money off my name darling. She can make it off of Harlow and all the rest of the fools that will flock to her. But not Crystal, darling. Anybody but her. You can take all the pictures you want of me, but I better not see them on the street because it's over... Oh, get a picture of me and Harlow, and we'll see which is more beautiful darling. /Background voice: It's in bad taste... and you're showing your colors.

Crystal LaBeija: I have a right to show my color, darling. I am beautiful and I know I'm beautiful.

228 Consiste no status máximo que alguém pode alcançar na cena *ballroom*. No relato de alguns jovens entrevistados para o documentário, o desejo de ser extraordinário é o que permite a um participante dos bailes a ser considerado *legendary*. O título equivale à conquista de um Oscar, digno de quem consegue "proporcionar diversão ao público" (PARIS IS BURNING, 1990).





Crystal LaBeija no documentário *The Queen* (1968).

Em nossa conversa franca, Galaxia La Perla conta ao pé do meu ouvido que a ingenuidade do meio artístico espanhol jura que ela descobriu a pólvora, ao propor um circuito de vogue dance específico para pessoas negras, não-brancas e dissidentes de gênero. Inclusive, sua iniciativa causou polêmica nas redes sociais e muitos dos artistas locais a acusaram de promover “racismo reverso” (tática bem conhecida até em países onde impera o mito da democracia racial). Ah, a branquitude e suas estratégias de guerra! Como até mesmo na *ball*, não se vence combates sozinho, Galaxia pode contar com alianças como a de Mother Lasseindra Ninja e *autres artistes negres* que exportaram a cultura ballroom para o velho continente.

Nos Estados Unidos, o voguing surge de um gesto radical de inicial algo não-misto, direcionado à comunidade racializada e queer. Este é formado para abranger as necessidades dessa mesma comunidade e, ao mesmo tempo, numa aspiração a ser parte da classe alta, rica e poderosa. Isto se reflete na criação das categorias, na construção de metas dentro da comunidade e nos bailes que se baseiam na necessidade desses indivíduos de se sentirem estrelas;

229

*superstars*. (informação verbal)

Por fim, as três *queens* magas encontram seu destino: uma pista de baile apinhada de seres constelares, no bairro do Harlem. Espiralando a linearidade do tempo, estamos no ano de 1972, na *ball* que inaugura a dinastia da *House of LaBeija*. No espaço heterotópico que se forma numa oposição ao promissor mundo do trabalho estadunidense, uma rainha Nefertiti que reina consciente de

---

229 Informação concedida por Galaxia La Perla em conversa informal, dia 04 de janeiro de 2021, em Madri.

sua beleza, às margens de um Nilo que delimita o “desvio da sociedade” — “algo que se localiza entre o interdito e o transgressivo, entre o oculto e o esperado, entre aquilo que a própria sociedade produz e aquilo que ela precisa fingir que não produz localizando-os como ‘improdutivo’ e ‘dispendioso’” (c.f. Kiffer, 2020, p.10). Sob a governança *transmatriarcal*, o baile que passaria a fazer parte da programação anual da regia, homenagearia à grandeza das primeiras civilizações africanas, em um momento que os “historiadores afro-americanos reivindicavam que os grandes impérios antigos surgidos no vale do Nilo foram fundados pelos nubios” (Gavalcón; Segade, 2020, p. 131 [tradução nossa]). Nas voltas que o mundo dá, a colônia se desvia da metrópole para criar um *topo* para chamar de seu.

Pensada de modo bastante particular, a galáxia criada por Crystal LaBeija desbanca o desafio de discutir o lugar que se pode encontrar “laços que criem algum espaço comum, mesmo que sejam espaços conflituosos” (Kiffer, 2020, p. 2). A partir do gesto radical da Nefertiti do Harlem, a comunidade *ballroom* começam a ser formada por grupos com realidades distintas — o que interfere na representação de seus integrantes nas pistas de baile (informação verbal)<sup>230</sup>. É a própria rainha LaBeija que recebe as magas Lasseindra Ninja, Leiomy Maldonado e Makayla Sabiino para um duelo de *Vogue Femme*<sup>231</sup> que em nada ocorre sob o grito de “*May the best woman in!*”, peculiar aos atuais realities shows de drag queen midiáticas. A *battle* das *queens* nos faz ter em conta a importância de mulheres trans racializadas e latinas na criação da cena ballroom por seu papel pioneiro nas lutas dentro da comunidade LGBTQIA+.

A House of LaBeija inaugura um novo tempo de organização social na comunidade *ballroom* que toma, desde então, o modo de estrutura parafamiliar. A partir desse momento, um número crescente de jovens *queer* e transgênero, em sua maioria negros e latinos, começam a se reunir em ‘casas’ ou torcidas organizadas cujos líderes são conhecidos como ‘mães’ e ‘pais’ — papéis que muitas vezes não

230 Na conversa com Galaxia La Perla, a artista declara que a formação de categorias, tal e qual vemos hoje nas batalhas, surgem com a House of LaBeija, a partir da necessidade de estabelecer um perfil entre os participantes das competições a fim de que *todes* pudessem participar das festas, maneira igualitária. O documentário de Jennie Livingston ratifica a declaração de Galaxia ao pontuar as mudanças no caráter da ballroom — que avança de uma estética dos concursos de beleza feminina (centrado na figura da vedete, das musas hollywoodianas e das modelos internacionais, respectivamente) para categorias voltadas à realidade do cidadão branco norte-americano. Conforme é narrado em *Paris is Burning*: “Nem todos podiam ser uma vedete de Las Vegas. Nem todos podiam colocar um monte de penas e um arranjo na cabeça. Então, fizeram categorias para todos. É o que fez os bailes mudarem para haver mais desenvolvimento. Todo mundo que se envolve, agora sempre participa. Eventualmente, ao longo de um ano de bailes, eles desfilam na passarela em uma categoria ou outra” (de 11’47” a 12’10 de exibição).

231 Segundo Galaxia La Perla, a categoria foi criada por Crystal LaBeija e aprimorada por mulheres trans. Daí o termo “Mother” passou a ser associado a elas por seres consideradas as mães do estilo.

correspondem com o gênero a esses designados ao nascer — e adotam com orgulho o nome de sua casa como sobrenome e estandarte dentro da comunidade. Esta inovadora estrutura de parentesco, que questiona a primazia do estritamente biológico, permitiu construir uma rede de afetos, solidariedade e apoio entre distintos grupos e sujeitos marginalizados pela cultura dominante, proporcionando desde então, uma família alternativa para milhares de jovens. (Gavaldón; Segade, 2020, p. 131 [tradução nossa])

Na mesma pista, quatro artistas que carregam o peso do título de “*Mother*” e aprimoram com a precursora Crystal LaBeija do estilo *Vogue Femme*. Um título que precisa ser evidenciado com a inicial maiúscula devido à resistência muscular que faz explodir a dança no corpo dessas mulheres. Memória do corpo, gravada na etimologia da palavra e na história racial da identidade trans nos Estados Unidos e que seria motivo de confusão, quando algum filho desinformado, tenha tentado dar um valor mais sentimental, a substituiu pela palavra “*mammy*”. “Não somos um objeto, muito menos amas de leite de um ‘*sinhôzinho*’ qualquer!” - posso imaginar a resposta de LaBeija ao jovem ingênuo.

Com efeito, há de se considerar a exaltação de ânimos das *Mother's*, ao serem tratadas afetuosamente como *mammy*<sup>232</sup> pois, em termos de representação, dita palavra foi “construída para reproduzir os limites raciais; sua mitologia foi crítica para desenvolver uma imagem que perpetuaria em ‘fantasia racial e sexual em que a dominação é deslocada em vínculos do afeto mútuo, a sujeição é idealizada” (Snorton, 2017, p. 170). Rejeitando qualquer forma de abjeção de sua humanidade interrelacionada à maternidade negra, as *queens* recorrem a uma sequência de *hands performance*<sup>233</sup> para o perigo no uso de um diminutivo afetoso, à primeira vista. A experiência que as constituem enquanto

232 Analisando a construção de um imaginário sobre a mulher negra a partir de textos literários produzidos por autores afro-americanos do início do século XX, C. Riley Snorton encontra na chamada *Three Negro Classics* — considerada uma “promessa” na época, consistia na publicação de *Up from Slavery* (1901), *The Souls of Black Folk* (1903) e *The Autobiography of an Ex Colored Man* (1912) - elementos que comprovam a “associação entre ser negro e ter uma mãe negra” como uma chave para a “manutenção da ordem biopolítica da escravidão” nos Estados Unidos (Snorton, 2017, p. 149[tradução própria]). Pensando numa caricatura da maternidade negra presente na produção dos escritores negros, o pesquisador encontra no poema “The Black Mammy”, de James Weldon Johnson (autor de *The Autobiography of an Ex Colored Man*), recursos para formular a sua tese sobre um processo de abjeção a partir da representação da maternidade negra. Segundo Snorton, “(...) O sujeito/filho negro e sua mãe/*mamita* negra formam um ‘complexo intersubjetivo’, em que a sujeição/subjetivação racial e sexual se produz por meio de repetidos encontros com o abjeto, apresentado como o maternal. Como característica intrínseca da vida negra, ser negro está interrelacionado com a representação da maternidade como um não ser (...)” (idem, p. 170 [tradução própria]). Tanto o diminutivo *mammy* (em inglês), como suas derivações em espanhol (*mami* ou *mamita*) eram utilizadas, no sul dos Estados Unidos, no século XX, quando alguém queria se referir a uma mulher negra (relacionando à serviçal). Na atualidade, a expressão é considerada pejorativa.

233 Passos executados com as mãos, também conhecidos como controle de braços. Link do tutorial oferecido pela exposição *Elements of Vogue* (2020): < <https://www.youtube.com/watch?v=ArFbjNjXg5A&t=34s>>.

mulheres trans negras, com significativo um recorte de classe, seria o suficiente para crivar o status de *Mother* de uma comunidade fruto da abjeção.

Transpassando as mais variadas fronteiras, novas casas vão se somando a essa comunidade maior formada por mulheres e bichas empoderadas. Xtravaganza, Channel, Corey, Dupree, Field, Lawong, Ninja, Omni, Overness, Pendavis, Saint Laurent, Adonis, LaMay<sup>234</sup> ... Dia após dia, surgem novas “*Houses*” — a exemplo das casas de alta-costura europeias —, que “reatualizam a ancestralidade matriarcal originária das raízes afro-americanas. (c.f. Oliveira, 2020, no prelo). O senso de coletividade de LaBeija atravessa gerações de dançarinos que entendem a necessidade do acolhimento para a preservação de nossa existência como pessoas dissidentes.

Evangelista, Abundance, Ferocity, Kiki, Amazon<sup>235</sup> ... Ficção e realidade que se integram para demonstrar o quanto as *Houses* representam a formação de novos vínculos familiares entre pessoas que foram banidas do convívio entre a família consanguínea, expõem sua orientação sexual e/ou identidade de gênero. Para a voz que narra a vida noturna em *Paris is Burning*, as Houses são “famílias para vários garotos que não têm família. (...) É uma questão de um grupo de pessoas com laços mútuos” (PARIS IS BURNING, 1990). Somos irmãos, mães, pais no sentido de cuidarmos *unes des autres*. Assim, com a benção de Crystal LaBeija, uma bicha caridosa tem o direito de ser chamada de *Mother*.

Este tipo de encenação de papéis é mais do que um exemplo de performatividade de gênero, porque o papel de ‘mãe’ interpretado por um homem gay negro é um ato de resistência contra a heterossexualidade hegemônica e a homofobia, bem como um agente de fomento da comunidade. Também exemplifica uma luta

234 Uma referência às casas representadas no filme *Paris is Burning*, tal e qual elas são relacionadas a partir de 26’10” de exibição do mesmo.

235 Faço um jogo entre ficção e realidade, ao relacionar as *Houses* representadas na série Pose (2018) e as Casas lideradas por Makayla Sabino e Leiomy Maldonado. Aproveito aqui para ressaltar o empenho da produção do seriado em focar a representatividade trans com a formação de um elenco com um significativo número de atrizes trans racializadas, cuja qualidade de suas atuações tem sido alvo de críticas positivas, em âmbito nacional e internacional. Não obstante o ato de tais atrizes serem vítimas de transfobia institucional, ao serem preteridas na indicação de seus nomes às premiações de prestígio da indústria fílmica norte-americana, há de se valorizar a iniciativa, também enquanto abertura de mercado de trabalho no setor artístico. No caso da dança, o ressurgimento de um movimento mais expressivo da cultura *ballroom* na atualidade trouxe um reconhecimento ao trabalho de artistas como Makayla Sabino e Leiomy Maldonado. Tais ações precisam ser festejadas, mas sempre tendo em conta que a estratégia de representação das diferenças executada pelo mainstream se mostra como uma “faca de dois gumes” pois, “sugere por um lado, a problematização da identidade racial como uma dialética complexa das semelhanças, bem como das diferenças, mas, por outro lado, a homogeneização de todas as culturas não brancas como o outro”. (HALL, 2013, p. 217).

pública de gênero e a perda literal da mãe heterossexual. (Gavaldón; Segade,  
236  
2020, p. 140 [tradução nossa])

Tomado de um delírio imaginativo, sou capaz de assistir ao duelo das Mother's acompanhado de um remix de um poema vocalizado de uma forma serena, mas cortante, como a faca que entranha na carne lentamente. Voz de lá<sup>237</sup> que ensina ao mesmo tempo que prepara o alimento, na sabedoria de quem tem “condição de alimentar muita gente, fazendo render e multiplicar os restos” (c.f. Petit, 2015, p. 32). Voz de quem conheceu o amor nos salões de baile, pois gente preta que se preze precisa saber dançar com maestria – uma vez que dançar bem “fazia parte da prática de conquista de negros e negras” (id., p. 34). Na batida do DJ, a melodia dizia o seguinte: “É tempo de formar novos quilombos,/ em qualquer lugar que estejamos<sup>238</sup> (...)”.

Os versos retorcidos no efeito sonoro do *disk jockey* e a sequência de movimentos das Mother's acessam outros modos de pensar o acontecimento das *ballrooms*. “Casas são gangues de rua”, diz o mestre de cerimônias que complementa a polifonia da batalha das *queens*. Somos foragidos, desgarrados de um sistema opressor que deseja nos consumir até a morte - ou abreviar nossas vidas para que não avariemos sua máquina reprodutiva. Na pista, lutamos contra “estereótipos que homossexualidade/ dissidência sexual a uma ‘praga branca’ contaminante de viris povos negros pela via da colonização” (Nascimento, 2018, p. 5). A habilidade demonstrada através da ginga se configura como a arma ancestral para driblar a “mirada heterocisnormativizante impõe à nossas trajetórias/existências” (Nascimento, 2018, p. 3) e prosseguir no rastejar da serpente, deixando para o opositor. O queerlombo/ cuírlombo é nosso refúgio. Nele está o nosso destino.

Minha ancestralidade insiste em chamar de *Ilè*<sup>239</sup> aquilo que a cultura da encruzilhada afro-americana identifica como *House*. Em todo *Ilè*, está a *lã*<sup>240</sup> que com os seus braços abertos acolhe e cuida de todxs, alargando o significado da

---

236 JOHNSON, E. Patrick. **Appropriating Blackness. Performance and the Politics of Authenticity.** Durham & Londres: Duke University Press, 2003, pp. 93-94.

237 Palavra em iorubá referente à mãe.

238 Versos do poema “Tempo de nos Aquilombar”, da escritora Conceição Evaristo.

239 Em iorubá, significa casa.

240 Termo em iorubá utilizado para se referir à mãe. Derivada de “Iyalorisa” (Ialorixá), se trata da posição hierárquica mais elevada, ocupada por uma mulher, no culto aos orixás; também conhecida popularmente como mãe de santo (c.f. Ribeiro, 1996, p. 139).

palavra família para além-sangue. No queerlombo/cuírlombo, tal palavra assume um caráter de pertencimento, cuidado de si e *dx outrx* que se desdobra numa responsabilidade:” pelo direito ser, de existir a negritude, a partir de nossa identidade pessoal e histórica sexual/gênero-(des)identitária” (Nascimento, 2018, p. 5). Neste espaço, “resistir e organizar” são as ações elementares para mover o corpo no ritmo das *Houses/Ilês*. Assim sendo, o legado de Mother Willi Ninja contorna a quem se achega a essa comunidade:” Sou Mother porque dizem que danço vogue como ninguém. Para ser Mother você precisa ser o mais forte. Veja uma família verdadeira, a mãe é a quem mais trabalha e a mãe é a mais respeitada” (PARIS IS BURNING, 1990).

Passado o susto inicial de quem pisa numa *ballroom* pela primeira vez, a excitação dos aplausos e a agitação das torcidas organizadas dificulta a percepção do que acontece no cotidiano dos bastidores. Na luta diária de que vive nos querlombos/cuírlombos com sobrenome de grife famosas, reagir à dor é tarefa constante que se faz no ato de recontar as histórias dos que nos deixaram; transformar o luto em festa, resgatando a alegria como estratégia de vida. Ao branco padrão intruso, arrebatado aos bailes - graças à sua assinatura de Netflix –, deixo que as epistemologias pretas, num golpe certo, desfilam suas respostas: “nossa dissidência sexual preta na diáspora é tecnologia-ancestral dazantiga” (Nascimento, 2018, p. 9).

Provavelmente, no encontro com Galaxia La Perla, a epifania se deu coletivamente, à medida que fomos notando que temos nossas Casa Nem<sup>241</sup>, Kiki House of Súmac<sup>242</sup> e Afrobapho<sup>243</sup> numa rede de afetos que atravessa a parede

241 Casa de acolhimento para pessoas LGBTQI\* em situação de vulnerabilidade social, localizada na cidade do Rio de Janeiro, sob a coordenação da ativista transvestigênera Indianare Siqueira. O espaço que oferece além de acolhimento social, desenvolve projetos de integração profissional (como o pré-vestibular social Prepara Nem) e de capacitação artística. Recentemente, no segundo semestre de 2020, o governo do Estado do Rio de Janeiro cedeu um espaço no bairro do Flamengo (zona sul carioca) onde funciona a sede da organização social.

242 Coletivo fundado por Galaxia La Perla e *outrxs artistxs* da cena *ballroom* madrilenha. A palavra “súmac” (*lindx*, em quechua) - inserida na denominação da Casa — constitui um gesto de valorização da identidade sudaca (forma pejorativa usada para se referir aos imigrantes latino-americanos na Europa. Segundo Galaxia, a aquisição do termo em quechua reafirma o desejo do coletivo de valorizar a comunidade dissidente racializada. Suas ações que vão além da organização de balls e workshops de direcionados a pessoas LGBTQ+ racializadas, incluem também um financiamento coletivo chamado “cajas de resistencia” que visa apoiar a comunidade com suas especificidades — basicamente, atendimento a pessoas trans em condições de vulnerabilidade social, trabalhadores sexuais, pessoas imigrantes e refugiados em situação ilegal e no país).

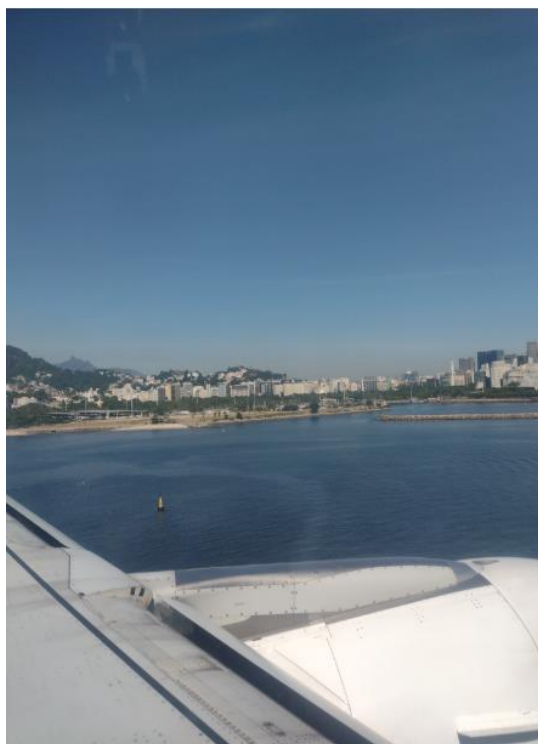
243 Coletivo artístico baiano, composto por pessoas LGBTQIA+ periféricas que residem em Salvador. Utilizam as artes integradas como forma de mobilização social, numa perspectiva

dos salões e telas de computadores e forma outros territórios numa associação entre arte e vida. De uma maneira um pouco distinta do que nos aconselhou a sábia Dorian Corey, entre o glitter e a dor, deixamos a nossa marca no mundo.

---

interseccional que alia questões de gênero, sexualidade e raça (encetando estéticas distintas, como o afrofuturismo). Entre as ações realizadas está o evento "A Festa" que é inspirado no documentário *Paris is Burning* e que busca reverenciar o potencial de bichas travestis e lésbicas pretas. Link de vídeoperformance criada pelo coletivo: < <https://www.youtube.com/watch?v=I6I2CoMNLzs><.

## 5

**Aterrisar**

Voltar ao ponto de partida, trazendo a bagagem repleta de recordações e aprendizados. Da janela do avião, noto uma cidade que sorri para mim (apesar de tantas fatalidades) e sob os meus olhos, a Baía da Guanabara brilha em seu espelho d'água com o reflexo do sol de janeiro. O balanço de minha experiência de desterro indica as transmutações que o mundo tem sofrido, nos últimos anos, e que, gradualmente são exibidas a mim nas ondas cristalinas das praias cariocas. As visões projetadas na tela oceânica, nos instantes que antecedem meu estar em terra firme, presumem um futuro que pesa na sola dos pés de quem sobreviver à hecatombe do mundo.

Regressar às origens de um país estremecido por suas decisões políticas catastróficas e que ainda precisa travar uma batalha para respirar na iminência de um vírus, me exige um empenho na crença de que nas malas que trago comigo, muitas histórias de resistência querem me ensinar que podemos ressignificar nossos passos por mais arenoso que pareça ser o terreno de minha existência. Certamente, a bagagem que seguirá a curta viagem sobre as esteiras rolantes do aeroporto transporta o canto da sereia, as trilhas dos anões e a agitação de



multidões monstruosas que me encorajarão ante às patas do bicho papão reacionário temporariamente fincadas em diversas partes do mundo.

Nos ares, o recente cenário nebuloso dificulta a visão e compromete a aterrissagem no território chamado por muitos de novo, mas que fervilha toda a sorte de discurso de ódio, com a anuência das lideranças conservadoras que minam as estruturas políticas do país. O obscurantismo se adensa no cotidiano das pessoas e pode ser ratificado com o crescimento dos casos de violência física e verbal contra determinados grupos que transitam pelas ruas das grandes cidades. A saber, as informações apresentadas pelas novas pesquisas desenvolvidas na ANTRA nos anos de 2020 asseguram a posição do Brasil de primeiro lugar no ranking de transfeminicídio — com cifras de 175 pessoas trans e travestis assassinadas (dentre as quais, 80% das vítimas são negras). Um projeto de marginalização e genocídio das existências trans/travestis, num recorte de raça e classe social estimula a criação de narrativas de apagamento desses corpos lidos como ejetáveis. O agravamento das condições climáticas se explicita quando o mundo é acometido por uma pandemia em plena gestão de governos autoritários e que não omitem sua ideologia assumidamente transfóbica.

Adentramos numa grande noite que traz consigo o terror e a incerteza de manhãs ensolaradas e pousos tranquilos, no caso de nossa viagem. A nebulosidade noturna subtraiu o corpo estranho da artista e estudante de Artes Visuais Matheusa Passareli (assassinada com crueldade, aos 21 anos). Sem deixar rastros e excluída do direito a um sepultamento digno, sua história de estranhamento, interrompida no dia 29 de abril de 2018, denota a inclemência por parte da sociedade de estar em contato com o outro. Entretanto, confrontando o julgamento reacionário de seus algozes, a artista deixa como legado a urgência de ser estranho para exercer a cidadania<sup>244</sup> e com ele, o renascimento do monstro assume um sentido político.

Perturbando os sonhos de uma razão lógica e biologizante, a participação de mulheres trans em distintos setores do país tem provocado fissuras significativas na estrutura social brasileira. A exemplo do cenário eleitoral de 2019 no qual foram mapeadas 294 candidaturas de pessoas trans em 25 estados da nação — tendo nesses números um percentual de 69% de candidates negres e

---

<sup>244</sup> Baseado no poema “Ser estranho é ser cidadão” de autoria de Matheusa Passareli. Disponível em: < <https://sxpolitics.org/ptbr/corpo-estranho-por-matheusa-passareli/8349> >.

90% de mulheres trans e travestis (dados disponibilizados pela pesquisa da ANTRA realizada no decorrer de 2020). Estremecendo as lideranças de direita, extrema direita e os setores fundamentalistas religiosos, 31 pessoas trans (dentre essas uma pessoa intersexo, dois homens trans e 28 mulheres trans e travestis) passam a habitar os espaços da vereança em todo o Brasil e encorpar as vozes nas lutas por direitos fundamentais à comunidade. Antecedendo ao meu direito de decolar nessa viagem em busca de narrativas insurgentes, as vozes de nomes como Kátia Tapety (primeira travesti negra e sertaneja eleita prefeita em 1992) e Érica Malonguinho (primeira deputada estadual paulista, eleita em 2018) friccionavam o cenário majoritariamente machista e racista da política nacional.

Ao implodir as paredes das sedes governamentais, as vozes de tais sujeitos políticos passam a ocupar a cidade, evidenciando suas subjetividades. Na sequência dos acontecimentos que atestaram as conquistas de direitos fundamentais das mulheres, a presença de mulheres trans e travestis, em consonância com mulheres cisgênero, caracteriza um novo tempo para a reivindicação de existências historicamente oprimidas pelo sistema heteropatriacal. Na união de diferentes mãos, histórias são reescritas a partir de lutas que possibilitaram o uso do nome social e o reconhecimento da identidade de gênero pela comunidade trans/travesti ou a criação de cotas laborais para a mesma comunidade, em distintas partes do mundo. São ações coletivas como essas que ajudam a diminuir a nebulosidade e facilitam o pouso num terreno mais estável.

Na viagem que me dispus experienciar no decorrer desta Tese, coube a mim me aproximar de uma humanidade outra para confrontar os rumos que estamos dando ao mundo, embasados numa noção de razão que nos aparta de histórias que são imprescindíveis para uma mudança de paradigmas. Tomando como exemplo a conferência magna de Paul Preciado para a École de la cause freudienne intitulado *Yo soy el monstruos que os habla: informe para una academia de psicoanálisis* (2019), a aproximação dos artistas e obras com as quais conversei no decorrer desse trabalho me fizeram refletir sobre qual seria “o sujeito central da enunciação da linguagem e as instituições artísticas que formam parte de uma modernidade colonial”<sup>245</sup>. Neste sentido, as figuras monstruosas aqui intimadas falam sobre a urgência de acionar outras epistemologias e modos

---

<sup>245</sup> Preciado, 2019, p. 20 (tradução nossa).

de fazer dança hoje que que não se furtem a questionar radicalmente a tradição ocidental, eventualmente apontando novos modos de relação mais recíprocas entre todos. Os saberes da ancestralidade negra e dos povos originários pontuam a viabilidade de diferentes eixos de sustentação do corpo – o rastejar em alternância com um caminhar em pequenos passos enquanto política do corpo em movimento.

O gesto de produzir narrativas estéticas e/ ou performáticas que retiram das sombras sujeitos invisibilizados no decorrer da história exige do viajante um questionamento sobre os saberes que nos fundam. Tanto na elaboração do marco teórico quando no decorrer das leituras que organizam o percurso dessa Tese, houve a preocupação em difundir a produção de pensamento desenvolvido por pessoas trans, numa perspectiva interseccional. Concomitante, a inclusão de elementos da cultura popular brasileira parte de meu esforço pessoal de aproximar as discussões da Teoria Queer/Cuir à realidade local.

Renegando o epistemicídio contínuo que marca a história das identidades dissidentes, vejo a necessidade de trazer o corpo para a centralidade das discussões. Com isso, recorro às artes da cena, a partir da recente atuação da atriz Renata Carvalho em sua peça solo *Manifesto Transpofágico* (2019) que narra a história do corpo travesti, ressaltando a construção social e a formação de um imaginário que criminaliza tais existências. De peito aberto e desnudo, a atriz derruba a quarta parede e trava uma conversa fraca com a plateia sobre os desafios políticos de ser uma pessoa trans/travesti. Reatualizando a história de politização movimentos trans na contemporaneidade, o corpo em cena de Renata afirma que, ademais que as lutas pela despatologização contínua das identidades trans, há toda uma epistemologia que precisará mudar (c.f. Preciado, 2020, 84-85).

Ainda aguardando a autorização para pisar em terra firme, paio sobre a corredor cultural da cidade que me reporta à algumas iniciativas alinhadas com temáticas da atualidade, como questões de gênero, que são implementadas por instituições de arte. Projetos como o Genus Radix mostram um papel relevante na aproximação da sociedade civil de temas como identidades trans e fluidez de gênero, através de oficinas, conferências e apresentações artísticas. De igual

modo, o projeto artístico *El Plumero*<sup>246</sup> (realizado no período de 16 a 20 de setembro de 2019, no Nave Matadero – Centro Internacional de Artes Vivas) reuniu uma série de oficinas de corpo, movimento e performatividade, direcionadas ao coletivo LGBTQIA+ com o intuito de explorar a “pluma” como símbolo de resistência contra a normatização, homofobia internalizada e misoginia.

Em contraposição aos acontecimentos que retardaram a reabertura da mostra de artes *Queermuseu* (2018) — por ocasião de declarações conservadoras do prefeito da cidade do Rio de Janeiro (o que gerou uma mobilização para a reabertura do evento pela iniciativa privada) —, a exposição *Elements of Vogue* (2018) no Centro de Artes 2 de Mayo parte da ascensão da cena pop norte-americana através dos bailes de vogue dance da periferia de Nova Iorque para estabelecer um estudo minucioso sobre performatividade de gênero e raça. Com um farto acervo de imagens, performances, oficinas com bailarinos e coreógrafos membros das distintas Houses e *ballrooms*, o êxito do projeto deu-se por esse público a oportunidade de “olhar mais além da sua própria experiência cis e heterossexual, de suas próprias convenções de gênero e sexuais” (Preciado, 2020, p. 89). Um voo alto na experiência curatorial que rendeu uma temporada da exposição nos meses de novembro de 2019 a março de 2020, no Museo Universitario del Chopo (México).

No trajeto intercontinental, outras obras no campo da Literatura e outras artes encetam ponderações para futuras investigações. O sucesso de público e crítica da série biográfica *Veneno* (2020) que conta a história da personalidade trans espanhol Cristina Ortiz “La Veneno”, num elenco composto por um número expressivo de profissionais transgênero (desde as protagonistas à equipe técnica). Na ocasião do estágio doutoral em Madrid, tive a oportunidade iniciar uma conversa com um dos roteiristas da obra (o cineasta granadino Ian Garrido) que me antecipou detalhes sobre a produção dirigida por Javier Ambrossi e Javier Calvo, que ganhou projeção internacional, após ser disponibilizada na emissora de canal fechada HBO. Contada através da escrita da jornalista Valeria Vegas na biografia *¡Digo!, Ni puta ni santa* (2016), aponta um campo fértil a ser explorado.

---

<sup>246</sup> Por conta do período de chegada na cidade, não tomei conhecimento da programação de *El Plumero*, a tempo de participar das oficinas de criação artística. Porém, pude ouvir o relato de alguns participantes de Genus Radix que também atuaram no projeto do Naves Matadero. Segue o site de divulgação do evento: < <https://www.intermediae.es/proyectos/el-plumero>>.

Com a conversa com Ian Garrido, recebi o convite para assistir ao espetáculo *Trans (más allá)*<sup>247</sup> de Didier Ruiz que me proporcionou viajar nas histórias de seis pessoas transgênero que ganham vida, entre projeções em cenários digitais na sala do Teatro Alhambra (novembro de 2019). Ao observar as marcações cênicas dos atorxs da peça teatral, foi inevitável não a associar ao projeto híbrido *71 Bodies 1 Dance*<sup>248</sup> (2018) de Daniel Mariblanca. Entre vídeo instalação, performance solo e exposição fotográfica de 71 pessoas trans que se dedicam a contar as narrativas de construção de seus corpos. Graças ao contato de Ian Garrido, iniciei uma conversa virtual com o coreógrafo catalão que sinaliza voos mais altos em investigações futuras.

Pensando nos novos suportes literários envolvidos na criação de imaginários que envolvem corpos transgênero, a escrita da autora e artista plástica Roberta Marrero no livro *El bebé verde* (2016) se destaca. Ao conduzir o leitor a um giro nas memórias de sua infância trans, na qual Roberta Marrero utiliza referências retiradas de heróis da arte pop norte-americana, ícones da cultura hollywoodiana e elementos do surrealismo e da arte conceptual para produzir seus *cómic*s autobiográficos. Nas redes sociais e em seu site pessoal<sup>249</sup>, a artista disponibiliza muitos de suas obras para compra e atesta sua predileção por temáticas no campo dos estudos de Gênero e Sexualidade. Em suas composições, imagens religiosas sobrepõem personagens da Disney e trechos de obras de Oscar Wilde a fim de explorar a sobreposição de camadas da memória afetiva da artista.

De igual modo, a performance da artista transativista argentina Elizabeth Mía Chorubczyck - a sereia Effye Beth<sup>250</sup> (1988 - 2014) explorava sua monstruosidade em temas relacionados a corpo, gênero e sexualidade. Em seus desenhos, a crítica à cisnorma a partir da noção de transição. Mas é com a foto-

<sup>247</sup> Na ocasião, pude assistir a obra que me despertou o desejo de desenvolver uma análise crítica entre as peças de Didier Ruiz e Daniel Mariblanca. Porém, por conta do curto tempo para a escrita da tese, optei em amadurecer as reflexões que devem compor pesquisas futuras. Segue a matéria jornalística sobre a estreia da obra teatral o Teatro Alhambra (Granada) < [https://www.granadahoy.com/ocio/Teatro-Alhambra-Tras-mas-alla-Didier-Ruiz-transexualidad\\_0\\_1407759656.html](https://www.granadahoy.com/ocio/Teatro-Alhambra-Tras-mas-alla-Didier-Ruiz-transexualidad_0_1407759656.html) >.

<sup>248</sup> Trailer de divulgação do projeto de Mariblanca: < <https://www.youtube.com/watch?v=isDs2qtUEDY> >.

<sup>249</sup> Site de divulgação do trabalho de Roberta Marrero: < <https://robertamarrero.bigcartel.com/> >.

<sup>250</sup> Durante o segundo semestre de 2020, o Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori realizou a exposição *Transurrealismo. Arte y diversidad de género* que reúne um acervo de obras de pessoas trans. Entre os nomes citados na mostra, a performer Effy Beth recebe um destaque especial. Por conta da aproximação estética entre o trabalho da artista argentina e de Roberta Marrero, penso na possibilidade futuro de uma pesquisa que aborde as especificidades da obra de tais artistas. Site de divulgação da exposição *Transurrealismo*: < <https://robertamarrero.bigcartel.com/> >.

performance *Una nueva artista necesita usar el baño* (2010) que a inscrição de um imaginário do monstruoso (representado por lendas urbanas do ideário infantil) busca se reafirmar. Neste espaço dos encaminhamentos, a difusão de um caminho por vir de pesquisa, sobre, com e a partir do banheiro começa a se delinear exatamente ali, onde uma comunidade de corpos abjetos aterrissa sobre a cidade e desperta do sonho da razão aqueles que tiveram sua memória e suas ficções adormecidas constante e secularmente pelo colonialismo.

## 6

**Referências bibliográficas:**

ADORNO, T. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2012.

ALIAGA, Juan Vicente. **Arte y cuestiones de género: Una travesía del siglo XX**. San Sebastián: Nerea, 2004.

ANDERSEN, Hans C. A sereiazinha. **Os contos de Hans Christian Andersen** [eBook]. Portugal: [s.n.], 2012. Disponível na internet: <https://www.slideshare.net/gracarita/os-contoshanschristianandersen> . Acesso em: 16 mai. 2020.

ANDRADE, Sérgio Pereira. Quando o Pensamento Vem Dançando, Quando a Soberania Treme – evento por vir, democracia por vir, razão por vir. 2016. 259p. Tese (Doutorado em Filosofia) - Curso de Pós-Graduação em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2016.

ASSIAYN, Salvador D. Panorama Cultural. **Revista de la Universidad de México**. Cidade do México, vol. 1, n. 8, p. 27, 1947. Disponível em: < <https://www.revistadelauniversidad.mx/releases/e3be6c6a-b4a2-4e74-915b-ca332917edc7/> >. Acesso em: 16 de set. 2020.

AZEVEDO, José Fernando P. de. **Eu, um crioulo**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1996.

BARDET, Marie. **Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía**. Buenos Aires: Cactus, 2012.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BENEVIDES, Bruna G.; NOGUEIRA, Sayonara N. B (Orgs.). **Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2019**. São Paulo: Expressão Popular, 2020.

\_\_\_\_\_. **Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020**. São Paulo: Expressão Popular, 2021.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história”. In: **O anjo da história**. Lisboa: Assírios & Alvim, 2010.

\_\_\_\_\_. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura – Volume I. Obras escolhidas**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENTO, Berenice; PELÚCIO, Larissa. Despatologização do gênero - A politização das identidades abjetas. In: **Revista Estudos Feministas (UFSC)**. Florianópolis, v. 20, n. 2, 2012, pp. 569 – 581. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2012000200017> >. Acesso em 20 de ago. 2020.

BENTO, Berenice. **Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos**. Salvador: EDUFBA, 2017.

BERGHAUSER, T. A. Corpo, gênero e dança: Representações em uma cena contemporânea. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero: Desafios Atuais dos Feminismos.**, 2013, 10, Florianópolis. Anais, Florianópolis: Seminário Internacional Fazendo Gênero: Desafios Atuais dos Feminismos. 2013. pp. 1- 9. Disponível em: [http://www.fg2013.www2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1386788200\\_ARQUIVO\\_TatianaAraujoBerghauser.pdf](http://www.fg2013.www2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1386788200_ARQUIVO_TatianaAraujoBerghauser.pdf). Acesso em: 11 de jun. 2020.

BERTÉ, Odailso. Vogue: dança a partir de relações corpo-imagem. In: **Revista do Programa de Pós-graduação em Dança (UFBA)**. Salvador, v.3, n. 2, p. 69-80, 2014. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/13338>. Acesso em: 18 de abr. 2018.

\_\_\_\_\_. **Dança Contempop: corpos, afetos e imagens (mo)vendo-se**. Santa Maria: EdUFSM, 2015.

BILAC, Olavo. **Poesias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1964.

BORDIN, Vanessa Benites. O jogo do bufão como ferramenta para o artista. 2013. 114 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Curso de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BURT, Ramsay. **Judson Dance Theater - performative traces**. Nova Iorque: Routledge, 2002.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira L. (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

\_\_\_\_\_. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. São Paulo: Global, 2002.

CANTON, Kátia. **E o príncipe dançou... - O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea**. Tradução de Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Ática, 1994.

CAPONI, Sandra. O conceito de degeneração na história da psiquiatria moderna. In: SILVA, Cibelle Celestino; SALVATICO, Luis (ed.). **Filosofia e história da ciência do Cone Sul. Seleção de trabalhos do 7º Encontro da AFHIC**. Porto Alegre: Entrementes, 2012. Disponível em: [https://www.academia.edu/39306007/O\\_conceito\\_de\\_degenera%C3%A7%C3%A3o\\_na\\_historia\\_da\\_psiquiatria\\_moderba](https://www.academia.edu/39306007/O_conceito_de_degenera%C3%A7%C3%A3o_na_historia_da_psiquiatria_moderba). Acesso em: 12 de set. 2020.

CARDERARO DOS SANTOS, Lidiane Carolina. **Do canto à hybris: Representações de seres mitológicos com atributo musical na pintura de vasos gregos**. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) - Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra. Coimbra, 2015.



CARVALHO, Renata. O corpo transvestigênera - O corpo travesti na arte. In: **Revista Docência e Cibernética**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 213 – 216, jan./abr., 2019. Disponível em: < <https://doi.org/10.12957/redoc.2019.41816> >. Acesso em 27 de jul. 2020.

CASTRO, J. M. F. Azevedo de. **Os contos de Walter Benjamin: espanto e reflexão**. Tese (Doutorado em Filosofia) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2018

COACCI, Thiago. Como funciona a despatologização na prática? In: **Revista Estudos Feministas (UFSC)**. Florianópolis, v. 27, n. 2, 2012, pp. 1 – 4. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2019000200800](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2019000200800)>. Acesso em 27 de out. 2020.

COLECTIVO AYLLU et al. **Devuélvannos el oro: cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales** [eBook]. FRAGMA: Madrid, 2018. Disponível em: <<https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/LIBROPDF1-ilovepdf-compressed-2.pdf>>. Acesso em: 02 mai. 2020.

COLEMAN, Daniel B. Cuerpos y existencias cotidianas trans\* como ruptura, abertura e invitación. In: LEYVA SOLANO, X; ICAZA, R. (Org.). **En tiempos de muerte: cuerpos, rebeldías y resistencias**. Buenos Aires: Cooperativa Editorial, 2019, Tomo I. pp. 221-238. Disponível na internet: <[http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D14695.dir/En\\_tiempo\\_s\\_de\\_muerte-cuerpos\\_rebeldias\\_resistencias.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D14695.dir/En_tiempo_s_de_muerte-cuerpos_rebeldias_resistencias.pdf)>. Acesso em: 13 mai. 2020.

COLL-PLANAS, Gerard. **La carne y la metáfora: una reflexión sobre el cuerpo en la teoría queer**. Barcelona – Madrid: Egales, 2012.

COLL-PLANAS, Gerard; MISSÉ, Miquel. La identidad en disputa: Conflictos alrededor de la construcción de la transexualidad. In: **Papers - Revista de Sociología (UAB)**. Barcelona, v. 100, n. 1, 2015, pp. 35 – 52. Disponível em: <<https://papers.uab.cat/article/view/v100-n1-coll-planas-misse>>. Acesso em 16 de ago. 2020.

CONDE-SALAZAR, Jaime. **La danza del futuro**. Madrid: Continta Me Tienes, 2018.

CRUZ, Maria Camila A. **Cuerpos y subjetividades: Una aproximación ontológica al arte contemporáneo [La propuesta performática de Ricardo Marinelli]**. Trabalho de Conclusão (Graduação em Letras – Artes e Mediação Cultural) - Universidade Federal de Integração Latino-Americana. Foz do Iguaçu, 2015.

DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida. In: **Revista Terceira Margem (UFRJ)**. Rio de Janeiro, vol. 8, nº. 4, pp. 160 – 164. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/37856/20686>>. Acesso em: 25 de mar. 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Sueli Rolnik. São Paulo: 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **O que é filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: 34, 2010.

\_\_\_\_\_. **Kafka: para uma literatura menor**. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim: Lisboa, 2003.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs - Capitalismo e esquizofrenia.** Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: 54, 1997.

\_\_\_\_\_. Maio de 68 não ocorreu. In: **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência (UFRJ)**. Rio de Janeiro, vol. 8, nº. 1, pp. 119 – 121. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/view/26807>>. Acesso em: 24 de nov. 2020.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, J. Espectros de Marx: O Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DISIDENCIA SEXUAL. “**Cuerpos para Odiar**”: Teatro travesti se toma la sala Agustín Siré de la Universidad de Chile a un año de la muerte de Hija de Perra. Disponível em: <<https://disidenciasexualcuds.wordpress.com/2015/06/28/cuerpos-para-odiar-teatro-travesti-se-toma-sala-agustin-sire-de-la-universidad-de-chile-a-un-ano-de-la-muerte-de-hija-de-perra/>>. Acesso em 11 de nov. 2020.

ÉCIJA, Amparo. Autonomía y complejidad: Danza postmoderna 1960's - Nueva danza 1990's. In: **Seminarios Autonomía y complejidad**, 2, 2011, Cuenca. Anais, Cuenca: Archivo Artea, 2011, p. 1 – 10. Disponível em: <<http://archivoartea.uclm.es/contextos/seminario-autonomia-y-complejidad/>>. Acesso em 02 dez. 2020.

ESPAÑA, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Dirección General de Belas Artes y Bienes Culturales. *Corpus velazqueño: Documentos y textos (tomo I)*. Madrid, 2000.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA: Salvador, 2008.

FARIA, de Zênia. A metaficção revisitada: uma introdução. In: **Signótica (UFG)**. Goiânia, v. 24, nº. 1, pp 237 - 251. 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/18739>>. Acesso em 12 de Jul. 2020.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”. Tradução de Paula Siqueira. In: **Revista Cadernos de campo (USP)**. São Paulo, v. 13, nº. 13, pp. 155-161. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/download/50263/54376/62159>>. Acesso em 22 nov. 2020.

FERREIRA, Marcelus Gonçalves (2017). **O devir grotesco: corpo, identidade e gênero na dança contemporânea**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Comunicação Social. Rio de Janeiro, p. 266.

FERNANDES, Mariana Patrício (2012). **Sentidos em fuga: o espectador e a dança. Uma experiência contemporânea**. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, p. 156.

FLORES, Mariairis. “Cuerpos para odiar”: una trans-escena que nos acerca a lo posdramático. In: **Karpa (CAL State)**. Los Angeles, n. 9, 2016. Disponível em: <<https://www.calstatela.edu/al/karpa/mariairis-flores-l>>. Acesso em 11 de nov. 2020

FRATINI, Roberto. **A contracuento: la danza y las derivas del narrar**. Centro Coreográfico Galego/Mercat de les Flors/ Institut del Teatre: Barcelona, 2012.

\_\_\_\_\_. **Propuestas teóricas para una narratología de la Danza** (2011). **Propuestas teóricas para una narratología de la danza**. Dissertação (Mestrado em Estudos Teatrais) - Universidade Autônoma de Barcelona, Faculdade de Filosofia e Letras, p. 120.

\_\_\_\_\_. El cuerpo en red y la inmanencia del cuento. In: TUR, V. R.; MANONELLES MONER, L.; LÓPEZ DEL RINCÓN, D. (Orgs.). **Corporalidades desafiantes - reconfiguraciones entre la materialidad y la discursividad**. Universitat de Barcelona Edicions: Barcelona, 2018.

FOUCAULT, Michel. Las meninas. In: \_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. **Os anormais: Curso no Collège de France (1974 – 1975)**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GARCIA, Pedro Piccoli (2018). **Metanarrativa, pós-modernidade e política em Isto não é um filme e Táxi Teerã, de Jafar Panahi**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de Santa Cruz do Sul, Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras. Santa Cruz do Sul, pp. 100.

GAVALDÓN, Sabel; SEGADE, Manuel (org.). **Elements of Vogue - Un caso de estudio de performance radical**. Madrid: CA2M; Motto Books, 2020.

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

\_\_\_\_\_. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio d'água, 1997.

\_\_\_\_\_. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GILLY, Adolfo. Walter Benjamin y el arte de narrar. In: **Sin permiso**. Edição especial (70 años de la muerte de Walter Benjamin), pp. 1 – 6. 2010. Disponível em: <<https://www.sinpermiso.info/textos/walter-benjamin-y-el-arte-de-narrar>>. Acesso em: 15 de jul. 2020.

GIORGI, Gabriel; Rodríguez, Fermín (org.). “Prólogo”. In: **Ensayos sobre biopolítica – Excesos de vida**. Buenos Aires: Paidós, 2007.

GLISSANT, E. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GODARD, Hubert; BIGÉ, Romain. A study in the gravity. In: BIGÉ, E. (org.). **Steve Paxton: Drafting Interior Techniques**. Lisboa: 2019, p. 89 – 104.

GÓMEZ, Andrés. Camila Sosa: ‘El feminismo hoy también es um espacio de poder’. **La Tercera**, Santiago, 13 mar. 2021. Disponível em: <<https://www.latercera.com/culto/2021/03/14/camila-sosa-el-feminismo-hoy-tambien-es-un-espacio-de-poder/>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

GONÇALVES, T. Arte e poder: as relações entre corpo, dança e política. In: **Jornada Internacional de Políticas Públicas**, 2009, 4, São Luís. Anais, São

Luís: UFMA. 2009, pp. 1 – 9. Disponível em: <[http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinppIV/eixos/5\\_estado-identidade/arte-e-poder-relacoes-entre-corpo-danca-e-politica.pdf](http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinppIV/eixos/5_estado-identidade/arte-e-poder-relacoes-entre-corpo-danca-e-politica.pdf)>. Acesso em 01 dez. 2020.

GRAHAM, Martha. **La memoria ancestral**. Tradução de Ángela Pérez. Barcelona: CIRCE Ediciones, 1995.

GRIECO, Agnese. **Atlante delle sirene. Viaggio sentimentale tra le creature che ci incantano da millenni**. Milão: Il Saggiatore, 2017.

GUMBRECHT, Hans U. **Produção de presença - O que o sentido não consegue transmitir**. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HALBERSTAM, Jack. **El arte queer del fracaso**. Madrid: Egales, 2018.

\_\_\_\_\_. **Trans\*: una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género**. Tradução de Javier Sáez. Barcelona – Madrid: Egales, 2017.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HARAWAY, Donna. **Manifiesto para cyborgs – ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales de siglo XX**. Tradução de Sofia Bras Harriot. Mar del Plata: Letra Sudaca Ediciones, 2018.

HARDT, Michel & NEGRI, Antonio. **Isto não é um manifesto**. São Paulo: n-1, 2014.

HARTEMANN, Gaby.; MORAES, Irislane. P. Contar histórias e caminhar com ancestrais: por perspectivas afrocentradas e decoloniais na arqueologia. In: **Vestígios - Revista Latino-americana de Arqueologia Histórica (UFMG)**. Minas Gerais, v. 12, n. 2, 2018, p. 07-34. Disponível em:<<https://periodicos.ufmg.br/index.php/vestigios/article/view/12196>>. Acesso em: 13 de ago. 2020.

HOMERO. **Odisseia**. [eBook]. São Paulo: Atena, at. 2009 [06.Mai. 2020]. Disponível na internet: <URL: <http://aevdigital.pt/download/793/ODISSEIA%20-%20Homero.pdf> >. Acesso em: 02 mai. 2020.

HOOKS, bell. **El feminismo es para todo el mundo**. Tradução de Beatriz Esteban Augustí, Lina Tatiana Lozano Ruíz, Mayra Sofía Moreno, Maíra Puertas Romo, Sara Veja González. Madrid: Traficantes de Sueños, 2017.

\_\_\_\_\_. **Olhares negros - Raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos** [eBook]. Brasília: EDA/FBN, 2012. Disponível em: [www.sertao.ufg.br/n/42117-orientacoes-sobre-identidade-de-genero-conceitos-e-termos](http://www.sertao.ufg.br/n/42117-orientacoes-sobre-identidade-de-genero-conceitos-e-termos)>. Acesso em: 12 mai. 2020.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Transfeminismo: teorias e práticas**. Rio de Janeiro: Metanoia, 2000.

KIFFER, Ana. **Antonin Artaud**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016.

\_\_\_\_\_. “Dos corpos intensivos”. In: CÁMARA, Mario; TENNINA, Lucía y DI LEONE, Luciana (Comps.). **Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones – Literatura Argentina y Brasileña del Presente**. Buenos Aires, p. 234 – 245, 2009.

\_\_\_\_\_. Eskatos x Skatos (a abjeção em Artaud). In: DIAS, Ângela M.; GLENADEL, Paula (Orgs.). **Valores do Abjeto**. Rio de Janeiro: EDUFF, 2008, pp. 101 - 111.

\_\_\_\_\_. “O corpo larvar, ou a máquina de produzir anfíbios”. In: **Revista DR**. Disponível em: <<http://revistadr.com.br/posts/o-corpo-larvar-ou-a-maquina-de-produzir-anfibios/>>. Rio de Janeiro. Ed. 3. 2016. Acesso em 03 ago. 2019.

\_\_\_\_\_. “O que é preciso para se refazer um corpo?”. In: **Revista Comunicação & Política – Centro Brasileiro de Estudos latino-americanos**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 2004, p. 203 – 215.

\_\_\_\_\_. (org.). **Sobre o corpo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. Vidas de Borda, bordas da vida. In: **Antofágica**. Disponível em: <https://medium.com/@antofagica/vidas-de-borda-bordas-da-vida-8a6ca9065cc0>. Acesso em 21 Mai. 2020.

KOWAL, David. **Velazquez's portraits of dwarfs and jesters at the Spanish Royal court**. Pittsford, NY: Nazareth College, 2004. Disponível em: <[https://www.academia.edu/43216837/Velazquezs Portraits of Dwarfs and Jesters at the Spanish Royal Court](https://www.academia.edu/43216837/Velazquezs_Portraits_of_Dwarfs_and_Jesters_at_the_Spanish_Royal_Court)>. Acesso em: 22 de set. 2020.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

KUPPERS, Petra. Waltzing disability culture: moving history with Raimund Hoghe. In: **Choreographic practices**. Bristol, v. 6, n. 1, 2015, pp. 41 – 57. Disponível em: <<https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/chor/2015/00000006/00000001/article00004>>. Acesso em: 15 out. 2020.

LA GALAXIA, Perla. **Voguing: ball i resistència**. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8j676ROsJG8>>. Acesso em: 05 jan. 2021.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: N- 1, 2017.

\_\_\_\_\_. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: N-1, 2015.

\_\_\_\_\_. O corpo que não aguenta mais. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Org.). **Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo**. Relume Dumará: Rio de Janeiro, 2002, pp. 81 – 90.

LEAL, Abigail Campos. **Águas**. São Paulo: Theatro Municipal de São Paulo, 2020. Vídeodança (4min.36).

LEAL, Dodi Tavares Borges. Iluminação cênica e desobediência de gênero. In: **Revista Aspas (USP)**. São Paulo, v. 8, n. 1, 2018, pp. 24 – 40. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/aspas/issue/view/10763>>. Acesso em 14 de out. 2020.

\_\_\_\_\_. **LUZVESTI: iluminação cênica, corpomídia e desobediência de gênero**. Salvador: Devires, 2018.

LEIBOLD, Valerie E. La sirena decolonial: Lia La Novia Sirena y sus interrupciones afectivas. **Extravío - Revista Electrónica de Literatura Comparada**. Valência, nº. 8, 2015, pp. 148-164. Disponível na internet: <<https://ojs.uv.es/index.php/extravio/index>>. Acesso em: 12 mai. 2020.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. Contato Improvisação (Contact Improvisation) - um diálogo em dança. In: **Movimento – Revista de Educação Física (UFRGS)**. Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 89-110, mai./ ago. 2005. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/2870>>. Acesso em 02 jan. 2021.

LEONARDELLI, Patrícia. Corpo da consciência e possíveis dramaturgias da memória que dança. In: **CENA (UFRGS)**. Porto Alegre, n. 9, 2011, pp. 1 – 12. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/20847>>. Acesso em: 10 de nov. 2020.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança - performance e política do movimento**. São Paulo: Annablume, 2017.

\_\_\_\_\_. “Coreopolítica e coreopolícia”. IN: **Revista Ilha (UFSC)**. Santa Catarina, v. 13, n. 1, p. 41 – 60, jan./ jun. (2011) 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. “Plano de composição”. IN: GREINER, Christine; SANTO, Cristina Espírito; SOBRAL, Sonia (org.). **Cartografia Rumos Itaú Cultural dança: criações e conexões**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010, p. 13 – 20.

\_\_\_\_\_. O corpo colonizado. In: **GESTO - Revista do Centro Coreográfico do Rio**. Rio de Janeiro, vol. 3, n. 2, pp. 7-11, jul. 2003.

\_\_\_\_\_. Inscrever a dança. Tradução de Sérgio Pereira Andrade e Lúcia Costa Laranjeira. In: **Vazantes - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes (UFC)**. Fortaleza, vol. 1, n. 1, pp. 36 – 59, out. 2017. Disponível em: <<http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20452>>. Acesso em 10 dez. 2020.

LEWIS, Daniel. **La técnica ilustrada de José Limón**. Ciudad del México: INBA, 1994.

LÓPEZ, Sílvia; PLATERO, R. Lucas (org.). **Cuerpos marcados: vidas que cuentan y políticas públicas**. Bellaterra: Barcelona, 2019.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre Literatura**. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras - errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002.

MCDONALD, Christie V. “Coreografias”: Entrevista com Jacques Derrida. Tradução de Carla Rodrigues e Tatiana Grenha. In: **Revista de Estudos Feministas (UFSC)**. Florianópolis, vol. 27, nº. 1, pp. 1 –12, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/1806-9584-2019v27n150638>>. Acesso em 02 dez. 2020.

MIES, María; VANDANA, Shiva. “Prologo”. In: **Ecofeminismo**. Icaria: Barcelona, 2020.

MIRANDA, Eduardo Oliveira. **Trocas de Pele no Atiba- Geo: proposições decoloniais e africanas na invenção do corpo- território docente**. Tese

(Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, 2019.

MOIRA, Amara. Nas mãos dela, a literatura se faz trans: sobre *Princesa*, potente relato autobiográfico feito por uma mulher trans. **Pernambuco – suplemento cultural do diário oficial do estado**. Pernambuco, v. 151, 2018, pp. 04 – 05. Disponível em: <[https://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE\\_151\\_web.pdf](https://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_151_web.pdf)>. Acesso em: 24 de jun. 2020.

\_\_\_\_\_. Sobre aquele “monstruoso corpo de delito”: um amplo panorama de personagens transexuais na literatura brasileira. **Pernambuco – suplemento cultural do diário oficial do estado**. Pernambuco, v. 154, 2018, pp. 18 – 19. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antteriores/edicoes/2030-2018.html>>. Acesso em: 24 de jun. 2020.

\_\_\_\_\_. Transgressões da primeira autora trans. **Pernambuco – suplemento cultural do diário oficial do estado**. Pernambuco, v. 144, 2018, pp. 04-05. Disponível em: <[https://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE\\_144\\_web.pdf](https://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_144_web.pdf)>. Acesso em: 24 de jun. 2020.

MUÑOZ, José Esteban. **Utopía queer – El entonces y allí de la futuridad antinormativa**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2020.

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. Tradução de Sérgio Alcides. **Revista UFMG**. Belo Horizonte, v. 9, n. 1 e 2, 2012, pp. 42 – 57. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/issue/view/118>>. Acesso em: 28 abr. 2020.

\_\_\_\_\_. Pele essencial. Tradução e notas de Charles Feitosa. **O Percevejo**. Rio de Janeiro, vol. 6, nº 1, 2014, pp. 1-12: Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/5067>>. Acesso em: 16 jun. 2020.

NASCIMENTO, Elisa L. (Org.). **A matriz africana no mundo**. São Paulo: Selo Negro, 2008.

NASCIMENTO, Tatiana. Da palavra queerlombismo para o cuírlombo da palavra. **Pretas das palavras**. São Paulo, 17 mai. 2018. Disponível em: <[https://pretasdasletras.blogspot.com/2018/05/o-cuierlombo-da-palavra-y-da-palavra.html?fbclid=IwAR1KdpK9IFLu2jRr4jC50tVFzLDNSVfVip9DC8q\\_FuZKETp4tOPnGBxTmc](https://pretasdasletras.blogspot.com/2018/05/o-cuierlombo-da-palavra-y-da-palavra.html?fbclid=IwAR1KdpK9IFLu2jRr4jC50tVFzLDNSVfVip9DC8q_FuZKETp4tOPnGBxTmc)>.

OLIVEIRA, Alan Santos de. Sankofa: A circulação dos provérbios africanos – oralidade, escrita, imagens e imaginários. 2016. 120f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Curso de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, 2016.

OLIVEIRA, João M. de. **Desobediências de gênero**. Devires: Salvador, 2017.

OLIVEIRA, Leonardo Davino (2014). **Performances neo-sirênicas: mitopoética, instinto caraíba e gaia ciência na canção popular**. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. Rio de Janeiro, p. 347.

OLIVEIRA, Haroldo André G. Em busca da dança monstx: Nando Messias, Ricardo Marinelli e os atravessamentos entre arte e política na contemporaneidade. In: **Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA**, 6, 2019, Salvador. Anais. Salvador: ANDA, 2019, pp. 1042 – 1049. Disponível em: <<https://proceedings.science/anda/anda-2019/papers/em-busca-da-danca-monstx--nando-messias--ricardo-marinelli-e-os-atravesamentos-entre-arte-e-politica-na-contemporaneid>>. Acesso em: 09 jun. 2020.

OLIVEIRA, Fernanda A.; NASCIMENTO, Fernando A. Da representação à representatividade trans: a historiografia do travestismo no teatro ludovicense. In: **Urdimento (UDESC)**. Santa Catarina, v. 3, 2018, p. 74- 97. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018074>>. Acesso em: 08 jun. 2020.

PALMEIRO, Cecilia (Org.). **Néstor Perlongher - Correspondencia**. Buenos Aires: Mansalva, 2016.

PARIS IS burning. Direção de Jennie Livingston. Estados Unidos: Academy Entertainment Off White Productions, 1990 (78 min).

PASSARELI, Matheusa. 'Corpo estranho' e outros. In: **Arte & Sexualidade – SPW**. Disponível em: < <https://sxpolitics.org/ptbr/categoria/noticias-brasil-e-pelo-mundo/artesexualidade>>. Acesso em: 28 de mar. 2021.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008a.

\_\_\_\_\_. Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia. In: **Revista Telón de Fondo (UBA)**. Buenos Aires, n. 7, 2008b, pp. 1 – 37. Disponível em: < <https://www.telondefondo.org/numeros-antiores/7/numero7/>>. Acesso em 05 de nov. 2020.

PELLEJERO, Eduardo. Literatura e fabulação: Deleuze e a política da expressão. In: **Polymatheia – Revista de Filosofia (UECE)**. Fortaleza, v. 4, n. 5, 2008, pp. 61 – 78. Disponível em: <<http://seer.uece.br/?journal=PRF&page=article&op=view&path%5B%5D=477>>. Acesso em 25 de jul. 2020.

PERLONGHER, Néstor. **Prosa plebeya: ensayos, 1980 – 1992**. Buenos Aires: Excursiones, 2013.

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia: Pertencimento, corpo-dança ancestral e tradição oral africana na formação de professoras e professores**. Fortaleza: EDUECE, 2015.

PLATERO MÉNDEZ, Lucas (Raquel); ROSÓN VILLENA, María. De 'La Parada de los Monstruos' a los monstruos de lo cotidiano: La diversidad funcional y la sexualidad no normativa. In: **Revista Feminismo/s (UA)**. Alicante, n. 19, 2012, pp. 127 – 142. Disponível em: < <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/27605>>. Acesso em 7 out. 2020.

POSE. Direção de Ryan Murphy, Brad Falchuk, Steven Canals. Estados Unidos: 20th Television, 2018 (74-78 min).

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.



PRECIADO, Paul B. **Manifiesto contrassexual: Práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: N-1 edições, 2015.

\_\_\_\_\_. *Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”*. In: **Estudos Feministas (UFSC)**. Santa Catarina, v. 19, n. 1, 2011, pp. 11– 20. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000100002/18390>>. Acesso em: 02 mai. 2020.

\_\_\_\_\_. **Testo Yonkie – sexo, drogas e biopolítica**. Buenos Aires: Paidós, 2014.

\_\_\_\_\_. **Transfeminismo**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

\_\_\_\_\_. **Un apartamento en Urano: crónicas del cruce**. Barcelona: Anagrama, 2019.

\_\_\_\_\_. Quem defende a criança queer? Trad. Fernanda Nogueira. 2013. In: **Revista Geni**. Disponível em: <<https://revistageni.org/10/quem-defende-a-crianca-queer/>>. Acesso em: 30 out. 2020.

\_\_\_\_\_. **Yo soy el monstruo que os habla: informe para la academia de psicoanalistas**. Barcelona: Anagrama, 2000.

\_\_\_\_\_. Género y basura: mear/cagar masculino/femenino. In: **Revista Errancia**. Disponível em: <[https://www.iztacala.unam.mx/errancia/v0/errancia\\_0.html](https://www.iztacala.unam.mx/errancia/v0/errancia_0.html)>. Acesso em: 20 jan. 2021.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica - Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

RIBEIRO, Ronilda Y. **Alma africana no Brasil – Os yorubás**. São Paulo: Oduduwa, 1996.

RICOUER, Paul. La vida: un relato em busca de narrador. **Ágora- Papeles de Filosofía (USC)**. Santiago de Compostela, v. 25, n. 2, 2006, pp. 9 – 22. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/186211>>. Acesso em 15 de jul. 2020.

RIOS, Luís Felipe. “LOCE LOCE METÁ RÊ-LÊ!”: posições de gênero-erotismo entre homens com práticas homossexuais adeptos do candomblé do Recife. In: **Revista Polis e Psique (UFRGS)**. Porto Alegre, v. 1, n. 3, 2011, pp. 212 – 231. Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/PolisePsique/article/view/31540>>. Acesso em 05 de nov. 2020.

SANTOS, Daniel Kerry. As produções discursivas sobre a homossexualidade e a construção da homofobia: Problematisações necessárias à psicologia. In: **Revista EPOS (UERJ)**. Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2013, pp. 1 – 23. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/epos/v4n1/07.pdf>>, Acesso em: 22 ago. 2020.

RODOVALHO, AMARA M. O cis pelo trans. **Estudos Feministas (UFSC)**. Santa Catarina, v. 25, n. 1, 2017, pp. 365 – 373. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/48521>>. Acesso em: 02 jun. 2020.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. Las sirenas. **Revista Digital de Iconografía Medieval**. Universidad Complutense de Madrid, v. 1, n. 1, 2009, pp. 51- 63. Disponível em: <<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-1>>. Acesso em: 08 mai. 2020.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: N-1, 2018.

SHOCK, Susy. **Poemario Trans Pirado**. Buenos Aires: Nuevos Tiempos, 2011.

\_\_\_\_\_. **Hojarasca**. Buenos Aires: Muchas Nueces, 2019.

SILVA, R. L.; FALCÃO, J.L. C. Identidades Negras em Movimento: Entre Passagens e Encruzilhadas. In: **Repertório: Teatro & Dança (UFBA)**. Salvador, v. 1, n. 24, pp. 98 - 113, 2015.1. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/14833>>. Acesso em 28 nov. 2020.

SOARES, Elza. **Deus há de ser**. Rio de Janeiro: Estúdios Tambor, 2018. Faixa 11 (3min.18).

SONTAG, Susan. Notas sobre lo camp. In: **Contra la interpretación y otros ensayos**. Barcelona: Seix Barral, 1984.

SOUSA, Edson Luis A.; FERREIRA, Silvia. Marcas do abjeto. **Tempo psicanalítico**. Rio de Janeiro, v. 42, n. 1, 2010, pp. 75 – 88. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0101-48382010000100004&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0101-48382010000100004&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 17 jun. 2020.

STRYKER, Susan. **Transgender history**. Berkeley: Seal Press, 2008.

THE QUEEN. Direção de Frank Simon. Estados Unidos: Groove Press, 1968 (68 min).

URSINI, Giovana Beatriz Manrique. Trisha Brown e as artes visuais: movimentos artísticos em contato. In: **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas (UDESC)**. Florianópolis, v. 3, n. 39, pp. 36-55, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/issue/view/570>>. Acesso em 04 dez. 2020.

VIANA, André Luiz M. As performances do perigoso e a dança contemporânea brasileira – Breves apontamentos. In: **Performatus**. Lisboa, ano 1, n. 4, 2013, pp. Disponível em: <<https://performatus.com.br/estudos/breves-apontamentos/>>. Acesso em 09 de jun. 2020.

VIEIRA, Elisa Martins Belém. **Práticas para a plenitude do corpo - aproximações entre performance, autoria e cura**. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade de Campinas, 2014.

WARREN, Charmaine Patricia; YOUNGERMAN, Suzanne; YUNG, Susan. **Breve historia de la danza moderna estadounidense**. In: DanceMotion USA. Brooklyn, p. 1 – 6, 2013. Disponível em: <<http://www.actiweb.es/swagdcw/archivo5.pdf>>. Acesso em 01 dez. 2020.

WERNECK, Jurema. **Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo**. In: Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores Negros - ABNP (UFG). Goiás, v. 1, n. 1, p. 7 – 17, 2010. Disponível em: <<https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/303>>. Acesso em 10 dez. 2020.

ZANON, Camila Aline. Onde vivem os mortos: criaturas prodigiosas na poesia hexamétrica arcaica. 2016, 312p. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Curso

de Pós-Graduação em Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, 2016.