

O GRAU ZERO DO CORPO: UMA SUGESTÃO DE ESCRITURA *QUEER*

THE ZERO DEGREE OF THE BODY: A SCRIPTURE SUGGESTION *QUEER*

Daniel Moura¹

RESUMO

Este artigo dialoga com uma pesquisa teórico-prática, que tem o corpo como objeto fundamentado por questões de gênero, transculturação, política, dramaturgia e ativismo; associados às noções sobre as masculinidades do cabra macho nordestino e o dançarino flamenco. Sustento, a partir disso, como objetivo, uma ideia de corpo transculturado como possibilidade de pensar o grau zero do corpo em uma sugestão de escritura, inicialmente chamada de escritura queer. Esta sugestão emerge da observação de como o corpo, local de acontecimento dos eventos dos textos discutidos, está diretamente implicado: seja por uma construção de personagem no desenvolver de uma narrativa, ou mesmo como sujeito das relações sugeridas pelo espaço físico, onde o corpo é o centro de uma produção de subjetividade, bem como fundador de uma poética. A segunda parte deste artigo cria uma relação entre a sugestão de grau zero do corpo, verificada nas referências iniciais e a minha pesquisa sobre corpo transculturado, como uma possibilidade de compreensão de grau zero pela via direta do corpo, tendo a performance Protocolo.doc como uma poética que exercita na prática, as reflexões lançadas neste artigo. A justificativa desta escrita, leva em consideração o fato de poder compreender melhor o meio e os processos de produção de subjetividades, por via da desterritorialidade e reterritorialidade. Portanto, este artigo diz respeito ao modo pelo qual a dissidência de gênero pode se manifestar numa performance de dança, com o intuito maior de apresentar uma projeção na compreensão dos fenômenos, do que elaborar conteúdos sobre eles. Tratando-se do favorecimento das noções no lugar dos conceitos, inaugurando linhas originais de indagação para os caminhos a serem desvendados na construção do conhecimento.

Palavras-chave: Transculturação. Gênero. Dança. Performance. Ativismo. Política.

¹ Daniel Moura é formado em Licenciatura e Bacharelado em Dança Pela UFBA e é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA na linha de Pesquisa – Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea. E-mail: dan.moura1@yahoo.com.br. Salvador. BA. Brasil.

ABSTRACT

This paper discusses theoretical and practical research, which has the body as object based on gender, transcultural, political, dramaturgy and artivismo; associated with notions of masculinities *cabra macho nordestino* and flamenco dancer. Sustenance from it as objective, a body transculturado idea as a possibility to think the zero degree of the body on a suggestion of writing, initially called queer writing. This suggestion emerges from the observation of how the body, events happening place of the texts discussed, is directly involved: either by a character building in developing a narrative, or even as the subject of the relations suggested by the physical space where the body is the center of a production of subjectivity, as well as founder of a poetics. The second part of this article creates a relationship between the zero degree of suggestion of the body, found in the early references and my research on body transculturado as a possibility of zero degree of understanding by direct via the body, having the Protocolo.doc performance (2016) as a poetic exercising in practice the reflections launched in this article. The justification of this writing, takes into account the fact that it can better understand the environment and the subjectivities of production processes, through desterritorialidade and reterritorialidade. Therefore, this article concerns the way in which gender dissidence can manifest itself in a dance performance, with the highest order to present a projection in understanding the phenomena, than to develop content on them. In the case of favoring notions in place of concepts, ushering original lines of inquiry for the paths to be unraveled in the construction of knowledge.

Keywords: Transculturation. Gender. Dance. Performance. Artivismo. Politics.

Introdução

Este artigo sugere uma proposição para pensar o corpo numa possibilidade de escritura queer, inicialmente através da leitura dos dois primeiros capítulos da dissertação de mestrado de Helder Thiago Cordeiro Maia, intitulada, “O devir-darkroom e a literatura hispano-americana: a escritura queer de Néstor Perlongher e Copi” (2014), o artigo “Gênero e ambivalência sexual na ficção de Caio Fernando Abreu “um olhar oblíquo sobre Onde andaré Dulce Veiga?”, de Anselmo Peres Alós (2012), e a tese de doutorado “Reconstruções queers: por uma utopia do lar”, de Adriana Pinto Fernandes de Azevedo (2016). Esta sugestão emerge da observação de como o corpo, local de acontecimento dos eventos dos textos em questão, está diretamente implicado: seja por uma construção de personagem no desenvolver de uma narrativa, ou mesmo como sujeito das relações sugeridas pelo espaço físico, onde o corpo é o centro de uma produção de subjetividade, bem como fundador de uma poética.

A segunda parte deste artigo trata de criar uma relação entre a sugestão de grau zero do corpo, verificada nas referências iniciais, e a minha pesquisa sobre corpo transculturado, como uma possibilidade de compreensão de grau zero pela via direta do corpo, tendo a performance Protocolo.doc (2016) como uma poética que exercita na prática, as reflexões aqui lançadas.

A partir de Barthes (1972), podemos compreender que o grau zero seria a possibilidade de libertação de automatismos e do abandono de recursos existentes em uma escrita convencional instituída em determinado cânone de produção literária. A escritura não teria portanto, apenas a função de comunicar, “mas impor um além da linguagem que é, ao mesmo tempo, a História e o partido que nela se toma.” (BARTHES, 1972, p. 117). Assim, a função de uma escritura pode ser pensada por uma intenção de produzir mais efeitos para além dos limites de uma escolha, fazendo com que o seu escritor tenha que lidar com o enfrentamento das formas normativas assumindo que “não pode jamais destruir sem se destruir a si mesmo como escritor” (BARTHES, 1972, p. 119)

Poderíamos então considerar a relação corpo/escritura queer tentando flagrar nos textos de referência, as relações que agregam ao corpo, os

argumentos que o sugere como uma produção de escritura. Para tanto, destaco três tópicos que me chamam a atenção para sustentar o argumento proposto:

1 – A dissertação de Maia (2014), no primeiro e segundo capítulo, destaca uma desterritorialização da heteronormatividade tendo o corpo como referência em uma analogia entre as escrituras de Copi e Perlongher. A partir de Barthes, Helder alerta para a importância de compreender que a escritura é de caráter instável e por isso provisória. Dessa forma não é possível tratar deste assunto mencionando, e nem muito menos constituindo cânones. O interesse de Maia é cartografar uma literatura desejante e provisória, é nesse instante que flagro nessas duas escrituras, um corpo que ocupa o espaço da construção de uma narrativa onde personagens concebidos pelos dois autores, edificam corpos que assumem papéis que demarcam territórios de existência por meio da dissidência. Não seria possível, portanto prescindir do corpo, já que, cartografar, segundo a interpretação de Maia sobre Perlongher, implica entre outras coisas, traçar linhas de afetos grupais implodindo “certo paradigma normativo de personalidade social” (MAIA, 2014, p. 18). Ao poder considerar afeto e personalidade como corpo, é verdadeira a hipótese de uma escritura queer para o corpo? Maia menciona que

As escrituras *queer* são, portanto, a dissidência a esse regime político heteronormativo dos corpos; uma escritura *queer*, assim, se desloca, se abjura todo o tempo para resistir sempre às normatizações de gênero e sexualidade (MAIA, 2014, p. 18-19).

Ora, muito embora a discussão de Maia esteja delimitada a uma produção literária, não há como estabelecer uma cisão entre o discurso por ele empreendido e o corpo, dada as referências citadas mencionarem claramente aspectos pertinentes ao corpo, como a resistência às normatizações de gênero por um regime político heteronormativo. Ou seja, corpo!

Menciono ainda, a partir de Maia (2014) sobre uma reflexão em Deleuze e Guatarri, que a ideia de território atribui ao corpo um agenciamento que envolve, tanto um espaço vivido ou geográfico, quanto um espaço físico que, no contato com outras territorialidades, se conformam em perdas, ganhos, trocas e novas construções de territorialidade. Ou seja, independente da minha sugestão de pensar o grau zero do corpo numa

possibilidade de escritura queer, o que Maia conclui é que é a partir do corpo que

As escrituras *queer* compartilham a possibilidade de funcionarem como textos de desterritorialização [...] sendo possíveis, nesse caso, de engendrar uma reterritorialização não somente a partir da multiplicidade, mas uma reterritorialização pela diferença não heterocentrada, através de um devir ruptura, de um devir não normativo, de um devir da criatividade e da multiplicidade dos corpos ao/para o infinito (MAIA, 2014, p. 22).

Maia (2014) reforça a sugestão do argumento aqui proposto a pensar numa possibilidade de um grau zero do corpo, no momento em que afirma, na página 44, que a sua hipótese de uma escritura queer, na produção literária de Perlongher e Copi, está ancorada em um caráter autobiográfico dos escritores, fortalecido por teorias feministas e queers e que as suas experiências militante e política, ou seja, do corpo, são fundadoras de suas poéticas. Entrelinhas e transversalmente, Maia (2014) aponta para o corpo, mas acerta no alvo da literatura, que, em minha perspectiva, é também um modo pelo qual o corpo se faz corpo, escrita e escritura.

2 – O artigo de Anselmo Peres Alós (2012), de imediato em seu início, já reforça boa parte das argumentações apontadas anteriormente sobre a dissertação de Maia (a possibilidade de um grau zero do corpo e uma escritura queer), quando ele destaca que a relação gênero e ambivalência sexual na ficção de Caio Fernando Abreu na obra “Onde estará Dulce Veiga?”, configura-se como uma narrativa diegética. Logo, são as experiências do corpo que, por meio de um personagem ficcional, trata de suas experiências pessoais. A obra trata de uma “busca de si mesmo, de sua própria identidade e de uma reconciliação com o seu passado, em plena metrópole paulistana” (ALÓS, 2012, p. 178).

É importante observar que, assim como Maia (2014), Alós (2012) não aponta diretamente para o corpo. A construção de sua análise concentra-se, em princípio, em flagrar na obra de Caio Fernando Abreu uma premissa que não pretende fazer da identidade de gênero uma essência, mas sim “um processo de caráter performativo que se constitui na materialidade da linguagem e se estende através do tempo” (ALÓS, 2012, p. 179)

Poderíamos pensar então que: se a identidade de gênero é um ato performativo, como seria possível tratar de uma escritura *queer*, gênero e ambivalência, nos termos da análise proposta por esses autores, sem que antes sejam feitas as considerações necessárias em creditar ao corpo o fundamento dessas reflexões?

Estão evidentes as menções ao corpo tanto em Maia (2014) quanto em Alós (2012), entretanto, a especificidade do olhar de ambos difere do meu olhar de pesquisador do corpo e atento ao que me interessa enquanto campo de pesquisa. Vale ainda ressaltar que apreendemos o mundo pelo corpo e que a linguagem e as significações estão a posteriori das relações que o corpo estabelece com o outro e o ambiente. Logo, penso que seja primeiramente corpo tudo o que advém das experiências vividas, seja uma produção literária ou performativa, seus argumentos são corpo.

Considerando este ponto de vista, ao mencionar a obra de Caio Fernando Abreu, Alós diz que:

Há uma profunda transformação que se passa com o narrador, de maneira que não é mais possível afirmar que ele permaneça o mesmo ao longo de sua narração. Com isso, o que se quer afirmar é que, mesmo que a identidade da voz narrativa permaneça a mesma ao longo do romance, dado ser todo ele conduzido pelo jornalista anônimo, algo muda no decorrer dos eventos de forma a sinalizar as transformações da *percepção* desse narrador (ALÓS, 2012, p. 179).

O mais interessante dessa citação é o fato da palavra (*percepção*) estar escrita em itálico, o que talvez Alós (2012) queira nos sugerir uma compreensão que borra as fronteiras ficcionais e considera a *percepção* como algo que emerge das relações do corpo. Do mesmo modo, na página 183, citando Caio Fernando Abreu (p. 37), Alós (2012) escreve: “Só pelos cheiros e ruídos dos corredores podia identificar cada um dos andares”. Aqui me autorizo a não ser generalista e nem levantar questões, pelo contrário, afirmo: não há como produzir, neste caso, uma escritura dissidente sem entender que o que origina tal escritura não é outra coisa senão o próprio corpo. Então, antes de inaugurar uma escritura dissidente ou *queer*, o corpo já anuncia os seus pressupostos dando margem à palavra e à escrita de significarem pela linguagem literária, o que a linguagem do corpo já havia estabelecido. O mais, é invenção!

3 – Em *Reconstruções queers*, sua tese de doutorado, Azevedo (2016) é mais diretiva em colocar o corpo como protagonista a partir da verificação do espaço físico como produtor de uma corporeidade construída por um tipo de cerceamento normativo, que encerra a subjetividade do indivíduo a uma relação limitante e invasiva.

As reconfigurações das ideias de “lar” e “casa”, para Azevedo, têm em uma de suas referências o que menciona Foucault na *História da Sexualidade*, a obra inicia o discurso Foucaultiano a partir do regime vitoriano abordando a sexualidade no contexto dos séculos XVII e XVIII.²

No regime vitoriano normas e padrões foram estabelecidos em função de reprimir o sexo, havendo perseguição de toda ordem a escritores, homossexuais, políticos, compositores e artistas. O sexo passa do estado do prazer para cumprir apenas uma função reprodutiva. O sexo era assunto restrito, as crianças eram ilhadas de qualquer menção ao sexo sendo submetidas a todo tipo de censura em nome do pudor e da moral. O sexo passa a ser falado apenas sobre determinadas regras. Há então uma organização no discurso sobre o sexo, subjungando o indivíduo a falar do seu sexo apenas em caráter confessional. O quarto do casal se torna o local onde público e privado atuam na produção de uma corporeidade construída em função das normatividades vigentes. “A arquitetura incorpora então o papel de sustentação, de distribuição dos corpos pelo espaço, canalizando a sua circulação e introduzindo determinados efeitos nas relações sociais.” (AZEVEDO, 2016, p. 17)

Volto aqui a argumentar que é o corpo, em primeira instância, em relação com o ambiente, que produz os efeitos do que vou arriscar chamar de encarceramento. Ou como sugere Foucault: o confisco conjugal.

A casa e as suas divisões, tornam-se, então, um espaço normativo e de controle, funcionando como um dispositivo importante na produção subjetiva e sexual dos filhos da família que a habita. No entanto, ela também se torna o espaço onde seus moradores costumam buscar conforto, efetividade e proteção dos perigos da rua. Temos, portanto,

² O regime vitoriano diz respeito a um período da história da Inglaterra governado pela rainha Vitória I em um período marcado pelo desenvolvimento econômico e industrial do país, além de conquistas coloniais.

uma ambivalência da casa: ao mesmo tempo em que é espaço de acolhimento da família, também é onde ocorrem a regulação e normatização de seus membros (AZEVEDO, 2016, p. 17).

E o que acontece quando, pela incidência da ambivalência, a casa regula o corpo a ponto de expulsar do corpo casa, o corpo dissidente? É o que passa no caso ficcional citado a partir da obra de Silviano Santiago, “Stela Manhattan” (1985). Nesta obra o personagem Eduardo é “deportado” para os Estados Unidos por conta da descoberta de sua homossexualidade por seu pai. A metáfora “corpo casa” usada por Azevedo para exprimir a rejeição de um corpo estranho no sistema evidencia que a expulsão do personagem Eduardo, implica ou uma entrega à inexistência pela morte ao abandono, ou uma reinvenção que, no meu olhar, é justamente o momento do grau zero do corpo. A hora de tomar partido da própria história, libertando-se de automatismos pelo abandono das imposições existentes em um modo de vida normativo. Ou seja, destruir e se destruir reterritorializando-se.

Considero assim uma possibilidade de pensar o grau zero do corpo, levando em consideração que os textos de referência para a construção dessa reflexão e escrita, apontam para o corpo de modo transversal para justificar os seus argumentos elegendo a literatura como *locus*. No entanto, a minha tentativa é de inverter o foco literário em função de por em relevo o corpo que, em minha perspectiva a partir do meu olhar de professor, estudante e pesquisador da dança, é fundador e agenciador de todas as relações que se estabelecem a posteriori das interações do corpo com a alteridade e o ambiente. Sendo assim, talvez seja importante ressaltar que para falar de uma escritura *queer*, seja necessário articular corpo e escritura como algo aparentemente indissociável.

Até este momento apontei possibilidades para pensar o grau zero do corpo referenciado nas obras citadas logo no início deste artigo. A partir de agora, sobre o que já foi dito, reúno alguns momentos que considero caros à esta reflexão em uma analogia com o pensamento que venho sustentando sobre corpo transculturado, numa tentativa de aproximar esta escrita a um estudo teórico/prático em desenvolvimento na minha pesquisa de doutorado³ intitulada, “O cabra macho e a dança flamenca:

³ Pesquisa em desenvolvimento no PPGAC UFBA sob a orientação da Prof^a. Dra. Daniela Amoroso e co-orientada pelo Prof. Dr. Carlos Maco Camargos Mendonça.

o corpo transculturado numa invenção de gênero”⁴. O grau zero do corpo, portanto, pode ser compreendido a partir de três proposições:

1. O corpo como agenciador de territorialidades compreendidas tanto como espaço vivido e geográfico, como espaço físico, produzem em suas relações, desterritorialidades e reterritorialidades pela produção da diferença. Essa diferença pode ser elucidada a partir da noção que empreendo sobre corpo transculturado.

A transculturação tem sido, para mim, uma via de compreensão de corpo que me possibilita flertar com masculinidades nordestinas e espanholas, especificamente em duas figuras principais: o cabra macho nordestino e o dançarino de flamenco. Este tem sido o foco do meu olhar nos meus atuais investimentos criativos e bibliográficos. A partir disso, um dos objetivos desta escrita é exercitar o olhar de pesquisador para o que se mostra potente no fazer/dizer e não sucumbir, como menciona Inácio (2016), aos formatos e as normas, muito embora seja um risco da fuga: a possibilidade de criação de outras normas.

Esta conversa que tento estabelecer a partir do corpo, dialoga diretamente com questões de gênero, investigando como estas proposições reverberam fisicamente em minha produção artística e numa escrita investigativa. Portanto, quais seriam as lentes pelas quais poderíamos nos observar, uns aos outros, sem que, se é que seria possível, caíssemos no desejo da regulação dos corpos e do enquadramento da imagem que estamos habituados a desempenhar cotidianamente em diversas esferas da nossa atuação em sociedade? Talvez o grau zero do corpo seja uma possibilidade de olhar para a noção de corpo transculturado como um corpo que, reterritorializando-se, foge da norma e da fixidez da forma.

⁴ O cabra macho e a dança flamenca: o corpo transculturado numa invenção de gênero. Trata-se de uma pesquisa sobre gênero que problematiza aspectos da heteronormatividade tensionando imaginários de virilidade entre o cabra macho nordestino e o dançarino flamenco, sugerindo imagens transitórias em um corpo transculturado relativizando binômios como: masculino/feminino, sexo/gênero, cultura/natureza. A pesquisa tem como método a realização de um trabalho prático alicerçado em referências de gênero, sexualidade, estudos culturais e estudos *queer*.

1.1 A noção de corpo transculturado

A aproximação com o termo surge da minha dissertação de mestrado intitulada “Entre Carmens e Severinas: o flamenco transculturado”. Esta pesquisa, defendida no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA em 2013 e orientada pela Professora Dra. Eliana Rodrigues, tinha como foco de interesse, uma análise sobre transculturação entre cultura nordestina e dança flamenca, tendo como objeto de observação o espetáculo “Entre Carmens e Severinas”, no seu percurso entre os anos de 2009 a 2012, em Salvador.

Esta análise teve como fundamentação conceitos sobre transculturação desenvolvidos por Fernando Ortiz (1983) e Angel Rama (2008); estudos culturais referenciados em Stuart Hall (2005), Nestor Garcia Canclini (2006), Zygmunt Bauman (2005), Homi K. Bhabha (1998) e Clifford Geertz (2007); e em questões políticas acerca da cultura nordestina e dança flamenca apresentados por Durval Muniz de Albuquerque Junior (2001) e William Washabaugh (2005), respectivamente. A partir das interlocuções desses aportes teóricos, o modo de olhar para o espetáculo em questão teve como alicerce os princípios da crítica de processo apresentados por Cecilia Salles, com o intuito de evidenciar como as escolhas feitas na composição do espetáculo “Entre Carmens e Severinas” apresentavam um produto transculturado em sua encenação a partir de elementos da cultura nordestina e espanhola em um espetáculo de dança flamenca.

Angel Rama, em seu livro “Transculturación Narrativa en América Latina” (2008), considera que o conceito antropológico do termo aculturação e suas relações com o colonialismo europeu e com a descolonização do século XX, proporcionaram inferências ideológicas que não podem ser subestimadas, especialmente tratando-se da sua aplicação nas artes e na literatura. Em 1940, a antropologia latino-americana questionava o termo aculturação tentando afinar o seu significado através da sugestão do neologismo transculturação, instituído pelo antropólogo e etnólogo cubano Fernando Ortiz (1983). Essa iniciativa foi indispensável para entender um processo de modificações históricas de Cuba e, por analogia, de toda a América Latina.

O termo transculturação surge opondo-se à ideia de aculturação, que, por sua vez, é entendida como um processo de trânsito impositivo de uma cultura para outra, numa tentativa de apagamento e dominação. Fernando Ortiz ao pensar o neologismo transculturação em seu livro “Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar” (1983), traz à tona questões oriundas dos muitos fenômenos que se originaram em Cuba, por meio das diversas transformações culturais ocorridas naquele território.

Ortiz (1983) afirma que a evolução histórica dos povos pode ser considerada como um processo de trânsito entre culturas, o que significa a aquisição de uma cultura da alteridade e, ao mesmo tempo, uma perda, uma desterritorialidade desenraizada de uma cultura anterior.

Vimos portanto, que o que Ortiz (1983) considera sobre o termo em questão, é muito semelhante ao que propõe Maffesoli (2010) a respeito de uma sociologia compreensiva:

Ortiz: não é possível acabar com uma cultura por decreto.

Maffesoli: não é possível ignorar a alteridade na produção de novos sentidos.

Ortiz: o encontro com a diferença produz outras diferenças.

Maffesoli: a porosidade das noções favorece a ampliação dos significados.

São aproximações como essas que permitem um pensamento sobre o corpo que agencia em si, experiências de culturas diferentes, no caso, dança flamenca e cultura nordestina e que propõe pensar esse agenciamento em função de uma dramaturgia que constrói esse corpo sobre pilares da dança flamenca, questões de gênero e sobre um modo de viver na cidade de Salvador-Ba a partir de uma política muscular.

A noção de corpo transculturado surge, portanto, de uma demanda que se originou na pesquisa de mestrado onde não houve espaço para uma discussão de corpo apropriada, dando origem a uma pesquisa de

doutorado⁵ que discute o corpo transculturado dentro de uma perspectiva de gênero, tendo como principais referências na construção de uma performance de dança, as tensões criadas entre as masculinidades nordestinas e as masculinidades do dançarino flamenco. Para fundamentar as noções sobre o masculino nordestino, uso a referência de Durval Muniz de Albuquerque Junior (2013) a partir dos livros: “Nordestino: invenção do “falo” e Nos destinos de fronteira”. O propósito desta pesquisa é verificar através da construção de uma performance de dança, o modo pelo qual esses imaginários de masculinidades podem apontar para uma discussão sobre gênero, tendo o corpo transculturado como local de acontecimento.

1.2 - Sobre a dramaturgia

Refiro-me sobre uma dramaturgia que me conduz a pensar no corpo transculturado a partir de uma construção de uma relação de quase vinte anos com a dança flamenca na cidade de Salvador. Esse tempo de experiência constitui hoje uma formação pela qual o meu olhar para o mundo trata de tentar perceber no outro, o que dele também me constitui. Portanto, a dramaturgia do corpo transculturado está implicada em ser com o outro, o resultado de características particulares e associativas. Como diz Mendes, “[...] o drama é sempre uma experiência de corpo a corpo, de choque de sensibilidades.” (MENDES, 2013, p. 147). O interesse aqui é pensar como a dramaturgia do corpo transculturado implica, para além de um produto da confluência de culturas, uma noção de paixão como força política de um discurso performativo em dança e não do teatro. Se o discurso sustentado até agora é o de confluência, porosidade e produção da diferença pela alteridade, por que a distinção entre encenação teatral e cena da dança?

Pelo fato de que este artigo agrega, entre outras coisas, informações sobre transculturação, que é um termo inaugurado na antropologia, e sobre o drama e dramaturgia que foram pensados dentro da esfera do teatro. A discussão aqui trata sobre o corpo na dança, então o que nos

⁵ Pesquisa de doutorado intitulada O cabra macho e a dança flamenca: o corpo transculturado numa invenção de gênero. Esta pesquisa está em desenvolvimento no PPGAC UFBA sob a orientação da Profa Dra. Daniela Amoroso e coorientada pelo Prof. Dr. Carlos Maco Camargos Mendonça.

serve como argumento para o corpo, é o modo pelo qual um pensamento para a dança articula essa rede de informações, na construção de uma fala compreendida dentro de um pensamento político para tornar a dança visível e tangível, por meio da figuração do conflito das paixões.

E onde se localiza essa paixão e como isso pode ser político?

A paixão aqui é drama, corpo, e condição de existência. O corpo transculturado aqui culmina em um apaixonamento, é o local da paixão de um nordestino pela cultura da dança flamenca. Temos neste resultado o que venho tentando apontar como uma possibilidade de dramaturgia para o corpo, entendendo como política: toda opção feita em termos de discursos, ações, falas, escolhas e principalmente o modo pelo qual este corpo dialoga em movimento.

Na dramaturgia, Mendes (2013) esclarece a paixão da seguinte maneira:

A história do drama não é apenas a história da representação de nossas paixões, mas também a história da produção de diferentes modos de perceber e vivenciar esses afetos, investidos em imagens corporais que portam, carregam, significam os embates passionais em cada época e ambiente social (MENDES, 2013, p. 147).

A política muscular, da qual tratarei a seguir, parte deste princípio: o movimento constituído de escolhas, dramas e paixões. Para Mendes, “No espaço do drama, esse efeito de condensação atinge um grau máximo, pois acessamos as significações sociais e éticas por meio da corporeidade, e os movimentos do desejo têm olhos e bocas, pernas e braços.” (MENDES, 2013, p. 147)

Semelhante ao que apresentarei sobre política muscular, Mendes ainda fala sobre uma “linguagem encarnada” que seria a condição em que o drama se encontra sempre associado a uma voz, um gesto, uma linguagem humana e que, portanto, o espectador só se relaciona sob uma condição cognitiva e emocional gerada por palavras originárias de um desejo em movimento.

2 – A noção de grau zero do corpo também está ancorada em um caráter autobiográfico, fortalecido por teorias de gênero e estudos queer e em experiências que apontam para uma política muscular do corpo em um tipo de ativismo.

2.1 - Sobre política a Política muscular

O primeiro contato sobre o que chamo de política muscular aconteceu com a leitura do livro “Pasión, política y cultura popular” de William Washabaugh (2005). Neste livro uma de suas principais premissas é descortinar o véu da essência que encobre o flamenco, retirando-lhe o aspecto de manifestação imutável e distanciada de um posicionamento político. Para o autor, o flamenco é um lugar de concorrência de forças culturais que expressam mensagens divergentes e que produzem um impacto tanto em quem faz como em quem observa.

O flamenco opera politicamente de forma metonímica em suas atuações. Essa política metonímica é a política muscular que acontece no corpo, chamada também pelo autor de “política de lapasion”. Aparentemente invisível, as ideologias políticas do flamenco se constituem numa tríade cantor + violão + dançarino, dando corpo a uma ação que, mesmo estando à margem de um propósito político direto, atua de forma subliminar em suas interações. A política metonímica corporal que nos apresenta Washabaugh (2005) está calcada na ação, ou seja, no corpo.

A análise da política muscular pressupõe uma vida social que não prescinde de uma vida política, trazendo, em sua forma, a sua função. Washabough (2005) menciona que a música flamenca quase sempre exercita os músculos e estimula as memórias sociais. Artista e público, ainda que carentes de intenção, reforçam suas agendas políticas mediante a prática de comportamentos sociais. Ainda que esses comportamentos, isoladamente, possam aparentar divergências, o ambiente onde o flamenco se constitui convoca invisivelmente à visibilidade, a política sedimentada nos corpos atuantes. A metonímia é parte de um espaço macro da existência estando inscrita nos corpos, mas não necessariamente dada.

É esta mesma política que observo nas atuações de artistas gays/transformistas/*drags* em Salvador. O olhar para essas atuações nos

guetos onde acontecem, como o Beco dos Artistas no Garcia e o Âncora do Marujo na Carlos Gomes, denunciam uma política afirmativa que talvez seja pertinente para esta discussão, ao compreender o argumento da construção do sujeito enquanto condição para uma existência que não precisa e nem deve estar subjugada às normatividades sexistas ou mesmo de qualquer ordem. Tornar-se *drag*, homem, mulher, ou o que se queira, além de instituir uma identificação por sustentar no mundo um modo de vida, é também um ato político. Talvez ainda precisemos ser persistentes com o discurso Beauvoiriano em afirmar que não se nasce mulher, torna-se! E por consequência: não se nasce homem, torna-se! E por consequência, e por consequência...

Com relação a isso, Monique Wittig (2012), tem um discurso semelhante a partir de um posicionamento lésbico feminista: não existe nenhuma determinação de ordem biológica, psicológica ou mesmo econômica que oriente ou ordene o papel da mulher na sociedade, concluindo, portanto, que é a civilização em sua totalidade a produtora de uma categoria determinada por feminina.

Wittig (2012) propõe fortemente uma relativização histórica sugerindo a destruição de categorias como “natural”, “homem”, “mulher”, “heterossexualidade” numa tentativa de flagrar na história a construção de mitos que não favorecem a complexidade dos fenômenos que envolvem o indivíduo. Com isso, ela aponta, principalmente na naturalização da história, a consequência que expressa a opressão homem-mulher como uma mudança impossível apontando no feminismo do século passado, uma impossibilidade de solucionar contradições entre natureza/cultura, mulher/sociedade.

Outra importante observação feita pela autora está em considerar no materialismo uma definição sobre opressão que evidencie as “mulheres” como uma classe sem identificações obrigatórias com o mito, afirmando que “homens” e “mulheres” são categorias fluidas e instáveis, que geram mais noções de movimentos e não de estagnação e docilidade dos corpos. Desta forma, entendemos que com o fim das categorizações, por consequência, oprimido e opressor deixam de existir porque também não existiriam homens e mulheres, escravos nem senhores, apenas seres desterritorializados em fluxos de reterritorialização e consequente desterritorialização.

2.2 - Sobre o ativismo

Uma possível via de acesso ao ativismo pode ser trilhada no caminho que aponta a dissidência como uma produção de subjetividades nascida do corpo em movimento, fronteiro e em frente de batalha. Em princípio, um possível argumento do corpo para o ativismo, é a própria resistência presente no agir, como pode ser observado nas ações desenvolvidas pelo coletivo “Mujeres Al Borde” (Colombia–Chile) e o duo “Yeguas del Apocalipsis” (Chile) nos quais o corpo não é veículo e nem instrumento de nada, ele é a própria comunicação, a própria arte e ativismo numa interação entre causa e ação, culminando numa produção de subjetividades.

A partir de uma perspectiva queer, este corpo do ativismo tem como proposição contribuir para debates que incentivam rupturas em espaços que buscam compulsivamente pelas agendas de igualdade que não consideram os discursos e práticas dissidentes no que tange assuntos relativos principalmente ao sexo/gênero.

O queer tenta complexificar a relação gênero-sexualidade-raça-classe para repensar os sujeitos sociais para além de sua localização periférica na teoria e como atores que ativamente reconfiguram tal relação através de uma multiplicidade de identidades sociais (VIDAL-ORTIZ, VITERI, AMAYA, 2014, p. 189).⁶

São essas algumas premissas que reverberam nas ações do coletivo “Mujeres Al Borde” ao criar uma nova interpretação das artes e o ativismo, tendo o corpo como o discurso de enfrentamento que sustenta posicionamentos a contra-corrente das políticas da diversidade, numa relação entre as ciências sociais e as humanidades. Para este coletivo, “Al Borde” ou estar à margem, não implica em uma relação de subalternidade, mas sim de potência dentro de um lema que diz: “Nosso

⁶ Lo queer intenta complejizar la relación género-sexualidad-raza-clase para repensar los sujetos sociales más allá de su ubicación periférica en La teorización y como actores que activamente reconfiguran tal relación a través de una multiplicidad de identidades sociales (tradução minha).

desejo é nossa revolução” (VIDAL-ORTIZ, VITERI, AMAYA, 2014, p. 193).⁷

De 2002 a 2013, a atuação do coletivo “Mujeres Al Borde” abrange montagens audiovisuais, teatrais, oficinas, intervenções em espaços públicos, além de liderar campanhas contra a patologização das experiências trans. O que parece justificar a composição do neologismo arte + ativismo = artivismo. Ou seja, o artivismo é um pressuposto que, em princípio, sugere que os movimentos artísticos desenvolvidos pelo coletivo surjam com um intuito ativista e, portanto, é a arte que dispara o gatilho da ação. Quero dizer com isso que, nesta situação, não é o ativismo que se veste com o “tubinho preto” da arte e sim a arte que, no corpo, opera os agenciamentos ativistas.

Vale ainda ressaltar que o próprio coletivo não atribui a si nenhuma definição ou posicionamento mais forte que não seja a de transitoriedade. O que particularmente acredito que encontre acolhimento na fluidez das identidades e dos propósitos aos quais o coletivo se dedica. Exemplificando isso,

Mujeres Al borde, tampouco compartilha do posicionamento de alguns coletivos que se autodenominam queer que questionam de maneira radical toda iniciativa que reclame direitos, como o casamento igualitário, ou procure ser parte daquilo que se considera ‘normal’. Sua ideia de uma produção crítica é separada de uma busca de inclusão por si mesma que orienta os ativismos LGBT e do radicalismo queer que, pretendendo questionar relações de poder, impõem suas próprias lógicas e hierarquias (VIDAL-ORTIZ, VITERI, AMAYA, 2014, p. 192).⁸

Na experiência deste coletivo, o queer é um lugar de encontro com outras experiências não reconhecidas dentro dos ativismos oficiais. O queer é portanto, uma forma de estar à margem para compreender, de uma maneira distanciada, outros modos de entender a transformação de

⁷ Nuestro deseo es nuestra revolución. (tradução minha).

⁸ Mujeres Al Borde tampoco comparte la posición de algunos colectivos autonombrados *queer* que cuestionem de manera radical toda iniciativa que reclame derechos, como el matrimonio igualitario, o busque ser parte de aquello que se considera ‘normal’. Su idea de una production crítica se separam de la búsqueda de inclusion por sí misma que orient los activismos LGBT y del radicalism *queer* que, pretendiendo cuestionar relaciones de poder, impone sus propias lógicas y jerarquías. (tradução minha).

privilégios e hierarquias de outras ordens para além das discussões sexo/gênero. Do mesmo modo também posso considerar que estar à margem pode significar promover uma fuga do eixo, do “normal”, em busca de um caminho que favoreça mais o encontro de outros locais do que um ponto de chegada definitivo e estabilizador.

No esforço de fazer da experiência vivida um jeito de apontar no corpo o modo pelo qual o ativismo se estabelece, a ideia arte + ativismo enfatiza a produção de subjetividade que parte de três premissas:

- 1 – A experiência vivida como produção de conhecimento;
- 2 – A arte como proposição do ativismo;
- 3 – O corpo como a própria comunicação do acontecimento e deslocamento do “eixo”.

Neste sentido, o “duo Yeguas del Apocalipsis”, assim como o “Mujeres Al Borde” encontra eco nestas colocações. Produzido no Chile, em 1988, por Francisco Casas e Pedro Lemebel, o *duo* em questão trata de um corpo e um discurso que “materializa no espaço público cruzamentos antes invisíveis e inaudíveis entre arte, sexualidade e política.” (CARBAJAL, 2011, p. 60).⁹ Montados em uma égua, dois homens, ou duas “maricas”...nus, entram em um recinto público da Universidade do Chile – Este é o marco da proposição performática, e arrisco a dizer, artista de Francisco Casas e Pedro Lemebel.

A ação põe em relevo o modo pelo qual o fluxo desejante se mostra de maneira a questionar, entre outras coisas, como a sexualidade aparece nas práticas educativas, apenas como forma de saber em um discurso normalizado, sem considerar, ao menos de maneira visível, a corporalidade que põe em cena uma forma de desejo.

A partir de uma noção de genealogia Foucaultiana que pretende observar e analisar a funcionalidade dos discursos ao invés de buscar suas origens, encontramos em Mourão (2015) um apontamento que

⁹ Materializa en el espacio público cruces antes invisibles e inaudibles entre arte, sexualidad y política (tradução minha).

contribui para lançar um olhar analítico sobre o *duo* em questão, refletindo que

[...] a criação artística e a ação política se movem em campos que não estão estanques entre si. É possível detectar zonas de convergência. Afinal, na sua gênese, arte e ativismo possuem um forte elo em comum: ambos se posicionam no mundo sonhando outros mundos. Isto é, ambos se afirmam segundo uma *práxis* tão idealista quanto idealizada, criando representações que na sua exposição pública pretendem reverberações exteriores ao que efetivamente criam (MOURÃO, 2015, p. 03).

Verificamos dessa forma a centralidade do corpo na análise da proveniência flagrando as articulações entre corpo e história em fluxo de constante contaminação. A lógica da discussão até aqui teve como disparador justamente a relação entre corpo e história vivida, sendo o próprio corpo o protagonista de sua construção histórica em diálogo com a experiência. Não tenho a intenção portanto, e nem é o objetivo, de chegar a uma definição clara sobre ativismo. Ao contrário! Os exemplos citados são recursos que indicam o desejo de olhar para a produção local em Salvador e perceber quais são os possíveis protagonistas que operam em vias próximas do ativismo e, ao mesmo tempo, sugerir outras compreensões de ativismo nos quais o ativismo talvez esteja presente em outros modos de expor dissidências e posicionamentos políticos.

Sugiro, como ponto de partida para esse olhar, a cena *drag* de Salvador tomando como exemplo e recorte, as atuações de Gina de Mascar¹⁰ e Rainha Loulou¹¹. Essa escolha não exclui outras atuações da possibilidade do mesmo olhar, mas, para tanto, seria preciso um aprofundamento de estudos que não cabe neste exercício inicial.

A pergunta que empreende um olhar para as atuações citadas é: É possível enxergar um modo de ativismo nas atuações citadas que abarquem outras operações entre corpo, experiência e ativismo que não estejam situadas no âmbito das intervenções de grande alcance? Sendo

¹⁰ Ver mais em <https://www.youtube.com/watch?v=dxTdfwEvia8>

¹¹ Ver mais em <https://www.youtube.com/watch?v=nt7xQA1sDDw>

assim, seria possível pensar em uma noção de ativismo considerando proposições de subjetividades em pequenos guetos¹²?

Do ponto de vista da fluidez das identidades, podemos considerar o ativismo como local de realização de pautas dissidentes e, ao mesmo tempo, local de encontro de identidades transitórias em reterritorialização. Nesse sentido, cabe aqui considerar a atuação de Gina de Mascar como uma dissidente do universo *drag* de Salvador, pelo fato de sua atuação em cena e sua *montação* possuírem afirmações que não passam pelo ideal de beleza produzido pela indústria do capital nem muito menos pela representação de divas da música *pop*. Gina reúne em sua construção um ponto importante que menciona a quebra de padrões estéticos de atuação ao produzir uma nova subjetividade reterritorializada a partir do que arriscaria chamar de uma política do desejo¹³ que transborda fronteiras. Dessa forma, é possível encontrar, portanto, ressonâncias na fala de Di Giovanni ao mencionar a pesquisadora Ana Longoni:

[...] o desafio é entender em que se funda a radicalidade de práticas que não se prestam a ser analisadas exclusivamente nem sob o critério de sua eficácia política, nem sob o critério de sua natureza “artística” (Longoni 2009:34), já que parecem precisamente ultrapassar as convenções de ambos os campos (DI GIOVANNI, 2015, p. 03).

Ou seja, existe uma potência artista de uma política muscular que não se restringe a uma atuação em frentes de batalha evidentes. Não é apenas na rua em protestos de grande porte e notoriedade ou movimentos sociais que podemos verificar a presença de uma atuação artista. A presença de artistas como Gina de Mascar nos guetos da cidade

¹² O gueto, compreendido como lugar onde convivem grupos que se reúnem por afinidades, sejam elas quais forem, é o local onde se institucionalizam políticas expressas em escolhas, onde podemos perceber o indivíduo atuando em seu discurso de identificação com práticas, comportamentos e na interação com a alteridade, é o reconhecimento de um lugar de fala onde a localização geográfica tem uma importância política para um modo de viver homossexual. No discurso homossexual, o gueto é o espaço onde é possível aplacar as pressões do medo de ridicularização e autopunição que acomete os homossexuais. “O gueto é um lugar onde tais pressões são momentaneamente afastadas, portanto, onde o homossexual tem mais condições de assumir e de testar uma nova identidade social” (MACRAE, 1983, p. 56).

¹³ Segundo Colling (2016), via Deleuze, o desejo aqui não é compreendido como falta e sim como produção de sujeitos desejantes na fuga das normas gerando novas subjetividades.

evidenciam e sustentam posturas ativistas face à resistência de uma atuação continuada e na produção de uma política do desejo que afeta determinada porção da comunidade *gay* de Salvador.

Do mesmo modo a atuação de 15 anos da Rainha Loulou em Salvador, atesta a composição arte + ativismo considerando que a manutenção de uma atuação tão pregnante não se justifica apenas pelo mérito artístico, senão também por uma difusão de um modo de estar no mundo que traz, à luz do palco, uma série de tensionamentos muito caros às questões de gênero e sexualidade.

É a partir da ordem da experiência que penso a potência das ações dos artistas mencionados. Esse foi um modo que elegi para apontar, de forma inicial, um olhar amplificado sobre a ideia de ativismo, numa tentativa de identificar fora das macrorreferências, os lugares onde, em minha opinião, existem ativismos de outras naturezas que também são, por vezes, frutos de dissidências ou atuações de resistência. Sobre a experiência, Mourão observa que

Uma vez que se aprende por via da experiência, a experiência dramática desenha-se profundamente enriquecedora tanto ao nível artístico como político, correndo num “dinâmico *feed-back* positivo” (SCHECHNER, 2003, p. 214) que faz de toda a política algo performativo e de toda performance algo político – como num jogo de espelhos – influenciando-se mutuamente os dois campos não só no nível das formas como consequentemente no nível dos conteúdos (MOURÃO, 2015, p. 08).

Por ora, percebo que é possível enxergar uma pulsão ativista em muitas atuações em Salvador, mas, no entanto, também considero que deve se ter critérios de observação muito atentos ao diferenciar atuações que dialogam com proposições que extrapolam o campo cênico pela produção do desejo e subjetividades, e outras que, não menos importantes, e não menos políticas, estão interessadas em manifestar outras porções desejantes, mesmo que, para além da consciência, não prescindam de um posicionamento político.

3 - As experiências do corpo, através de um personagem ficcional, tratam de experiências pessoais, tomando partido da própria história, libertando-se de automatismos e normatividades, destruindo e se destruindo, reterritorializando-se.

Muito próximo do que mencionei na primeira proposição, a transculturação implica em si um processo de reterritorialização que, na minha perspectiva, acontece no corpo pelo agenciamento, perdas, ganhos e produção de subjetividade que acontece nas tensões entre dança flamenca e cultura nordestina a partir das masculinidades do dançarino flamenco e do cabra macho nordestino. Mencionando Guattari e Haesbaert, Maia (2014, p. 22), diz que, território

É sinônimo de apropriação e de subjetivação que se dá, de acordo com Guattari, através de agenciamentos coletivos de enunciação e de agenciamentos maquínicos de corpos [...]. E Desterritorializar, deste modo, é o movimento pelo qual se deixa um território conhecido e estável, é o abandono de um território experimentado e petrificado, é o abrir-se e empreender linhas de fuga, romper com os limites conhecidos e com as zonas de conforto (GUATTARI, 2013, p. 388). No entanto, todo e qualquer movimento de desterritorialização implica um movimento de reterritorialização, que pode ser concomitante ou anterior ao processo de desterritorialização. (MAIA, 2014, p. 21). [...] a desterritorialização absoluta diz respeito ao pensamento e à criação. Essa reterritorialização, como esclarece Haesbaert, é a obra criada, é o novo conceito, é a canção pronta, é o quadro finalizado, é o pensar (HAESBAERT, 2002, p. 9) (MAIA, 2014, p. 22).

A partir deste ponto menciono como experiência significativa do grau zero do corpo a performance, que desenvolvo como parte da minha pesquisa de doutorado, intitulada: Protocolo.doc. Sinopse - Processo cênico/metodológico sobre gênero que faz parte da já citada pesquisa de doutorado em desenvolvimento no PPGAC UFBA. Em cena, o pesquisador problematiza aspectos normativos tensionando imaginários de virilidade, sugerindo imagens transitórias no corpo pelo uso de acessórios e indumentárias que relativizam o binômio masculino/feminino, verificando através da construção de uma performance de dança, o modo pelo qual a dança flamenca e o imaginário do masculino nordestino podem apontar para uma discussão sobre gênero, tendo o corpo transculturado como local de acontecimento.

Sobre uma recente apresentação desta performance no Iº Encontro Interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia, realizado no Teatro Martin Gonçalves no dia 3 de setembro de 2016, coordenado pela Profª. Dra. Ivani Santana (UFBA), a Profª. Dra. Ciane Fernandes (UFBA) escreveu:

QUE VENGA EL TORO!

Protocolo.com, de Daniel Moura, é uma obra cênica com uma força e magnetismo contundentes. Sentados em um círculo ao chão, o público é inserido no campo performativo, o qual é instalado em seu padrão circular, já que a obra cresce de modo surpreendente como em uma espiral de círculos cada vez mais reveladores. No entanto, nada é previsível e comum. Alguns elementos parecerem referências bem específicas, porém ganham dimensões totalmente novas em cada contexto e combinação, numa multiplicidade de significados e interpretações, quer seja no que se refere a tradições culturais diversas, opções de gênero além das expectativas normatizantes, ou pela desconstrução de signos corporais e sonoros. O importante é que, a partir de uma somatória inusitada de elementos, a pulsação corporal emerge sorradeira e sabiamente, tecendo com calma uma teia muito consistente e corajosa, reinventando uma dança contemporânea sem medo de ser cultural, pessoal, sexual, próxima e irreverente.

A entrada de um ser movente indescritível, um monte de cores em um grande babado que desliza pelo chão, de repente revela o que nos diferencia (ou aproxima) dos animais – a cauda – e apenas isso, bem na altura dos nossos olhos. Esse ser híbrido, meio pano colorido meio pele exposta (justo na parte que nossa moral insiste em cobrir e que o carnaval expõe de modo comercial e desalmado), é desconcertante justamente porque não é desconcertado, e aquilo não é um desfile carnavalesco, ou não deveria ser nem parecer...

Desliza e gira suavemente pelo espaço circular até metamorfosear-se inúmeras vezes, desvelando-se como arcos de uma espiral que rodopia. Com o corpo ainda coberto, erguem-se duas patas de quadrúpede, equilibrando-se sobre o casco alto, bumba-meu-boi transexual transcultural que nos hipnotiza com as mãos suavemente emergindo para fora das cores, girando num flamenco sem cabeça inesperado e belíssimo. A bipedia não é ereta, é curva, ondulada, sensual e difícil, tortuosa como um sofrimento flamenco, como um cabra (não) macho no sertão da normatização de gênero e gesto. Mas afinal, isso é boi do sertão, é cangaceiro com chapéu de

couro, é touro numa tourada espanhola, é domador de touro, é dançarina flamenca, é bumba-meu-boi, é *drag queen*, é um modelo na passarela... transformação constante parece ser a única coisa estável por aqui.

Finalmente erguido, esse mosaico dinâmico agora vira ao avesso o arco-íris do bumba-meu-boi para ser um humano supostamente azulão, como manda o figurino, mas tem uma altura sobre-humana e babados extravagantes. Retirando finalmente a saia, revela a mesma cauda do início, a tanga fio dental agora numa pessoa completa, que nos olha com mais nudez que o próprio corpo. Retira-se sem pressa, sem pompa, mas instalando um campo hipnotizante com o simples olhar e o caminhar aparentemente fácil, mas, de fato, altamente exigente, sobre as botas-patas. Antes de sair, cinicamente, bate e aperta um lado das nádegas, confirmando justamente que nenhum gesto é banal ou inútil. Tudo tem seu momento e motivo exatos, numa composição desafiadora e literalmente arrebatadora.

Protocolo.doc é uma desterritorialização absoluta, é o abandono dos lugares de segurança como dançarino flamenco e nordestino ciente de sua cultura, em um grau zero do corpo, que reterritorializa-se, como corpo transculturado, fruto de uma cópula genética entre o dançarino flamenco e o cabra macho nordestino. Essa reterritorialização empreende um lugar de fala e uma subjetividade que agrega a este corpo, um discurso político e ativista sobre gênero, a partir de uma dramaturgia que encontra no desejo, a reunião das escolhas que faz ao agenciar cultura, natureza, sexo, masculinidades e transitoriedades em um discurso dissidente.

Esta performance não está e nem tem a pretensão de ser concluída, ela é e deve ser sempre devir, e no momento de maturação em que está, é resultado de outras experiências que foram feitas em vídeo e em pequenas performances *drag*, com o objetivo de flagrar no corpo cabra macho nordestino do dançarino de flamenco que sou, uma construção performativa no qual o gênero seja sempre uma travessia. E por ser travessia a fixidez não é tão bem vinda, e nela também talvez não caiba um nome prisão onde a morte da potência de múltiplos significados pode ser enunciada por uma definição reducionista.

(Re)considerações

Com isso, já articulo a esta escrita uma crítica ao mesmo tempo em que penso a sua construção: minha crítica consiste em lançar um olhar para uma ampliação de significados que os estudos *queer* vem ganhando, sobretudo em trabalhos acadêmicos. Faço uma ressalva para o uso inflacionado de determinados termos que acabam por esvaziar a primeira necessidade de nomeação dos fenômenos, que seria dar sentido as coisas. No uso inflacionado dos termos, o que temos é justamente o contrário. Ou seja, o esvaziamento ou pulverização do sentido, fazendo com que a palavra, no ato de nomear as coisas, acabe por matar tudo aquilo que elas designam, limitando a potência de significações do fenômeno e, ao mesmo tempo, tornando plural demais as singularidades muito específicas pelo uso exaustivo e a repetição.

Para enegrecer um pouco mais a minha reflexão, apontarei o uso sobre os estudos *queer* como vítima da inflação a que me refiro, atribuindo ao fenômeno multirreferências para dar conta de batizar tudo aquilo que carregará uma característica que substantive ou adjetive o nome queer. Esta observação me leva a refletir sobre um possível risco de criar definições estáveis para noções complexas em um assunto que preza pela singularidade ao olhar para a dissidência como um movimento não hegemônico. O problema que inicio aqui trata de pensar quantos nomes são possíveis de atribuir ao queer, sem que, com isso, o escopo do fenômeno queer caia numa rede com tramas tão abertas.

Talvez já estejamos em um momento de pensar a potência dos nossos próprios fenômenos, em uma tentativa de inaugurar um termo que seja próprio do nosso lugar de fala. Ou seja, antes de adornar o queer, não seria interessante oferecer para o mundo algo que desse partida a um pensamento instituído em nossas próprias reflexões? Acredito que esse seria o momento do surgimento de um neologismo que arriscasse atender as demandas da nossa própria produção em seus modos de existência e manifestação nas linguagens artísticas e acadêmicas, sem que estejamos aprisionados a um hábito parecido com o que frequentemente acontece com as filiações das Drag Queens; quando uma nova Drag surge, ela é batizada e “amadrinhada” pelos cuidados e sobrenome da Drag que a revela para o mundo. Não seria a hora de fazer valer a dissidência da dissidência? Que outros nomes podem dar conta dos nossos próprios fenômenos? Se é que isso é possível... por isso menciono que, inicialmente o nome deste artigo é O grau zero do corpo: uma proposta de escritura *queer* – eu não poderia manter esse nome

depois de tanto disse me disse... ! No entanto, já me contradizendo, resolvi manter o nome em função da crítica aqui feita, e como uma possibilidade de receber de você, leitor, uma sugestão melhor para o nome deste artigo.

Referências

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (1920-1940)**. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALÓS, Anselmo Peres. **Gênero e ambivalência sexual na ficção de Caio Fernando Abreu: um olhar oblíquo sobre Onde andará Dulce Veiga?**. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n.40, jul/dez. 2012, p. 177-204

AZEVEDO, Adriana Pinto Fernandes de. **Reconstruções queer: por uma utopia do lar**. 2016. 144 f. (Doutorado em literatura, cultura e contemporaneidade) Tese de doutorado apresentada na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2016

BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos o grau zero da escritura**. São Paulo, Cultrix: 1972

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2006.

CARBAJAL, Gaspar. **Descubrimiento del río de las amazonas: relación de Gaspar de Carbajal**. Madrid: Babelia, 2011.

COLLING, Leandro. A emergência do ativismo da dissidência sexual e de gênero no Brasil da atualidade. In: GARCÍA, Paulo César; THÜRLER, Djalma (orgs.) **Erotização da política e a política do desejo: narrativas de gênero e sexualidades em tempos de cólera**. Salvador, EDUNEB, pp. 74-86, 2016.

DI GIOVANNI, Julia Ruiz. Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. In: **Cadernos de Arte e Antropologia. Dossiê Artivismo: poéticas e performances políticas na rua e na rede**. Vol. 4, Nº 2, 2015.

Dossiê Corpos desobedientes do número 3 desta revista:
<http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/revista>

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Tradução de Vera Mello Joscelyne. 9. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 10 Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MACRAE, Edward. **Em defesa do gueto**. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, V. 2, 1, p. 53-60 abril, 1983.

MAFFESOLI, Michel. **O conhecimento comum: introdução à sociologia compreensiva**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

MAIA, Helder Thiago Cordeiro. **O Devir-darkroom e a literatura hispano-americana: a escritura queer de Néstor Perlongher e Copi**. 2014. 161 f. (Mestrado em Literatura hispano – Americana) Dissertação de mestrado apresentada na Universidade Federal Fluminense, 2014

MENDES, Cleise F. **Dramaturgia, corpo e representação**. Agente: revista de psicanálise, Salvador: Escola Brasileira de Psicanálise/Seção Bahia, ano14, n. 15, p. 145-156, nov. 2013.

MOURÃO, Rui. Performances artivistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência. **Cadernos de Arte e Antropologia. Dossiê Artivismo: poéticas e performances políticas na rua e na rede**. Vol. 4, Nº 2, 2015.

ORTIZ, Fernando. **El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco**. La Habana, Cuba: Editorial de ciencias sociales, 1983.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. Buenos Aires: Ediciones El Adariego, 2008.

SANTIAGO, Silviano. **Stella Manhattan**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

VIDAL-ORTIZ, Salvador; VITERI, María Amelia; AMAYA, José Fernando Serrano. **Resignificaciones, prácticas y políticas queer en América Latina: otra agenda de cambio social.** *Nómadas* [online], n.41, pp.185-201, 2014

WASHABAUGH, William. **Flamenco: pasión, política y cultura popular.** Traducción de Verónica Canales y Enrique Folch Gonzales. Barcelona: EdicionesPaidós Ibérica, 2005.

WITTIG, Monique. **Ninguém nasce mulher. Zine: Hurrah, um grupelho eco-anarquista e Coletivo Bonnot,** Departamento de Terrorismo Performático de Gênero, p.1-20, 2012.

Recebido em 14/11/2016
Aprovado em 21/12/2016