



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

PRINCESA RICARDO MARINELLI

(RICARDO MARINELLI MARTINS)

CUIDADO COM AQUELE BIZARRA!
PERFORMATIVIDADES DESOBEDIENTES DE GÊNERO NA
ARTEVIDA DE CORPAS DISSIDENTES DO BINÁRIO

GOIÂNIA

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES
E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Ricardo Marinelli Martins (Princesa Ricardo Marinelli)

3. Título do trabalho

Cuidado com aquele bizarro: performatividades desobedientes de gênero na artevida de corpos dissidentes do binário

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Guarato Dos Santos, Professor do Magistério Superior**, em 01/03/2023, às 16:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **RICARDO MARINELLI MARTINS, Discente**, em 04/03/2023, às 14:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3559316** e o código CRC **B8A9F10F**.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

PRINCESA RICARDO MARINELLI
(RICARDO MARINELLI MARTINS)

CUIDADO COM AQUELE BIZARRA!
PERFORMATIVIDADES DESOBEDIENTES DE GÊNERO NA
ARTEVIDA DE CORPAS DISSIDENTES DO BINÁRIO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para a obtenção do título de doutora.

Área de concentração: Performances Culturais

Linha de Pesquisa: Teorias e Práticas da Performance

Orientador: Prof. Dr. Rafael Guarato dos Santos

GOIÂNIA

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

MARTINS, Ricardo Marinelli
CUIDADO COM AQUELE BIZARRA! [manuscrito] :
PERFORMATIVIDADES DESOBEDIENTES DE GÊNERO NA
ARTEVIDA DE CORPAS DISSIDENTES DO BINÁRIO / Ricardo
Marinelli MARTINS. - 2023.
7, 297 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Guarato dos Santos.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances
Culturais, Goiânia, 2023.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Performatividade de Gênero. 2. Gênero não-binário. 3. Corpo
como coreografia. I. dos Santos, Rafael Guarato, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 03 da sessão de Defesa de Tese de Ricardo Marinelli Martins (Princesa Ricardo Marinelli), que confere o título de Doutor em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos vinte e oito dias do mês de fevereiro de dois mil e três a partir das quatorze horas, através de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa da Tese intitulada "Cuidado com aquele bizarra!: performatividades desobedientes de gênero na artevida de corpos dissidentes do binário". Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Rafael Guarato dos Santos (UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Thereza Cristina Rocha Cardoso (PPGARTES/UFG), membro titular externo, Professora Doutora Larissa Maués Pelúcio Silva (PPGC/UNESP), membro titular externo, Professora Doutora Carmen Lúcia Fornari Diez (UFPR), membro titular externo, Professor Doutor Victor Hugo Neves de Oliveira (UFPB e PPGPC/UFG), membro titular interno, cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. Uma vez finalizado todas as arguições, a Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da tese, tendo sido a candidata aprovada com louvor pelos seus membros, com indicação de publicação após as correções finais em concordância com o orientador. Proclamados os resultados pela Professor Doutor Rafael Guarato dos Santos (UFG), Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Guarato Dos Santos, Professor do Magistério Superior**, em 28/02/2023, às 21:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **VICTOR HUGO NEVES DE OLIVEIRA, Usuário Externo**, em 01/03/2023, às 09:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Larissa Maués Pelúcio Silva, Usuário Externo**, em 02/03/2023, às 19:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carmen Lúcia Fornari Diez, Usuário Externo**, em 21/03/2023, às 11:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Thereza Cristina Rocha Cardoso, Usuário Externo**, em 03/04/2023, às 11:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3556231** e o código CRC **35D87E45**.

AGRADECIMENTOS

Ao Rafa (professor Dr. Rafael Guarato), pela parceria e paciência sem fim.

À minha família, incansáveis na tarefa de lidar com meus picos depressivos.

À todxs xs artistas que viveram (e vivem) comigo a coreografia que é Princesa Ricardo.

*Não obedeco mais
Não obedeco*

*Eu não sou mulher para te fazer feliz
Eu não sou homem para te fazer feliz
Eu não sou máquina para te fazer feliz*

*Não obedeco mais
Não obedeco*

*Eu não sou mendiga
Eu não sou menina
Eu não sou mentira
Para te fazer feliz*

(Roseane Santos e Leonarda Glück)¹

¹ Para uma experiência completa, ouça aqui (Na voz de Roseane Santos):
<<https://www.youtube.com/watch?v=7tkVTUpjQok>>

RESUMO

A proposta desta pesquisa foi produzir uma cartografia autcoreográfica de Princesa Ricardo Marinelli e entre cruzá-la com as autcoreografias de duas outras subjetividades de artistas não binárias (Stefano Belo e Cali Ossani), apostando numa poética e numa narrativa do encontro. Para isso recorreremos aos parâmetros metodológicos da Cartografia (Deleuze-Guatarri, 1995, 1996, 1997a, 1997b; Rolnik, 1996, 2018; Barros, 2015; Aguiar, 2010). Junto com isso, recorreremos a “pesquisa performativa”, na qual encontramos suporte para de fato construir pensamento autcoreograficamente (Haseman, 2015). O desafio sempre foi aproximar as possibilidades da escrita acadêmica com as da criação em arte, borrando atrevidamente os limites entre arte, ciência e o que chamamos vida. Nessa empreitada nos auxilia a teoria da Performatividade de Gênero (1990) desenvolvida pela filósofa Judith Butler na década de 1990 e apontando o caráter performativo do gênero, a teoria esta alicerçada em três pontos principais: 1. O conceito de Atos performativos da linguagem, de John Austin (1990); 2. O entendimento de Citacionalidade, de Jacques Derridá (1991; 2004); e finalmente, ao 3. entendimento de Performance reconhecida em sua dimensão de produção do real. Junto com esta elaboração conceitual, nos interessou perceber como o entrecruzamento destas dimensões performáticas acontecem no gesto, na coreografia da materialidade do corpo, e portanto, nos processos de subjetivação, especialmente para perceber e tornar visível o que estamos chamando de performance Kuir. Nesse contexto a proposta da contrassexualidade de Paul Preciado (2014) para compreender e explicar que eu faço parte de uma enxurrada de corpos que re/existem desafiando o gênero binário e sua dinâmica compulsória. Uma horda que não tem medo de habitar o incerto, o pouco definido, o borrado, o estranho. Um enxame que não engole a pretensa verdade segundo a qual a humanidade é dividida unicamente entre homens e mulheres. E por isso não tenho outra escolha a não ser atualizar criativa e diariamente suas estratégias de sobrevivência. E estamos espiralando o tempo, conectando com ancestralidades e produzindo futuros impensáveis. No meio da bizarrice e do caos.

Palavras-chave: performatividade de gênero; performance queer; arte dissidente

ABSTRACT

The proposal of this research was to produce a self-oreographic cartography of Princess Ricardo Marinelli and between crossing it with the selfographies of two other non-binary artist subjectivities (Stefano Belo and Cali Ossani), betting on a poetics and a narrative of the meeting. For this we resorted to the methodological parameters of cartography (Deleuze-Guarri, 1995, 1996, 1997a, 1997b; Rolnik, 1996, 2018; Barros, 2015; Aguiar, 2010). Along with this, we resorted to “performative research”, in which we find support to actually build selfographically thinking (Haseman, 2015). The challenge has always been to bring the possibilities of academic writing closer to those of art creation, daunting the boundaries between art, science and what we call life. In this endeavor helps us the theory of gender performance (1990) developed by philosopher Judith Butler in the 1990s and pointing out the performative character of the genre, the theory is based on three main points: 1. The concept of performative acts of language, by John Austin (1990); 2. The understanding of citation, of Jacques Derrida (1991; 2004); and finally, 3. Understanding of performance recognized in its dimension of production of the real. Along with this conceptual elaboration, we were interested in realizing how the intersection of these performative dimensions happen in the gesture, the choreography of the materiality of the body, and therefore, in the processes of subjectivation, especially to perceive and make visible what we are calling performance *kuir*. In this context the proposal of the contrassexuality of Paul Preciac (2014) to understand and explain that I am part of a flood of bodies that re/exist challenging the binary genre and its compulsory dynamics. A horde that is not afraid to inhabit the uncertain, the little defined, the blurred, the strange. An swarm that does not swallow the alleged truth that humanity is divided solely between men and women. And so I have no choice but to update their survival strategies daily and daily. And we are spiraling time, connecting with ancestments and producing unthinkable future. In the midst of bizarre and chaos.

Keywords: gender performance; Queer performance; dissident art

RESUMEN

La propuesta de esta investigación fue producir una cartografía autooreográfica de la princesa Ricardo Marinelli y entre cruzarla con las autografías de otras dos subjetividades de artistas no binarios (Stefano Belo y Cali Ossani), apostando por una poética y una narración de la reunión . Para esto recurrimos a los parámetros metodológicos de la cartografía (Deleuze-Guarri, 1995, 1996, 1997a, 1997b; Rolnik, 1996, 2018; Barros, 2015; Aguiar, 2010). Junto con esto, recurrimos a la "investigación performativa", en la que encontramos apoyo para construir un pensamiento autográfico (Haseman, 2015). El desafío siempre ha sido acercar las posibilidades de la escritura académica a las de la creación de arte, desalentando los límites entre el arte, la ciencia y lo que llamamos vida. En este esfuerzo, nos ayuda a la teoría del rendimiento de género (1990) desarrollado por la filósofa Judith Butler en la década de 1990 y señalando el carácter performativo del género, la teoría se basa en tres puntos principales: 1. El concepto de actos performativos de lenguaje, por John Austin (1990); 2. La comprensión de la cita, de Jacques Derrida (1991; 2004); y finalmente, 3. Comprensión del rendimiento reconocida en su dimensión de producción de lo real. Junto con esta elaboración conceptual, estábamos interesados en darnos cuenta de cómo la intersección de estas dimensiones performativas ocurre en el gesto, la coreografía de la materialidad del cuerpo y, por lo tanto, en los procesos de subjetivación, especialmente para percibir y hacer visibles lo que somos. Llamar a rendimiento kuir. En este contexto, la propuesta de contrasexualidad de Paul Preciac (2014) para comprender y explicar que soy parte de una avalancha de cuerpos que re/existen desafiando el género binario y su dinámica obligatoria. Una horda que no tiene miedo de habitar lo incierto, el poco definido, el bordeado, lo extraño. Un enjambre que no se traga la supuesta verdad de que la humanidad se divide únicamente entre hombres y mujeres. Y entonces no tengo más remedio que actualizar sus estrategias de supervivencia diariamente y diariamente. Y estamos en espiral, conectando con antepasados y produciendo un futuro impensable. En medio de extraño y caos.

Palabras clave: performatividad de género; performance queer; arte disidente

SUMÁRIO

NOTAS INTRODUTÓRIAS	22
Preparando o terreno para a bizarrice	22
Considerações sobre as escolhas da escrita.....	35
Princesa, Cali e Stefano: um exercício da poética do encontro	38
No meio caminho, uma pandemia	40
CAPÍTULO 1.....	45
Poética autocoreográfica por uma combustão do gênero binário.....	45
1.1 A coreografia performativa dos gêneros dissidentes	51
1.2 Atualizando estratégias para performar fora dos binários.....	60
CAPÍTULO 2	67
AutoCoreoCartografando Princesa	67
2.1 Centro de Estudos do Movimento da Casa Hoffmann (2003-2004).....	70
2.2 Couve-flor minicomunidade artística mundial (2005-2012).....	99
2.3 Plataforma “Sim, somos Bizarrras!” (2011-2019).....	145
CAPÍTULO 3	243
Princesa encontra as autoreografias Cali e Stefano.....	234
CAPÍTULO 4	266
Uma fábula contemporânea de Deusxs, Bruxxs e Princesxs terroristas do gênero	266
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	283
(Mais para último manifesto).....	283

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - “Desenhos de uns sexos versão solo”, Casa Hoffmann, 2003. Foto de Lauro Borges.	75
Figura 2 - “Desenhos de uns sexos” (parceria com Wesley Soares), Casa Hoffmann, 2004. Foto de Lauro Borges.....	76
Figura 3 - “Mais uma peça selecta”, Casa Hoffmann, 2004. Foto de Lauro Borges.....	78
Figura 3a - “ <i>Ne pas nourrir les animaux</i> ”, Casa Hoffmann, 2004. Foto de Lauro Borges.....	78
Figura 5 - “Pelo a menos no País das Maravilhas”, Casa Hoffmann, 2011. Foto: Alessandra Haro.....	80
Figura 7 - “Pelo a menos no País das Maravilhas”, Casa Hoffmann, 2011. Foto: Alessandra Haro.....	81
Figura 8 - “Pelo a menos no País das Maravilhas”, Casa Hoffmann, 2011.....	81
Foto: Alessandra Haro.....	81
Figura 9 - “Pelo a menos no País das Maravilhas”, Casa Hoffmann, 2011. Foto: Alessandra Haro.....	82
Figura 10 - “Pelo a menos no País das Maravilhas”, Casa Hoffmann, 2011. Foto: Alessandra Haro.....	83
Figura 11 - “Pelo a menos no País das Maravilhas”, Casa Hoffmann, 2011. Foto: Alessandra Haro.....	84
Figura 12 - “Pelo a menos no País das Maravilhas”, Casa Hoffmann, 2011. Foto: Alessandra Haro.....	84
Figura 13 - “Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui”, Casa Hoffmann, 2004. Foto: Lauro Borges.....	86
Figura 15 - “Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui”, Berlin, 2007. Foto: Gustavo Bitencourt.....	87
Figura 16 - “Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui”, Toledo, 2008. Foto: Elisabete Finger.....	88
Figura 16 - “Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui”, Morretes, 2008. Foto: Elisabete Finger.....	88
Figura 17 - “Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui”, Curitiba, 2009. Foto: João Castelo Branco.	91
Figura 19 - “Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui”, Londrina, 2005. Foto: Juliana adur.	92
Figura 20 - “Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui”, São Luís do Maranhão, 2010. Foto: Marcio Vasconcelos.	93
Figura 21 - “Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui”, São Luís do Maranhão, 2010. Foto: Marcio Vasconcelos.	94
Figura 22 - “Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui”, São Luís do Maranhão, 2010. Foto: Marcio Vasconcelos.	94

Figura 23 - “Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui”, São Luís do Maranhão, 2010. Foto: Marcio Vasconcelos.	97
Figura 24 - “Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui”, Londrina, 2005. Foto: Juliana Adur.	97
Figura 25 - “Logomarca couve-flor minicomunidade artística mundial”. Design de Gustavo Bitencourt.	102
Figura 26 - “Noivaction- Couve-flor minicomunidade artística mundial”, Curitiba, 2005. Fotos de Alessandra Haro.	103
Figura 27 - “Noivaction- Couve-flor minicomunidade artística mundial”, Curitiba, 2005. Fotos de Alessandra Haro.	103
Figura 28 - “Noivaction- Couve-flor minicomunidade artística mundial”, Curitiba, 2005. Fotos de Alessandra Haro.	103
Figura 29 - “Gráfico conceitual – projeto Da nudez, da mentira e da cumplicidade”, Curitiba, 2008.	104
Figura 30 - “Quase nu”, Curitiba, 2008. Foto de Alessandra Haro.	106
Figura 30 - “Quase nu”, Curitiba, 2008. Foto de Alessandra Haro.	106
Figura 31 - “Quase nu”, Curitiba, 2008. Foto de Alessandra Haro.	106
Figura 32 - “Quase nu”, Curitiba, 2008. Foto de Alessandra Haro.	107
Figura 35 - “Quase nu”, Curitiba, 2008. Foto de Alessandra Haro.	108
Figura 36 - “Quase nu”, Curitiba, 2008. Foto de Alessandra Haro.	108
Figura 37 - “Quase nu”, Curitiba, 2008. Foto de Alessandra Haro.	109
Figura 38 - “As obras dentro da obra – ONDE MORAM AS COISAS EM MIM”, Curitiba, 2009. Foto de Alessandra Haro.	112
Figura 39 - “As obras dentro da obra – CAIXA PANDORA MARINELLI”, Curitiba, 2009. Foto de Alessandra Haro.	113
Figura 40 - “As obras dentro da obra – QUASE NU EM UMA FOTO”, Curitiba, 2009. Foto de Alessandra Haro.	113
Figura 41 - “As obras dentro da obra – DESENHO QUASE NU”, Curitiba, 2009. Foto de Alessandra Haro.	114
Figura 42 - “As obras dentro da obra – ONDE MORAM AS COISAS EM MIM”, Curitiba, 2009. Foto de Alessandra Haro.	114
Figura 43 - “As obras dentro da obra – SUGESTÃO PARA UM BOM PLANO DE FUGA”, Curitiba, 2009. Foto de Alessandra Haro.	116
Figura 44 - “As obras dentro da obra – SUGESTÃO PARA UM BOM PLANO DE FUGA”, Curitiba, 2009. Foto de Alessandra Haro.	117
Figura 45 - “As obras dentro da obra – SUGESTÃO PARA UM BOM PLANO DE FUGA”, Curitiba, 2009. Foto de Alessandra Haro.	118
Figura 46 - “As obras dentro da obra – SUGESTÃO PARA UM BOM PLANO DE FUGA”, Curitiba, 2009. Foto de Alessandra Haro.	119

Figura 47 - “As obras dentro da obra – SUGESTÃO PARA UM BOM PLANO DE FUGA”, Curitiba, 2009. Foto de Alessandra Haro.	120
Figura 48 - “As obras dentro da obra – SUGESTÃO PARA UM BOM PLANO DE FUGA”, Curitiba, 2009. Foto de Alessandra Haro.	120
Figura 49 - “As obras dentro da obra – SUGESTÃO PARA UM BOM PLANO DE FUGA”, Curitiba, 2009. Foto de Alessandra Haro.	121
Figura 50 - “As obras dentro da obra – SUGESTÃO PARA UM BOM PLANO DE FUGA”, Curitiba, 2009. Foto de Alessandra Haro.	121
Figura 51 - “Batráquios”, São Paulo, 2015. Foto de Talita Dallmann.	122
Figura 52 - “Batráquios”, Curitiba, 2009. Foto de Alessandra Haro.	123
Figura 53 - “Batráquios”, Curitiba, 2010. Foto de Angelo Luz.	124
Figura 54 - “Batráquios”, Curitiba, 2015. Foto de Wellington Guitti.	124
Figura 55 - “Batráquios”, Curitiba, 2015. Foto de Wellington Guitti.	125
Figura 56 - “Batráquios”, São Paulo, 2015. Foto de Talita Dallmann.	126
Figura 57 - “Batráquios”, Curitiba, 2015. Foto de Wellington Guitti.	126
Figura 58 - “Batráquios”, São Paulo, 2015. Foto de Talita Dallmann.	127
Figura 59 - “Batráquios”, Curitiba, 2015. Foto de Wellington Guitti.	127
Figura 60 - “Batráquios”, São Paulo, 2015. Foto de Talita Dallmann.	128
Figura 61 - “Peça de pessoa, prego e pelúcia”, Curitiba, 2010. Foto de Leco de Souza.	129
Figura 62 - “Peça de pessoa, prego e pelúcia”, Curitiba, 2010. Foto de Leco de Souza.	129
Figura 63 - “Peça de pessoa, prego e pelúcia”, Curitiba, 2010. Foto de Leco de Souza.	130
Figura 64 - “Peça de pessoa, prego e pelúcia”, Curitiba, 2010. Foto de Leco de Souza.	132
Figura 65 - “Peça de pessoa, prego e pelúcia”, Curitiba, 2010. Foto de Leco de Souza.	132
Figura 66 - “Peça de pessoa, prego e pelúcia”, Curitiba, 2010. Foto de Leco de Souza.	133
Figura 67 - “Peça de pessoa, prego e pelúcia”, Curitiba, 2010. Foto de Leco de Souza.	134
Figura 68 - “Peça de pessoa, prego e pelúcia”, Curitiba, 2010. Foto de Leco de Souza.	134
Figura 69 - “Se ele fosse outra coisa não seria muito diferente”, Curitiba, 2010. Foto de Leco de Souza.	135
Figura 70 - “Se ele fosse outra coisa não seria muito diferente”, Curitiba, 2010. Foto de Leco de Souza.	136
Figura 71 - “Se ele fosse outra coisa não seria muito diferente”, Curitiba, 2010. Foto de Leco de Souza.	136
Figura 72 - “Se ele fosse outra coisa não seria muito diferente”, Curitiba, 2010. Foto de Leco de Souza.	137
Figura 73 - “Se ele fosse outra coisa não seria muito diferente”, Curitiba, 2010. Foto de Leco de Souza.	137

Figura 74 - “Se ele fosse outra coisa não seria muito diferente”, Curitiba, 2010. Foto de Leco de Souza.	138
Figura 75 - “Se ele fosse outra coisa não seria muito diferente”, Curitiba, 2010. Foto de Leco de Souza.	140
Figura 76 - “Se ele fosse outra coisa não seria muito diferente”, Curitiba, 2010. Foto de Leco de Souza.	140
Figura 77 - “Se ele fosse outra coisa não seria muito diferente”, Curitiba, 2010. Foto de Leco de Souza.	141
Figura 78 - “Se ele fosse outra coisa não seria muito diferente”, Curitiba, 2010. Foto de Leco de Souza.	141
Figura 79 - “O Pequeno Príncipe está apaixonado pelo Pinóquio, que quer trepar com a Alice, que quer morar com o Pequeno Príncipe no asteróide B612”, Curitiba, 2012. Foto de Leco de Souza. ...	142
Figura 80 - “O Pequeno Príncipe está apaixonado pelo Pinóquio, que quer trepar com a Alice, que quer morar com o Pequeno Príncipe no asteróide B612”, Curitiba, 2012. Foto de Leco de Souza. ...	143
Figura 81 - “O Pequeno Príncipe está apaixonado pelo Pinóquio, que quer trepar com a Alice, que quer morar com o Pequeno Príncipe no asteróide B612”, Curitiba, 2012. Foto de Leco de Souza. ...	143
Figura 82 - “O Pequeno Príncipe está apaixonado pelo Pinóquio, que quer trepar com a Alice, que quer morar com o Pequeno Príncipe no asteróide B612”, Curitiba, 2012. Foto de Leco de Souza. ...	144
Figura 83 - “O Pequeno Príncipe está apaixonado pelo Pinóquio, que quer trepar com a Alice, que quer morar com o Pequeno Príncipe no asteróide B612”, Curitiba, 2012. Foto de Leco de Souza. ...	145
Figura 84 – Postal de divulgação projeto “Sim, somos bizarras!”, Curitiba, 2012.	146
Figura 84 - “Sim, somos bizarras!”, Curitiba, 2012. Foto de Leco de Souza.	147
Figura 85 - “Sim, somos bizarras!”, Curitiba, 2012. Foto de Leco de Souza.	148
Figura 86 - “Sim, somos bizarras!”, Curitiba, 2012. Foto de Leco de Souza.	149
Figura 87 - “Sim, somos bizarras!”, Curitiba, 2012. Foto de Leco de Souza.	150
Figura 89 - “Sim, somos bizarras!”, Curitiba, 2012. Foto de Leco de Souza.	151
Figura 90 - “Sim, somos bizarras!”, Curitiba, 2012. Foto de Leco de Souza.	151
Figura 90 - “Sim, somos bizarras!”, Curitiba, 2012. Foto de Leco de Souza.	151
Figura 91 - “Sim, somos bizarras!”, Curitiba, 2012. Foto de Leco de Souza.	152
Figura 92 - “Sim, somos bizarras!”, Natal, 2015. Foto de Jean Pierre.	152
Figura 93 - “Sim, somos bizarras!”, Natal, 2015. Foto de Jean Pierre.	152
Figura 94 - “Sim, somos bizarras!”, Porto Alegre, 2015. Foto de Jean Pierre.	153
Figura 95 - “Sim, somos bizarras!”, Porto Alegre, 2015. Foto de Jean Pierre.	153
Figura 96 - “Sim, somos bizarras!”, Porto Alegre, 2013. Foto de Angelo Luz.	154
Figura 97 - “Travesqueens”, São Luís do Maranhão, 2011. Foto de Murilo Souza.	155
Figura 98 - “Travesqueens”, São Luís do Maranhão, 2011. Foto de Marcio Vasconcelos.	155
Figura 99 - “Travesqueens”, São Luís do Maranhão, 2011. Foto de Marcio Vasconcelos.	155

Figura 100 - “Travesqueens”, São Luís do Maranhão, 2011. Foto de Marcio Vasconcelos.....	156
Figura 101 - “Travesqueens”, São Luís do Maranhão, 2011. Foto de Marcio Vasconcelos.....	157
Figura 102 - “Travesqueens”, São Luís do Maranhão, 2011. Foto de Marcio Vasconcelos.....	158
Figura 103 - “Travesqueens”, São Luís do Maranhão, 2011. Foto de Marcio Vasconcelos.....	158
Figura 104 - “Travesqueens”, São Luís do Maranhão, 2011. Foto de Marcio Vasconcelos.....	159
Figura 105 - “Travesqueens”, São Luís do Maranhão, 2011. Foto de Marcio Vasconcelos.....	159
Figura 106 - “Travesqueens”, São Luís do Maranhão, 2011. Foto de Murilo Souza.....	160
Figura 107 - “Travesqueens”, São Luís do Maranhão, 2011. Foto de Murilo Souza.....	160
Figura 108 - “Travesqueens”, São Luís do Maranhão, 2011. Foto de Murilo Souza.....	160
Figura 109 - “Não alimente os animais”, Curitiba, 2012. Foto de Leco de Souza.....	161
Figura 110 - “Não alimente os animais”, São Luís do Maranhão, 2013. Foto de Taciano Brito.....	162
Figura 111 - “Não alimente os animais”, São Luís do Maranhão, 2013. Foto de Taciano Brito.....	162
Figura 112 - “Não alimente os animais”, São Luís do Maranhão, 2013. Foto de Taciano Brito.....	163
Figura 113 - “Não alimente os animais”, São Luís do Maranhão, 2013. Foto de Taciano Brito.....	164
Figura 114 - “Não alimente os animais”, São Luís do Maranhão, 2013. Foto de Taciano Brito.....	166
Figura 115 - “Não alimente os animais”, São Luís do Maranhão, 2013. Foto de Taciano Brito.....	166
Figura 116 - “Não alimente os animais”, Curitiba, 2012. Foto de Leco de Souza.....	167
Figura 117 - “Não alimente os animais”, Curitiba, 2012. Foto de Leco de Souza.....	167
Figura 118 - “Não alimente os animais”, Rio de Janeiro, 2014. Foto de Nayse Lopez.....	169
Figura 119 - “Não alimente os animais”, Rio de Janeiro, 2014. Foto de Nayse Lopez.....	169
Figura 120 - “Não alimente os animais”, Fortaleza, 2014. Foto de Marcelo Alasino.....	170
Figura 121 - “Não alimente os animais”, São Luís do Maranhão, 2013. Foto de Taciano Brito.....	172
Figura 122 - “Não alimente os animais”, Fortaleza, 2014. Foto de Marcelo Alasino.....	173
Figura 123 - “Transperformance coletiva”, Natal, 2015. Foto de Jean Pierre.....	174
Figura 124 - “Transperformance coletiva”, Goiânia, 2018. Foto de Thiago Moreira.....	177
Figura 125 - “Transperformance coletiva”, Porto Alegre, 2015. Foto de Jean Pierre.....	179
Figura 126 - “Transperformance coletiva”, Natal, 2015. Foto de Jean Pierre.....	184
Figura 127 - “Jaula cabaré: os mistérios da bela e bizarra mulher barbada”, Fortaleza, 2013. Foto de Adriana Pimentel.....	187
Figura 128 - “Jaula cabaré: os mistérios da bela e bizarra mulher barbada”, Fortaleza, 2013. Foto de Adriana Pimentel.....	188
Figura 129 - “Jaula cabaré: os mistérios da bela e bizarra mulher barbada”, Curitiba, 2015. Foto de Wellington Guitti.....	189
Figura 130 - “Jaula cabaré: os mistérios da bela e bizarra mulher barbada”, Curitiba, 2015. Foto de Wellington Guitti.....	190

Figura 131 - “Jaula cabaré: os mistérios da bela e bizarra mulher barbada”, Curitiba, 2015. Foto de Wellington Guitti.....	190
Figura 132 - “Jaula cabaré: os mistérios da bela e bizarra mulher barbada”, Curitiba, 2015. Foto de Wellington Guitti.....	191
Figura 133 - “PRINCESA – justo a mim me coube a explosiva tarefa de ser eu”, Curitiba, 2017. Foto de Fábila Guimarães.....	192
Figura 134 - “PRINCESA – justo a mim me coube a explosiva tarefa de ser eu”, Curitiba, 2017. Foto de Fábila Guimarães.....	193
Figura 135 - “PRINCESA – justo a mim me coube a explosiva tarefa de ser eu”, Curitiba, 2017. Foto de Fábila Guimarães.....	193
Figura 136 - “PRINCESA – justo a mim me coube a explosiva tarefa de ser eu”, Curitiba, 2017. Foto de Fábila Guimarães.....	194
Figura 137 - “PRINCESA – justo a mim me coube a explosiva tarefa de ser eu”, Curitiba, 2017. Foto de Fábila Guimarães.....	195
Figura 138 - “PRINCESA – justo a mim me coube a explosiva tarefa de ser eu”, Curitiba, 2017. Foto de Fábila Guimarães.....	195
Figura 139 - “PRINCESA – justo a mim me coube a explosiva tarefa de ser eu”, Curitiba, 2017. Foto de Fábila Guimarães.....	196
Figura 140 - “PRINCESA – justo a mim me coube a explosiva tarefa de ser eu”, Curitiba, 2017. Foto de Fábila Guimarães.....	196
Figura 141 - “PRINCESA – justo a mim me coube a explosiva tarefa de ser eu”, Curitiba, 2017. Foto de Fábila Guimarães.....	197
Figura 142 - “PRINCESA – justo a mim me coube a explosiva tarefa de ser eu”, Curitiba, 2017. Foto de Fábila Guimarães.....	199
Figura 143 - “PRINCESA – justo a mim me coube a explosiva tarefa de ser eu”, Curitiba, 2017. Foto de Fábila Guimarães.....	200
Figura 144 - “PRINCESA – justo a mim me coube a explosiva tarefa de ser eu”, Curitiba, 2017. Foto de Fábila Guimarães.....	200
Figura 145 – “Experimento SOBROU SÓ O CORPO”, Montevideo, 2019. Foto de Carolina Minozzi...202	202
Figura 146 – “Experimento SOBROU SÓ O CORPO”, Curitiba, 2014. Foto de Gustavo Pinheiro.203	203
Figura 147 – “Experimento SOBROU SÓ O CORPO”, Curitiba, 2014. Foto de Gustavo Pinheiro204	204
Figura 148 – “Experimento SOBROU SÓ O CORPO”, Curitiba, 2014. Foto de Gustavo Pinheiro.205	205
Figura 149 – “Experimento SOBROU SÓ O CORPO”, Montevideo, 2019. Foto de Carolina Minozzi...206	206
Figura 150 – “Experimento SOBROU SÓ O CORPO”, Curitiba, 2014. Foto de Gustavo Pinheiro.207	207
Figura 151 – “Experimento SOBROU SÓ O CORPO”, Montevideo, 2019. Foto de Carolina Minozzi...207	207
Figura 152 – “Mundo rosa 1”, Curitiba, 2015.208	208
Figura 153 – “Mundo rosa 2”, Curitiba, 2015.209	209
Figura 154 – “Mundo rosa 3”, Curitiba, 2015.209	209

Figura 155 – still do vídeo “Eu, o nem tão pequeno Pônei #saidoburaco”, Curitiba, 2019	212
Figura 156 – still do vídeo “Eu, o nem tão pequeno Pônei #bichil”, Curitiba, 2019.	213
Figura 157 – still do vídeo “Eu, o nem tão pequeno Pônei #plantada”, Curitiba, 2019.	213
Figura 158 – still do vídeo “Eu, o nem tão pequeno Pônei #cozinhandando”, Curitiba, 2019	213
Figura 159 – still do vídeo “Eu, o nem tão pequeno Pônei #emburacada”, Curitiba, 2019.	214
Figura 160 – still do vídeo “Eu, o nem tão pequeno Pônei #viladoprincesa”, Curitiba, 2019.	214
Figura 161 – still do vídeo “Eu, o nem tão pequeno Pônei #virandoeu”, Curitiba, 2019	214
Figura 162 – still do vídeo “Eu, o nem tão pequeno Pônei #começandoumdiaqualquer”, Curitiba, 2019.....	215
Figura 163 – still do vídeo “CUIDADO COM AQUELE BIZARRA!”, Curitiba, 2019.....	216
Figura 164 – still do vídeo “Trans-formação performática”, Curitiba, 2020.....	218
Figura 165 – still do vídeo “Trans-formação performática”, Curitiba, 2020.....	219
Figura 166 – YO VI EL FIN DEL MUNDO Y ME GUSTO. Curitiba, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS	220
Figura 167 – YO VI EL FIN DEL MUNDO Y ME GUSTO. Curitiba, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS	221
Figura 168 – YO VI EL FIN DEL MUNDO Y ME GUSTO. Curitiba, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS	221
Figura 169 – YO VI EL FIN DEL MUNDO Y ME GUSTO. Curitiba, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS	222
Figura 170 – YO VI EL FIN DEL MUNDO Y ME GUSTO. Curitiba, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS	222
Figura 171 – NA NUMEROLOGIA 22 É UM NUMERO ÓTIMO. Curitiba, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS 227	
Figura 172 – NA NUMEROLOGIA 22 É UM NUMERO ÓTIMO. Curitiba, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS 227	
Figura 173 – NA NUMEROLOGIA 22 É UM NUMERO ÓTIMO. Curitiba, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS 228	
Figura 174 – NA NUMEROLOGIA 22 É UM NUMERO ÓTIMO. Curitiba, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS 228	
Figura 175 – REVISÕES CABARETAS. Curitiba, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS	230
Figura 176 – REVISÕES CABARETAS. Curitiba, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS	231
Figura 177 – REVISÕES CABARETAS. Curitiba, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS	231
Figura 175 – REVISÕES CABARETAS. Curitiba, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS	232

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Princesa por Ambar Pictórica (@ambarpictorica).....	1
Princesa por Ambar Pictórica (@ambarpictorica).....	20
Conceitos em rizoma (@ambarpictorica).....	33
Princesa por Luca Hanie (@luca.dasartes).....	43
Princesa por Gustavo Bitencourt (@gustbits).....	64
Princesa por Lui Martins (@luimartins).....	232
Princesa por Natanael Nascimento (@natan.tattoo.arte).....	264
Princesa por Ambar Pictórica (@ambarpictorica).....	281
Princesa por Ambar Pictórica (@ambarpictorica).....	292



nudez
burlescagem
maquiagem
overdramatic
homem
mulher
físicalidades possíveis
a partir do corpo sexual
bizarra
batráquios
intimidades reveladas
corpa zoológizada
travesqueen
ficção
exagero
deboche
bipolar
mentira
partilha do sensível
mulher barbada
colive-flor
minicomunidade artística mundial
jaula cabare
circo dos horrores
zona cumplicidade
autônoma
princesa dos cabelos
temporária
magicos
somo s
bizarra
poesia

NOTAS INTRODUTÓRIAS

Preparando o terreno para a bizarrice

CONTRATO PARA A BIZARRICE²

EU, **Princesa Ricardo**, voluntária e corporalmente, renuncio à minha condição “natural” de homem, a todo privilégio (social, econômico, patrimonial) e a toda obrigação (social, econômica, reprodutiva) derivados de minha condição sexual no âmbito do sistema heterocentrado naturalizado.

RECONHECO-ME como uma ficção que se atualiza todos os dias. Um produto-processo performativo pelo qual sou responsável, mas também sobre o qual não tenho total controle.

RECONHEÇO-ME e reconheço os outros como corpos falantes e aceito, de pleno consentimento, não manter relacionamentos sexuais naturalizantes nem estabelecer relações sexuais fora de contratos contrassexuais temporário e consensuais.

RECONHECO-ME como uma coreografia. Como gesto. Como uma corpa que só existe no e a partir do gesto.

RECONHEÇO-ME como um produtor de dildos e como transmissor e difusor de dildos sobre meu próprio corpo e sobre qualquer outro corpo que assine esse contrato.

RENUNCIO a posição de cidadã de bem. De boa pessoa.

RENUNCIO de antemão a todos os privilégios e a todas as obrigações que poderiam derivar das posições desiguais de poder geradas pela reutilização e a reinscrição do dildo.

RECONHECO-ME como umx monstx qualquer. Como a materialização da bizarrice como estratégia de existência.

RECONHEÇO-ME como um ânus e como umx trabalhadorx do cu.

RENUNCIO

RENUNCIO a todos os meus direitos de propriedade sobre meus fluxos seminais. Reconheço meu direito de usar minhas células reprodutivas unicamente no âmbito de um contrato livre e consensual, e renuncio a todos os meus direitos de propriedade sobre o corpo falante gerado por tal ato de reprodução.

O presente contrato é válido por 36 meses (renovável).

Goiânia, novembro de 2022.



² Apresento aqui minha adaptação do contrato contrassexual proposto por Paul B. Preciado (PRECIADO, 2014). É, de fato, um contrato coerente com a pesquisa que aqui proponho e com a vida que vivo cotidianamente.

Faço parte de uma enxurrada de corpos que existem desafiando o gênero binário e sua dinâmica compulsória. Uma horda que não tem medo de habitar o incerto, o pouco definido, o borrado, o estranho. Um enxame que não engole a pretensa verdade segundo a qual a humanidade é dividida unicamente entre homens e mulheres. Homens? Mulheres? O que é isso?

A corpa³ que sou hoje, vivendo no país em que vivo hoje, não tem outra escolha a não ser atualizar criativa e diariamente suas estratégias de sobrevivência. Todos os dias preciso me perguntar o que estou fazendo para garantir que meu corpo não seja literalmente apedrejado na rua e minhas subjetividades não sejam violentadas na padaria, na internet, no congresso nacional, na universidade.

Partindo daí, desenvolver esta pesquisa e escrever esta tese tem sido um desafio que começou muito antes do meu ingresso no Programa de Pós-graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás em 2017. Quando terminei o mestrado, em março de 2005⁴, fui bastante incentivada por pessoas próximas a engatar imediatamente um doutorado. Mas por mais que parecesse uma opção óbvia (e cheguei a pesquisar possíveis programas e orientações), algumas inquietações podaram a continuidade do projeto. Me sentia tendo gasto todo meu interesse de pesquisa no texto do mestrado e pensar num novo projeto, naquele momento, parecia forçar uma situação que acabaria gerando mais do mesmo. E apesar de estar satisfeita com o resultado, o mestrado já era, do ponto de vista da metodologia de pesquisa, mais do mesmo. E eu não queria um doutorado assim. Junto com isso, tinha acabado de completar vinte e três anos e cheio de projetos para realizar como artista. Tomei a decisão de viver, criar, pesquisar, até que um projeto de tese que considerasse de fato importante, aparecesse. E foram mais de dez anos até que eu

³ No cotidiano, nos referimos a nós mesmas como corpas, não como corpos. Trata-se de uma tentativa de evidenciar a não conformidade de nossas corporalidades aos modelos tradicionais de corpo. Na escrita deste texto, sempre que o corpo em questão for um dos nossos, você lerá corpa.

⁴ Defendido no programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná (PPGE-UFPR), sob orientação do professor Dr. Paulo Chiesa, com o título: “Corpos, Culturas e Danças: dançando na escola por uma escola que dance”.

entendesse uma possibilidade de contribuir com os campos de produção de conhecimentos que me são caros.

No início de 2016 comecei a formatar o projeto que se transformaria na presente pesquisa e fui me dando conta de que o que considero mais precioso na minha presença no mundo e nas reflexões que posso oferecer, sou eu mesm^x (minhas práticas artísticas e estratégias de sobrevivência). É nas experiências que desenvolvo como artista que as teorias e conceitos ganham vida, sangram, existem de fato. E resolvi assumir este diagnóstico como ponto e partida para pensar a pesquisa e a escrita: minha fala é uma tentativa de materializar pelo menos um pedaço de como diversas práticas e leituras se cruzam complexamente na experiência “Princesa”.

Quando o projeto foi se configurando na minha cabeça, me pareceu imprescindível escolher com cuidado o programa que o receberia. E foi assim que decidi sair de Curitiba para uma temporada em Goiânia, entendendo que o lugar ideal para desenvolver a pesquisa seria um programa interdisciplinar, onde houvesse espaço para transversalidades conceituais, mas, sobretudo, para experimentação de formatos e metodologias.

Assim sendo, a pesquisa que aqui se materializa textualmente tem passado por diversos caminhos desde que decidi discutir a mim mesm^x⁵ num doutorado. Sim, desde o início meu desejo como pesquisador^x, era produzir o que chamo de *cartografia auto*

⁵ Muitas tem sido as discussões, especialmente nos últimos dez anos, a respeito da importância de atentarmos para um uso não sexista da linguagem. Sabemos que a linguagem constrói, cria consciência e estrutura ideologias, modifica o pensamento e remunera a imaginação para nos construirmos nas relações sociais. Como a língua é um reflexo da sociedade (e ao mesmo tempo onde a sociedade se constitui), ela é capaz de transmitir e reforçar os estereótipos e papéis considerados adequados para determinados tipos de sujeitos na sociedade. Em 2006 o observatório de gênero do governo federal lançou um “manual para o uso não sexista da linguagem” (<http://www.observatoriodegenero.gov.br/menu/publicacoes/outros-artigos-e-publicacoes/manual-para-o-uso-nao-sexista-da-linguagem>), que certamente apresenta estratégias bastante eficientes para diminuir as tendências machistas e misóginas no exercício da língua portuguesa. No entanto o manual não trata suficientemente de ferramentas para visibilizar na linguagem escrita aquelas existências que se reivindicam fora do gênero binário. Neste texto utilizo o “x” no lugar do “o” ou do “a”, ou do “o/a”. Estou consciente de que tal escolha dificulta o acesso de leitor^xs que se utilizam de leitores de tela para deficientes visuais, situação com a qual não fico feliz. No entanto não tenho como escapar de me posicionar pela visibilidade não binária. Espero que em breve os softwares (assim como a norma culta da língua portuguesa) também o façam.

coreográfica. Me explico: já faz muito tempo que no meu trabalho como artista persigo uma estética auto coreográfica, me usando como assunto para discutir assuntos que eu acredito que não são só meus. Trata-se de um artifício criativo, mas também de uma ferramenta política. A corpa que sou é a minha possibilidade-capacidade de um discurso artístico-político-acadêmico que fosse também autocrítico. E cheguei no doutorado querendo assumir o desafio de aplicar alguns princípios criativos advindos da feitura auto coreográfica, no desenvolvimento de uma pesquisa acadêmica. Para isso recorri aos parâmetros metodológicos da Cartografia (Deleuze-Guatarri, 1995, 1996, 1997a, 1997b; Rolnik, 1996, 2018; Barros, 2015; Aguiar, 2010). Seria uma “cartografia da experiência Princesa”. O desafio sempre foi aproximar as possibilidades da escrita acadêmica com as da criação em arte.

Provocadx pela parceria estabelecida no processo de orientação, o recorte se ampliou e ao mesmo tempo se definiu. Passamos de uma cartografia da experiência Princesa para a cartografia do encontro entre Princesa, Cali e Stefano, que tem em comum a vivência de uma existência fora do binário de gênero e também a escolha pela arte como forma de relação com o mundo e construção de subjetividades. O foco da narrativa e das reflexões foi procurar compreender as nuances das construções das subjetividades não binárias das três corpos, percebendo e analisando a presença delas no mundo contemporâneo e dando especial atenção ao papel da arte nestes processos de subjetivação.

As referências, em quase todo o texto, atravessam a escrita. Atravessam.

Talvez, na leitura de olhos vinculados a um tipo de rigor acadêmico mais tradicional, minha escrita possa parecer ensimesmada ou egóica, mas em nome de buscar uma forma que seja mais coerente com os sentidos éticos-estéticos que estou interesadx em provocar no mundo, assumo esse risco.

Estar na universidade produzindo conhecimento academicamente é, então, uma das minhas estratégias atuais de promover fissuras em tantas certezas sobre os gêneros que tem se mostrado ineficientes para explicar aquilo que somos (e sobretudo aquilo que podemos ser) como humanidade. Ou talvez, sejam estas certezas castradoras que nos impeçam de ir além da própria humanidade. Mas usar a academia como ferramenta para fazer ruir instituições binariamente generificadas é um desafio. A universidade e a

noção de rigor acadêmico são instituições que podem ser tão engessadas quanto o binário de gênero.

O título deste estudo é uma apropriação provocativa. Vivemos uma retomada feroz, organizada e perigosa de projetos violentos, higienistas, eugênicos, populistas e moralistas de sociedade em nosso país. Através de diversos tipos de investimentos (da lei, da medicina, da mídia), o corpo é esquadrihado, emoldurado, medido, julgado e a partir daí colocado nas suas devidas gavetas. Fora do domínio do aceitável e do subjetivável (e esse entendimento de que estão “fora” é uma ilusão discursiva que por vezes usamos a nosso favor), estamos nós, xs que não são nem homens e nem mulheres, que abrem mão do binarismo de gênero por ele não ser suficiente para produzir identificação. Sujeitos que estão experimentando um outro status de existência, que afirmam suas esquisitices não como defeito, mas como qualidade inerente e potência transformadora. Ao fazermos isso, o discurso acadêmico tradicional, médico, jornalístico e de orientação cristã conservadora, diz que somos bizarras⁶. Se ser bizarra é existir desse jeito que estou eu, Sim, somos bizarras e vamos muito bem, obrigada!

Os sujeitos que performam o não-binarismo podem ser uma interessante forma de problematizar as violências de gênero e diversidade que não parecem dar sinal de diminuir em nossas sociedades. O Grupo Gay da Bahia (GGB), divulgou no dia 8 de fevereiro de 2019 o relatório Mortes Violentas da População LGBT no Brasil.⁷ Os dados são referentes ao ano de 2018, em que foram registradas 420 mortes – por homicídio ou

⁶ Bizarra é uma expressão (e uma forma de designar mim mesma) que será repetidamente utilizada neste texto, assim como tem sido muito presente na minha vida e pesquisa como artista. Por conta de minha não conformidade com diversos padrões normativos de existência, ao longo da vida tenho sido chamadx de diversos nomes. Mas houve uma época, não sei exatamente por qual motivo, que Bizarra passou a ser a expressão preferida do mundo ao falar a meu respeito. “Sai daqui, bizarra”; “Mas é uma bizzarice isso aí”; “Bicha, como a senhora é bizarra”, “Vai de retro, bizarra!”. Nunca vou saber exatamente o que as pessoas querem dizer quando me chamam de bizarra, mas quase sempre me parece uma tentativa de usar minhas particularidades, tratadas como anormais, para diminuir minha condição de humanx. Pois bem. Em determinado ponto assumi a bizzarice com prazer e potência.

⁷ Disponível em <<https://grupogaydabahia.files.wordpress.com/2019/01/relat%C3%B3rio-de-crimes-contra-lgbt-brasil-2018-grupo-gay-da-bahia.pdf>> (consultado em 10/10/2019).

suicídio decorrente da discriminação – de integrantes da população homoafetiva e transexual. O relatório mostra que, desde 2001, houve aumento significativo no número de mortes de LGBTs causadas pela discriminação. Naquele ano, registraram-se 130 óbitos. Em 2008, foram 187. Já em 2017, atingiu-se o número recorde de 445 mortes. As regiões mais violentas para a população LGBT são o Norte e Centro-Oeste, que exibem taxas acima de 2,8 mortes por milhão de habitantes.

Mas estes dados extremos não são o único diagnóstico possível a respeito das violências de gênero. Elas estão presentes em diversas dimensões do cotidiano. Em 2016, uma lista que circulou entre os participantes do campeonato interno da Universidade Federal de Goiás tornou-se notícia nacional.⁸ Nela se apresentava uma pontuação para os homens que mantivessem relações sexuais com mulheres, por exemplo, se ela fosse casada, pontuação 10, se fosse uma travesti o competidor é eliminado da competição. A lista é um show de misoginia, machismo e transfobia. Estes são alguns dos diversos possíveis exemplos que tornam visível a preponderância que as discussões de Gênero e diversidade tem no mundo contemporâneo, e por consequência no estado de Goiás.

Resultado deste modo de existir em sociedade, as complexas e multifacetadas formas de performar o gênero continuam sendo, no Brasil de 2022, uma miríade de prazer, trauma, liberdade e castração. Por esse viés, este estudo compreende que é imprescindível enfrentar o desafio de pensar sobre elas sem barateá-las ou forçosamente classificá-las.

⁸ A repercussão da lista pode ser visualizada em: <http://g1.globo.com/goias/noticia/2016/05/policia-investiga-ranking-que-pontua-alunos-por-tipo-de-mulher-que-pegar.html>; <https://www.geledes.org.br/ufg-pode-excluir-alunos-em-caso-de-elo-com-lista-de-pegacao-diz-reitor/>; <http://g1.globo.com/goias/noticia/2016/05/pontuacao-para-tipo-de-mulher-que-aluno-ficar-gera-polemica-na-web.html>; <https://www.gazetaonline.com.br/noticias/brasil/2016/05/ranking-de-pegacao-em-festa-universitaria-de-goiania-revolta-internautas-1013946732.html>.

Nessa empreitada nos auxilia a teoria da Performatividade de Gênero desenvolvida pela filósofa Judith Butler na década de 1990. Apontando o caráter performativo do gênero, a teoria esta alicerçada em três pontos principais: 1. O conceito de Atos performativos da linguagem, de John Austin (1990); 2. O entendimento de Citacionalidade, de Jacques Derridá (1991; 2004); 3 e finalmente, ao entendimento de Performance reconhecida em sua dimensão de produção do real. Aqui reside nosso primeiro interesse de pesquisa: estamos especialmente interessados nessa dimensão performática da teoria Butleriana. Na obra base para a teoria, intitulada “Gender Trouble” (1990), a autora toma como exemplo para discutir performance o documentário “Paris is Burning” (dirigido por Jennie Livingston, 1990). Apesar de lançado em 1990, o documentário foi filmado ao longo da década de 1980, e narra a cultura dos bailes (ball culture) no subúrbio da cidade de Nova York, cena constituída principalmente pela comunidade latina, gay, afro-estadunidense, transexual e pobre.

Esses recortes identitários são importantes para nos fazer entender os motivos pelos quais Butler se interessa pelos bailes, que são festas organizadas por essas comunidades onde a principal atração são os concursos de caracterização e performance do que eles chamavam de categorias. As categorias nada mais eram do que identidades diferentes daquelas que aqueles corpos viviam, então tínhamos a categoria “executivo de sucesso”, “madame parisiense” e assim por diante. Vence o concurso quem performar a categoria com mais perfeição e realismo.⁹ O que Butler chamará a atenção nessa mecânica de funcionamento dos concursos, é a ideia de como a performance produz o real, ou seja, a mesma performance executada pelo concorrente em busca de seu realismo é a executada por aquele que deseja alcançar. Tanto o concorrente a executivo de sucesso (negro, gay, latino, pobre) quanto o almejado executivo de Wall Street (branco, heterossexual, rico, cissexual) precisam, segundo esta forma de

⁹ Eles usam a palavra *realness* como definidora do critério: *the category is successful executive realness*, significando que o vencedor da categoria em competição seria aquele que se em sua performance se aproximasse mais do modelo de executivo de sucesso.

entendimento, performar o executivo para torná-lo real. Me interessou nesta pesquisa, aprofundar a reflexão sobre essa dimensão performática das performatividades de gênero.

Junto com esta elaboração conceitual, me interessa perceber como o entrecruzamento destas dimensões performáticas acontecem no gesto, na coreografia da materialidade do corpo, e portanto, nos processos de subjetivação, especialmente para perceber e tornar visível o que estamos chamando de performance Kuir¹⁰. O termo *queer*, que serviu/serve para tratar pejorativamente a comunidade gay estadunidense, hoje agrega diversas perspectivas de pensamento em torno de uma epistemologia “do estranho” e serve para designar um movimento mundial de luta pelo direito à livre orientação sexual. O tom pejorativo e violento da utilização inicial da expressão ganha outra roupagem quando movimentos sociais e a academia se apropriam dela.

A chamada Teoria Queer, que agrega um heterogêneo grupo de autoras, estimula diversas interpretações. Na presente pesquisa assumo Kuir como uma atitude, como uma forma de estar no mundo, como uma performance. Muito mais como verbo do que como adjetivo ou substantivo. Partindo deste pressuposto, como investigar e escrever sobre performances Kuir presentes no cotidiano de modo que atenda às suas especificidades? Como seria possível Kuirizar a existência? E nesse sentido, quais contribuições a arte oferece a estes processos de subjetivação? Sendo assim o presente projeto de pesquisa se justifica na possibilidade que tem de potencializar a reflexão sobre a ainda muito presente, e em alguns contextos crescente, violência conservadora sobre os corpos que vivem a performance Kuir diante do mundo, indicando outras possibilidades de empoderamento desses corpos.

¹⁰ Num exercício antropofágico epistemológico, acompanho Larissa Pelúcio (2014) num abraqueamento do termo Queer, num esforço político de evidenciar a importância de pensarmos a atitude queer em parâmetros a partir do sul do mundo globalizado.

*Eu sou a mosca que pousou em sua sopa
Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar*

*Eu sou a mosca que perturba o seu sono
Eu sou a mosca no seu quarto a zumbizar*

*E não adianta vir me detetizar
Pois nem o DDT pode assim me exterminar*

*Atenção, eu sou a mosca, a grande mosca
A mosca que perturba o seu sono
Eu sou a mosca no seu quarto a zum-zum-zumbizar
Observando e abusando
Olha do outro lado agora, eu tô sempre junto de você
Água mole em pedra dura, tanto bate até que fura
Quem, quem é
A mosca, meu irmão*

(Raul Seixas)¹¹

Neste campo, do exercício de uma performance-epistemologia Kuir, Paul Preciado (2014) propõe o que chama de contrassexualidade. O espanhol defende a análise crítica da diferença de gênero e de sexo que comumente costumam ser julgados como produto de explicações essencialistas e biológicas da heteronormatividade. Aliado a isso, Preciado não rejeita a hipótese das construções sociais ou psicológicas de gênero, mas as re-situa, ou melhor, desloca-as como mecanismos de um sistema tecnológico mais amplo. Tanto o sexo quanto o gênero e a sexualidade são por ele entendidos como resultados de dispositivos inscritos em um sistema tecnológico e sociopolítico complexo: “homem”, “mulher”, “homossexual”, “heterossexual”, “transexual” não passam de máquinas, produtos, instrumentos, redes, conexões, fluxos de energia e de informação, usos e desvios que incidem sobre o corpo. Entretanto, o corpo não pode ser compreendido como matéria passiva ou um mero receptáculo de todos os discursos e práticas de

¹¹ Para uma experiência completa, ouça na voz de Raul Seixas:
<<https://www.youtube.com/watch?v=RSwNtmTQ2gc>>

gênero que atuam nele, uma vez que se deve considerar sua própria manifestação. O manifesto contrassexual de Preciado é uma performance. Trata-se de uma escrita que tem movimento performático, assim como as trajetórias de vida e de arte de Princesa, Cali e Stefano, nossas heroínas bizarras nessa pesquisa.

SOBRE COMO ESTOU FAZENDO ISSO DAQUI. (ou aquilo que se nomeia metodologia)

No processo de entender qual seria o conjunto metodológico que seria mais coerente com meus desejos e pontos de partida, e acompanhando a dialogicidade e organicidade do objeto de estudo apresentado, a Cartografia, perspectiva metodológica desenvolvida a partir das teorizações de Gilles DELEUZE e Félix GUATARRI, foi escolhida como referência dialógica do meu fazer investigativo.

A cartografia como método de pesquisa pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras prontas, nem com objetivos previamente estabelecidos. No entanto, não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa. O desafio é o de realizar uma reversão do sentido tradicional de método – não mais um caminhar para alcançar metas prefixadas, mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas. A diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa, considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados. (BARROS, 2015: 17)

Cartografia portanto, é aqui entendido como traçado de um plano da experiência, acompanhando os efeitos (sobre o objeto, x pesquisadorx e a produção do conhecimento) do próprio percurso da investigação. Considerando que objeto, sujeito e conhecimento são efeitos coemergentes do processo de pesquisar, não se pode orientar a pesquisa pelo que se suporia saber de antemão acerca da realidade.

Mergulhados na experiência do pesquisar, não havendo nenhuma garantia ou ponto de referência exterior a esse plano, apoiamos a investigação no seu modo de fazer.

O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer. Tal primado da experiência direciona o trabalho da pesquisa do saberfazer ao fazer-saber, do saber na experiência à experiência do saber. Eis aí o ‘caminho’ metodológico. (BARROS, 2015: 18)

A cartografia, então, propõe um debate e um percurso metodológico que vai se formando na medida em que o pesquisador se defronta com o objeto estudado. “Nesse sentido, conhecer a realidade é acompanhar seu processo de constituição, o que não pode se realizar sem uma imersão no plano da experiência. Conhecer o caminho de constituição de dado objeto equivale a caminhar com esse objeto, constituir esse próprio caminho, constituir-se no caminho.” (AGUIAR, 2010: 31)

Segundo Rolnik (2007), o cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. Está sempre buscando elementos / alimentos para compor suas cartografias. Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender. (AGUIAR, 2010: 11-12)

Desse modo, a grande questão do cartógrafo, de manter sistematicamente os pensamentos em constante revigoração, é saber o momento certo de diminuir o movimento para observar o que está em processo. Nesse sentido, a atenção lançada sobre a pesquisa deve evitar dois extremos: o relaxamento passivo e a rigidez controlada. É nesta mesma direção que Deleuze e Guattari (1995) sublinham que a cartografia não é uma competência, mas uma performance. (AGUIAR, 2010: 12-13)

Conhecer, na perspectiva da cartografia é, portanto, fazer, criar uma realidade de si e do mundo, o que tem consequências políticas. Quando já não nos contentamos com a mera representação do objeto, quando apostamos que todo conhecimento é

uma transformação da realidade, o processo de pesquisar ganha uma complexidade que nos obriga a forçar os limites de nossos procedimentos metodológicos. O método, assim, reverte seu sentido, dando primado ao caminho que vai sendo traçado sem determinações ou prescrições de antemão dadas. (AGUIAR, 2010: 30-31)

De acordo com Aguiar (2010: 2), “um dos princípios fundadores da cartografia é a ideia de Rizoma: uma imagem do pensamento múltiplo, que tem bases nos conceitos de Duração e Dispositivo.” Para tanto, de Bergson, Deleuze (2004) traz para a cartografia as noções de multiplicidade e temporalidade, tais quais como estão construídas no conceito de Duração: o jorro ininterrupto de mudança em que se encontram as diferenças de natureza. Já de Foucault, além do apreço por metáforas geográficas, Deleuze (1990) parece se inspirar no conceito de *dispositivo*, como um conjunto multilinear de elementos moventes e heterogêneos.

Diferentemente da ramificação hierarquizada do saber, e sem a lógica binária que rege as relações dicotômicas nas quais se incluem o pensamento psicanalítico e o estruturalismo em geral, a visão rizomática de Deleuze da estrutura do conhecimento não estabelece começo nem fim para o saber. A multiplicidade surge como linhas independentes que representam dimensões, territórios do real, modos inventados e reinventados de se construir realidades, que podem ser desconstruídos, desterritorializados.

Os princípios de conexão e heterogeneidade dizem que os pontos de um rizoma podem e devem se conectar a quaisquer outros pontos, promovendo a heterogeneidade. Esses princípios estão relacionados com amplitude e complexidade do conhecimento. As coisas se relacionam. Pensar em alguma coisa é estabelecer relações com múltiplos elementos e em diversos aspectos. Tudo se relaciona com tudo.

O rizoma não admite sujeito nem objeto, “mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza” (DELEUZE e GUATTARI, 1995). Dessa forma, o rizoma defende a inclusão. Ele abarca os diversos pontos de partida, assimila e legitima os diferentes pontos de vista, em oposição à verdade única. Outro princípio, o de ruptura assignificante, quebra com processos rígidos de significação. Os conceitos são apenas criações que servem como ferramentas para a criação de outros conceitos. Eles são dinâmicos, flexíveis, podem ser rompidos e ressignificados, e se opõem à visão estática do conceito que promove a dicotomia no âmbito do entendimento, endurecendo o aprendizado e endividando corpos e corpos



com heranças explicativas específicas. Os princípios de cartografia e de decalcomania mostram que os rizomas não podem ser modelados, seguindo estruturas ou assumindo pontos específicos que orientam o conhecimento.

Ainda que a cartografia ofereça importante pano de fundo para a experiência de pesquisa, foi na chamada “pesquisa performativa” que encontramos suporte para de fato construir pensamento autocoreograficamente.

A “prática” em “pesquisa conduzida-pela-prática” é essencial – não é um extra opcional; é a condição necessária de envolvimento na pesquisa performativa. É importante notar que, ao usar o termo performativa para definir esse campo de pesquisa, estou buscando ir além da maneira com que “performativa” está sendo usada atualmente na literatura de pesquisa. Para Langellier, a performatividade “articula e situa a narrativa pessoal” (Langellier apud Lincoln & Denzin, 2003, p. 447), enquanto Bauman (Bauman apud Lincoln & Denzin 2003, p. 451) olha para o paradigma da performance como um caminho que possibilita aos estudiosos “fornecer um relato integrado da estrutura social e um sentido mais amplo de contexto cultural conforme eles se concentram na narrativa pessoal como prática situada”. (HASEMAN, 2015, p. 12)

Geralmente pesquisadorxs performativxs progridem seus estudos, empregando variações de: prática reflexiva, observação participante, etnografia performativa, etnodrama, investigação biográfica/autobiográfica/narrativa, e o ciclo de investigação da pesquisa-ação. Para cada uma dessas estratégias de pesquisa, métodos específicos são utilizados para registrar, gerenciar e analisar dados na pesquisa performativa. (HASEMAN, 2015)

CONSIDERAÇÕES SOBRE AS ESCOLHAS DA ESCRITA

Qual é o limite (ou a diferença) entre produzir uma reflexão a partir do pensamento de diferentes autores e reproduzir o que já está dito na obra destes autores? O exercício de produção de conhecimento na academia é sempre o resultado da nossa habilidade para ler autores e colocá-los para conversar em nossos textos, de

modo a produzir reflexões que ainda não estão completamente resolvidas nas obras individuais destes. Como podemos perceber se estamos realizando essa tarefa ou simplesmente sendo a costureira de uma colcha de retalhos sem vida própria, organizando um *Frankeintein*, zumbi, que é só imagem ôca de palavras que já foram de fato vivas?

Esse rococó rocambolésco de uma linguagem acadêmica tradicional nem sempre alcançará nossas aspirações reflexivas. Para isso é preciso menos medo de dizer, menos medo de tecer comentários inusitados sobre as teorias, menos medo de fazer relações que ninguém espera.

Partindo dos cruzamentos propostos anteriormente, como materializar uma escrita que performe um estranhamento que seja honesto e radical, e não somente aquele que acontece da boca para fora? Como posso deixar a dúvida invadir campos do pensamento que não são apenas a academia ou o conhecimento científico? No fundo mais extremo da questão, como posso estranhar a mim mesma e tudo que sou nesse momento? Me faço essas perguntas muito sinceramente, entendendo que o processo que segue será, sem dúvida, um grande desafio, visto que, para Bachelard,

o real nunca é 'o que se poderia achar' mas é sempre o que se deveria ter pensado. O pensamento empírico torna-se claro depois, quando o conjunto de argumentos fica estabelecido. Ao retomar um passado cheio de erros, encontra-se a verdade num autêntico arrependimento intelectual. (1996, p. 19)

Aponto aqui um caminho que me parece possível para tal empreendimento: retorcendo meus processos como artista para entender os motivos pelos quais lá, na arte, me sinto livre para me destruir e recomeçar quantas vezes forem necessárias. Lá, no árduo e intenso fazer artístico, "com efeito, as crises de crescimento do pensamento implicam uma reorganização total do sistema de saber. A cabeça bem feita precisa então ser refeita. Ela muda de espécie. Opõe-se à espécie anterior por uma função decisiva." (BACHELARD, 1996: 27) E acredito mesmo que seja possível encontrar algum tipo de equivalência de processos, algo que me permita viver mais o desequilíbrio e a

instabilidade também na produção de conhecimento acadêmico. Ou seja, quero performar na escrita. Produzir academicamente performando na escrita.

Para tanto, diversas formas da escrita parecerão pouco familiares. As vezes você se sentirá conversando com a bicha mais bicha de todas, toda trabalhada no babado, na confusão e na gritaria. O pajubá, a forma que as bichas tem encontrado para se comunicar, se visibilizar e resistir, não é novidade. Nem nas ruas, nem na academia. A tese de Carlos Henrique Lucas Lima (2016), publicada como livro em 2017¹², é um marco da politização acadêmica do pajubá. De acordo com Carlos:

O Pajubá, também conhecido como ‘Bate!’ ou em uma outra variação, ‘Bajubá’, tem origem nos dialetos africanos Yorubá e Nagô., prodigamente utilizados pelo chamado ‘povo de santo’, praticantes das religiões de matriz afro-brasileira, notadamente o Candomblé e a Umbanda. Uma definição simples, mas não menos complexa de Pajubá, é a seguinte: o repertório vocabular utilizado pelas comunidades LGBT’s. (...) Penso que o pajubá, para além de uma crítica rasteira que desqualifica a fexação e tenta roubar a alegria das bunita, enseja uma solidariedade beesha que desafiaria a identidade nacional, que se quer uma e monolítica, instando-nos à liberdade e à aventura da invenção de si. (...) A solidariedade beesha, ensinada pelo Pajubá, é o baphão da bunita que ousa negar as categorias e que, de si, diz, a cada dia, algo novo e inusitado. (LIMA, 2017, p. 34)

Exercitar minhas habilidades pajubeyras na escrita da tese é uma forma de tornar os sujeitos da pesquisa mais perceptíveis, já que nós somos o pajubá, no pajubá a gente se encontra, no pajubá a gente se reconhece.

Finalmente, ainda sobre a construção da escrita: opto por ser esquizofrenicamente caótica com os pronomes, artigos e adjetivos. Da mesma forma que na vida não me sinto contempladx nem com ser designadx no feminino, nem no masculino, mas também não me incomodo com nenhuma das formas, aqui no texto

¹² “Linguagens Pajubeyras: Re(ex)istência cultural e subversão da heteronormatividade”, editora Devires. Salvador, 2017.

tentarei manter alguma neutralidade binária de gênero e quando não for possível usarei X (no lugar do “o” e do “a”) ou usarei o e a. Indiscriminadamente. Perversamente.

PRINCESA, CALI E STEFANO: UM EXERCÍCIO DA POÉTICA DO ENCONTRO

*Eu não sei dizer nada por dizer
Então eu escuto
Se você disser tudo o que quiser
Então eu escuto*

*Fala
La, la la, la la la, la la la
Fala*

*Se eu não entender, não vou responder
Então eu escuto
Eu só vou falar na hora de falar
Então eu escuto*

(Secos & Molhados / Ney Matogrosso)¹³

A proposta da pesquisa foi, então, produzir uma cartografia autocoreografica de Princesa Ricardo e entre cruzá-la com as autocoreografias de duas outras subjetividades de artistas não binárias, apostando numa poética e numa narrativa do encontro. Entendo o encontro performático entre duas ou mais pessoas como estratégia de pesquisa. Não qualquer tipo de encontro, mas um encontro que se pretende revelador e cúmplice. Se trata de acreditar que partilhar um café, uma visita a biblioteca, uma caminhada, em suma partilhar a VIDA pode ser investigação acadêmica e artística.

Pensar o *encontro como poética* significa estabelecer e pactuar outras formas de olhar para a vida que se estabelece na relação com o outro, procurando nessa relação,

¹³ Para uma experiência completa, ouça na voz de Ney Matogrosso:

<<https://www.youtube.com/watch?v=M0WnpzKM-lk>>

nossa matéria poética. Em outras palavras, seria procurar metodologizar a ideia de que arte, produção acadêmica e vida não se separam, fazendo isso a partir de estudar a relação entre corpos, pessoas, histórias, desejos.

Aqui, o encontro é entre

deusxs, bruxxs e princesxs.

Princesa, Cali e Stefano.

Cali Ossani fala de si mesma como uma ficção que age no mundo produzindo narrativas e anti-narrativas nas áreas da performance, teatro, artes visuais e escrita literária. O nome de deusa lhe cai bem: Cali é uma contingência exuberante e potente que desenvolve seu trabalho aliando as artes do corpo, visuais e a escrita literária, gerando processos híbridos em trabalhos solos e coletivos. Graduiu-se em Interpretação teatral pela Faculdade de Artes do Paraná (2007) e desde então foi membro de diversos grupos, entre eles: Núcleo de Investigação Cênica Heliogábalus (PR), Coletiva Batalha Histórica de Levante (PR) e Assassina Mercadoria (SC). Foi membra fundadora da Selvática Ações Artísticas e atualmente desenvolve projetos junto a este coletivo, além de trabalhos solos. Em sua pesquisa teórica e prática, investiga o corpo e suas possibilidades de reinvenção através da monstruosidade e do erótico. A diluição dos territórios de gênero, sexualidade e espécie, permeiam sua prática artística e política diária.¹⁴

Stéfano Belo¹⁵ é um artista cigano. Nascido em São Luís/MA, criado em Salvador/BA e no interior de Feira de Santana/BA, mais tarde radicado em Curitiba/PR,

¹⁴ Poesias de Cali: <https://totemepagu.wordpress.com/tag/cali-ossani/> - <http://www.revistaema.com.br/tag/cali-ossani/> Links de registros de performances: <https://vimeo.com/140261205> - <https://vimeo.com/65102060>. Todos os acessos em 28/02/2019.

¹⁵ Site Stefano Belo: <https://stefanobelo.wordpress.com/> - Casa Selvática: <https://www.selvatica.art.br/> - Estabulo de luxo: <https://www.facebook.com/O-Est%C3%A1bulo-de-Luxo-156999857792857/>. Todos os acessos em 28/02/2019.

faz dos lugares por onde passa, parte indispensável de sua criação e trajetória. Artista Pesquisador, graduado na Faculdade de Artes do Paraná e residente da Casa Selvática em Curitiba desde a sua fundação em 2012, procura explorar em suas pesquisas o desgaste entre as fronteiras de linguagens – a performance, a dança, o teatro e a música – e a hibridização das mesmas. Para esta bruxa performática, estar em cena já é algo visceral. “O teatro é essa entrega, é expor ali as vísceras e a alma para quem quiser estar presente com você nesse momento. É um momento de total vulnerabilidade, mas também de empoderamento – não se pode estar em cena sem estar com o corpo totalmente entregue à ela, isso é víscera, isso é peste, isso é teatro. É virulento.”¹⁶

A forma de articulação deste encontro foi uma das questões mais complexas do processo de pesquisa. Desde o início sabia que não queria que nossa relação se resumisse às tradicionais entrevistas, numa relação de sujeito que pesquisa e objeto que é pesquisado. Queria que a relação fosse de fato um encontro e que os conhecimentos pudessem ser construídos de maneira mais orgânica, e que sobretudo o processo fosse importante não só para mim, mas para xs deusxs que aceitaram entrar no barco comigo.

NO MEIO CAMINHO, UMA PANDEMIA

*Entregou-se sem um zelo ao apelo de sorrir
Ofertou-se inteira e dócil a um fácil seduzir
Sem saber que o destino diz verdades ao mentir*

*Arrasada, acabada, maltratada, torturada
Desprezada, liquidada, sem estrada pra fugir*

*Hoje vive biritada sem ter nem onde cair
Do Acapulco à calçada ou em frente ao Samir*

¹⁶ Trecho de entrevista com Stefano, disponível em : <http://www.miguelarcanjoprado.com/2016/07/07/entrevista-de-quinta-no-teatro-sou-visceral-vulneravel-e-empoderado-diz-stefano-belo/> (acesso em 28/02/2019).

Ela busca toda noite algo pra se divertir

*Desespera dessa espera por alguém pra lhe ouvir
Sente um frio na costela e uma ânsia de sumir
Transa modelito forte, comprimidos pra dormir*

(Angela Ro Ro)¹⁷

No meio do processo de performar-produzir a pesquisa, o mundo parou. Em 11 de março de 2020, a COVID-19 foi caracterizada pela OMS como uma pandemia. O termo “pandemia” se refere à distribuição geográfica de uma doença. A designação reconhece que, inclusive no momento (em 2022), existem surtos de COVID-19 em vários países e regiões do mundo. Os anos de 2020 e 2021 foram marcados por diversas e intensas situações, dos conflitos e consequências emocionais do isolamento social ao luto em massa, relativo, apenas no Brasil, a quase 700.000 pessoas. Pessoalmente perdi 2 familiares e 6 amigas próximas (além de diversas pessoas e artistas que admiro ou com quem trabalhei).

A eclosão da pandemia coincide mais ou menos com o momento pós-qualificação (nov-2019) e certamente impôs uma série de dificuldades para a consecução do trabalho.

Junto e no meio disso, em outubro de 2021 fui diagnosticadx como pessoa vivendo com HIV, já com a síndrome de imunodeficiência adquirida (AIDS) instalada. Mais um susto complexo com diversas consequências emocionais e físicas, especialmente por causa da medicação que passei a tomar diariamente.

Colocando nos termos da pesquisa, a autocoreografia do corpo que sou eu, mudou radicalmente nos últimos três anos, o que quase me fez desistir da pesquisa.

¹⁷ Para uma experiência completa ouça na voz de Angela Ro Ro:
<https://www.youtube.com/watch?v=4l_KOQM8xIE>

Como estratégia de sobrevivência para um período tão agudo, me lancei em algumas reflexões-desejos. Sabemos que a circunstância da pandemia afeta diretamente todo o tecido social, demandando de todxs, sensibilidade para as consequências disso. Não seria diferente com o ambiente de pesquisa em Dança-performance. As próprias noções de performance e de dança precisam ser repensadas na medida em que a presença física não é mais possível. Certamente não sairemos desse momento tão doloroso iguais, mas a pergunta que podemos-devemos nos fazer é: como contribuiremos para que o tal novo normal não seja apenas uma multiplicação do antigo normal, no qual não acreditamos. Como a dança pode contribuir para que este momento tão doloroso não tenha sido em vão? Para tanto, três eixos de problemáticas me parecem importantes:

1. Corpo e a dança da/na implosão do “novo normal”

O que a pandemia revela em relação às possibilidades e fragilidades do corpo? E da dança? O que tem sido dançar nesse momento? O que muda na percepção que temos da dança na medida em que nos obrigamos a construí-la sem o encontro físico? O que se perde, o que se ganha? Que corpo é esse que se constitui no contexto agudo de controle que a pandemia instaura? O que o vírus está nos ensinando, enquanto corpo e enquanto humanidade? Como o alargamento das políticas, estratégias e perspectivas neoliberais (que estamos visualizando tão cruamente neste momento) pode ser percebido, refletido e/ou vivenciado pelo corpo que dança?

2. Imaginar é um ato político (que também é corpo)

Inspiradxs no movimento #liberteofuturo18, capitaneado por Eliane Brum, o convite é para retomar a imaginação como forma de fazer política. Imaginar o futuro já é começar mudar o presente e o futuro está no corpo. O futuro é corpo. Futuro é movimento. O desafio seria pensar nosso semestre de modo a, através das nossas

¹⁸ <https://liberteofuturo.net/#/>

disciplinas, dos conteúdos, das experiências estimular a imaginação e abrir espaço para laboratórios dançantes de futuros. Como a dança pode contribuir para imaginar futuros outros, futuros menos violentos, futuros que mudem radicalmente a relação dos seres humanos com o restante do planeta, futuros que não tenham medo de trabalhar com as desigualdades no sentido de diminuir diferenças de acesso.

3. Estratégias para radicalizar a experiência da empatia

A pandemia colocou uma lente de aumento na crescente inabilidade da Humanidade para lidar com a diferença. Em boa parte dos discursos sobre empatia, se percebe um tratamento superficial, muitas vezes associado a pena ou aceitação. A resistência de parte da população em aderir às medidas de isolamento social é um exemplo que evidencia a falta de empatia que atravessa nosso modo de ser-estar. Aqui o convite seria para aproveitar o momento de isolamento físico, dos desafios socioeconômicos e sanitários, para de uma vez por todas ampliar e aprofundar a compreensão de empatia. Com dança.

Tais proposições foram fundamentais para manter vivas minhas práticas de dança-performance, e portanto para também me manter viva.

*A vida é amiga da arte
É a parte que o sol me ensinou
O sol que atravessa essa estrada que nunca passou*

*Por isso uma força me leva a cantar
Por isso essa força estranha
Por isso é que eu canto não posso parar
Por isso essa voz tamanha*

(Caetano Veloso / Gal Costa)¹⁹

¹⁹ Para uma experiência completa, ouça na voz de Gal Costa:

<<https://www.youtube.com/watch?v=JeY2ojRkSys>>



CAPÍTULO 1

Poética autocoreográfica por uma combustão do gênero binário

Entrar num processo de criação em dança é, de certa forma, desafiar-se a inventar outro mundo. Outros mundos. É um exercício de procurar espaço e tempo para poder destruir o espaço e o tempo. É aventura de produzir ficções outras em meio às ficções que chamamos, na vida cotidiana, de “realidade”. E faz tempo que criar, para mim, tem sido gradativamente desistir de ser humanx. De certo modo, acredito que a humanidade é um projeto que fracassou, e que novos projetos de existência estão por aí, vivos, disponíveis, em curso. Não é pessimismo, nem fatalismo. Pelo contrário: é potência de desejo, é apostar que podemos mais, podemos outra coisa. Pensando assim, criar é sempre morrer um pouco. Morrer, matar, mover.

Por outro lado, faz também bastante tempo que tenho uma obsessão por intimidades como matéria-prima para desenvolver propostas artísticas. A questão se assenta no interesse pela empatia que pode se construir entre obra e público a partir da exposição íntima do artista. Aposto (como hipótese) que o mecanismo que opera na construção dessa espécie de cumplicidade, entre quem vê e quem faz, tem relação com as formas de revelar poeticamente intimidades diante de alguém. Trata-se, talvez, de um processo de identificação que se dá sensorialmente, como se a atitude e conteúdo íntimos da/na cena de certa forma colocasse o público em contato com o que é íntimo nele. Intimidade e cumplicidade como estopins de relação entre obra e os corpos com os quais ela se relaciona. Resgatar intimidades e encontrar formas de torná-las públicas, configurando assim uma ação que desnuda.

Investigativamente, pensar a existência como poética significa estabelecer e pactuar outras formas de olhar para a vida, procurando nessa relação, nossa matéria poética. Em outras palavras, seria procurar metodologizar a ideia de que arte e vida não se separam, fazendo isso a partir de estudar a relação entre corpos, pessoas, histórias, desejos. Isso porque decidi séria e complexamente, encarar minha vida e minha intimidade como matéria de trabalho.

Na vida e na arte, dedico tempo e atenção para as estranhezas e particularidades que fazem de mim, de nós, as corpos que somos. Olhar para os avessos dos corpos e experimentar possibilidades de coletivizá-los, para quem sabe viver um corpo bizarro colaborativo. Todo corpo é monstro, toda fisicalidade tem uma tendência ao bizarro. Quero tocar e amplificar as estranhezas que vivem em cada corpo, tornar visíveis corporalmente todas aquelas esquisitices que ao longo da vida aprendemos a esconder.

Tenho assumido que, se meu corpo é minha política, inspiradx na produção de Micheline Torres (2014), minha dança é minha bruxaria, minha poesia. É minha metralhadora e minha estranheza. É minha mais refinada estratégia de sobrevivência. Desde as questões mais pragmáticas da vida, até as metodologias de criação em arte, sou um *freak-show glamouroso* cabareteiro.

Temos acompanhado, no Brasil, ao longo desses últimos anos, uma campanha massiva da mídia, das instituições religiosas e políticas para destruir a arte, a intelectualidade, a academia. Hoje, com um pouco de sobriedade podemos vislumbrar que essa campanha se destina à instalação (e agora manutenção) de um projeto político conservador e de extrema direita que ameaça diretamente as liberdades individuais, mesmo aquelas que a gente considerava já tão consolidadas, como de pensar e se expressar.

Como artista e amigx, me vi, nos últimos anos, sem saber o que fazer diante do bombardeamento de informações falsas que fizeram artistas terem suas vidas arregaçadas, expostas, ameaçadas pelo ódio que se criou na população. Vimos acontecer com o Wagner Schwartz e Elisabete Finger, Miro Spinelli, Yuri Tripodi, Maikon K, Renata Carvalho, entre outrxs. Artistas, amigas, gente próxima, que de um momento para outro foi invadida por uma imprensa falida, desesperada por visualizações, por um levante do conservadorismo, e mostrada à população sob uma luz distorcida, que mostra o artista como um ignorante, alienado, como um aproveitador da verba pública, como alguém que não tem valores e nem moral.

E agora, o que dá pra fazer? Minha hipótese é que precisamos, na arte e na

vida, gerar mecanismos de empatia. Na concepção de dança e coreografia que tenho procurado construir, dar tratamento coreográfico a uma ou várias ideias envolve uma série de complexas relações. Não se trata unicamente de transpor pensamentos para o corpo em movimento, mas sim, de gerar e organizar pensamentos-corpo em diferentes e inter-relacionadas esferas. Entendo que um projeto coreográfico é, antes e acima de outras coisas, um projeto artístico. E como tal, é composto por diversos elementos, etapas, e camadas que se articulam numa complexidade que vai além do momento da apresentação. O projeto artístico transborda do que se entende por resultado, e envolve princípios, estudos, projeções, estruturas e práticas próprios ao campo da arte como campo social, constituindo um fazer no qual se inserem e são construídas nossas escolhas, nosso engajamento, nossa forma de agir.

Dentro do campo dos projetos artísticos, defendo a dança, a coreografia e o gesto como lugares carregados de especificidades. Como uma área de conhecimento construtora de racionalidades específicas, envolvendo uma lógica ao mesmo tempo autônoma e solidária a outras lógicas. Isso significa pensar a dança e o corpo dançante como sujeito construtor de seu próprio discurso articulado aos outros discursos sociais e emparelhado a eles no que diz respeito a sua capacidade de gerar transformações. Esse sujeito dançante sobrevive nessa sociedade, colabora em sua construção, é afetado por ela, compartilha seu modo de operação, apropria-se, conforma-se, e se confronta ou reage a ela de forma específica. Compreendida dessa forma, a dança deixa de ser única e simplesmente vítima do determinismo social e passa a ser também propositora de formas de organização do pensamento. A dança contribui com as constituições sociais com estruturas que são próprias a ela.

Assumir isso significa assumir também que, o que confere à organização do gesto em cena, seu sentido particular, está muito além da figura coreográfica e da forma mais identificável do movimento. Está numa dinâmica sob a figura, localizada num complexo de práticas, no ensino, no trabalho colaborativo, na pesquisa, nas trocas com outros artistas e outras linguagens, na criação e elaboração dramática, na recepção e propagação de informações sensíveis e pertencentes a uma lógica e

organização particulares. Nesta visão, pensar coreograficamente se abre para agregar pessoas e imaginários, questões e ações, aproximando e interrogando as práticas e os modos de operação do campo da dança e da arte contemporânea, acreditando e perseguindo algo que vai além da representação cênica, que constrói uma obra complexa, cúmplice de seu contexto.

Encarando a vida e a produção em arte como coreografia, tenho explorado metodologias para diferentes processos de criação de coreografias, buscando enxergar nelas a instrumentalização dx artista que deseja desenvolver uma poética pessoal de organização do movimento e do corpo na cena. (re)Conhecendo e desafiando hábitos, padrões corporais e de pensamento, e o provável modo de representar/concretizar nosso modo de ver o mundo. Na vidarte autocoreografica, temos a nós mesmxs como pontos de partida para pensar dança, para pensar performance.

Nas minhas primeiras experiências como criadorx, e bastante conectadx com uma forma de ver a dança e a coreografia basicamente como organização de repertório e movimento, o processo de criação de coreografia se inicia com questões relacionadas a escolha de um padrão de movimento e/ou temas. “O quê falaremos?” “De quê trataremos?” “Que movimentos usaremos?” são recorrentes pontos de partida. Na forma que entendo a poética da coreografia, a proposta é partir de uma observação/investigação para diagnosticar gestos que já estão na corpa que sou eu. Que informações o constroem? Quais as suas necessidades e urgências? Como se coloca em relação ao mundo? Partindo desta corpa particular e específica, COMO colocar em movimento as ideias e imagens mentais que o habitam e o posicionam no mundo? COMO organizar esse material estabelecendo relações com o mundo? Trata-se de problematizar metodologicamente o “fazer dança” em cada corpo a partir do que ele é e de como ele está no mundo – na busca por questões latentes em cada um e pelo modo específico como essas questões se desenvolvem em um pensamento coreográfico.

Como questões intimas minhas podem se transformar em importantes

assuntos para serem partilhados com o mundo (uma pessoa de cada vez)? Como desenvolver um vocabulário de movimento que fale de algo que é só meu, ou que só pode ter origem em mim? O que você pensa enquanto dança? É possível dançar tudo o que penso, em tempo real? Como torno intensas as relações que estabeleço com a dança que faço? E com meu público? O quanto de mim consigo tornar visível enquanto danço? Como dançar produz-reconstrói minha constituição enquanto pessoa?

Talvez o que é próprio da dança não esteja num elemento ou num conjunto deles, mas num modo de articular elementos, de compor e organizar informações, um sistema que propõe uma comunicação sensível. Esta fala contém possibilidades de desdobramentos e variações, mas guarda sempre uma especificidade de comunicação. Chamo esse modo de articulação de poética, entendo poética como estudo das competências que favorecem uma reação emotiva a um sistema de significação e expressão. A função poética carrega esta particularidade de modo imanente, a intervenção dupla de um ponto de vista artístico (um sujeito que é responsável pelo ato criador) em relação estreita com um interlocutor a quem ele espera estender sua sensibilidade, no foco ou no cerne de suas reações estéticas. Observar, investigar a poética da dança significaria então estudá-la enquanto linguagem, buscando entender e trabalhar seus efeitos e reverberações específicos.

Diversos artistas e em diferentes momentos da história tem usado seus corpos como forma de discutir papéis sexuais atribuídos e desempenhados por homens e mulheres. Citamos aqui alguns que nos servem como referência mais direta, tanto pela contundência da obra, quanto por sua atualidade.

No topo da minha lista estão xs cubanxs Ana Mendieta (1948-1985) e Félix Gonzalez-Torres (1957-1996). Ela com a violência da utilização de sangue e silhuetas femininas (levando esses objetos-metáfora a possibilidades extremas) e ele com o sensível e preciso tratamento que deu aos tão violentos fatos que perfazem a história da vida gay na década de 1980, momento eu viveu nos EUA. Tal esforço é bem traçado em sua longa série de duplos — bem representada por *perfect lovers* e *Untitled*, ambas obras de 1991.

Outras referências poderiam ser citadas com advindas do ativismo estadunidense pós Vietnã, especialmente na arte produzida na cena *Downtown* em Nova York e revisto e revisitado pelo grupo de ativistas-performers *Guerrilla Girls*.²⁰

Na dança brasileira destaco alguns artistas contemporâneos que, em suas obras, tem proposto interessantes reflexões acerca do gênero e da sexualidade: Luiz de Abreu (Salvador-BA) — *Samba do crioulo doido* (2004) e *Máquina de desgastar gente* (2006); Marcela Levi (Rio de Janeiro-RJ) — *Massa de sentidos* (2004) e *In-organic* (2007); Helena Vieira (Rio de Janeiro-RJ) — *El segundo sexo* (2003), *À Simone da boa visão* (2005) e *Maria José* (2007) e Elielson Pacheco (Teresina-PI) — *A mão e o Pilão* (2006), *TTA* (2009) e *Yolanda* (2018).

Em tais artistas o corpo aparece, por excelência, como experiência. É corpo a experiência humana e também é nele que ela fica registrada. Denise Sant'Anna (1995: 12), afirma que "... memória mutante das leis e códigos de cada cultura, registro das soluções e dos limites científicos e tecnológicos de cada época, o corpo não cessa de ser (re)fabricado ao longo do tempo". Este entendimento traz à tona a questão, levantada pela própria autora, de que "o corpo é, ele próprio, processo. Resultado provisório das convergências entre técnica e sociedade, sentimentos e objetos, ele pertence menos à natureza do que a história." (SANT'ANNA, 1995: 12)

Um corpo sem juízo, que não quer saber do paraíso
Mas sabe que mudar o destino é o seu compromisso

E é isso!

Eu decidi que vou explorar as potências do meu corpo
Por isso, unha, cabelo, e tal, tal, tal
Explorando as potências do meu corpo, eu fiz esse trabalho
De acordo com toda a violência que eu sofri
Relacionada a minha mão à gesticular
Em ser viado mesmo
É isso!

²⁰ <http://www.guerrillagirls.com/>

(Jup do Bairro)²¹

O corpo, agora entendido como passagem, constrói a história e é por ela construído. Um vai e vem que produz, em cada tempo, necessidades, dentre as quais a de ser magro, de ser heterossexual ou de dançar, por exemplo. O corpo é resultado de diversas pedagogias que o conformam em determinadas épocas. É marcado e distinto muito mais pela cultura do que por uma presumível essência natural. Adquire diferentes sentidos no momento em que é investido por um poder regulador que o ajusta em seus menores detalhes, impondo limitações autorizações e obrigações para além de sua condição fisiológica. Um poder que não emana de nenhuma instituição ou indivíduo e muito menos se estabelece pelo uso da força, mas sim pela sutileza de sua presença nas práticas corporais da vida cotidiana.

1.1 A COREOGRAFIA PERFORMATIVA DOS GÊNEROS DISSIDENTES

As estratégias para posicionar e manter determinados corpos em posição de subexistência e sub-humanidade vão de palavras a facadas, passando por uma infinidade de possibilidades. São vidas que não importam, que não merecem atenção ou classificação. Vidas que, nos termos de Judith Butler (2017), não são passíveis de luto. Tais reflexões levam uma importante fração da teoria da autora: a noção de corpos abjetos. Corpos que não pesam, que escapam, que transbordam, que não cabem e por não caberem, também não importam.

Da violência para a performatividade, da performatividade para a abjeção, da abjeção para uma outra resistência, especialmente a partir ou junto com a arte.

²¹ Para uma experiência completa, ouça na voz de Jup do Bairro:
<<https://www.youtube.com/watch?v=6il3RIZSlgM>>

Uma amiga próxima, que acompanha muito de perto minha produção acadêmica e artística, um dia desses me interpelou quase irritadamente: “O que essa Butler tem de tão especial que faz anos que ela está em todos os seus discursos?”. Fiquei uns instantes sem saber o que responder, mas disse que talvez ela não seja tão especial assim, mas que nela eu encontro ressonância para diversas das minhas ansiedades como intelectual e também como artista. Se eu fosse responder a mesma pergunta hoje, diria também que Butler me ajuda e me perceber cada vez menos sujeito, cada vez menos nomeável, cada vez menos classificável. O que me coloca, na minha forma de ver o mundo, numa posição cada vez mais privilegiada de destruição.

Arriscando uma panorâmica introdutória para o pensamento da autora, podemos dizer que em suas teorias não existe sujeito preexistente; ele é sujeito-em-processo constituído no discurso pelos atos que executa. Este sujeito, portanto, se constrói e destrói o tempo todo. É assim, instável e poroso, sem lugar fixo no mundo. Isto significa dizer que o sujeito é um construto performativo. Baseando-se em Foucault e Derrida, Butler nos apresenta que a diferença e a divergência solapam qualquer tentativa de instaurar uma identidade. O gênero não é algo que se é, mas algo que se faz. O que tomamos como identidade de gênero é, então, uma sequência de atos. Entretanto, não é como se houvesse um ator por trás dos atos executados, pois é o fazer o ato que, performativamente, constitui o sujeito. O que acontece é que, uma vez que o gênero é tomado como natural, ele se cristaliza como tal e produz a naturalidade aparente, passível de replicação. Neste mesmo sentido, não existe, para Butler, um corpo natural, pré-existente, pois todo corpo está inscrito na cultura e é, portanto, significado pela linguagem e pelas práticas. Todos os corpos são, então, generificados e o gênero pode ser entendido como a estilização do corpo a partir da materialização do sexo. O corpo é, dessa forma, produzido pelas práticas discursivas.

Uma das mais importantes contribuições de Butler (1990) para as teorizações de gênero e sexualidade talvez seja a elaboração relativa à materialidade do sexo. O sexo, tanto quanto o gênero, é discursivamente produzido e inscrito num conjunto de práticas, moralidades e significados. Sendo assim, a separação entre sexo e gênero é abandonada

e dá lugar a uma noção de sexo/gênero inscritos materialmente no corpo, enquanto construções discursivas em relação com os movimentos do poder.

O sexo e gênero são, então, performativos porque são resultantes de um regime que regula as diferenças de gênero. Neste regime, os gêneros se dividem e se hierarquizam de forma coercitiva. A autora reflete que “a performatividade deve ser compreendida não como um ‘ato’ singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ela nomeia.” (BUTLER, 1999: 154) Neste sentido, “as normas regulatórias do ‘sexo’ trabalham de uma forma performativa para construir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo”. (BUTLER, 1999: 154)

Tais formulações nos estimulam a repensar o processo pelo qual uma norma corporal é assumida, apropriada, adotada: vê-la não como algo, que se passa com um sujeito, mas, ao invés disso, que o sujeito, o ‘eu’ falante, é formado em virtude de ter passado por esse processo de assumir um sexo. A autora indica ainda que o processo dessa sedimentação — ou daquilo que podemos chamar materialização — será uma espécie de citacionalidade, a aquisição do ser através da citação do poder, uma citação que estabelece uma cumplicidade originária com o poder na formação do ‘eu’. (BUTLER, 1999: 169)

O argumento de Butler é presumivelmente este: quando agimos e falamos de uma maneira marcada pelo gênero, nós não estamos simplesmente relatando algo que já está fixo no mundo, estamos ativamente constituindo-o, replicando-o e reforçando-o. Ao nos comportarmos como se houvesse naturezas masculina e feminina, nós co-criamos a ficção social de que essas naturezas existem. Elas nunca estão separadas de nossas práticas; estamos sempre fazendo com que estejam lá. Ao mesmo tempo, pela realização dessas performances de uma forma ligeiramente diferente, uma forma paródica, talvez possamos desfazê-las um pouco.

A teoria atenta para como a repetição das normas, muitas vezes feita de forma ritualizada, cria sujeitos que são o resultado destas repetições. No entendimento de

Butler “o ‘sexo’ é um constructo ideal que é forçosamente materializado através do tempo. Ele não é um simples fato ou a condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o ‘sexo’ e produzem essa materialização através de uma reiteração forçada dessas normas”. (BUTLER, 1999: 154)

Quando a materialidade do corpo deixa de ser ontológica e passa a ser observada sob a ótica performativa, abre-se um leque plural com diversas possibilidades de manifestações de identidade – quais sejam novas categorias e combinações de gênero, sexo e desejo. O corpo, o desejo, o sexo, o gênero e a identidade abrem-se para o novo, para a produção de novos sentidos e potencialidades.

Pensando desta maneira, as performances que performamos todos os dias podem ser percebidas em uma justaposição entre as que citamos e aquelas que decidimos ser. Sou aquilo que posso ser-estar, que quero ser-estar, aquilo que cito sem saber, aquilo que performo por querer e também o que atuo sem me dar conta. Sou o que espero ser, o que prometo ser. Sou o que você quer que eu seja, e tudo aquilo que você menos espera. E não sou nada por muito tempo.

A teoria da performatividade de Butler foi, em vista disso, fundamental para o pensamento Kuir. Com ela, pode-se deslocar uma noção até então bastante estabelecida de que a identidade se dava *a priori* dos processos de reiteração e significação socialmente estabelecidos. A performatividade coloca em xeque a noção mesma de sujeito ao mostrar que é o próprio ato performativo que instaurará um efeito de substância e estilizará, num corpo, as marcas de uma identidade X ou Y. Isso será, ao meu ver, fundamental para que o pensamento Kuir pudesse ganhar novas possibilidades de mobilização, novas estratégias de contraconduta.

A política queer está estreitamente articulada à produção de um grupo de intelectuais que, ao redor dos anos 90, passa a utilizar este termo para descrever seu trabalho e sua perspectiva teórica. Ainda que esse seja um grupo internamente bastante diversificado, capaz de expressar divergências e de manter debates acalorados, há entre seus integrantes algumas aproximações significativas. (LOURO, 2001b, p. 546).

O termo *queer* nasce com tonalidade irônica e contestatória, no entanto uma reapropriação do termo chama a atenção das próprias teóricas Kuir: é o que Preciado chamaria de “*dolceganização*” (2014) do kuir, atentando para um conjunto de pensadoras e pensadores que ao fazer suas interpretações do kuir aproximam ele de *uma* identidade. O que Preciado denota ironicamente, é o quanto tal atitude que identifica e transforma kuir em sujeito não poderia ferir mais os pressupostos que tornam o kuir o que ele é.

Meu interesse, articulado com o pensamento proposto por Jamil Sierra (2013), é o entendimento do kuir como uma atitude-performance:

queer, da forma como penso, é antes de tudo, ou precisaria ser, uma atitude, um modo de vida – a outra vida, a vida radicalmente outra. (...) Nesse sentido, não cabe supor a dimensão *queer* de uma vida constituindo uma categoria, constituindo um sujeito empírico, muito menos, constituindo algo como uma nova identidade no já volumoso alfabeto LGBT. (...) Precisaria significar uma atitude obscena, estranha, uma atitude inconformada, não-conformada, desenformada, disforme em que, ao *queerizar-se*, essa vida fosse capaz de ensaiar outros modos de viver. (SIERRA, 2013: 153-154)

A complexidade dos processos citacionais de fabricação do sujeito, através de, a partir de e com os sexos/gêneros, constitui mais que sujeitos classificáveis no campo da normalidade ou da expectativa. É aqui que adoro adentrar técnica, teórica e pessoalmente. E tais processos de fabricação citacional (ou materialização dos corpos, como Butler prefere chamar) são sempre processos de exclusão, que na mesma medida e simultaneamente forma sujeitos e um domínio de seres abjetos, “aqueles que ainda não são ‘sujeitos’, mas que formam o exterior constitutivo relativamente ao domínio do sujeito. O abjeto designa aqui, precisamente, aquelas zonas ‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social.” (BUTLER, 1999: 155)

As performances de gênero que reivindicam sua inteligibilidade fora dos marcos naturalizantes têm também diversos outros efeitos: elas fazem proliferar diversas

configurações de gênero como se fossem camadas sobrepostas de ressignificação do masculino e do feminino.

As discontinuidades, as transgressões e as subversões que essas três categorias (sexo-gênero-sexualidade) podem experimentar são empurradas para o terreno do incompreensível ou do patológico. (...) As normas regulatórias voltam-se para os corpos para indicar-lhes limites de sanidade, de legitimidade, de moralidade ou de coerência. Daí porque aqueles que escapam ou atravessam esses limites ficam marcados como corpos — e sujeitos — ilegítimos, imorais ou patológicos. (LOURO, 2004, p. 82)

A ideia da abjeção, segundo Grunvald (2009), é marcada pela incompreensibilidade de determinadas experiências a partir da lógica cultural hegemônica, apesar de encontrarem-se na própria cultura como se anterior a ela, de maneira animal, bestificada e monstruosa. Assim, o que inicialmente parece ser um problema do indivíduo “degenerado” que se encontra afora ou à margem da sociedade, torna-se um problema da sociedade que em seus registros limitados e limitantes não consegue compreender a experiência daqueles que mesmo tendo sido produzidos em seu seio, lhe são alheios ou aparentemente externos, antissociais.

Abjeto é aquilo que precisa ser constantemente repudiado em si para se ascender ao status de sujeito (ou pelo menos aquele sujeito socialmente aceitável pelas normas culturais hegemônicas), uma vez que os corpos jamais se materializam completamente, pois há em cada corpo algo de abjeto, algo que precisa ser constantemente negado, alijado, para que ele seja incluído no rol dos sujeitos. Os corpos não se conformam inteiramente às normas, e é exatamente por isso que estas precisam ser constantemente reiteradas. (BUTLER, 2000)

A abjeção não é marcada e não possui uma posição dentro da sociedade, nem como excluída. É um corpo não articulado, “seu ‘lugar não foi marcado [...] neste mundo que me evitou’. E ela/ele articula o sentido inicial de abjeção” (BUTLER, 2003, p. 153). Para não ser marcada, a abjeção não deve ser proferida, descrita, nomeada, pois, uma

vez feito isso, ela ganha peso e se constitui como matéria dentro da sociedade, deixando de ser abjeção.

E esse é um grande problema, pois corremos o risco de atribuir-lhe sentido a partir do nosso sistema de nomeação e predicação. A abjeção existe e percebemos sua existência que incomoda e torna a norma confusa. Então, os corpos são abjetos porque não estão dentro da ontologia, e a ontologia é conhecida e criada a partir do nosso sistema epistemológico de conhecimento. Um sistema em que prevalece a maneira de conhecimento do “eu” em detrimento do conhecimento do Outro.

Os corpos abjetos são contraditórios, e essa é a condição proposital dos mesmos para que essa contradição invoque uma existência impossível e a imponha. A abjeção significa ambivalência, ambivalência de pertencer a algum sexo, a alguma categoria. Talvez a não marcação da abjeção se dê justamente por causa dessa ambivalência que é a impossibilidade de fixação do corpo a uma só categoria. Talvez existam outras categorias que não fazem sentido para nós por não se encontrarem dentro da nossa norma.

As contradições e complexidades do corpo abjeto, que só pode ser visto não-sujeito num mundo de linguagem, e portanto, de sujeitos, penso que precisam ser entendidas como trunfo ontológico e não como problema a ser combatido. Nesse caminho, olho para minha experiência no mundo transbordando os valores da heterossexualidade compulsória, integrando um coletivo de corpos que não se encaixam, não cabem, borram, deslocam a norma. Que nos provocam a perceber as diversas possibilidades existentes entre femininos e masculinos, quantos formatos e formas de ser homem ou mulher.

Neste lugar de entendimento e de atitude, a obra do espanhol Paul B. Preciado é um marco fundamental. Preciado se insere na tradição do feminismo estadunidense e da teoria *queer* dos anos 1990, especialmente nos debates do Center for *LGBTQ Studies* (CLAGS) de Nova York, dado que sua política contrassexual rompe com toda a série de

binômios tradicionais que tem servido como fundamento da filosofia moderna e da própria reflexão feminista que vinha sendo debatida na década de 1990.

O “Manifesto contrassexual”, provavelmente sua obra de maior repercussão, é um texto performativo. Situando-se nas bordas entre teoria, prática e ensaio. Preciado defende a análise crítica da diferença de gênero e de sexo que comumente costumam ser julgados como produto de explicações essencialistas e biológicas da heteronormatividade.

Talvez a contribuição mais contundente de Preciado seja o fato de que ele evita entender o gênero somente como atos da performatividade. Essa alusão seria insuficiente para refletir os processos através dos quais os corpos (re)assumem a sexualidade e o gênero. Partindo deste entendimento o espanhol pretendeu dar um passo a mais em relação ao pensamento de Judith Butler. Para ele a autora subestimou os processos corporais e especialmente as transformações sexuais presentes nos corpos transexuais e transgêneros. Foi apenas em *Undoing Gender* (2004) e em outros livros posteriores a *Gender trouble* (onde apresenta a teoria da performatividade) que Judith Butler irá problematizar os corpos que haviam ficado invisíveis anteriormente, poucos anos depois de Preciado ter publicado *Manifiesto Contrassexual* (o original em espanhol é de 2002).

Portanto, a contrassexualidade de Preciado tem como tarefa identificar os espaços errôneos e as falhas da estrutura social-discursiva, considerando a importância dos lugares ocupados pelos corpos dos “intersexuais, hermafroditas, loucas, caminhoneiras, bichas, sapos, bibas, fanchas, butchs, históricas, saídas ou frígidas, hermafrodykes, reforçando o poder dos desvios e derivações em relação ao sistema heterocentrado”. (PRECIADO, 2014, p. 27)

Assim, a contrassexualidade aponta para a substituição desse contrato social percebido como natural por um contrato contrassexual. No âmbito do contrato contrassexual os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem os outros corpos como falantes.

A perspectiva contrassexual se volta para provocar, através de resistências, uma contradisciplina sexual em que se reivindica uma equivalência de todos os corpos falantes que se comprometem nesse processo. Seguindo nessa direção, a contrassexualidade se apresenta como uma teoria do corpo que contém diversos dispositivos tecnológicos voltados para a sexualidade, sendo a sexualidade uma própria tecnologia que se situa fora das oposições homem/mulher, feminino/masculino.

A afluência *kuir*, ela por si só é a própria negação dialética do consentimento para existir. É a criação e a rejeição de uma teoria epistemológica que produz um discurso saber/poder de verdades. E qual delas sou eu? A dimensão *kuir* nos coloca a possibilidade de: eu existo e exijo que você me reconheça aqui e agora e não depois, é a exigência de uma fluidez que quer ser anunciada, percebida, “legitimada” e que não aceita mais ser invisibilizada ou ignorada.

Pensar nesses corpos é pensar naquilo que Preciado chamou de “multidões *kuir*”:

A multidão *queer* não tem relação com um “terceiro sexo” ou com um “além dos gêneros”. Ela se faz na apropriação das disciplinas de saber/poder sobre os sexos, na rearticulação e no desvio das tecnologias sexopolíticas específicas de produção dos corpos “normais” e “desviantes”. Por oposição às políticas “feministas” ou “homossexuais”, a política da multidão *queer* não repousa sobre uma identidade natural (homem/mulher) nem sobre uma definição pelas práticas (heterossexual/homossexual), mas sobre uma multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como “normais” ou “anormais”: são os *drag kings*, as *gouines garous*, as mulheres de barba, os transbichas sem paus, os deficientes ciborgues... O que está em jogo é como resistir ou como desviar das formas de subjetivação sexopolíticas. (PRECIADO, 2011: 16)

Segundo Preciado, o mundo ocidental moderno coroou a ideia de que nós, pessoas humanas, devemos seguir um repertório do desejo sexual independente da nossa designação de gênero e, ao mesmo tempo, compreende apenas duas possibilidades para tal designação, a de homem (cisgênero) e a de mulher (cisgênera). O repertório sexual seria um só, a saber, a heterossexualidade como norma que não se alinharia com nada que não for cisgênero. (Preciado, 2014)

Acrescenta-se a isso o fato de que nem todas as formas de viver a heterossexualidade seriam consideradas normais. Por exemplo, o sadomasoquismo não é visto como normal pela cisheteronormatividade, ainda que ele seja praticado entre pessoas heterossexuais e cisgêneras. Assim, a contrassexualidade é um contradispositivo às regulações normativas sobre como viver os prazeres, independente deles estarem na linha cisgeneridade-heterossexualidade. O *Kuir* como contrassexualidade não é uma identidade sexual ou de gênero, mas um campo complexo de disputas e possibilidades das formas dissidentes de prazer.

1.2 ATUALIZANDO ESTRATÉGIAS PARA PERFORMAR FORA DOS BINÁRIOS

Brasil, 2022. Nada faz muito sentido. Na verdade, nada faz sentido algum. Tudo parece estar num caminho sem volta de violência e estupidez. Em meio a barbárie, o que pode o corpo dizer-fazer? Faz sentido continuar pensando em arte? Em dança? Em performance? Como nos mantemos interessados pelo corpo em ação, vendo nele possibilidades de mover o mundo?

Das coreopolíticas propostas por André Lepecki (2016), às zonas autônomas temporárias provocadas por Hackim Bey (2003), passando pela contrassexualidade proposta por Paul Preciado (2014): onde, como e por quais motivos resistimos? Respondemos? Contra-atacamos? Quantos lados tem essa guerra?

A resistência no caso da arte *Kuir* ao ter a cisheteronormatividade como aquilo que é vazado, tornou-se um campo de possibilidades em que os prazeres e as sexualidades abjetas se abrem a uma miríade de maneiras de serem significados e sentidos de outras formas. A materialidade do *Kuir* via arte se abre na abjeção daquilo que a norma não espera do abjeto sexual, a possibilidade de ele ser encarado como arte, de abrir múltiplas possibilidades de reflexão e sensação com aquilo que costumeiramente temos como sujo, perigoso, imoral ou sob outros desígnios do estigma.

O chamado é por uma ativação do corpo como potência relacional, uma tomada de consciência ativa de que nossas dramaturgias não apenas participam de um determinado contexto, mas criam “estilo de vida” e “situação política”. Sobretudo aqui e agora, neste nosso país, a um só tempo enrijecido e flácido por conta de tantas e tamanhas truculências políticas e descabros sociais, sobretudo aqui e agora, neste nosso país tão profundamente marcado pela herança colonial, a performance interessa por ser a arte da negociação e da criação de corpo – aqui e agora. (FABIÃO, 2009: 245)

Em 2008, depois de assistir a uma performance minha, Marcio Marciano (diretor da Cia do Latão e crítico de teatro) me procurou para parabenizar pelo trabalho. Entre as afirmações uma me marcou muito. “Aprendi com Lenin que o movimento vem da margem”, disse ele. Depois fez uma analogia dialética fazendo alusão aos círculos concêntricos que a pedra produz na água quando arremessada. No caso de Lenin, a ironia está em reconhecer como é frágil a ilusão de nos sentirmos no centro e, a partir daí, tentarmos promover transformações, sem atentar que essas transformações nunca partem de um lugar unívoco, mas se condicionam mutuamente num processo de contínua negação.

As regras de convivência entre humanos não servem para aquilo que não considero classificável como humano inteligível. O agressor que joga um balde de ácido em uma travesti que trabalhava na rua durante a noite, o fez por não enxergar naquele ser vivo, um semelhante. O homem que arrancou o coração da travesti usando uma garrafa quebrada e coloca uma imagem religiosa no lugar, não matou uma pessoa.²² E talvez não seja mesmo um semelhante. E talvez nosso pulo do gato na loteria dos sujeitos seja exatamente desistir da querela por sermos tratadas como “mais sujeitos”, ou como “iguais”. Ou entender melhor o que é isso que a lei e o discurso político trata como “semelhante”. Talvez os processos citacionais que constituem aquele corpo, da

²² Trata-se de uma situação que de fato aconteceu em Campinas: <https://revistaforum.com.br/brasil/travesti-e-assassinada-e-tem-o-coracao-arrancado-em-campinas/> (consultado em 01/10/2019).

travesti, negra, pobre, profissional do sexo, prestes a ser queimada por um balde de ácido, constituam mesmo um resultado monstruoso que está fora. E quero entender que é dali, de fora, que pode vir movimento. Um outro movimento.

Recentemente, durante a greve dos caminhoneiros em junho de 2018, um vídeo onde uma travesti moradora de rua é entrevistada viralizou na internet.²³ Trata-se de Adriana Cavalcanti, de 29 anos, que vive há 17 nas ruas de Campinas (SP). Na entrevista, assim como em outros vídeos que podem ser encontrados na rede, Adriana demonstra articulação e erudição muito além do que o mundo espera para a sua condição. Entre outras coisas, ela fala de sua paixão pelos livros, dizendo que eles foram a solução para sua condição de solidão. "Na falta de com quem conversar, eu entendi que os livros falam. Eles estão sempre a falar", disse.

Entre passagens bastante emocionantes e outras bem engraçadas, o que mais me chamou a atenção foi a percepção que ela tem de sua posição como alguém que está fora. Começando seus comentários sobre a greve, afirma que “está de fora, e de fora e mais fácil para enxergar”.

*Resplandescente
Bêbada de glória
Para o mundo sou o indecente
Cavaleira apocalíptica, ao meu lado
Só trava eloquente*

*Lâminas lascivas, nossa brasa é fogo ardente
Ao meu redor, sinto a vida como o futuro prevê um vidente
No planalto profetizado Jup do Bairro nua
Tomando a faixa presidencial*

*Levanta e resplandece
Travesti no comando da nação
E nós, juntas rogamos a praga*

²³ Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/apaixonada-por-literatura-moradora-de-rua-transexual-viraliza-na-web-na-solidao-comecei-a-conversar-com-os-livros.ghtml> (consultado em 20/07/2018).

*Que o macho caia
E o seu deus transicione
(Ventura Profana)²⁴*

Parece que está na hora de responder, resistir a partir de outros parâmetros.

E é nesta faixa, de um estranhamento, de uma rasura, de um desejo desidentitário que tenho localizado meus esforços como artista e acadêmicx. Há muito que meu interesse pelas questões de gênero e pela diversidade sexual é uma aposta em desenvolver tecnologias físicas entendendo que corpo sexual e performatividade de gênero, podem compor uma estratégia específica de articulação ética-estética-poética.

Uso este ferramental físico para refletir sobre a arte/dança enquanto espaço de tensão entre o que se entende por masculino e feminino. Não o faço por estar interessada nas identidades masculinas ou femininas, mas para falar daqueles corpos que, ao assumir a vivência de qualquer tipo de experiência transitória/não-binária, transbordam os valores da heterossexualidade compulsória, que não se encaixam, não cabem, borram, deslocam a norma. Que nos provocam a perceber as diversas possibilidades existentes entre femininos e masculinos, e sobretudo, a possibilidade de existir para além de uma comparação de gêneros binários.

Viver na arte e da arte num ambiente do estranhamento, tem me permitido constatar através de uma experiência sensível e de violenta poesia, que de fato, o movimento que importa por sua potência represada, por sua indefinível e ambígua capacidade de absorção e repulsa do novo, vem da margem, está na franja do tecido social, e é da fricção com essa socialidade lúmpen, ao mesmo tempo marginal e marginalizante que pode nascer o gesto estético capaz de se constituir não como discurso, mas como encontro relacional de alcance político, como prática. Viver a abjeção pode ser um manifesto poético e radical contra toda e qualquer forma de

²⁴ Para uma experiência completa ouça na vos de Ventura Profana:
<<https://www.youtube.com/watch?v=vUTLYimT6n8>>

totalitarismo. Irrompe no cotidiano das relações sociais reificadas consciente de que o movimento provém da margem, e que é nessa margem e não no centro que reside a possibilidade de transformação.

O que eu quero é tocar fogo no gênero. Na caixinha na qual nunca coubemos. Nos atrevemos a pensar em uma sociedade pós-gênero, em uma forma de compartilhamento da existência menos categorizadora. E em tempo tão sombrios, violentos e de um fortalecimento voraz de atitudes conservadoras, a arte precisa redobrar os esforços de uma crítica radical aos modelos naturalizantes e naturalizados.

Vai um pouco de gasolina aí?





CAPÍTULO 2

AutoCoreoCartografando Princesa

O Princesa sou eu. É uma Princesa Pintuda que escreve esta tese.

E quando Princesa quer parecer importante, fala de si na terceira pessoa, como que homenageando elx mesmx.

Princesa é coisa. É homem. Um bicho qualquer. É mulher. Não é nem homem nem mulher. Homem e Mulher nunca foram palavras suficientes para descrever o que elx é. É realeza. É filha da puta. É arrogante. É generoso e chorona. É sozinho, sozinha. Sozinhx. É explosiva. É um animal perigoso que vive em um país (diríamos que em um mundo) que não está interessado nela.

Princesa é um festival de maquiagem, peruca, salto, barulho, gritaria, música, purpurina. Sangue, raiva, violência. Muito. Sempre demais. Fala pakaralho. E alto pakaralho. Quase gritando. E com uma voz de taquara rachada, com aquele pato na garganta. Chora quando é repreendidx. Chora quando dizem que gostam dela. Chora vendo novela. Chora quando vê uma coisa bonita. Chora pakaralho. Sente pakaralho. Qualquer merdinha pode virar uma revolução em Princesa. O mundo é muito. “Justamente a mim coube a explosiva tarefa de ser eu”.

Quem não vive o exagero é que deixa Princesa cheia de dúvida. Como alguém pode ser tão pouco? Ela quer é mais. Mais cor, mais gritaria, mais pica na cara, mais gargalhada alta. Se você acha que ela é muito, só tenho uma coisa pra dizer: você não viu da missa, a metade. Muita água ainda vai passar debaixo dessa ponte. Água pakaralho. Pakaralho.

Seu trabalho sempre esteve intimamente ligado às suas vivências como pessoa. Isso pode ser muito potente, mas também pode se apresentar como uma armadilha fácil para o ego.

Não é difícil cair em uma estética autocentrada que não comunica nada além de você mesmo enquanto figura abismal.

Como resposta a esse perigo, costuma dizer que “se usa como assunto para discutir assuntos que acredita que não são só dela”.

Além dessa obsessão autocoreográfica, há muito, Princesa se interessa pelo gênero e pela diversidade sexual como potentes fontes de trabalho com o corpo que performa. Tem apostado em desenvolver tecnologias físicas, entendendo que o corpo sexual e a performatividade de gênero podem compor uma estratégia específica de treinamento e criação em dança. Ela usa as coisas para fazer coisas.

Quando fala de um corpo sexual, falo de todas as contingências que podem surgir a partir do momento que olhamos para nossos corpos como um constante resultado de operações que fazem de nós os homens e mulheres que somos, ou pelo menos pensamos ser. Tratar do gênero e da sexualidade a partir do corpo e nele, enxergando enunciados e práticas que podem sim caracterizar uma forma específica de pensar arte.

Princesa dedica tempo e atenção para as estranhezas e particularidades que fazem de nós os corpos que somos. Olhar para os avessos dos corpos que ela toca, transa, vê, deseja, estranha, cheira, lambe, escuta e experimentar possibilidades de coletivizá-los, para quem sabe viver um *corpo bizarro colaborativo*. Todo corpo é monstro, toda fisicalidade tem uma tendência ao bizarro. Princesa quer tocar e amplificar as estranhezas que vivem em cada corpo, tornando visíveis corporalmente todas aquelas esquisitices que ao longo da vida aprendemos a esconder. Um pouco como se fosse possível dançar si mesma na terceira pessoa.

...

E se “cartografar é acompanhar processos” (BARROS e KASTRUP, 2015), o que faço no texto a seguir é acompanhar, coreograficamente, uma parte de como Princesa se revela pro mundo. De como eu me revelo. Ou pelo menos do desvelamento da forma como existo agora.

Certamente Princesa Ricardo (nessa contingência atual do que sou eu, que vive tentando escapar das classificações, especialmente as binárias), existe em mim desde sempre. Mas torná-lx visível para mim e para o mundo tem sido um processo longo e complexo, marcado fortemente pela possibilidade de produzir-performar a mim mesmxx como dança. Assim sendo, o texto que segue, materializa uma possível cartografia da minha trajetória com o procedimento que tenho chamado de autocoreografia, em suas relações com o construir-se no / para o mundo. Na medida que me uso como assunto em minhas danças, minhas danças me possibilitam ser/estar outras. Outros. Outrxx. Na mesma medida em que fui dançando aquilo que sou, a dança me mostrou que as ficções que conto para mim, sobre mim, poderiam ser tantas quantas eu quisesse.

Mas quando começa a vida-movimento de um pensamento na trajetória de umx artista? Como precisar em que momento uma sensação-ideia se transforma em obsessão e, por consequência, se torna parte não só dx artista, mas da pessoa que elx é? Eu poderia retomar a bicha que fui aos sete anos, que chorou compulsivamente por alguns dias até ganhar de presente de dia das crianças, o LP com a trilha sonora do filme *Flashdance... What a felling!*, e que performou Jennifer Beals para si mesmxx e para todas as pessoas que quisessem ver. E durante anos. Certamente algo de autocoreografico já existia ali, mas uma mudança radical acontece no processo quando decido, já uma bailarina-performer bicha cisnormativa adulta, que a dança que eu produzia precisava se conectar diretamente com as questões que me eram importantes como pessoa. Eu já tinha uma história com a dança, da qual *Flashdance* faz parte, mas até ali minha dança estava a serviço dela mesma.

*First, when there's nothing
But a slow glowing dream
That your fear seems to hide
Deep inside your mind*

*All alone, I have cried
Silent tears full of pride
In a world made of steel
Made of stone*

*Well, I hear the music
Close my eyes, feel the rhythm
Wrap around, take a hold of my heart*

*What a feeling
Being's believin'
I can have it all, now I'm dancing for my life*

(Irene Cara)²⁵

Até certa parte da vida, da criança do *flashdance* até o acadêmico de Educação Física multicorporal (1990-2002), dançar era sobre satisfazer minhas necessidades. Era somente o lugar mais ou menos seguro para exercitar aquelas formas de ser que em outras partes da vida eram tratadas só como estranhezas. Até que criar, dançar, performar, passaram a ser estratégia concreta de comunicação e politização. Minha e do mundo, num movimento complexo de idas e vindas que não estava mais centrado na minha experiência, mas no que ela poderia fazer por um contexto.

Na minha leitura, tal processo acontece ao mesmo tempo que a própria cena de dança na cidade de Curitiba passa por reconfigurações radicais, a partir de 2003.

2.1 CENTRO DE ESTUDOS DO MOVIMENTO DA CASA HOFFMANN (2003-2004)

A criação do Centro de Estudos do Movimento da Casa Hoffmann em Curitiba, em 2003, foi uma iniciativa sem precedentes na cidade e provavelmente, no país. E é resultado de um processo no mínimo curioso, certamente controverso. 2003 é um ano marcado por significativas transformações no contexto brasileiro em quase todos os campos da existência. Tratou-se do primeiro ano do primeiro governo Lula, e presenciamos o começo de um processo de reestruturação das políticas culturais, a

²⁵ Para uma experiência completa, ouça aqui na voz de Irene Cara:
<<https://www.youtube.com/watch?v=miax0Jpe5mA>>

começar pela retomada e reorganização das ações da FUNARTE (Fundação Nacional de Artes), que vinha funcionando vegetativamente nos quatro mandatos anteriores.²⁶ Mas Curitiba mantinha sua longa dinastia de extrema direita ocupando a prefeitura, passando pelo segundo mandato de Cássio Taniguchi, do então PFL, com Cássio Chamecki na presidência da Fundação Cultural de Curitiba (FCC).²⁷

A Casa Hoffmann é um dos prédios mais antigos da cidade, localizado na parte central do Largo da Ordem, nosso Centro Histórico. Segundo informações da própria FCC,

construída pela família Hoffmann, em 1890, a casa é símbolo da prosperidade de uma família de tecelões austríacos que se mudou para o Brasil no final do século XIX. O imóvel também constitui marco arquitetônico da transformação urbana que Curitiba viveu na virada para o século XX. Habitada pelos Hoffmann até 1974, a casa depois foi alugada e sofreu diversas adaptações, até ser destruída por um incêndio, em 1996. Apenas as paredes externas e a fachada foram mantidas. O imóvel, catalogado como unidade de interesse de preservação do município, foi totalmente restaurado e desde 23 de março de 2003 abriga o Centro de Estudos do Movimento.²⁸

A referida restauração, que durou quase 6 anos, foi desenvolvida com o objetivo de abrigar uma escola municipal de balé. Acontece que, dada a demora no processo, quando o prédio da escola ficou pronto o presidente da FCC já havia mudado e a nova presidência não entendia que a cidade precisava de mais uma escola pública de balé. Cassio Chamecki entendia que mesmo sendo um projeto da secretaria de Estado da Cultura do Paraná, a Escola de Dança Teatro Guaíra (EDTG) já cumpria o papel de manter um espaço público de formação em balé em Curitiba. Aqui é que a história ganha a reviravolta controversa.

²⁶ Lia Calabre desenvolve cuidadoso mapeamento este processo de reconstrução no seguinte texto: CALABRE, Lia. Política Cultural em tempos de democracia: a Era Lula. **Rev. Inst. Estud. Bras.**, São Paulo, n. 58, p. 137-156, June 2014. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742014000100008&lng=en&nrm=iso>. access on 05 Oct. 2019.

²⁷ Curitiba não tem, até hoje, uma Secretaria de Cultura. A Fundação Cultural de Curitiba (FCC) é que gerencia recursos e iniciativas da cultura na cidade.

²⁸ Página institucional da Casa Hoffmann: <<http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/espacos-culturais/casa-hoffmann-r-centro-de-estudos-do-movimento>>

Chamecki entende que a Casa deveria abrigar um centro de excelência em pesquisa em dança, e para pensar o projeto, convidou as diretoras da Chamecki-Lerner Cia e Dança, sediada em Nova Iorque. Rosane Chamecki é prima de Cássio, e Andrea Lerner é filha do ex-governador do Paraná, Jaime Lerner. As duas são contratadas para conceber e por em movimento o projeto do Centro de Estudos do Movimento, sem que o processo seja em nenhum momento discutido com a comunidade artística da cidade e sem nenhum tipo de licitação pública, em mais um exemplo de política cultural *de balcão* e favoritismo hereditário.²⁹ A iniciativa gerou protestos e pedidos de explicação do governo, que não cedeu da decisão.³⁰ O irônico é que por mais torto que o processo tenha sido, o projeto desenvolvido por Andrea e Rosane ia mesmo se tornar referência de Pesquisa em artes do movimento no Brasil.

Com o objetivo de pesquisar novas linguagens do movimento, o espaço recebeu artistas, pesquisadores e teóricos da dança contemporânea e da *performance art* com reconhecimento mundial por seus trabalhos. O convite feito a eles por Rosane e Andrea era de passarem um tempo na Casa, compartilhando com a cidade parte de suas pesquisas no formato que considerassem mais coerente e interessante, fugindo um pouco do modelo de aulas mais tradicionais. Estes profissionais suscitaram discussões de suma importância para a arte contemporânea de uma forma geral. Os bolsistas da Casa — artistas curitibanos selecionados em audições ao começo de cada semestre e que recebiam bolsas de estudo para se dedicarem ao programa — tiveram a oportunidade de participar de todas as experiências e, além disso, das discussões e da organização do Ciclo de Ações Performativas³¹ - um conjunto de eventos que visava a criação de uma

²⁹ Não é novidade na gestão pública brasileira, infelizmente, a presença massiva de projetos importantes delegados a amigos, parentes e correlatos de gestores, sem a utilização de nenhum critério democrático. Na cultura temos chamado tais situações de política cultural de balcão.

³⁰ A polêmica na mídia: <<https://www.tribunapr.com.br/mais-pop/casa-hoffmann-reabre-oficialmente-hoje/>>; <<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/movimentos-que-induzem-a-polemica-451050.html>>

³¹ O Ciclo de Ações Performativas foi uma aglutinação de interesses inicialmente composta de cinco diferentes eventos a ocorrerem semanalmente, sempre às terças-feiras às 19h, entre agosto de 2003 e junho de 2005.

comunidade artística forte e organizada em Curitiba, através de apresentações, exposições, discussões e debates com artistas e críticos da cidade.

Passaram pela Casa, nestes primeiros dois anos de existência, xs seguintes artistas e pesquisadorxs: Ko Murobushi, Fabiana Britto, La Ribot, Helena Katz, Vera Mantero, Lia Rodrigues, David Zambrano, Alejandro Ahmed, Sarah Michelson, Roberto Pereira, Christine Greiner, Thomas Lehmen, Deborah Hay, John Jasperse, Xavier Le Roy, Juan Domingues, Tere O'Connor, Nanako Kurihara, Dani Lima, Thomas Plischke, Eleonora Fabião, André Lepecki, Enrique Diaz, Mariana Lima, Michel Groisman, Margarita Guergue, Willi Dorner, Anna Macrae e Cassia Navas.

A ressonância causada mostra-se, por exemplo, ainda em 2004, no convite de Lia Rodrigues, então Diretora Artística do Panorama RioArte de Dança e uma das coreógrafas brasileiras mais atuantes no exterior, para uma “noite curitibana” no Teatro Carlos Gomes no Rio de Janeiro, aberta a cinco trabalhos dos bolsistas da Casa Hoffmann (os trabalhos foram selecionados pelas próprias Rosane e Andréa entre os projetos dos bolsistas de 2003 e 2004) . O reconhecimento do potencial despertado pelas atividades da Casa Hoffmann também se revelou, em novas bolsas recebidas por artistas que foram anteriormente, bolsistas da Casa Hoffmann, como: The Kitchen, em Nova York (Cristiane Bouger); ImpulzTanz, em Viena (Elisabete Finger e Ricardo Marinelli) e Centre National de Danse Contemporaine d'Angers, em Paris (Elisabete Finger e Neto Machado). Reconhecimento revelado também, na aprovação do projeto *Mostra Tudo*, no primeiro

Estas propostas visavam fazer um mapeamento dos grupos que estavam trabalhando em Curitiba e que queriam inserir seus trabalhos em um ambiente crítico, não apenas para divulgá-lo, mas para trocar informações e experiências sobre suas propostas, processos criativos e questões de recepção. **Ciclo de Ações Performáticas** foi influenciado pelo trabalho realizado por Leonel Brum, no Rio de Janeiro e por uma intensa vontade pessoal dxs artistas envolvidos de criar uma comunidade artística forte em nossa cidade. Vontade esta, fortalecida e incentivada pelo encontro com Sarah Michelson. Interessava também criar um ambiente acolhedor ao público que visita a Casa Hoffmann, fazendo com que sintam vontade de participar desta iniciativa e retornar aos eventos seguintes. Tive a oportunidade de realizar a curadoria e gestão de um dos eventos que integraram o ciclo, o *InSIDEcwb*, que visava mapear a diversidade da produção de dança contemporânea da cidade.

edital nacional da nova fase FUNARTE, a retomada do programa de circulação Nacional em Artes Cênicas 2004-2005, no qual os trabalhos de sete bolsistas³² da Casa Hoffmann irão percorrer cinco cidades: Londrina, Campo Mourão, Cascavel (PR), Porto Alegre (RS) e Belo Horizonte (MG).

De acordo com o pesquisador Giancarlo Martins, que acompanhou de perto tais processos de ressignificação da cena de Curitiba na época da eclosão da Casa33,

As novas qualidades informativas, com as quais artistas e estudantes tiveram contato, geraram novas ações no campo da dança e corroboraram para a reconfiguração do cenário local. Contribuiu para que a cena independente, sempre a margem das instituições, ganhasse visibilidade e se tornasse mais consolidada e ativa. Nesse contexto surgiram novos modos de organização, que não seguiam formatos, mas testavam seus próprios procedimentos, reformulando experiências e fazendo germinar questões, construindo espaços complexos e múltiplos. (MARTINS, 2018, p. 488)

As atividades da Casa Hoffmann marcaram então, uma transformação potencial na cena de dança e *performance art* de Curitiba, colocando o Centro de Estudos do Movimento e a própria cidade mais ativamente no eixo de visibilidade e circulação de dança contemporânea no Brasil. E falar sobre o movimento autocoreográfico que vem acontecendo com a dança que eu sou é também falar sobre tal reconfiguração estética e política da cena artística de Curitiba. Junto com a transição da-na cidade, aconteceu um movimento radical na minha trajetória pessoal com as artes do movimento.

Em pouco mais de 18 meses participei de 22 residências com xs artistas acima cidadxs, e tal enxurrada de informações e possibilidades provocou todas as crises possíveis naquilo que acreditava serem as funções de ser artista e produzir arte. Dentre elas, inclusive, uma aversão à própria arte. Pode parecer contraditório, mas estudar o movimento e suas manifestações na arte me fez desacreditar da dança, da arte. Quase

³² Tratou-se do edital “Caravana Funarte de Circulação Regional 2004-2005”. Integravam este projeto: Ricardo Marinelli, Elisabete Finger, Caca Bordini, Juliana Adur, Gustavo Bitencourt, Michelle Moura e Neto Machado.

³³ Giancarlo foi colaborador do mapeamento realizado pelo programa Rumos Itaú Dança em diversas de suas edições.

desisti da arte para entender, no corpo, a possibilidade de perceber a dança como área específica de produção de conhecimento.



FIGURA 1 - "DESENHOS DE UNS SEXOS VERSÃO SOLO", CASA HOFFMANN, 2003. FOTO DE LAURO BORGES.



FIGURA 2 - "DESENHOS DE UNS SEXOS" (PARCERIA COM WESLEY SOARES), CASA HOFFMANN, 2004.
FOTO DE LAURO BORGES.

Perceber as possíveis e prováveis espirais que constroem o corpo que sou, não foi um exercício unicamente de ampliação de repertório de movimento, mas também serviu como ampliador das minhas possibilidades de percepção e conexão com o mundo. Na intensidade de ver-viver tantas pesquisas, passei a olhar com mais cuidado e responsabilidade para os desafios de transitar no limiar entre o estabelecido e o

provisório, entre a institucionalização e a liberdade criativa, entre a diferença e a repetição (Deleuze, 2018), sendo que tais questões devem atravessar desde estúdios de criação até mesas de gestores de políticas públicas.

Foi nesta primeira fase da Casa Hoffmann (2003-2004) que me dei conta pela primeira vez, que viver a dança em seus vários aspectos exige assumir, reconhecer e refletir uma série de elementos que constituem a complexa e diversa estrutura organizacional humana. E não é possível fazer isso dentro dos modelos pedagógicos tradicionais, tampouco dentro de formatos disciplinadores e castradores de hierarquias educacionais tradicionais. Pela primeira vez em práticas de criação, me foi dada a chance de colocar na roda um pouco da complexidade que compõe a minha existência, examinando intimidades, revelando contradições.

Como forma de processar todas as experiências vividas com xs artistas convidadxs, dividi com o público da Casa, dentro do ciclo de ações performáticas, diversos experimentos performáticos que considero minhas primeiras aventuras autocoreográficas. Em 2003, nas performances “Desenhos de uns sexos” (uma parceria com o artista curitibano Leo Gomes) e “Desenhando uns sexos em versão solo” pude explorar minhas primeiras inquietações com relação às pseudo obrigações do ser homem socialmente. Na época nem falava exatamente em heteronormatividade, termo que foi se incorporando à pesquisa mais tarde. Com as performances “*Ne pas nourrir les animaux*” (de 12 horas de duração), “Homem branco, ocidental, classe média” , “Me apresenta pro He-man!” e “Mais uma peça selecta” (duo com Michelle Moura), já no começo de 2004, a decisão por buscar em minhas histórias pessoais o material gerador da minha dança foi se tornando mais evidente e consciente. Já havia ali algumas pistas da utilização de minha história pessoal como ferramenta para acessar alguma sensibilidade coletiva.

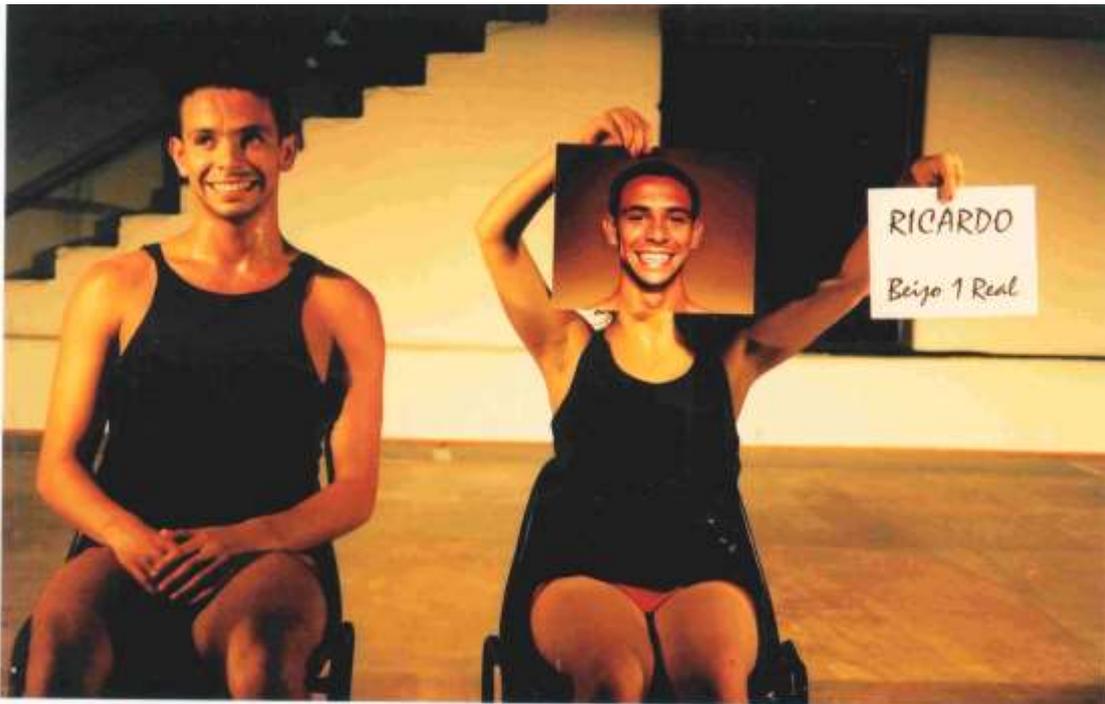


FIGURA 3 - "MAIS UMA PEÇA SELECTA", CASA HOFFMANN, 2004. FOTO DE LAURO BORGES.



FIGURA 3A - "NE PAS NOURRIR LES ANIMAUX", CASA HOFFMANN, 2004. FOTO DE LAURO BORGES.

Mas foi nos projetos de finalização de meu período como bolsista da Casa, no segundo semestre de 2004, que organizei um tipo de gesto-discurso que viria a se tornar

um dos fios condutores do corpo-artista que sou. As performances “Pelo a menos no país das maravilhas” e “Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui” marcam a decisão de tomar as rédeas do discurso e tornar a dança que eu fazia na minha dança, de fato.

2.1.1 Pelo a menos no país das maravilhas (2004)

“Pelo a menos no país das maravilhas”³⁴ teve sua estreia realizada em junho de 2004 dentro da programação do projeto Mostra Tudo de aglutinação artística, na Casa Hoffmann em Curitiba. No trabalho, coloco em questão minhas vivências pessoais com relação à sexualidade e o faço por acreditar que elas são o que tenho de mais honesto para falar no universo monstruoso e complexo que é a sexualidade. Uso minhas histórias para que as pessoas que veem o trabalho, possam pensar mais profundamente nas suas.

As relações desiguais e violentas entre os gêneros me acompanhavam como questão há muito. Na época já tinha experiência de militância em diferentes movimentos sociais de defesa da livre orientação sexual e tinha alguns textos publicados sobre a questão, mas este trabalho foi a primeira – de muitas – elaborações artísticas de combate à matriz branca, ocidental, falocêntrica e heterossexual na qual estamos todxs inseridos. Quantas e quais são as formas de ser homem? o que faz de um homem um homem? masculino x feminino? homossexual x homem? homem = macho? mulher = homem? (cassete / pau / caralho / pinto / pica / jeba) = homem? (buceta / xóxóta / periquita / racha / florzinha) = mulher? Você seria capaz de citar três elementos essenciais para que um homem seja efetivamente um homem?

³⁴ Vídeo da performance na íntegra, captado e editado em 2011 por Alessandra Haro: <https://vimeo.com/23281761>. Teaser da performance, captado e editado em 2004 por Marlon de Toledo: <https://www.youtube.com/watch?v=QKZms6U4KAc>



FIGURA 5 - "PELO A MENOS NO PAÍS DAS MARAVILHAS", CASA HOFFMANN, 2011. FOTO: ALESSANDRA HARO



Figura 6 - "Pelo a menos no País das Maravilhas", Casa Hoffmann, 2011. Foto: Alessandra Haro



FIGURA 7 - “PELO A MENOS NO PAÍS DAS MARAVILHAS”, CASA HOFFMANN, 2011. FOTO: ALESSANDRA HARO

Notas mentais do processo de criação: 1. Investigar diferentes possibilidades de presença e atenção do intérprete de dança, procurando discutir e experimentar diferentes formas e presença cênica; 2. Desenvolver um vocabulário de movimento que fale de algo que é só meu e/ou que parte de mim, desenvolvendo um repertório de movimento que esteja baseado na corporalidade individual; 3. Refletir sobre o que significa “treinar” dentro de um conceito contemporâneo de dança; 4. Descobrir formas de tradução de pensamentos, conceitos, desejos para a sala de ensaio e para a composição.



FIGURA 8 - “PELO A MENOS NO PAÍS DAS MARAVILHAS”, CASA HOFFMANN, 2011. FOTO: ALESSANDRA HARO



FIGURA 9 - “PELO A MENOS NO PAÍS DAS MARAVILHAS”, CASA HOFFMANN, 2011. FOTO: ALESSANDRA HARO

As equações de movimento e dramaturgia que “Pelo a menos no país das maravilhas” propõe, são pensadas a partir da exploração das possibilidades de repensar o mapeamento sexual que a morfologia do corpo humano produz no espaço. Para isso, coloco em discussão a biologicidade do corpo, arquétipos de identidade sexual e mais alguns dos múltiplos signos que envolvem a sexualidade humana. Trata-se, então, de uma investigação da corporalidade de determinadas estruturas sexualizadas no fazer-se homem. Referências pessoais servem de ponto de partida para provocar o que pode ou não ser considerado masculino.

Gladis Tridapalli, em texto produzido sobre a mostra de bolsistas da Casa Hoffmann em 2004, registro nas seguintes palavras, os impactos da performance no público:

O trabalho se inicia com um depoimento pessoal que, nos primeiros instantes, parece cair em uma narrativa quase enfadonha, linear, e até preenchida com seqüências de movimento aparentemente feitas *a priori* ao tema. No entanto, sem tirar o público do

“lugar”, as combinações entre os elementos que Ricardo defende em sua busca artística são fortíssimas e transformam, complexificam as “novas realidades” criadas e intensificam as sensações. E o próprio início do trabalho ganha mais razão de existir e estar ali. “Pelo a menos no país das maravilhas”, portanto, navega em pólos diversos de sensações, o que faz o público vislumbrar as infinitas matizes do sentimento humano. Há cuidado nas escolhas, nas relações entre essas escolhas e em como tudo isso pode alterar o estado dos espectadores, sem necessariamente ter que tirá-los (ao menos externamente) da posição passiva. (TRIDAPALLI, 2004, p. 4)

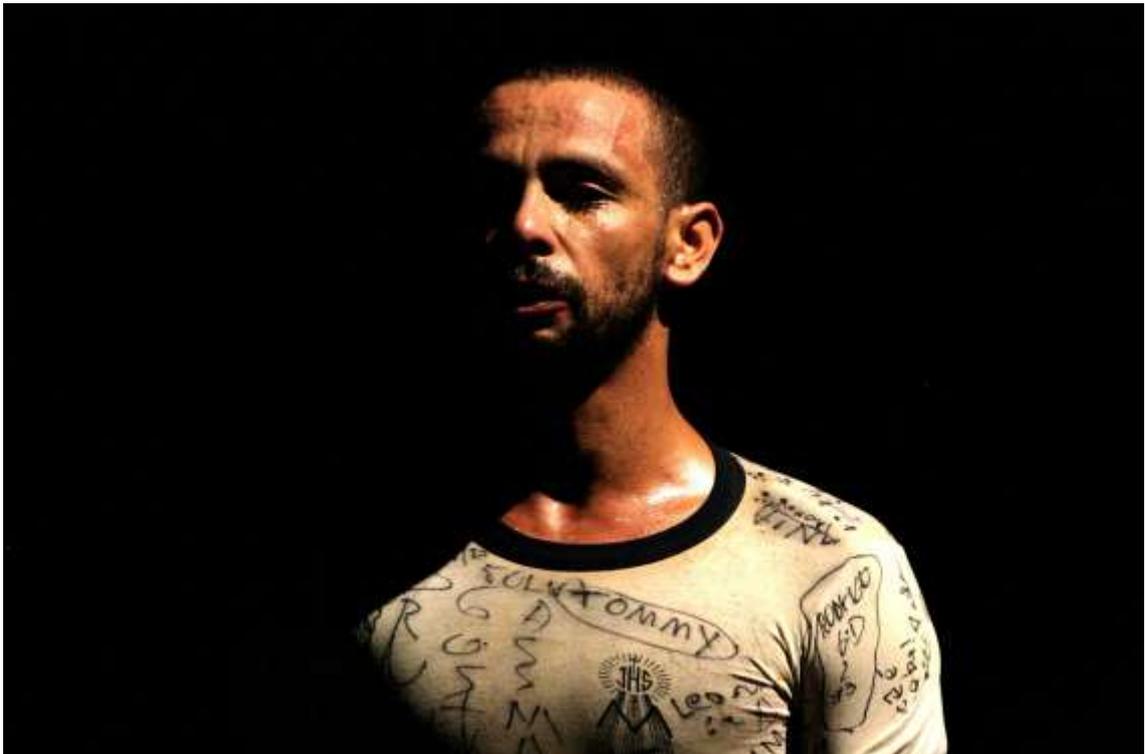


FIGURA 10 - “PELO A MENOS NO PAÍS DAS MARAVILHAS”, CASA HOFFMANN, 2011. FOTO: ALESSANDRA HARO

A leitura reflexiva de Gladis aponta para uma questão importante para mim: indica que minha escolha por tratar de mim mesmo como assunto não se encerrava, já em “Pelo a menos...”, num discurso hermético ensimesmado. O gesto, a poética, a performance, estão a serviço de tirar o espectador da posição passiva.

Depois da estreia o projeto fez parte da caravana de circulação regional da FUNARTE 2004/2005, do Festival de Dança de Araraquara (2005), da II Semana de combate às opressões específicas (UFPR-2006), do Projeto de circulação intraregional “Artes na Cidade” (Curitiba/2006), da programação do Teatro Gamboa Nova, em

Salvador-BA (fev de 2008), da mostra de repertório do projeto “Couve-flor manutenção coletiva”, em 2011.



FIGURA 11 - “PELO A MENOS NO PAÍS DAS MARAVILHAS”, CASA HOFFMANN, 2011. FOTO: ALESSANDRA HARO



FIGURA 12 - “PELO A MENOS NO PAÍS DAS MARAVILHAS”, CASA HOFFMANN, 2011. FOTO: ALESSANDRA HARO

2.1.2 Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui (2004)

Sem sombra de dúvidas a performance que mais dancei na vida (já são mais de 150 ocasiões e continuo sendo convidadx a fazer), é: “Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui” (ETAPFPA)³⁵ é marcante, em diversos aspectos, para a autcoreografia que sou eu.

Em artigo publicado em 2008, Elisabete Finger — que me acompanha e acompanhou esta criação desde 2004, quando nos conhecemos na Casa Hoffmann — apresenta uma interessante descrição da ação. Interessante exatamente por ultrapassar a ideia de uma simples descrição, ocupando um espaço analítico e propositivo:

Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui começa com a demarcação de um espaço ‘privado’ em meio ao espaço público. Quatro cavaletes de madeira delimitam um quadrado de 4x4m, e dentro dele o próprio Ricardo coloca e organiza: uma televisão e um aparelho de dvd; algumas pilhas de roupas (camisetas, calças, cuecas); um aparelho de som; uma espécie de caixa preta contendo pequenos papéis dobrados com instruções escritas; uma cadeira onde o artista finalmente se senta para ler um livro (A poética do espaço, de Gaston Bachelard). Na frente de dois dos quatro cavaletes estão fixadas duas placas, em uma delas se lê: ‘deixe aqui sua contribuição monetária e ajude a garantir minha sobrevivência. Em troca ficarei um pouco mais desnudo diante de você’, e na outra ‘deixe aqui sua contribuição monetária e ajude a garantir minha sobrevivência. Em troca farei uma linda dança para você’. Em baixo de cada placa um prato aguarda as moedas do público para dar início à ação. Se a moeda cai no primeiro prato, a pessoa-público tem o direito de “pescar” um dos papezinhos de dentro da caixa preta, se deparando com instruções do tipo ‘você tem direito a me fazer uma pergunta qualquer e tem a garantia de minha resposta mais sincera’, ‘você tem direito a uma de minhas fotos mais queridas e a uma explicação sobre ela’, ‘você tem direito a um show particular de um minuto’, ‘você tem direito a escolher um conjunto completo de roupas para me ver vestido’... Se a moeda cai no outro prato, Ricardo escolhe uma música e oferece para a pessoa-público uma ‘linda dança’... e assim as ações tem início e se desdobram, movendo questões relacionadas à nudez, intimidade, subsistência... com camadas e possibilidades diversas. O espaço-tempo aqui é claramente o espaço-tempo da ação, ou das ações. O espaço é mesmo delimitado pelos cavaletes ligados por uma fita adesiva transparente. O tempo é

³⁵ Teaser da performance, gravado em Berlim em 2007 e editado por Marlon de Toledo: <https://vimeo.com/46189006>. Trecho da performance realizada em Fortaleza (2010), gravado por Marcelo Alasino: <https://vimeo.com/44889873>.

o tempo da dança, da pergunta, do show particular, da troca de roupa, e da permanência do artista neste contexto criado por ele e pelo público que se acumula em volta. Tudo está em constante transformação, tudo é provisório, inclusive as pessoas-público, inclusive o próprio Ricardo. (FINGER, 2008, p.2)



FIGURA 13 - “EU TENHO AUTORIZAÇÃO DA POLÍCIA PARA FICAR PELADO AQUI”, CASA HOFFMANN, 2004. FOTO: LAURO BORGES.



Figura 14 - “Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui”, Londrina, 2005. Foto: Juliana Adur.



FIGURA 15 - “EU TENHO AUTORIZAÇÃO DA POLÍCIA PARA FICAR PELADO AQUI”, BERLIM, 2007. FOTO: GUSTAVO BITENCOURT.

Como objetiva a descrição de Elisabete, a performance é uma ação artística que partilha questionamentos com que a vê. Quando você fica completamente sem roupa, fica também, obrigatoriamente, nu? Estar peladx é estar mostrando uma intimidade e uma identidade? Como fico nu sem ficar peladx? E como fico nu estando peladx? Associada a tais questões, está a constante provocação entre público e artista: se o público não quiser — e seu querer é balizado pela ação de colocar ou não moedas em pratos colocados diante dx artista — “nada acontece”. Uma espécie de pacto que procura refletir sobre a já tão amplamente debatida, porém nunca possível de ser esquecida, necessidade da arte. Politicidade, exposição e troca foram palavras

importantes na criação desta performance. A proposta, localizada em campo fronteiroço de linguagens, parte amplamente: da busca de novos modos de relacionar obra e espectador, propondo efetivar conexões de co-responsabilidade; da discussão da nudez como forma de construir cumplicidades entre obra e público; do corpo como ponto de partida e de articulação de ideias na obra; do ato de desafiar contextos e linguagens, e da discussão do valor/necessidade da arte.



FIGURA 16 - “EU TENHO AUTORIZAÇÃO DA POLÍCIA PARA FICAR PELADO AQUI”, TOLEDO, 2008. FOTO: ELISABETE FINGER.



FIGURA 16 - “EU TENHO AUTORIZAÇÃO DA POLÍCIA PARA FICAR PELADO AQUI”, MORRETES, 2008. FOTO: ELISABETE FINGER.

A pesquisa surgiu como uma primeira resposta a minhas inquietações com a nudez e como este ato, quando realizado publicamente, promove constrangimento coletivo, ao ponto de ser previsto na legislação brasileira e passível de prisão. Tratado como atentado ao pudor, descobri que a lei não diz que ficar pelado em público é atentado. Quem decide isso é o policial, de acordo com o contexto. Descobri também que existe, na maioria dos estados brasileiros, a possibilidade de pedir uma autorização da polícia para ficar pelado em ação artística, desde que com hora e local marcados. Tais descobertas foram detonadoras de diversas elaborações que, inclusive, as ultrapassam.

De onde vem a arte que produzo? Com que ambientes se articula? Seus procedimentos de criação e comunicação se localizam em alguma forma de linguagem específica? Questões que convivem comigo diariamente na consecução de minhas propostas em arte. No projeto “eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui” tais questionamentos deixam de ser apenas panos de fundo para serem elaborados performaticamente como questão. Uma das questões que o projeto discute, é sua própria localização em território fronteiriço. Em meu caso, as aproximações fronteiriças não se limitam aos borrões linguísticos e processuais entre dança (minha área de formação inicial) e performance (o campo em que meu trabalho tem recebido reconhecimento). A ideia de aprofundar as investigações artísticas que produzo tem passado cada vez mais por um cuidado com a articulação dos elementos visuais que compõe a ação, passando por estudos da natureza dos materiais utilizados, laboratórios de construção e manipulação de objetos, investigações e experiências com imagens (fotografia e vídeo), questionamentos da relação sujeito-objeto em ação performática, tudo elaborado e ampliado por um obsessivo interesse no corpo em movimento. A investigação que desenvolvi nessa criação, cruza a prática performática ao procurar outras relações possíveis entre artista e espectador, buscam formas não-espetaculares, e levam em conta a co-presença do performer e do público num espaço-tempo real.

O projeto celebrava (e ainda celebra) a escolha por uma obra artística na qual a ação presente de um corpo-sujeito é imprescindível, não denotado somente um recorte de formato ou linguagem. Corpo como aquilo que sou, e não como aquele que possuo

ou um lugar que habito. Muitos são os artistas e pensadores com quem partilho minhas concepções de corpo e sua presença na arte, no entanto, destaco aqui alguns e algumas que penso estarem mais intimamente relacionados/as com este projeto. Dentre eles aponto um, que me parece exemplificar bem meu entendimento de corpo: neurologista português Antonio Damásio. Com sua vasta obra abordando a corporalização do pensamento e vice-versa, Damásio me ajuda a viver na arte a ideia de que corpo é existência.

Em “O erro de Descartes – Emoção, razão e cérebro humano”, (DAMÁSIO, 1996) a máxima Descarτεana, “Penso, logo existo”, vai ser invertida. Tal afirmação sugere que pensar e ter consciência de pensar são os verdadeiros substratos de existir, ou seja, precedem a existência. Com suas teorizações, Damásio inverte a máxima, indicando que “Existo e sinto, logo penso”. Para ele, então, existimos e só depois pensamos e só pensamos na medida que existimos, visto o pensamento ser, na verdade, uma possibilidade gerada por estruturas e operações do ser. É este então o erro de Descartes, a separação abissal entre o corpo e a mente, entre substância corporal e substância mental; a sugestão de que o raciocínio, o juízo moral e o sofrimento adveniente da dor física ou agitação emocional poderiam existir independentemente do corpo. Especificamente: a separação equivocada das operações mais refinadas da mente, para um lado, e da estrutura e funcionamento do organismo biológico, para o outro. (DAMÁSIO, 1996).

All the men come in these places
 And the men are all the same
 You don't look at their faces
 And you don't ask their names
 You keep your mind on the money
 I'm your private dancer, a dancer for money
 I'll do what you want me to do
 I'm your private dancer, a dancer for money
 And any old music will do (Tina Turner)³⁶

³⁶ Para uma experiência completa ouça na voz de Tina Turner:
<https://www.youtube.com/watch?v=d4QnalHIVc>



FIGURA 17 - "EU TENHO AUTORIZAÇÃO DA POLÍCIA PARA FICAR PELADO AQUI", CURITIBA, 2009.
FOTO: JOÃO CASTELO BRANCO.



Figura 18 - "Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui", São José dos Pinhais, 2009. Foto: Neto Machado.



FIGURA 19 - “EU TENHO AUTORIZAÇÃO DA POLÍCIA PARA FICAR PELADO AQUI”, LONDRINA, 2005.
FOTO: JULIANA ADUR.

Tais conclusões, que num primeiro momento podem parecer lugares-comuns ou já óbvias depois de alguns séculos de arte, filosofia e ciência, ainda me parecem de fundamental importância na reflexão do fazer artístico, ocupando espaço privilegiado a construção de “Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui”. Que corpo é esse que é existência? Como ele vira objeto de arte? Que estatuto ele tem em relação a outros materiais na obra? Qual a importância de que ele esteja em situação na obra de arte?

Finger (2008, p. 04), aborda uma ideia de corpo em situação que fala do entendimento que tenho desenvolvido no presente projeto:

Em situação, o corpo pratica um ato, e nesta prática está a estrutura da obra. Em ação, ele agencia, articula, combina informações: ideias, conceitos, objetos, ele mesmo enquanto corpo. Ele dá a ver relações, pensamentos, linhas de força, sua posição enquanto sujeito, seu discurso, suas escolhas (estéticas, políticas, afetivas...). Em situação, este corpo se submete e submete todos esses elementos à regência da impermanência. O sujeito-corpo está em circulação, em construção, em definição. Os

agenciamentos e as relações propostas por ele, o tempo e o espaço, acompanham a ação em sua condição precária-provisória.

Tratando especificamente de ETAPFPA ela aponta que na obra :

Há um estado geral de instabilidade permanente que suscita uma reorganização progressiva dos hábitos e das capacidades perceptivas do artista e do público. A situação contém a possibilidade de transformação para ambos durante o desenrolar do evento. No campo da experiência (do fazer a experiência da obra), a dinâmica entre artista e público se dá na negociação pela construção de uma co-habitação, que também é temporária. O espaço da intersubjetividade é aberto e móvel. (FINGER, 2008, p. 04)

Tais formulações me ajudam a entender que o corpo, em minha obra (e mais especialmente nessa) ocupa espaço imprescindível, materializando-se como protagonista de diversas questões, sendo ao mesmo tempo ponto de partida e abordagem temática. E no caso desta obra, um eixo central da abordagem deste corpo em situação foi a ideia de nudez.



FIGURA 20 - "EU TENHO AUTORIZAÇÃO DA POLÍCIA PARA FICAR PELADO AQUI", SÃO LUÍS DO MARANHÃO, 2010. FOTO: MARCIO VASCONCELOS.



FIGURA 21 - "EU TENHO AUTORIZAÇÃO DA POLÍCIA PARA FICAR PELADO AQUI", SÃO LUÍS DO MARANHÃO, 2010. FOTO: MARCIO VASCONCELOS.



FIGURA 22 - "EU TENHO AUTORIZAÇÃO DA POLÍCIA PARA FICAR PELADO AQUI", SÃO LUÍS DO MARANHÃO, 2010. FOTO: MARCIO VASCONCELOS.

O formato do corpo que eu sou e a forma com que ele se move, distingue e define em mim algum tipo de identidade? Como isso se revela? Na verdade, será que se revela? Tirar toda a roupa é um jeito de revelar essas intimidades? Estar pelado é estar mostrando intimidade e identidade? É ficar obrigatória e completamente nu? Como fico nu sem ficar pelado? E como fico nu estando pelado? Como a nudez pode existir/existe no corpo em movimento? Tais perguntas ajudam a circunscrever meu quase obsessivo interesse por revelar intimidades que residem no corpo em movimento e em ações, memórias e contextos que podem partir daí.

Esse interesse, presente em diversas de minhas obras, encontra uma situação limite em uma delas. A performance “Desenhos de uns sexos”, de 2003, citada anteriormente, acontecia no primeiro andar da Casa Hoffmann, portanto no centro histórico da cidade. O espaço tem uma sacada que tem contato direto com uma rua muito movimentada da cidade. Intencionalmente utilizamos a sacada como camarim, onde fazíamos diversas trocas de roupas e por vezes permanecíamos peladxs. Rapidamente, a performance da sacada roubou completamente a cena do que acontecia dentro do espaço formal, juntando pelo menos cinco vezes mais público interessado em ver o que se passava “no escuro das coxias”. O fato gerou tanta comoção no espaço público, que logo a guarda municipal foi acionada e interpelou a organização do evento, exigindo que a ação parasse. Como artista propositor da performance tive que, finda a ação (que não terminou antes do tempo definido a priori), fui conversar com o guarda e convencê-lo de que a sacada não se tratava de espaço público. Foi a saída que encontrei para não ser detido para prestar esclarecimentos na delegacia.

A partir daí, a nudez ganha outro espaço em meus interesses. Passo a me interessar por colocar em questão aos motivos pelos quais, as pessoas tem problemas com ver alguém sem roupa publicamente ao ponto de, na legislação brasileira, isso ser passível de prisão.

Em 2004, ao estudar o código penal brasileiro (BRASIL, 2003) via-se no título VI, “DOS CRIMES CONTRA OS COSTUMES”, capítulo VI, “DO ULTRAJE PÚBLICO AO PUDOR”,

encontrava-se o artigo 233, que tratava do “Ato obsceno”: “Art. 233. Praticar ato obsceno em lugar público, ou aberto, ou exposto ao público. Pena – detenção, de três meses a um ano, ou multa”.

Os artigos — assim como grande parte dos artigos do código penal brasileiro — não definem nenhuma situação ou contexto específico que caracterize o crime. O que o caracteriza, judicialmente, são as jurisprudências relativas ao assunto, o conjunto das decisões, aplicações e interpretações das leis. Tais decisões apontam para a decisão do policial, que o faz “de acordo com o contexto”, e a autuação depende de que alguém denuncie a situação.

Com essas informações em mãos, fui até a polícia militar do Estado do Paraná, em busca de entender quais são os parâmetros que os policiais utilizam para reconhecer um “ato obsceno” e/ou “um ato que importuna o pudor”. Minhas questões: obsceno com relação a que? Importuna o pudor de quem? Quem ou o quê define isso? Depois de algumas tentativas de respostas sem muito sucesso e obtendo retornos evasivos, descobri também que existe, na maioria dos estados brasileiros, a possibilidade de pedir uma autorização da polícia para ficar pelado em público em uma ação artística, desde que com hora e local marcados e área delimitada.

Quando a própria polícia me disse da possibilidade de uma autorização, minha tarefa passou a ser consegui-la. Fui encaminhada a diversas autoridades e depois de passar por diversas repartições e departamentos, ninguém quis assinar autorização alguma. Nesse momento percebi que a obra estava aí. O tenente que me disse ser possível a concessão da autorização, me disse que as condições eram essas: “você anuncia publicamente o dia e a hora que a ‘arte’ vai acontecer, isola a área e a gente pode dar uma autorização”. É o que eu faço na obra. Anuncio, isolo a área, digo que tenho autorização. Mas na verdade, nunca tive.



FIGURA 23 - “EU TENHO AUTORIZAÇÃO DA POLÍCIA PARA FICAR PELADO AQUI”, SÃO LUÍS DO MARANHÃO, 2010. FOTO: MARCIO VASCONCELOS.



FIGURA 24 - “EU TENHO AUTORIZAÇÃO DA POLÍCIA PARA FICAR PELADO AQUI”, LONDRINA, 2005. FOTO: JULIANA ADUR.

E tendo a provocação em relação à nudez como ponto de partida, coloco em movimento outras questões: o que significa pagar por uma obra de arte? Quem deve/pode financiar a existência de um artista? Financiar uma obra tem como destino quem? As pessoas — que vivem, caminham na rua em direção a seus trabalhos, tem

pressa e não escolhem ir ao museu — pagariam para ter acesso a uma obra enquanto transitam? O que difere um performer contemporâneo que age na rua dos milhares de “estátuas vivas” que povoam o ambiente das grandes cidades?

Busco engajar as pessoas na ação, fazendo-as se responsabilizar pelo trabalho. A primeira condição é que elas escolham como querem que aconteça. É uma fricção interessante, na qual o público não se sente coagido, mas convidado a participar. A segunda questão é o valor. Que tipo de valor ele quer atribuir ao trabalho. É preciso agregar valor à arte? Tenho minhas dúvidas. Mas, ainda assim, e por isso, elas escolhem quanto vão contribuir para acontecer a dança. Ou se vale a pena pagar. Essa é uma questão que assombra o artista e atravessa a história da arte. Além de colocar em questão dimensões seculares do fazer artístico, o jogo de comercialização imediata da obra aparece como uma estratégia para horizontalizar, em alguma medida, a relação entre artista e público, dando margens significativas de poder ao transeunte que escolhe assumir a posição de fruidor.

Na ação, “vendo” diversas dimensões: meu corpo em movimento (minha dança), minhas intimidades, minha nudez, meu discurso, meus conceitos, a politicidade de minha ação. Tudo vira objeto de negociação em um jogo que depende do interesse dos transeuntes em pagar ou não pagar para ver.

Mas e o que significa vender “uma linda dança”, afinal? O que a pessoa que deposita seu dinheiro no prato correspondente à dança pode esperar? Nesta obra me interessei por friccionar a noção de beleza na dança em suas relações com a música. A primeira tarefa a que me propus foi construir uma lista com as 50 músicas mais significativas da minha história pessoal, até ali. E foi com estas 50 músicas que explorei as possibilidades de uma linda dança. Em exaustivas improvisações, descobri e adotei múltiplas formas de relação com estas músicas e destas, fui pinçando algumas que me pareceram mais significativas para compor um banco de dados a ser utilizando na obra. Descobrir que as músicas e as danças da minha história escondiam desejos, aflições, traumas, lembranças mais ou menos prazerosas, me fez esbarrar em vários interesses:

Como eu registro aquilo que lembro sobre a dança na minha vida? Lembro da dança no movimento e nos elementos que estão acerca dele: roupas, músicas, texturas... Onde mora a dança em mim? O que é dança? O que é dança para mim? O que uma dança precisa ter para continuar sendo dança? Como acho dentro de mim a dança que quero partilhar com as pessoas?

“Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui” teve sua primeira versão realizada em 2004, dentro da programação do projeto MOSTRA TUDO na Casa Hoffmann, que foi também premiado pela Caravana FUNARTE de circulação nacional, quando foi exposto em 6 cidades. Depois disso integrou diversos contextos.³⁷

2.2 COUVE-FLORES MINICOMUNIDADE ARTÍSTICA MUNDIAL (2005-2012)

A vivência dos dois primeiros anos da Casa Hoffmann e os projetos criativos decorrentes dela, tiveram uma importante reverberação de ordem organizacional na minha autocoreografia: foi neste período que conheci e convivi diariamente com xs artistas que vieram a compor a Couve-flor: minicomunidade artística mundial, comunidade que integrei de 2005 a 2012. Apostamos, a partir da convivência, numa existência mais coletiva e colaborativa como estratégia de sobrevivência estética e ética. Tal iniciativa foi mesmo uma resposta prática, para os desafios diários que impunham-

³⁷ Dentre os quais destaco: Festival Paronama Rio arte de Dança (2004); Mostra “Semi-Novos” de artes visuais - Curitiba, setembro de 2005; Festival Brasil MOVE BERLIM 2007 - Alemanha, Abril de 2007; Festival DESLOCAMENTOS - SESC Ipiranga, São Paulo, outubro de 2007; Bienal SESC Santos 2007, Santos, novembro de 2007; Programa de circulação estadual da Secretaria de estado da Cultura do Paraná/2007 (10 cidades); Projeto CORPOMEIOLÍNGUA (Conexões artes visuais-dança/ Curitiba-março de 2008); atelier Du mond (Fort de France – Martinica – 2009); Bienal de Dança do Caribe (Havana, Cuba, 2010); FIT - Festival Internacional de Rio Preto, julho de 2008; Festival Conexão Dança, São Luís do Maranhão, maio de 2010; Bienal de dança do Ceara, outubro de 2010; Festival Zona de Transição, Fortaleza, junho de 2012; Projeto Masculino na Dança, Centro cultural São Paulo, 2013; Projeto Modos de Existir, SESC Santo Amaro, 2014; MoVa-se Festival de Dança, Manaus, 2013; Projeto Corpo exposto (Goiânia e Manaus – 2013); Projeto Dança Pra Cacilda, teatro cacilda Becker, Rio de Janeiro, 2015; Festival Horizontes Urbanos, Belo Horizonte, 2012; Festival Cuore di Brasili, Teatri di Vitta, Bologna, Itália, 2017.

impõem à labuta diária pela garantia de condições materiais de continuar realizando nosso trabalho enquanto artistas da Dança. A impressão que tinha (e continuo tendo) é que os leões que precisam ser mortos a cada dia (a cada dia mesmo) e ficam cada vez maiores e ágeis, exigindo de nós, armas proporcionalmente precisas e perspicazes. Não é de hoje que esse vocabulário bélico (armas, estratégias, “matar leões”, campo, território, luta) faz parte também do vocabulário que vejo ser utilizado para falar de sobrevivência em Dança no Brasil.

O Couve-flor: Minicomunidade Artística Mundial, foi-é o encontro entre oito artistas com históricos profissionais variados: Cândida Monte, Cristiane Bouger, Elisabete Finger, Gustavo Bitencourt, Michelle Moura, Neto Machado, Ricardo Marinelli (que quando começou o couve-flor ainda não tinha oficializado seu título de realeza) e Stephany Mattanó. Cada umx, com seus gostos e referências, desenvolvia suas pesquisas individuais e suas parcerias com outros artistas. Elxs descobriram juntos um modo de colaborar, partilhando desejos de experimentar, discutir, conversar, unir arte, discurso, tecnologia, geografia, política, anatomia, autonomia, ligar meios de produção e processo artístico, artista e não-artista, arte e cotidiano, campos diferentes e métodos diferentes. O nome de legume vinha de uma ideia de fractal presente na couve-flor: cada pedaço fala do todo e o todo fala de cada pedaço. O Couve-Flor é uma minicomunidade, porque é uma comunidade pequena. É artística porque trabalha com arte. É mundial, de novo, porque se importa com o todo e com os pedaços.

É importante afirmar que quando nos chamamos de comunidade e aclamamos este tipo de organização, não o fazíamos acreditando que estávamos “re-inventando a roda”. Pelo contrário, pegamos carona nos diversos coletivos que nos antecederam e em tantos outros momentos da história da arte. A roda sempre esteve aí, o que tentamos fazer é adaptá-la para girar da melhor forma possível, nas ruas por onde passamos. Também não escolhemos ser comunidade de fora para dentro. Explico: nos conhecemos, a partir de pequenos interesses e começamos a trabalhar juntos cotidianamente, dividindo responsabilidades, danças e afetos e quando percebemos já tínhamos um tanto de coisas que nos unia. Aí foi só nominar isso.

Pois bem, no couve-flor temos a chance de estudar, produzir, administrar, escrever, discutir, limpar, sujar, dançar.... juntos! Aprendendo com os super-poderes que cada um coloca na roda. Isso tem implicações políticas e filosóficas importantes, mas também reverberações práticas claras: agindo assim, temos possibilidade de atirar em mais alvos e com mais precisão! Simples assim. Complexo assim. Em tempos em que profissionais são cada vez mais estimulados a isolarem-se em suas iniciativas e interesses, escolhemos, num ato político, mas também prático e aglutinador, desenvolver alguns de nossos interesses em coletivo.

Os trabalhos do Couve-flor nasciam, então, nesse canteiro fértil, resultado de uma grande diversidade de olhares e informações. Cada projeto, seja concebido por um, alguns ou todos os integrantes do coletivo, carregava essas experiências. Os couves e seus trabalhos circularam, enquanto estiveram juntos, por diversos estados brasileiros, além de países como França, Alemanha, Uruguai, Peru, Martinica, Portugal, México e Estados Unidos. Os trabalhos situam-se num cruzamento entre questões da dança contemporânea, das artes visuais, do teatro, da performance art. O funcionamento do coletivo se diferenciava de uma Companhia por considerar todos os integrantes como artistas/ativistas criadores e possibilitar a individualidade de cada um dentro do grupo.

A intenção era construir e potencializar um ambiente de trocas, uma rede capaz de criar mecanismos que possibilitem a existência e aprimoramento de cada trabalho, tanto no que diz respeito a projetos individuais quanto às criações em grupo. O sentido de trabalhar coletivamente, esteve na busca pelo diálogo e pelo intercâmbio de ideias entre pessoas que compartilham determinados princípios ideológicos, filosóficos, estéticos, além do interesse em investigar questões relativas ao papel da arte, à criação de novas metodologias de trabalho e linguagens, ao hibridismo de formatos, à relação entre o público e a obra e entre o público e o artista.

Apostando nesse ideal de criar arte em colaboração, contribuindo para a construção de uma comunidade artística que coopera (diferente de uma classe artística que concorre), o Couve-Flor manteve de 2007 a 2012, o *Cafoflo Couve-flor*, um lugar que

reunia criações e artistas de Curitiba e de outros lugares do Brasil. O Cafofo aproximou o coletivo da cidade, permitiu que alguém passando na rua, por exemplo, resolvesse entrar para ver um ensaio, perguntar o que acontece ali. Lá é possível ver gente de teatro conversando com fotógrafo, músico conversando com biólogo.³⁸

Foi no Cafofo e colaborando com o Couve-flor, que as próximas etapas da autocoreografia Princesa foram desenvolvidas.



FIGURA 25 - “LOGOMARCA COUVE-FLOR MINICOMUNIDADE ARTÍSTICA MUNDIAL”. DESIGN DE GUSTAVO BITENCOURT.

³⁸ A produção da Couve-flor minicomunidade artística mundial tem sido relatada-analisada por diversxs pesquisadores nacionais. Alguns exemplos podem ser vistos em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Minicomunidade_art%C3%ADstica_mundial_Couve-Flor; <https://www.youtube.com/watch?v=Du3WHsGfTIE>; <https://www.tribunapr.com.br/mais-pop/a-arte-hibrida-do-coletivo-couve-flor/>; <https://www.bemparana.com.br/noticia/festa-na-minicomunidade-couve-flor-170693#.Xa37o0ZKg2w>; <http://beta.idanca.net/manter-a-acao/>; <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/5-2018-5.pdf>;



FIGURA 26 - "NOIVACTION- COUVE-FLOR MINICOMUNIDADE ARTÍSTICA MUNDIAL", CURITIBA, 2005.
FOTOS DE ALESSANDRA HARO.



FIGURA 27 - "NOIVACTION- COUVE-FLOR MINICOMUNIDADE ARTÍSTICA MUNDIAL", CURITIBA, 2005.
FOTOS DE ALESSANDRA HARO.



FIGURA 28 - "NOIVACTION- COUVE-FLOR MINICOMUNIDADE ARTÍSTICA MUNDIAL", CURITIBA, 2005.
FOTOS DE ALESSANDRA HARO.

2.2.1 Quase nu (2008)

“Quase nu”³⁹ é o espetáculo solo que estreei em maio de 2008, como resultado do projeto “Da nudez, da mentira e da cumplicidade”, premiado na edição 2007-2008 do Prêmio FUNARTE Klauss Vianna de Dança.

A pesquisa centrava-se no interesse pela empatia que pode se construir entre obra cênica e público a partir da exposição frágil do artista. Me parece que o mecanismo que opera na construção dessa espécie de cumplicidade, entre quem vê e quem faz, tem relação com as formas de estar nu diante de alguém. Como se a atitude nua de certa forma me desnudasse. Isso tudo, no caso da organização cênica, é atravessado por uma importante questão: a cena é artificial, e ao ser artificial, é de certo modo mentirosa. Então, como se desnudar e mentir ao mesmo tempo?



FIGURA 29 - “GRÁFICO CONCEITUAL – PROJETO DA NUDEZ, DA MENTIRA E DA CUMPLICIDADE”, CURITIBA, 2008.

³⁹ Teaser da obra (filmado e editado por Allan Rafo no Ateliê de Criação Teatral, Curitiba, 2008): <https://www.youtube.com/watch?v=GrU0iVCC-6o>

Fragilidade, cumplicidade, nudez e mentira, parecem palavras que oferecem articulações interessantes para esse projeto. A ideia de nudez aparecia como limite a perseguir nas ações organizadas em cena. Resgatar minhas intimidades e encontrar formas de torná-las públicas, configurando assim uma ação que me desnuda. Perseguir a nudez é, por consequência, perseguir uma organização cênica que coloca em jogo fragilidades. Não se trata de um estado unicamente vulnerável, mas de uma presença orquestradamente frágil. O trânsito que estabelece entre nudez e fragilidade tem como pano de fundo, a intenção de construir entre público e obra uma relação de cumplicidade. Artista e corpos que partilham com elx, a experiência da obra, seriam então cúmplices no sentido de compartilharem, em alguma medida, a humanidade que reside no estado frágil. E todas essas relações se estabelecem num ambiente artificializado. Não me interessa desconsiderar que a cena é impreterivelmente um contexto artificial. Ou seja, mesmo que meu esforço artístico-investigativo seja por perseguir a nudez, ela será exposta numa situação controlada, e portanto, com boa dose de mentira.

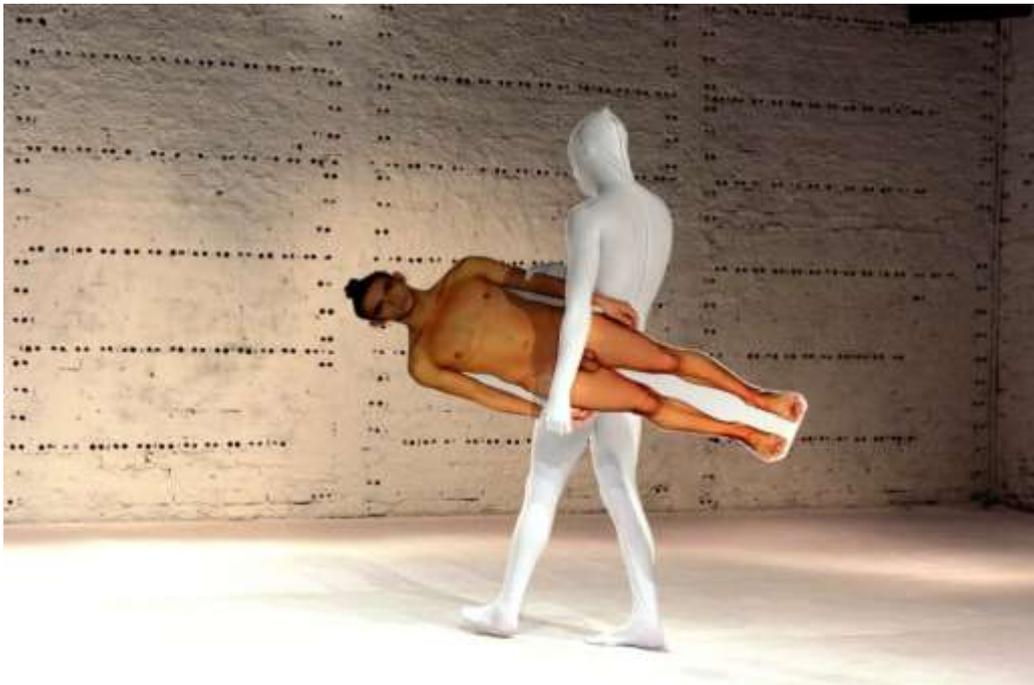


FIGURA 30 - "QUASE NU", CURITIBA, 2008. FOTO DE ALESSANDRA HARO.

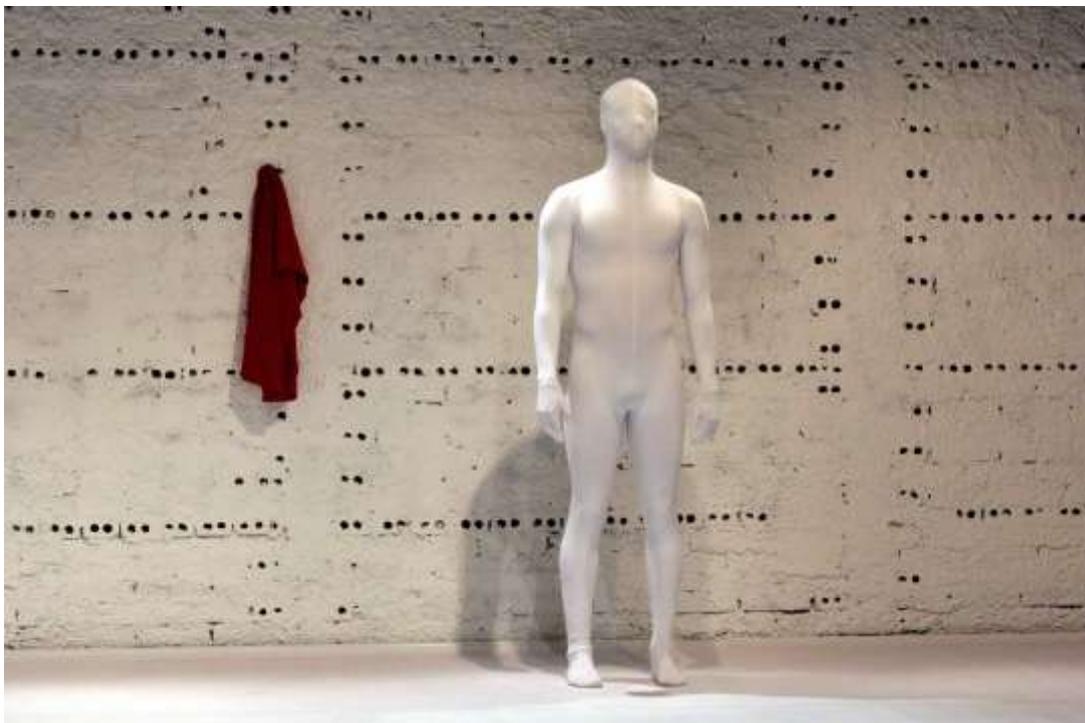


FIGURA 30 - "QUASE NU", CURITIBA, 2008. FOTO DE ALESSANDRA HARO.

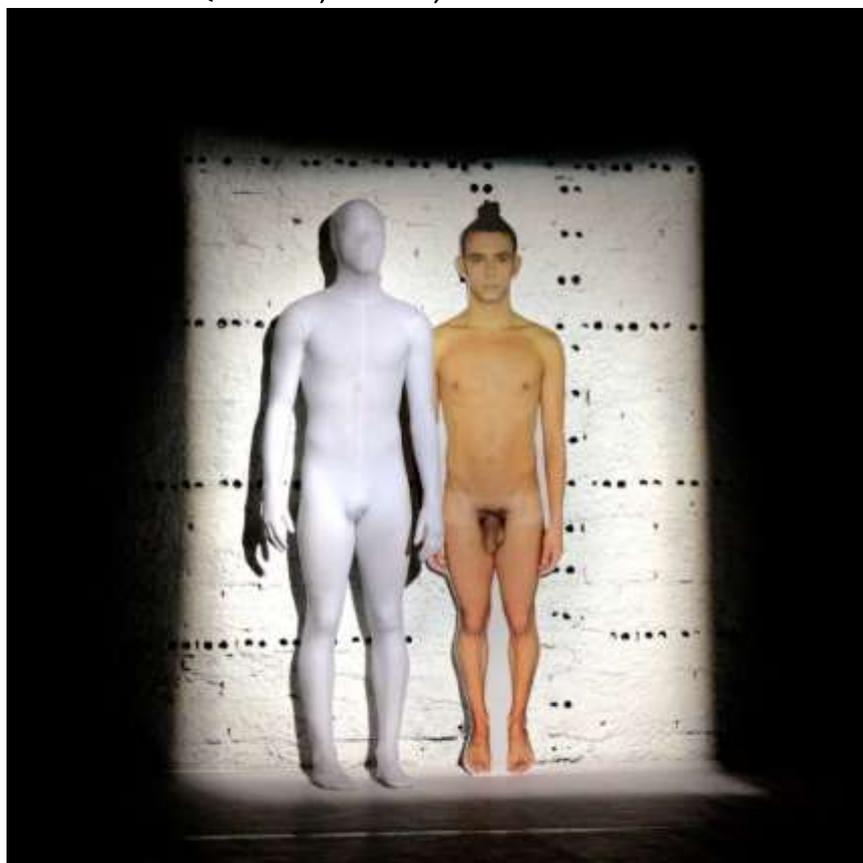


FIGURA 31 - "QUASE NU", CURITIBA, 2008. FOTO DE ALESSANDRA HARO.

O processo de criação do solo, construído com a colaboração direta de uma equipe de 10 artistas ⁴⁰, foi cuidadosamente registrado em blog específico, o <http://nudezmentiracumplicidade.blogspot.com/>.

“Quase nu” é a nudez, mentira e cumplicidade como pontos de partida para materializar uma vontade de revelar. Um manifesto das várias cuecas que possuo. Não só aquelas de vestir, mas todas as que me servem de esconderijo todos os dias. Um solo feito a muitas mãos, onde me uso como assunto para discutir assuntos nossos. Uma autocoreografia aos pedaços, feita com um tanto de branco e vermelho, de ouro e lingüiça, de esmeralda e vale transporte. Me reviro e te ofereço o que sobra.



FIGURA 32 - “QUASE NU”, CURITIBA, 2008. FOTO DE ALESSANDRA HARO.

⁴⁰ A ficha técnica da criação envolveu o Olhar exterior e acompanhamento de Elisabete Finger, a Consultoria Sonora e produção musical de Gilson Fukushima, a Consultoria de Objetos de cena de Amábilis de Jesus, o Design de luz de Fábila Guimarães, o conceito visual de Aurélio Dominoni e as colaborações Artísticas pontuais de Juliana Adur, Neto Machado, Ronie Rodrigues, Cláudia Washington e Leonarda Glück.



FIGURA 35 - "QUASE NU", CURITIBA, 2008. FOTO DE ALESSANDRA HARO.

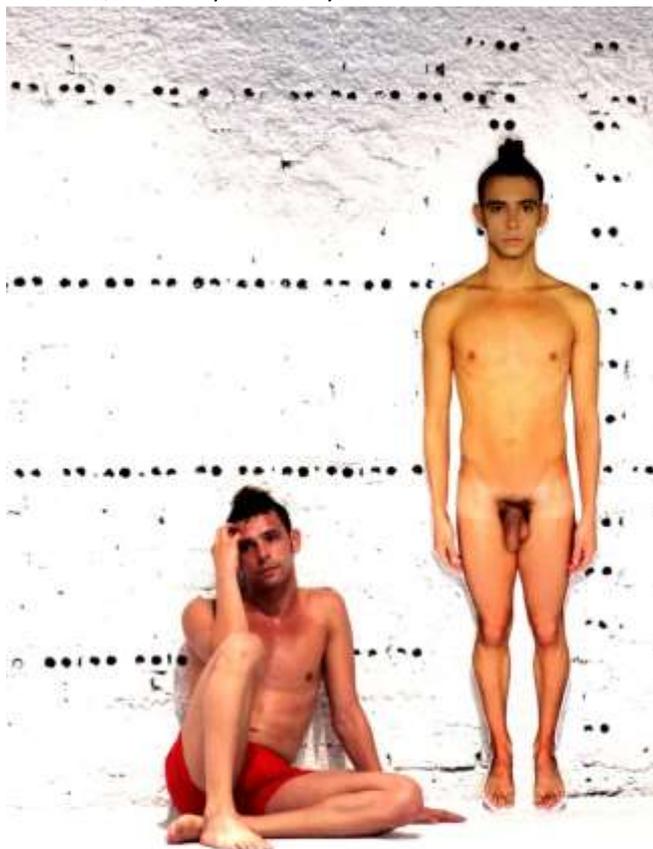


FIGURA 36 - "QUASE NU", CURITIBA, 2008. FOTO DE ALESSANDRA HARO.

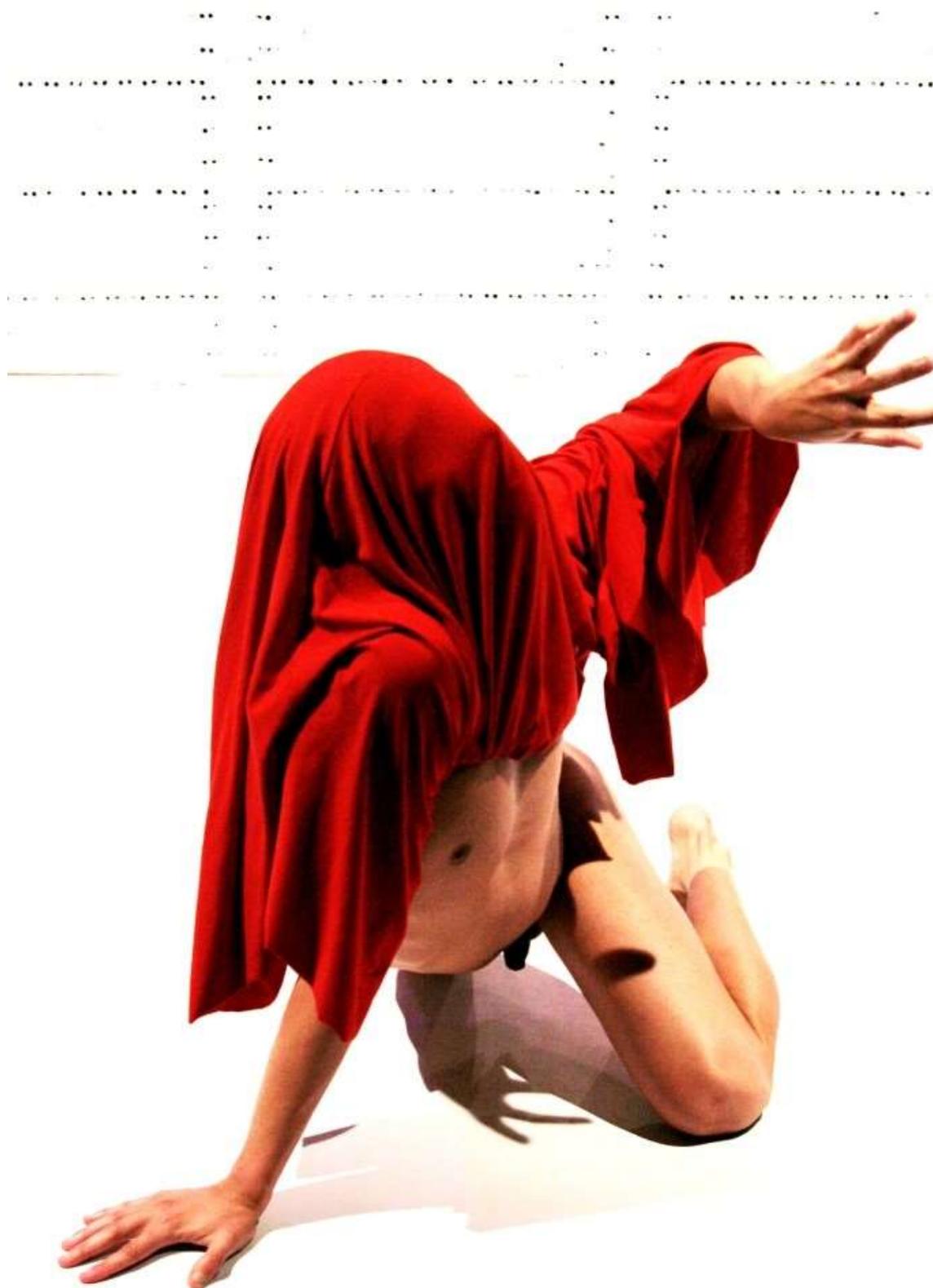


FIGURA 37 - "QUASE NU", CURITIBA, 2008. FOTO DE ALESSANDRA HARO.

2.2.2 As obras dentro da obra (2009)

O projeto “As obras dentro da obra” (Linguagem, poética e autoria em dança discutidas através de experiências de tradução e transmissão), teve como ponto de partida principal, colocar a própria pesquisa de linguagem em dança como objeto de discussão e investigação. A partir das obras “Amarelo” de Elisabete Finger e “Quase Nu” de Ricardo Marinelli e de exercícios práticos de tradução destas obras para outros sistemas (fotografia, vídeo, pintura, escultura, instalação, literatura) e de transmissão das mesmas para outros performers/autores (Elisabete transmite o solo Amarelo para Ricardo, e este transmite “Quase Nu” para Elisabete), foram colocadas em questão as especificidades da linguagem da dança, da obra, do corpo que pratica a ação.

Tratou-se de uma oportunidade ímpar para aprofundar meus entendimentos sobre dança, pesquisa, linguagem. Nossas obras realmente dependem diretamente dos corpos que somos para existirem? É possível deduzir princípios dessas obras e transmiti-los a outro corpo? O que acontece nesse tipo de transposição? Quanto o performer/autor preenche na obra? O quanto a questão da obra existe NO performer? A especificidade está nele? É possível mudar o performer e manter a questão? Adaptação, apropriação, desdobramento.

Em minhas obras, e portanto, nas obras que fizeram parte desse projeto, sou criadorx, articuladorx, produtorx e assunto. Através de experiências de tradução e transmissão, investigamos os procedimentos poéticos que residem na dança que escolhemos produzir. Em nossa perspectiva, a forma mais coerente de fazê-lo é usar nossas próprias obras como instrumento, analisando-as, dissecando-as, esmiuçando-as. Quais são nossas principais poéticas visuais? Nossos elementos articuladores mais presentes? Que espaço e valor ocupam cada um de nossos interesses? De que artifícios e estratégias lançamos mão para dar a ver esses interesses? O que é fundamental para que a dança que fazemos continue sendo uma linguagem específica, e uma linguagem específica dentro do campo da dança contemporânea e não de outro?

Para desenvolver tais investigações, contamos com a colaboração de Daniella Aguiar para as atividades de tradução, e Nirvana Marinho para as de transmissão. Além delas, colaboram e acompanham o projeto, os artistas: Michelle Moura, Neto Machado e Gustavo Bitencourt.

Se entendemos que o autor é o performer, e sua atividade transborda o espaço cênico para englobar a concepção e execução de uma proposta artística, isso faz da criação uma obra e da obra, um discurso, ligado a um sujeito específico, diria-se “insubstituível”. Neste sentido, costuma-se entender que ninguém, além do próprio autor, é capaz de colocar a obra em movimento, de executá-la, pois a obra é/está na sua ação específica, e não na de outra pessoa. Essa constatação é também a constatação de um desejo por desenvolver, através do conjunto de obras, uma marca pessoal.

No entanto, no projeto “as obras dentro da obra”, estive interessadx em desafiar essas afirmações e desdobrar estas conclusões na prática. Em que medida é possível repensar as questões de uma obra solo e autoral em outro corpo? Quais as operações precisam ser adotadas para que isso se torne possível? De que natureza é o produto dessa transposição? Ela se torna uma nova obra?

Busquei, durante os meses da pesquisa, reconhecer e aprofundar minhas questões mais fundamentais e recorrentes. Isso significa desenvolver e investigar na prática, diversas questões, dentre as quais destaco: De que instrumentos e estratégias temos utilizado para estabelecer e construir nossas obras? Que tipo de ação, objeto, combinação de ações e objetos, músicas, presença e ausência de um corpo, imagem, fotografia, vídeo, de que elementos podemos nos servir para encontrar uma forma específica de “tornar visível o invisível”, e ainda assim considerar essa uma linguagem de dança? Isso importa? Meu impulso para tanto, é o desejo de manter minhas obras vivas, atuantes, pulsantes e contemporâneas (no sentido mais temporal da palavra). Manter minhas obras em constantes re-produção, aqui entendida não no sentido de duplicar, mas de “produzir de novo”.

Acredito que não é o ineditismo da obra que faz dela uma experiência viva e atual, mas sim o trabalho feito no interior dela que a mantém em transformação, em construção. Assim sendo, a ideia foi descobrir obras que residem dentro de minhas obras, revelando nelas o que elas têm de mais fundamental, reconhecendo os princípios que as organizam, mantendo-as em ação dentro delas mesmas. Pesquisar através das obras e dentro das obras. Abrir a obra, esmiuçá-la, virá-la do avesso. Desconstruir a obra. Olhar para como as coisas são fabricadas em seu interior. Partilhar com o público a experiência artística de uma forma mais ampla. Olhar para a dança, para como ela é construída, para sua poética, para sua linguagem, e olhar a partir da dança.



FIGURA 38 - "AS OBRAS DENTRO DA OBRA – ONDE MORAM AS COISAS EM MIM", CURITIBA, 2009.
FOTO DE ALESSANDRA HARO.



FIGURA 39 - “AS OBRAS DENTRO DA OBRA – CAIXA PANDORA MARINELLI”, CURITIBA, 2009. FOTO DE ALESSANDRA HARO.

E se eu transformasse minha obra de dança numa fotografia? Num texto? Num quadro? Numa escultura? Num gráfico? O que da obra original se mantém? Qual é a menor partícula da obra? O seu cerne, seu essencial? Como variá-la sob outras formas, mantendo-a ainda reconhecível? Traduzida em outras formas ela falaria ao “espectador” através de um outro canal de subjetividade? A sua questão ainda estaria em questão?



FIGURA 40 - “AS OBRAS DENTRO DA OBRA – QUASE NU EM UMA FOTO”, CURITIBA, 2009. FOTO DE ALESSANDRA HARO.

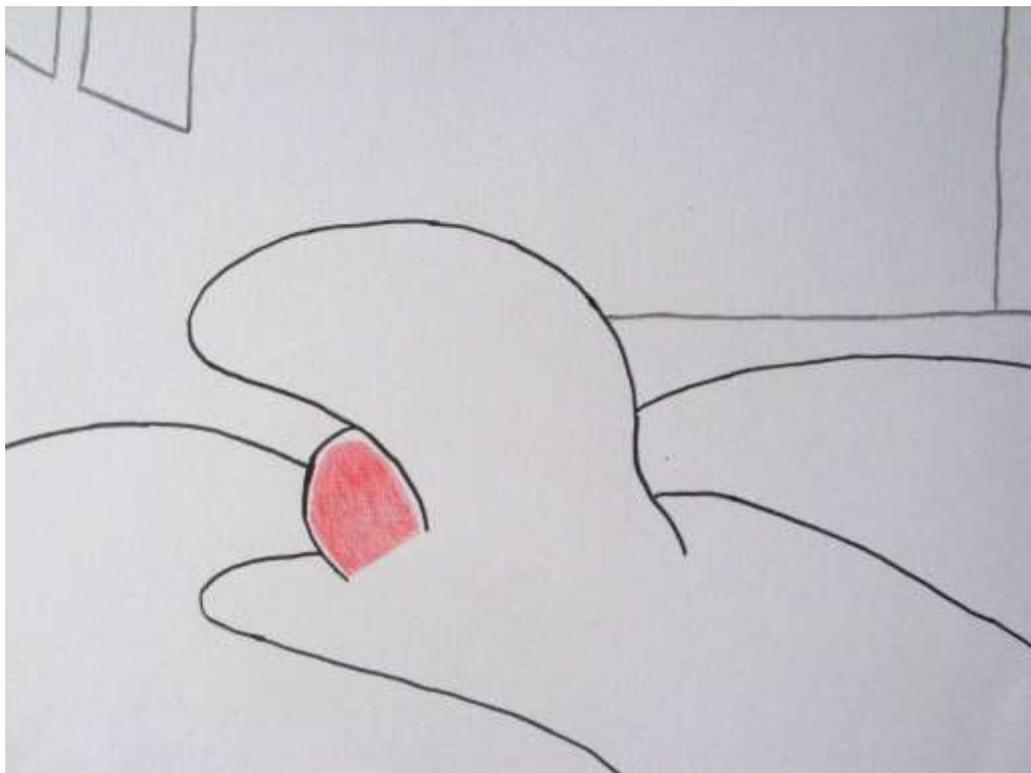


FIGURA 41 - "AS OBRAS DENTRO DA OBRA – DESENHO QUASE NU", CURITIBA, 2009. FOTO DE ALESSANDRA HARO.



FIGURA 42 - "AS OBRAS DENTRO DA OBRA – ONDE MORAM AS COISAS EM MIM", CURITIBA, 2009. FOTO DE ALESSANDRA HARO.

Nas experiências de tradução, o que pretendi foi colocar à prova o que estamos dizendo que é específico em dança. Usar as mesmas questões que movem uma obra de dança para fazer uma não-dança. Nesta variação da obra, o que permanece? Existe algo de dança nessa nova produção? A proposta foi traduzir como exercício para buscar o que é essencial e específico nas obras em questão, e mais amplamente, no sistema de linguagem do qual elas fazem parte, na poética que elas articulam.

Como resultado da etapa de tradução da obra “Quase nu” produzi um conto, uma série de fotografia que chamei de “onde moram as coisas em mim”, uma série de desenhos que chamei de “Me revelo aos pedaços”, e uma instalação que chamei de “Mundo ainda sem nome”. E como resultado da apropriação da obra de Elisabete Finger, criei a performance “Sugestão para um bom plano de fuga”.⁴¹

2.2.2.1 Sugestão para um bom plano de fuga (2009)

Durante as experiências que chamamos de transmissão, muito falamos e experimentamos da complexidade que é se aproximar do outro. Diversos receios permeiam essa discussão: o medo de perder-se nesse caminho; um cuidado e respeito pelo outro e seu universo (que muitas vezes é uma forma de manifestar mais um medo); os complexos e dolorosos medos do julgamento do outro; o receio de executar cascas do outro e nada disso ser interessante, potente, vivo. Queria encontrar um deleite e uma tranquilidade no fato de poder ser o outro. Queria uma forma de transformar a coreografia de Elisabete Finger em uma possibilidade de autocoreografia para mim.

⁴¹ A pesquisa foi cuidadosamente registrada em blog específico para este fim: <http://asobrasdentrodaobra.blogspot.com/>



FIGURA 43 - "AS OBRAS DENTRO DA OBRA – SUGESTÃO PARA UM BOM PLANO DE FUGA", CURITIBA, 2009. FOTO DE ALESSANDRA HARO.



FIGURA 44 - "AS OBRAS DENTRO DA OBRA – SUGESTÃO PARA UM BOM PLANO DE FUGA", CURITIBA, 2009. FOTO DE ALESSANDRA HARO.

Não se tratava de se anular e se perder diante do outro (nesse caso, o outro é o universo amarelo da Beti), mas sim, de assumir a complexidade que pode ser esse “ser o outro”, numa contradição quase esquizofrênica: se por um lado me esforço para me aproximar do amarelo de todas as formas, por outro, tento me afastar dele quando tenho esses violentos desejos de “me colocar”, de “tornar isso meu”. O caminho foi mesmo o de se permitir ser o outro, pois vejo nesse permitir-se, um mecanismo de recriação. E não o contrário que seria dado pela afirmação “quero me apropriar do universo amarelo”.



FIGURA 45 - “AS OBRAS DENTRO DA OBRA – SUGESTÃO PARA UM BOM PLANO DE FUGA”, CURITIBA, 2009. FOTO DE ALESSANDRA HARO.

Auto-Breviário amarelo, por euzinhx:

Um planeta, um espaço, um universo imaginário. Um conjunto desenfreado de desejos. Comer e cagar a mesma comida. Mordida. Pelo cú e pela boca. Pela boca e pelo cú. Buraco, vão, uma distância, uma ausência. A sugestão de um bom plano de fuga. De bicicleta. Vó, vedete, ventania, ave. Ave Maria. Cadê? Aqui é sempre veloz, voluntarioso, vulcânico. Cigano. Veio da cigana: cachorros não gostam de gente ruim. Mais uma vez.

Mais uma massa. Amassando mais uma massa. Família, fevereiro, futilidade, faca. Faca. Furar, ferir, ferido, fera. Fera ferida. Safadeza, selvageria, urgência, demência. Violência. Faca. Intensa, tensa, tesa. Tesão. Transformação. Um pé descalço, um olho, dois cotovelos e duas mãos. Duas mãos dadas: muito prazer em conhecer-nos, eu vou bem obrigado. Um portão no muro de concreto (por onde agora passa uma borboleta amarela).⁴²



FIGURA 46 - "AS OBRAS DENTRO DA OBRA – SUGESTÃO PARA UM BOM PLANO DE FUGA", CURITIBA, 2009. FOTO DE ALESSANDRA HARO.

⁴² Registro da performance filmada e editada por Fernando Ribeiro em 2016, em Curitiba: <https://vimeo.com/293668640>.



FIGURA 47 - "AS OBRAS DENTRO DA OBRA – SUGESTÃO PARA UM BOM PLANO DE FUGA", CURITIBA, 2009. FOTO DE ALESSANDRA HARO.



FIGURA 48 - "AS OBRAS DENTRO DA OBRA – SUGESTÃO PARA UM BOM PLANO DE FUGA", CURITIBA, 2009. FOTO DE ALESSANDRA HARO.



FIGURA 49 - "AS OBRAS DENTRO DA OBRA – SUGESTÃO PARA UM BOM PLANO DE FUGA", CURITIBA, 2009. FOTO DE ALESSANDRA HARO.



FIGURA 50 - "AS OBRAS DENTRO DA OBRA – SUGESTÃO PARA UM BOM PLANO DE FUGA", CURITIBA, 2009. FOTO DE ALESSANDRA HARO.

2.2.3 Batráquios (2009 / 2015)



FIGURA 51 - "BATRÁQUIOS", SÃO PAULO, 2015. FOTO DE TALITA DALLMANN.

A instalação desenvolvida como tradução para o espetáculo “Quase nu”, no projeto “as obras dentro da obra”, se desdobrou em uma performance nova, batizada de “Batráquios”.⁴³ Ligia Clark dizia ser “da família dos batráquios: através da barriga, vísceras e mãos, me veio toda a percepção sobre o mundo.” (CLARK, 2015, p. 165). A família dos batráquios, na zoologia, é a família da qual fazem parte sapos e rãs, por exemplo. Animais sem separação entre cabeça e corpo. Nesta pesquisa, apresento um ser que habita esse universo de opostos, se equilibrando entre branco e vermelho, ódio e amor. Elx é batráquix! Tem um corpo sem pescoço, só um pé, um olho, dois cotovelos, duas mãos e muitas bocas, por onde come e caga o tempo todo.



FIGURA 52 - “BATRÁQUIOS”, CURITIBA, 2009. FOTO DE ALESSANDRA HARO

⁴³ Teaser da performance, captado e editado em 2009 por Alessandra Haro: <https://vimeo.com/47045370>.



FIGURA 53 - "BATRÁQUIOS", CURITIBA, 2010. FOTO DE ANGELO LUZ.

A oposição entre branco e vermelho é pretexto e metáfora para a construção de um pequeno mundo específico para um ser peculiar. Um mundo de formas e situações antagônicas, de imagens ora líricas, ora decadentes, de branco e vermelho, de ouro e lingüiça, de esmeralda e vale transporte. Este universo peculiar é habitado por um ser que também está repleto de especificidades. Se trata de um humano com sensorialidades alteradas, com vontade de produzir um animal com outra forma de existir.



FIGURA 54 - "BATRÁQUIOS", CURITIBA, 2015. FOTO DE WELLINGTON GUITTI.

Advindo desse desejo de construção, de um universo específico para um ser também específico, surge um elemento conceitual importante: esse animal encontra-se numa situação de exposição pública. Toda a organização da obra leva em conta o fato de que, o ambiente construído lembra uma jaula, ou uma vitrine de exposição, e essa situação é determinante para a construção da ação performática. Em “Batráquios” ofereço ao público o mundo de um dos meus animais mais íntimos. Talvez a obra possa ser chamada de um zoológico artístico, onde um animal humano-batráquio tem sua existência posta a observação.



FIGURA 55 - “BATRÁQUIOS”, CURITIBA, 2015. FOTO DE WELLINGTON GUITTI.



FIGURA 56 - "BATRÁQUIOS", SÃO PAULO, 2015. FOTO DE TALITA DALLMANN.



FIGURA 57 - "BATRÁQUIOS", CURITIBA, 2015. FOTO DE WELLINGTON GUITTI



FIGURA 58 - "BATRÁQUIOS", SÃO PAULO, 2015. FOTO DE TALITA DALLMANN.



FIGURA 59 - "BATRÁQUIOS", CURITIBA, 2015. FOTO DE WELLINGTON GUITTI



FIGURA 60 - “BATRÁQUIOS”, SÃO PAULO, 2015. FOTO DE TALITA DALLMANN.

2.2.4 Peça de pessoa prego e pelúcia (2010)

Depois de alguns anos em investigações solo, em 2010 assumimos, na Couve-flor, o desafio de uma criação na qual todxs estaríamos em cena. Tratava-se do projeto “As prosas e as poesias desses rapazes e dessas raparigas”, que tinha como ponto de partida dramaturgico e coreográfico, o livro “A morte melancólica do rapaz ostra & outras estórias” de Tim Burton. Nele, encontram-se narrativas, escritas em verso, que orbitam em torno de estórias de crianças que não acham o seu lugar no mundo, ou de adultos que não sabem o que fazer com elas. Crianças feias, desajustadas e rejeitadas que lutam para encontrar o amor num mundo bárbaro.



FIGURA 61 - "PEÇA DE PESSOA, PREGO E PELÚCIA", CURITIBA, 2010. FOTO DE LECO DE SOUZA.



FIGURA 62 - "PEÇA DE PESSOA, PREGO E PELÚCIA", CURITIBA, 2010. FOTO DE LECO DE SOUZA.

O imaginário do autor desperta a empatia e a compaixão por estas crianças perdidas e sedentas de afeto, revelando a beleza e encanto das personagens na

tragicidade das situações que cria. Tim Burton transforma a repulsa em atração, aliando o onírico ao macabro. Nenhuma das narrativas termina com um final feliz. Não há qualquer tipo de redenção. Trata os assuntos da morte e da dor, tão prosaicamente como outro qualquer autor trataria o tema do amor. É a inversão quase total dos valores que estamos acostumados a aceitar. Toda a narrativa parece anunciar o surgimento de uma nova geração, uma geração de meninos e meninas “ostras”, com os quais a sociedade ainda não sabe lidar, os novos rapazes e raparigas.



FIGURA 63 - “PEÇA DE PESSOA, PREGO E PELÚCIA”, CURITIBA, 2010. FOTO DE LECO DE SOUZA.

Além da poética presente nessa obra específica, podemos citar algumas das especificidades do discurso artístico de Burton que nos interessavam: o desejo de tornar poético o universo sombrio e a melancolia, as exóticas e extremadas escolhas de caracterização de personagem e narrativa, a forte conexão com o universo musical, entre outras. Todas as características fazem da obra de Tim Burton, um universo muito sedutor em sua excentricidade. Ele apresenta fatos e personagens que tratam assuntos pesados como assuntos cotidianos e levianos. São roteiros e narrativas que propõem a inversão

dos valores morais e éticos da nossa sociedade e que subvertem os pontos nos quais baseamos as nossas relações sociais. Burton constrói em suas histórias, um novo tipo de partilha do sensível (Rancière, 2005). Ele compartilha nos seus escritos uma nova forma de se posicionar nesse mundo. Um olhar diferente sobre o comum. Um novo ponto de vista que pode ser abraçado, testado e discutido.

A pesquisa se desenvolveu, inspirada em Burton, na construção de existências físicas esquisitas e peculiares, que são fortemente condicionantes de sua forma de relação com o mundo. Em Burton, o rapaz ostra é realmente um rapaz em forma de ostra, e todo o argumento poético e estético da obra se constrói a partir dessa condição. Temos ainda "A rapariga com muitos olhos", "a rapariga de olhos fixos"; "o rapaz com pregos nos olhos"; "a rapariga vodú", dentre outros. O autor constrói uma fisicalidade sensorial esquisita para cada um de seus personagens, sem para isso, deixar de garantir características humanas, uma característica recorrente em diversas de suas obras e que nos interessou muito como foco de pesquisa corporal. A ideia sempre foi construir nossas próprias ficções de fisicalidades e estados específicos.

O resultado da pesquisa é o espetáculo infantil (descobrimos que se tratava de uma obra para crianças durante o processo) "Peça de pessoa prego e pelúcia".⁴⁴ A peça oferece questionamentos curiosos para o público: Como seria o seu cotidiano se seu corpo fosse magnético e você saísse por aí grudando em qualquer pedaço de metal? E se lâmpadas acendessem na sua pele? Se seus olhos enxergassem de outro jeito? Se você tivesse um jeito diferente de se mover ou falar? Como você faria as coisas que faz todos os dias?

⁴⁴ Vídeo completo do espetáculo, gravado e editado em 2010 por Leco de Souza: https://drive.google.com/file/d/1I7L3uN0p9GWeUhBI8YkRTJbT_wpl4h6b/view?usp=sharing.



FIGURA 64 - “PEÇA DE PESSOA, PREGO E PELÚCIA”, CURITIBA, 2010. FOTO DE LECO DE SOUZA.



FIGURA 65 - “PEÇA DE PESSOA, PREGO E PELÚCIA”, CURITIBA, 2010. FOTO DE LECO DE SOUZA.

“Peça de pessoa, prego e pelúcia” nos convida a passear pela vida de pessoas que percebem o mundo de modos diferentes, e que, como todos nós, têm que viver a cada

dia aprendendo a lidar com seus corpos e pensamentos, descobrindo como resolver problemas simples e complicados. Trata-se de um universo de patinhos feios, que, de certa forma, não são tão diferentes das pessoas consideradas normais. Isso chega à cena por meio de situações trágicas e engraçadas, que nos levam a olhar para as nossas próprias particularidades.



FIGURA 66 - “PEÇA DE PESSOA, PREGO E PELÚCIA”, CURITIBA, 2010. FOTO DE LECO DE SOUZA.

Estas eram nossas crianças desajustadas: Elisabete Finger e Candida Monte, que deram vida à uma menina magnética, que mora em uma geladeira e cujo corpo funciona com um ímã, atraindo todo tipo de objetos metálicos pelo caminho. Neto Machado vive um garoto feito de luz, que acaba apaixonado por uma árvore de Natal iluminada. Gustavo Bitencourt vive “Personangela”, uma poliglota de línguas incompreensíveis que só come alimentos coloridos com cores secundárias e que tem um corpo que sintetiza as cores dos alimentos, de modo a excretar urinas nas cores primárias: se come uma laranja, por exemplo, vai produzir urina vermelha e amarela.



FIGURA 67 - "PEÇA DE PESSOA, PREGO E PELÚCIA", CURITIBA, 2010. FOTO DE LECO DE SOUZA.



FIGURA 68 - "PEÇA DE PESSOA, PREGO E PELÚCIA", CURITIBA, 2010. FOTO DE LECO DE SOUZA.

Eu criei, vivi, sangrei, um menino com facas espalhadas pelo corpo. Logo muito criança o menino tomou um susto, quando depois de uma briga, uma faca esquisita apareceu um pouco acima da barriga. Sim, uma faca saiu de dentro dele, na altura do

peito. E depois dela, muitas outras apareceram. E ficaram ali, confortável e permanentemente instaladas, com suas pontas afiadas intimidando o mundo. E ele gosta delas (das facas) e fica o tempo todo esperando por um novo acontecimento especial em sua vida, quando com certeza ganha uma nova, que brota delicada e decididamente de dentro pra fora. É o jeitinho dele pra registrar as coisas.

2.2.5 Se ele fosse outra coisa não seria muito diferente (2010)

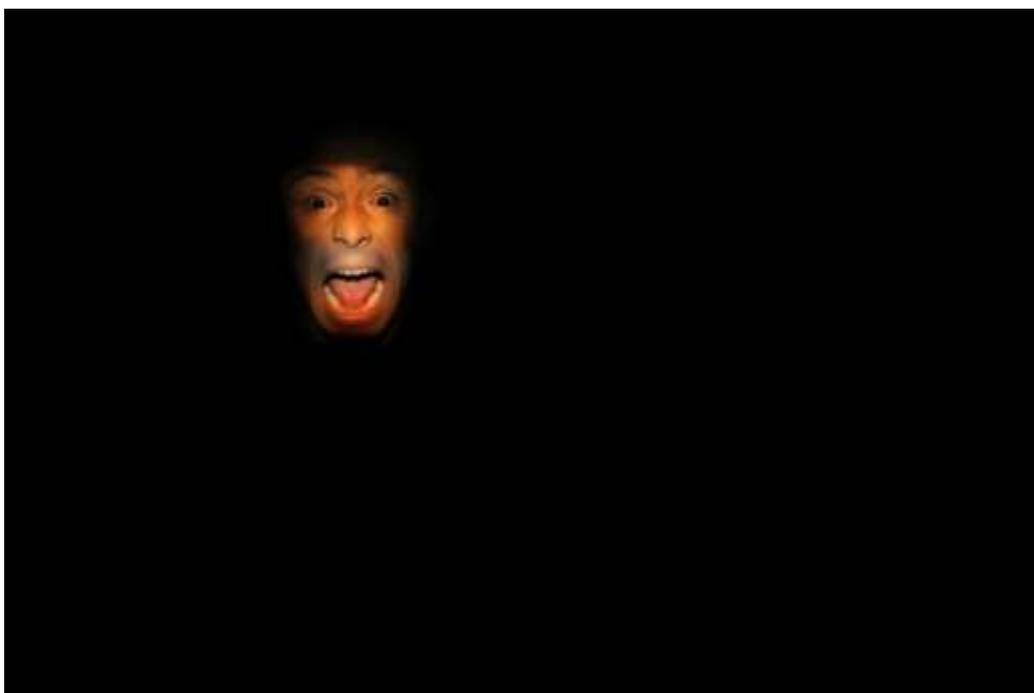


FIGURA 69 - “SE ELE FOSSE OUTRA COISA NÃO SERIA MUITO DIFERENTE”, CURITIBA, 2010. FOTO DE LECO DE SOUZA.

O projeto “A prosa e a poesia desses rapazes e dessas raparigas - Solos de dança do coletivo couve-flor” foi um desdobramento da “Peça de pessoa, prego e pelúcia”, e teve como finalidade central, a montagem de seis solos que possuem diferentes possibilidades de articulação dramática, gerando (a partir de diferentes combinações entre si) diferentes produtos em forma de espetáculo.



FIGURA 70 - "SE ELE FOSSE OUTRA COISA NÃO SERIA MUITO DIFERENTE", CURITIBA, 2010. FOTO DE LECO DE SOUZA.



FIGURA 71 - "SE ELE FOSSE OUTRA COISA NÃO SERIA MUITO DIFERENTE", CURITIBA, 2010. FOTO DE LECO DE SOUZA.



FIGURA 72 - "SE ELE FOSSE OUTRA COISA NÃO SERIA MUITO DIFERENTE", CURITIBA, 2010. FOTO DE LECO DE SOUZA.



FIGURA 73 - "SE ELE FOSSE OUTRA COISA NÃO SERIA MUITO DIFERENTE", CURITIBA, 2010. FOTO DE LECO DE SOUZA.

No meu caso, continuei a pesquisa com o corpo afetado pela presença de facas que saiam de dentro de mim. Na pesquisa do solo, o menino da peça infantil cresceu, desenvolveu tendências sadomasoquistas e multiplicou as facas, que passaram a ser 19, espalhadas por todo o corpo. Neste trabalho, sigo obstinadamente minha trajetória obcecada pelas possibilidades potenciais do universo das intimidades. Junto com todas as questões já presentes em trabalhos anteriores (nudez, espaço íntimo, sexualidade, exposição, violência), assumo novos desafios, especialmente no que tange a Moda e a Androginia, tudo revisto e multifacetado em um solo que desembocou num ambiente de morte.



FIGURA 74 - "SE ELE FOSSE OUTRA COISA NÃO SERIA MUITO DIFERENTE", CURITIBA, 2010. FOTO DE LECO DE SOUZA.

Em “Se ele fosse outra coisa não seria muito diferente”⁴⁵, materializo alguns de meus monstros num espaço e num tempo cheio de ambigüidades e esquisitices. Os monstros querem ser, e são. Todos são eu e eu estou em todos. Como são muitos os monstros possíveis em Ricardo, ele agrupa aqui, aqueles que hoje lhe são mais honestos e urgentes, e acredita que estes têm alguma informação que vale a pena partilhar com você, que veio aqui para vê-lo. Os escolhidos tem relação com risco, desapego, moda, androginia, depressão e morte. No processo de criação, Ricardo percebe que tem se referido a si mesmo na terceira pessoa, e nota também que se fosse outra coisa, não seria muito diferente. Falado caoticamente em cena, um texto sintetiza a cena e a vida, a vida e a cena de Ricardo em 2010:

Ele se equilibra entre suas monstruosidades que tem personalidade própria. As mais vivas são aquelas três crianças que passeiam por ali já faz tempo. A loirinha hábil em desejar e construir mundos fantásticos só dela, idealista, curiosa, ágil, mas confusa demais. E aqueles outros dois que ocupam lugares quase opostos: um, orgulhoso de ser quase um menino de verdade, continua enfrentando o mundo com seus jogos de palavras e seus esconderijos; o outro sem mantém orgulhoso de viver num mundo só dele e de manter o controle sobre situação e sobre seu caráter de bom moço. Um dia alguém especial lhe disse que as melhores lembranças são aquelas que deixamos no dia a dia e que a vida é tudo aquilo que acontece enquanto nos preocupamos com planos futuros. E é mesmo. O que acontece é que a certa altura ele se da conta que aprendeu bem demais essas lições. Lida tão bem com uma coisa depois da outra a cada momento, que quase sempre chega perto do fim do desfileiro, olha pra baixo e ri. E em meio a tudo isso, as vezes ele lembra que tem alguma coisa que dói e entre as estratégias que cria a mais recorrente é comer sonhos. Sim, ele come sonhos como placebo para diminuir a dor que ele não sabe de onde vem e nem onde está. Sem sono e nem razão para o ter, há nele uma imensa vontade de dormir. Nessa hora ele percebe que já não sabe exatamente quem é e nem quantos já foi. Dentre as poucas coisas que ainda sabe sobre si, sabe que quando a música toca, alguma coisa precisa acontecer.

“Se ele fosse outra coisa não seria diferente” foi contemplado com o prêmio FUNARTE Klaus Vianna edição 2009 e teve sua temporada de estreia realizada em

⁴⁵ Video completo da performance, captado e editado em 2010 por Leco de Souza: <https://vimeo.com/47095701>.

agosto de 2010, dentro da programação da Mostra 6 por ½ dúzia, que reuniu 6 solos do coletivo couve-flor.

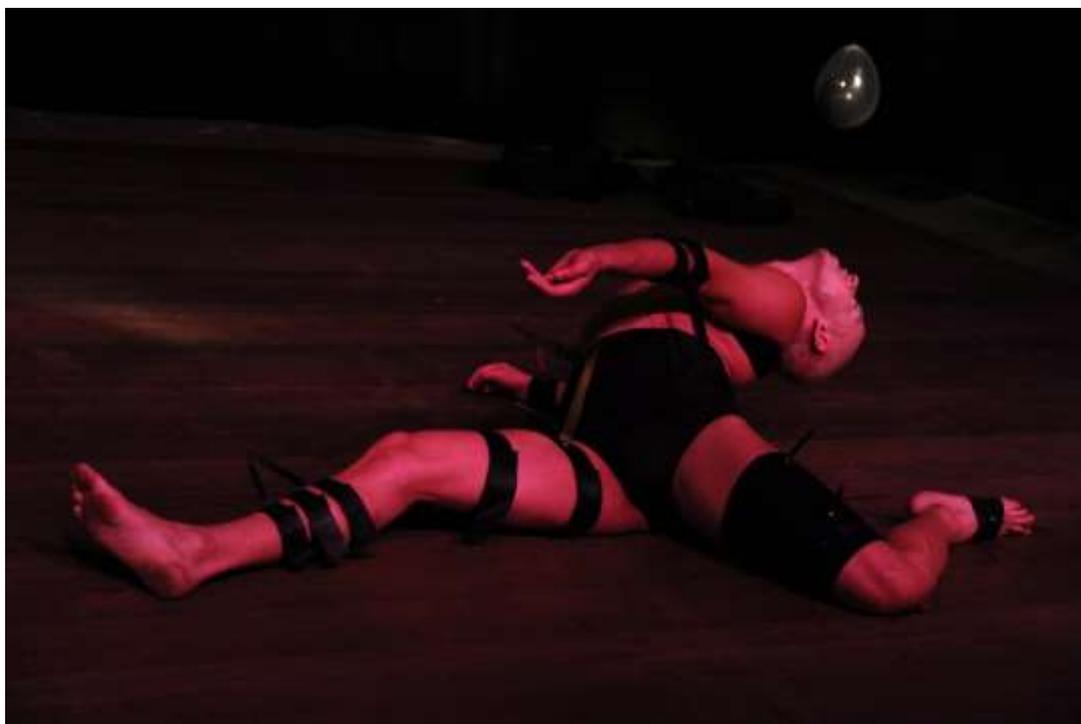


FIGURA 75 - "SE ELE FOSSE OUTRA COISA NÃO SERIA MUITO DIFERENTE", CURITIBA, 2010. FOTO DE LECO DE SOUZA.



FIGURA 76 - "SE ELE FOSSE OUTRA COISA NÃO SERIA MUITO DIFERENTE", CURITIBA, 2010. FOTO DE LECO DE SOUZA.



FIGURA 77 - "SE ELE FOSSE OUTRA COISA NÃO SERIA MUITO DIFERENTE", CURITIBA, 2010. FOTO DE LECO DE SOUZA.



FIGURA 78 - "SE ELE FOSSE OUTRA COISA NÃO SERIA MUITO DIFERENTE", CURITIBA, 2010. FOTO DE LECO DE SOUZA.

2.2.6 O Pequeno Príncipe está apaixonado pelo Pinóquio, que quer trepar com a Alice, que quer morar com o Pequeno Príncipe no asteroide B612 (2012) ⁴⁶

A construção desta obra teve como pretexto criativo, um possível e controverso triângulo amoroso entre clássicos personagens infantis que cresceram: Pinóquio, Alice (do país das maravilhas) e o Pequeno Príncipe. A narrativa é mais ou menos assim: eles cresceram, são adultos e se encontram ocasionalmente num bar tomando uma bebida. A conversa se desenvolve sem que eles saibam o passado uns dos outros, e um triângulo amoroso aparece.



FIGURA 79 - “O PEQUENO PRÍNCIPE ESTÁ APAIXONADO PELO PINÓQUIO, QUE QUER TREPAR COM A ALICE, QUE QUER MORAR COM O PEQUENO PRÍNCIPE NO ASTERÓIDE B612”, CURITIBA, 2012. FOTO DE LECO DE SOUZA.

⁴⁶ Vídeo completo da performance, captado e editado por Leco de Souza em 2012: https://drive.google.com/file/d/1433h8swZjm0MoculwX1sQAoLL_t8dTIW/view?usp=sharing .

Pinocchio é Geraldo, um músico que acredita que tem transtorno bipolar, mas nunca foi verificar isso de verdade. Aos 30 anos ainda vive numa república, e tem como lema a ideia que "a vida é tudo aquilo que acontece enquanto nos preocupamos com planos futuros". Como resquício de sua infância, vive uma síndrome do quase. É quase um músico incrível, quase um ótimo amante, quase um bom amigo (assim como quando criança era quase um menino de verdade).



FIGURA 80 - "O PEQUENO PRÍNCIPE ESTÁ APAIXONADO PELO PINÓQUIO, QUE QUER TREPAR COM A ALICE, QUE QUER MORAR COM O PEQUENO PRÍNCIPE NO ASTERÓIDE B612", CURITIBA, 2012. FOTO DE LECO DE SOUZA.



FIGURA 81 - "O PEQUENO PRÍNCIPE ESTÁ APAIXONADO PELO PINÓQUIO, QUE QUER TREPAR COM A ALICE, QUE QUER MORAR COM O PEQUENO PRÍNCIPE NO ASTERÓIDE B612", CURITIBA, 2012. FOTO DE LECO DE SOUZA.

Alice é Alice, uma professora confusa e melodramática, que chora por qualquer motivo e que é viciada em tirar fotografias com sua polaroide antiga. Ela come sonhos (de doce de leite) quase todos os dias e acredita que eles são uma espécie de remédio para uma tristeza que não sabe de onde vem. Depois das quase psicodélicas experiências que teve em sua infância, não dá presentes para ninguém, pois acredita que "as melhores lembranças são as que deixamos no dia a dia". O Pequeno Príncipe é Pedro, um bem sucedido jornalista que mantém uma vida reta, controlada e se orgulha de suas convicções, construídas em boa parte por sua militância em diversos movimentos sociais. Por opção, por conta do trabalho e também por herança da criança que foi, Pedro viaja muito e quase sempre dá um jeito de incluir em qualquer conversa, uma história de alguma viagem. Na janela de seu apartamento, mantém um pequeno canteiro de rosas vermelhas. No fim, o Pequeno Príncipe está apaixonado pelo Pinóquio, que quer trepar com a Alice, que quer morar com o Pequeno Príncipe no asteróide B612.



FIGURA 82 - "O PEQUENO PRÍNCIPE ESTÁ APAIXONADO PELO PINÓQUIO, QUE QUER TREPAR COM A ALICE, QUE QUER MORAR COM O PEQUENO PRÍNCIPE NO ASTERÓIDE B612", CURITIBA, 2012. FOTO DE LECO DE SOUZA.

Esse pretexto, construído em um conto saído de minha mente pornograficamente criativa, virou movimento e o movimento misturou as três figuras com o Ricardo. Sim, trata-se de um triângulo impossível, no fim das contas, eles são todos a mesma pessoa. Desdobrei daí questões relativas a identidades, transexualidade, amor e intimidades, numa composição visual que pretendo que seja um convite ao múltiplo.



FIGURA 83 - "O PEQUENO PRÍNCIPE ESTÁ APAIXONADO PELO PINÓQUIO, QUE QUER TREPAR COM A ALICE, QUE QUER MORAR COM O PEQUENO PRÍNCIPE NO ASTERÓIDE B612", CURITIBA, 2012. FOTO DE LECO DE SOUZA.

2.3 PLATAFORMA "SIM, SOMOS BIZARRAS!" (2011-2019)

“Sim, somos bizarras!”^{47 48} marca uma nova etapa da minha autocoreografia e também renovadas estratégias de sobrevivência coletiva. Trata-se de uma plataforma que articula, promove e difunde ações artísticas e investigativas que problematizam a violência de gênero, a homofobia, a lesbofobia e a transfobia, por meio de um conjunto de situações que incluem mostras de performances, mesas performáticas de debates, festas performativas e finalmente, uma plataforma criativa-colaborativa queer. Trata-se, desde 2011, de articular tanto na metodologia de trabalho quanto nos conceitos artísticos, estranhezas que tem acontecido isoladamente, tonando visíveis as bizarrices nossas de cada dia, transformando-as em discurso.



FIGURA 84 – POSTAL DE DIVULGAÇÃO PROJETO “SIM, SOMOS BIZARRAS!”, CURITIBA, 2012.

⁴⁷ “Sim, somos bizarras!” tem uma plataforma virtual que funciona como uma espécie de banco de dados das edições do projeto: <<https://www.facebook.com/simsomosbizarras/>>.

⁴⁸ Teaser Sim, somos bizarras em Porto Alegre (Rumos itaú cultural 2015) <<https://www.youtube.com/watch?v=EjUmzbecyBc>>; e em Natal (Rumos itaú cultural 2015) <<https://www.facebook.com/simsomosbizarras/videos/1536218220033768/>>

A plataforma é um encontro criativo-poético-ético permanente para troca de procedimentos e materiais que discutam artisticamente, as questões relativas ao universo dos corpos bizarros dxs artistas que integram a proposta. O objetivo da plataforma é criar um ambiente colaborativo para que artistas envolvidos com questões do universo do estranho, tenham tempo e espaço para dar continuidade aos seus processos criativos, coletivamente, produzindo terreno fértil para novas criações, originadas de parcerias entre os participantes e outros artistas, potencializando a constituição de uma rede de criadorxs interessadxs no Kuir como objeto de trabalho e pesquisa.



FIGURA 84 - "SIM, SOMOS BIZARRAS!", CURITIBA, 2012. FOTO DE LECO DE SOUZA



FIGURA 85 - "SIM, SOMOS BIZARRAS!", CURITIBA, 2012. FOTO DE LECO DE SOUZA.

Sim, nós somos bizarras e agora reivindicamos nosso direito a ser assim.

O título é uma ironia. Não faltam, em nossas sociedades, projetos higienistas e eugênicos. Através de diversos tipos de investimentos, o corpo é esquadrinhado, medido, julgado e a partir daí colocado na sua devida gaveta. Isso inclui diversas formas de ser homem e de ser mulher (das mais aceitas às menos convencionais). Fora desse domínio (e esse entendimento de que estão "fora" é uma ilusão do discurso conservador que usamos a nosso favor), estamos nós. Sujeitos que estão experimentando um outro status de existência, que afirmam suas esquisitices de gênero e sexualidade não como defeito, mas como qualidade inerente e potência transformadora. O discurso médico, jornalístico e cristão conservador, diz que somos bizarras. Se ser bizarra é questionar a necessidade de adequar nossa forma de existir a um modelo de interesse pautado numa normalidade branco-ocidental-cristão-machista-heterossexual-generificada, SIM, somos bizarras e vamos muito bem, obrigada!



FIGURA 86 - "SIM, SOMOS BIZARRAS!", CURITIBA, 2012. FOTO DE LECO DE SOUZA.

Esse processo de apropriação discursiva não é novidade no campo da resistência ao conservadorismo cultural e suas violências. Foi assim com o termo queer, que serviu para tratar pejorativamente a comunidade gay norte-americana e hoje agrega diversas perspectivas de pensamento em torno de uma epistemologia “do estranho” e serve para designar um movimento mundial de luta pelo direito à livre orientação sexual e identidade de gênero. O tom pejorativo e violento da utilização inicial da expressão, ganha outra roupagem quando o movimento social se apropria dela.



FIGURA 87 - "SIM, SOMOS BIZARRAS!", CURITIBA, 2012. FOTO DE LECO DE SOUZA.



Figura 88 - "Sim, somos bizarras!", Curitiba, 2012. Foto de Leco de Souza.



FIGURA 89 - "SIM, SOMOS BIZARRAS!", CURITIBA, 2012. FOTO DE LECO DE SOUZA.



FIGURA 90 - "SIM, SOMOS BIZARRAS!", CURITIBA, 2012. FOTO DE LECO DE SOUZA.



FIGURA 90 - "SIM, SOMOS BIZARRAS!", CURITIBA, 2012. FOTO DE LECO DE SOUZA



FIGURA 91 - "SIM, SOMOS BIZARRAS!", CURITIBA, 2012. FOTO DE LECO DE SOUZA.



FIGURA 92 - "SIM, SOMOS BIZARRAS!", NATAL, 2015. FOTO DE JEAN PIERRE.

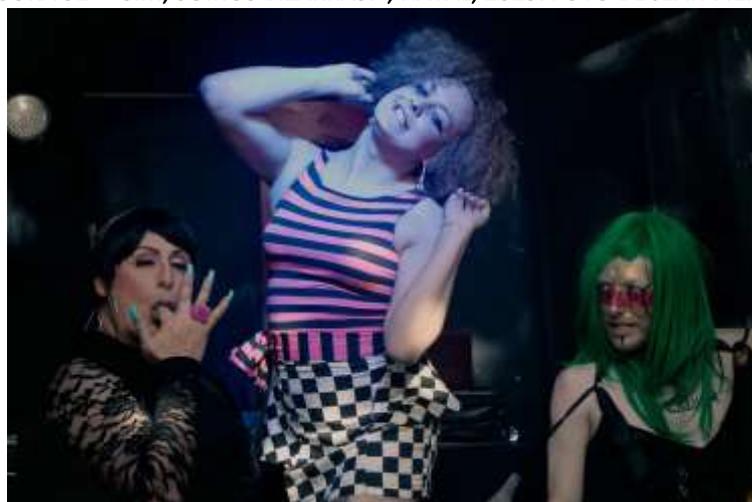


FIGURA 93 - "SIM, SOMOS BIZARRAS!", NATAL, 2015. FOTO DE JEAN PIERRE.



FIGURA 94 - "SIM, SOMOS BIZARRAS!", PORTO ALEGRE, 2015. FOTO DE JEAN PIERRE.



FIGURA 95 - "SIM, SOMOS BIZARRAS!", PORTO ALEGRE, 2015. FOTO DE JEAN PIERRE.



FIGURA 96 - “SIM, SOMOS BIZARRASI”, PORTO ALEGRE, 2013. FOTO DE ANGELO LUZ.

Quem fomos-somos bizarras até aqui: Ricardo Marinelli / Princesa Ricardo (PR); André Masseno / Índia (RJ); Elielson Pacheco / Sayara (PI); Eritelto Viana / Cintia Sapequara (MA); Jomar Carramanhos / Verónica Valenttino (CE); Gustavo Bitencourt / Dalvinha Brandão (PR); Leonarda Glück (PR); Glamour Garcia (SP); Pedro Costa / Solange, tô aberta! (RN); Silvero Pereira / Gisele Almodovar (CE); Monstrx Erráticx (RN).

Considero todas as pesquisas desenvolvidas por mim depois do surgimento da plataforma, como parte dela, a ver:

2.3.1 Travesqueens (2011)

A pesquisa autocoreografica “Travesqueens”⁴⁹ é fruto da parceria entre Princesa Ricardo Marinelli, Elielson Pacheco (Piauí) e Eritelto Viana (Maranhão).

⁴⁹ Vídeo completo da performance, captado e editado por Murilo Souza e São Luís do Maranhão, 2011: <<https://vimeo.com/47639974>> ; Teaser da performance, captado e editado por Murilo Souza e São Luís do Maranhão, 2011: <<https://vimeo.com/47568322>>.



FIGURA 97 - "TRAVESQUEENS", SÃO LUÍS DO MARANHÃO, 2011. FOTO DE MURILO SOUZA.



FIGURA 98 - "TRAVESQUEENS", SÃO LUÍS DO MARANHÃO, 2011. FOTO DE MARCIO VASCONCELOS.

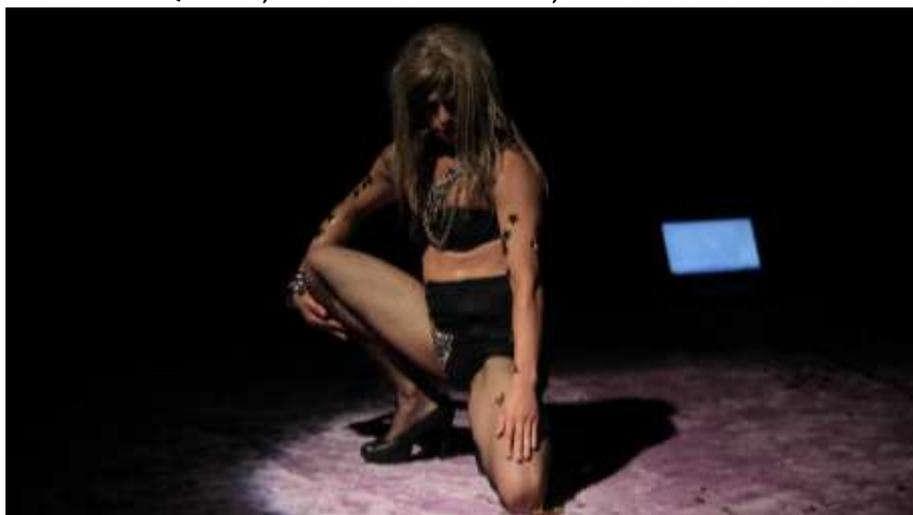


FIGURA 99 - "TRAVESQUEENS", SÃO LUÍS DO MARANHÃO, 2011. FOTO DE MARCIO VASCONCELOS. ⁵⁰

⁵⁰ Para uma experiência completa ouça na voz de Roberta Flack:
<<https://www.youtube.com/watch?v=TC45cgdLQgs>>

Travesqueen é um corpo que clama pela androgenia. É uma atitude que sublinha a performatividade de gênero e provoca os limites entre masculino e feminino. Travesqueen é uma mistura da irreverência, comicidade e exagero da *Drag Queen* com a potência transgressora e atitude irreversivelmente corajosa das mulheres travestis. Uma mescla da overdose de feminino que a *Drag* representa, com a arrebatadora transformação física que a travesti vive. Travesqueen é um corpo-manifesto, que explicita a violência de morte que hoje está debaixo do tapete. Que vive e morre na calçada. Que opta pela margem transgressora e ri disso. Travesqueen é uma possível e controversa atualização dos ideais burlescos. É onírico e macabro. É belo e trágico. É engraçado e dramático. Travesqueen é a manifestação da ambiguidade que existe em todos nós.



FIGURA 100 - "TRAVESQUEENS", SÃO LUÍS DO MARANHÃO, 2011. FOTO DE MARCIO VASCONCELOS.

Foi neste projeto que o processo autocoreográfico que vinha sendo vivenciado de forma gradativa e relativamente esparsa, é sintetizado com o nome "PRINCESA". Eu sou o que é Ricardo Marinelli e também sou o que naquele momento chamei de "Ana princesa dos cabelos mágicos". Ricardo é uma menina de voz esganiçada que adora fazer

piada, pensa muito em sexo e é hiperativa. Ana Princesa é um homem agressivo, que aprendeu a se defender na rua e que não tem medo de assumir sua marginalidade.

Princesa dos cabelos mágicos é também o nome de um desenho animado que Ricardo assistia muito quando criança. Durante muito tempo Ricardo acreditou que tinha sido a única criança no planeta a assistir esse desenho, já que diversas vezes tentou conversar a respeito das aventuras de bela e pequena princesa e nunca encontrou algum colega que tivesse notícia de tão fantásticos cabelos. Teria ele inventado um pseudônimo feminino infantil para si mesmo e depois se convenceu que a princesa realmente existiu? A dúvida só deixou de assombrar Ricardo quando encontrou diversos episódios do desenho no youtube, cujo nome original é *Lady Lovely Locks*.⁵¹



FIGURA 101 - "TRAVESQUEENS", SÃO LUÍS DO MARANHÃO, 2011. FOTO DE MARCIO VASCONCELOS

⁵¹ Um ótimo capítulo pode ser assistido em <http://www.youtube.com/watch?v=mOyKELtKt3U>



FIGURA 102 - "TRAVESQUEENS", SÃO LUÍS DO MARANHÃO, 2011. FOTO DE MARCIO VASCONCELOS.



FIGURA 103 - "TRAVESQUEENS", SÃO LUÍS DO MARANHÃO, 2011. FOTO DE MARCIO VASCONCELOS.



FIGURA 104 - "TRAVESQUEENS", SÃO LUÍS DO MARANHÃO, 2011. FOTO DE MARCIO VASCONCELOS.



FIGURA 105 - "TRAVESQUEENS", SÃO LUÍS DO MARANHÃO, 2011. FOTO DE MARCIO VASCONCELOS.



FIGURA 106 - "TRAVESQUEENS", SÃO LUÍS DO MARANHÃO, 2011. FOTO DE MURILO SOUZA.

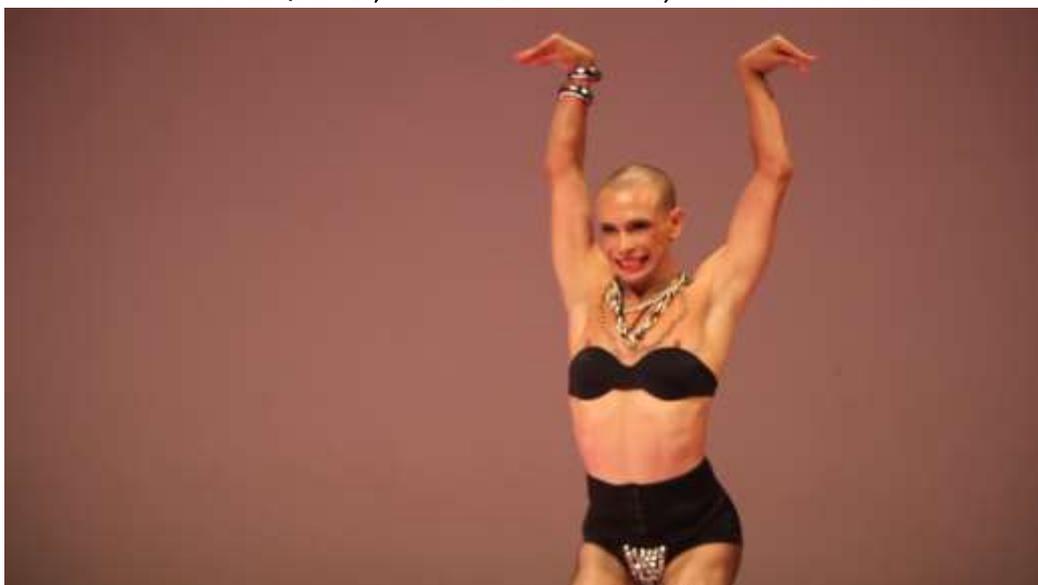


FIGURA 107 - "TRAVESQUEENS", SÃO LUÍS DO MARANHÃO, 2011. FOTO DE MURILO SOUZA.



FIGURA 108 - "TRAVESQUEENS", SÃO LUÍS DO MARANHÃO, 2011. FOTO DE MURILO SOUZA.

2.3.2 Não alimente os animais (2011)

A arte inquieta de Princesa Ricardo Marinelli renuncia a propaganda publicitária para ir ao encontro desnudar cumplicidades. Tomar de assalto os desavisados, e então espelhar a selvageria camuflada e a violência explicitada na intolerância. Evidencia na carne que os preconceitos continuam as maiores barreiras para a produção do conhecimento. A burrice perdeu de vista e o chorume é humano. O banho lava o cheiro das ruas mas não tira a purpurina da cara. O salto quebrou. A meia arrastão está rasgada. A escultura continua, ampliada. E o pensamento escapou da prisão... (Kleber DAMASO, sobre “Não alimente os animais”, para o Caderno Corpo Exposto, 2012)



FIGURA 109 - “NÃO ALIMENTE OS ANIMAIS”, CURITIBA, 2012. FOTO DE LECO DE SOUZA.

“Não alimente os animais” é uma ação performática que procura tornar vivíveis, corpos que têm sido escamoteados, escondidos e marginalizados. Princesa Ricardo é uma trans de rua, que atua durante o dia. Ela evidencia o tratamento zoológico que é dado ao corpo travesti e/ou transexual. O chão, a calçada, a rua, a beleza, a violência, a venda. Tudo converge para um corpo que não anda, mas rasteja.



FIGURA 110 - "NÃO ALIMENTE OS ANIMAIS", SÃO LUÍS DO MARANHÃO, 2013. FOTO DE TACIANO BRITO.



FIGURA 111 - "NÃO ALIMENTE OS ANIMAIS", SÃO LUÍS DO MARANHÃO, 2013. FOTO DE TACIANO BRITO.

Vestindo apenas uma calcinha, meia arrastão, saltos enormes, maquiagem detalhada e muitos colares, o corpo de Princesa rasteja, durante o dia, por calçadas com grande circulação de pessoas. Calçadas aonde mais tarde, quando a noite e o escuro chegam, as travestis colocam seus corpos a venda. Além de seus longos cílios, purpurina e batom vermelho, Princesa carrega uma corrente amarrada em seu tornozelo. Na ponta da corrente uma placa verde, com a inscrição: “POR FAVOR Não alimente os animais”. Princesa se movimenta pelo chão, rastejando e rolando pela sarjeta durante pelo menos 10 quarteirões. A ação dura por volta de 45 minutos.

A síntese física na obra aponta para essa ambiguidade existencial (força x abjeção): é a construção de um corpo e de uma movimentação muito precisa, virtuosa, articulada e flexível, mas que só rasteja. Um corpo cheio de virtudes, mas que independentemente do que faça continuará abaixo, muito abaixo e na sarjeta. Pois então, Princesa entendeu que a fricção e a ambiguidade estão exatamente, no fato desse corpo ocupar o espaço público durante os momentos em que a princípio não são permitidos: a luz do dia e do conservadorismo do horário comercial. Retirando esse corpo da condição de noturno e dar a ele o poder de viver o dia.



FIGURA 112 - “NÃO ALIMENTE OS ANIMAIS”, SÃO LUÍS DO MARANHÃO, 2013. FOTO DE TACIANO BRITO.

O título “Não alimente os animais” é uma ironia, já que depois de classificar alguns corpos como bizarros, animais menos humanos, a tendência tem sido tratá-los de uma forma que tenho descrito como zoológica. Corpos que são desumanizados e abordados sob a lógica do safári exotizante.

Desde a primeira aparição oficial da performance, no 20minutos.MOV (Curitiba, outubro de 2010), já pude passar com “Não alimente os animais” por algumas e muito diferentes cidades do país, o que complexificou e potencializou a força do acontecimento proposto, que a cada novo contexto parece se fortalecer. As recepções e reações tem sido de diversas naturezas (diversas mesmo), mas aqui seleciono algumas recorrências e também alguns fatos que merecem destaque, tudo na tentativa de defender a importância da continuidade desse projeto e, portanto, que ela possa visitar novos contextos.



FIGURA 113 - “NÃO ALIMENTE OS ANIMAIS”, SÃO LUÍS DO MARANHÃO, 2013. FOTO DE TACIANO BRITO.

Uma dimensão que persigo já faz tempo em minhas performances que acontecem na rua, é a proposta de ter uma ação que não seja tão rapidamente explicada como “dança”, ou como “arte”. Me interessa manter a dúvida, a ambiguidade. E no projeto “Não alimente os animais” isso acontece com muita força. Existem aqueles que acreditam ser mesmo uma pessoa que não pode caminhar, aqueles que tem certeza que é uma travesti que levou uma surra na rua de cima, que é um louco que estava acorrentado em algum canto e fugiu. Fala-se também que se trata de um manifesto em defesa dos animais da Amazônia. Mas o que mais me deixa satisfeito são aquelas pessoas que permanecem na dúvida e se inquietam com ela.

Em uma das apresentações, na cidade de Manaus, que juntou muitos adolescentes que haviam acabado de sair de sua escola e me acompanharam durante todo o percurso, um garoto me acompanhou lado a lado por três quarteirões, pedindo desesperadamente por uma explicação. “Por favoooooor, me diz o que é isso que você tá fazendooooo”, dizia ele.

Muitas são as reações violentas. Muitas agressões verbais, muita gente desviando o caminho com nojo ou desdém, mas houveram também reações declaradamente violentas. Em Irati (uma pequena cidade do interior do Paraná), ao atravessar uma praça, fui interpelado por um homem que esperou o momento certo durante meus movimentos, para cuspir na minha cara. Um cuspe tão grande que tive que tirar a gosma dos olhos com as mãos para poder continuar meu caminho. Em outra ocasião, em Fortaleza, um homem se sentiu no direito de enrolar uma pedra enorme (devia pesar mais de meio quilo) em uma camiseta e arremessá-la contra as minhas costas.

Por outro lado, em outra cidade do Paraná (Toledo) uma senhora de aproximadamente 80 anos, me acompanhou silenciosamente por todo o percurso, olhando atentamente para todos os lados, assumindo a função de segurança da situação.



FIGURA 114 - "NÃO ALIMENTE OS ANIMAIS", SÃO LUÍS DO MARANHÃO, 2013. FOTO DE TACIANO BRITO.



FIGURA 115 - "NÃO ALIMENTE OS ANIMAIS", SÃO LUÍS DO MARANHÃO, 2013. FOTO DE TACIANO BRITO.

Uma situação recorrente que vale destacar, diz respeito à noção de permitido / não permitido na vivência do espaço público. Nessa performance não existe nenhum crime sendo cometido, nenhuma infração penal, nada que possa ser legalmente julgado. Eu tomei o cuidado de investigar isso. No entanto, em cada 10 vezes que apresento a performance, em 7 a polícia é acionada e intervém. As vezes com mais violência, as vezes nem tanto, mas ela sempre está lá, na tentativa de parar a ação.



FIGURA 116 - "NÃO ALIMENTE OS ANIMAIS", CURITIBA, 2012. FOTO DE LECO DE SOUZA.



FIGURA 117 - "NÃO ALIMENTE OS ANIMAIS", CURITIBA, 2012. FOTO DE LECO DE SOUZA.

Em Manaus, numa rua perto da Praça da Saudade, fui abordado por quatro policiais. Enquanto dois bloqueavam meu caminho, um pisava com muita força na minha corrente e o quarto me intimidava, olhando nos meus olhos e dizendo que se eu não levantasse, ele teria que me levar com ele para a delegacia. Ora essa. Dez metros à nossa frente havia uma moradora de rua deitada sobre seus papelões, mas o fato de eu tomar a decisão de rastejar espontaneamente e ter condições de defender meu direito de fazê-lo, são demasiadamente violentos para o policial. Só depois que a organização do evento entreviu (agindo expressamente contra a minha vontade) declarando aos policiais que se tratava de uma “performance” e que “já estava acabando”, me deixaram continuar o caminho.

Das intervenções policiais sempre fico com algumas perguntas: quando ele tenta parar a ação, o faz para defender quem e do quê? O faz em nome de que força de lei ou em nome da manutenção de algo? Quase sempre fico com a impressão de que eles não sabem mais o que precisam realmente proteger, muito menos de quê.

E finalmente aponto outra recorrência nas reações das pessoas, algo que acontece em praticamente 100% das vezes que mostro o trabalho: a intervenção de cunho religioso, na maioria das vezes de evangélicos fervorosos. Em São Luís do Maranhão, rastejando pelas ruas ao redor da Praça Deodoro, acabei passando ao lado de um grupo de adolescentes evangélicos que ali estavam para pregar. Rapidamente, um grupo de 5 meninas me cercaram, levantaram suas mãos sobre mim e aos gritos de “demônio, sai desse corpo que não te pertence!”. Foram minutos de uma espécie de exorcismo. Uma situação violenta e preconceituosa, que ficou ainda mais difícil quando elas tentaram me tirar do chão a força, alegando que “Jesus já havia me ungido com seu poder”. Situações desse tipo voltaram a ocorrer em diversos contextos, mas em Goiânia apareceram de uma forma inusitada: nas duas vezes que realizei por lá a performance, um pastor (diferente para cada vez) se aproveitou da minha ação e do público que se acumulou para ela para pregar, me usando como exemplo da “manifestação do diabo”. Todos esses acontecimentos me fazem diagnosticar uma questão que muito me

interessa: existem muitas formas de reações, mas raramente alguém passa ileso. A performance exige de quem a vê, um posicionamento.



FIGURA 118 - “NÃO ALIMENTE OS ANIMAIS”, RIO DE JANEIRO, 2014. FOTO DE NAYSE LOPEZ.



FIGURA 119 - “NÃO ALIMENTE OS ANIMAIS”, RIO DE JANEIRO, 2014. FOTO DE NAYSE LOPEZ.

“Não alimente os animais” é uma ação performática que tem como foco um corpo tratado zologicamente, exotizado, coisificado, animalizado. Um corpo que tem

tido tratado como menos humano que os outros. “Não alimente os animais” é uma das repostas artísticas que tenho dado a esse diagnóstico e ao medo que tenho de perder uma amiga a cada dia.⁵²



FIGURA 120 - “NÃO ALIMENTE OS ANIMAIS”, FORTALEZA, 2014. FOTO DE MARCELO ALASINO.

Lenin dizia: “o movimento vem da margem”, talvez querendo dialeticamente fazer alusão aos círculos concêntricos que a pedra produz na água quando arremessada. Muitas vezes já se utilizou essa imagem como metáfora da força irradiadora do teatro. Sobretudo nas ocasiões em que esse teatro se assume deliberadamente como instituição de uma pedagogia política. No caso de Lenin, a ironia está em reconhecer como é frágil a ilusão de nos sentirmos no centro e, a partir daí, tentarmos promover transformações, sem atentar que essas transformações nunca

52 Vídeo da performance, captado e editado em 2012 por Leco de Souza: <https://vimeo.com/31148968>; Registro de processo, captado e editado em 2011, por Alessandra Haro: <https://www.youtube.com/watch?v=Afls3DQWUIk>; Vídeo da performance, captado e editado na edição 2018 do DIGO – Festival Internacional da Diversidade Sexual e de Gênero de Goiás: <https://www.youtube.com/watch?v=joNSGvlg8pw>;

partem de um lugar unívoco, mas se condicionam mutuamente num processo de contínua negação

Na tarde desta quinta-feira nas ruas do entorno ao TJA no centro de Fortaleza, o solo *Não alimente os animais*, do performer Ricardo Marinelli, me permitiu constatar através de uma experiência sensível e de violenta poesia, que de fato, o movimento que importa, por sua potência represada, por sua indefinível e ambígua capacidade de absorção e repulsa do novo, vem da margem, está na franja do tecido social, e é da fricção com essa socialidade lúmpen, ao mesmo tempo marginal e marginalizante que pode nascer o gesto estético capaz de se constituir não como discurso, mas como encontro relacional de alcance político.

O instrumento dessa prática relacional intensa e transitória é o corpo do performer levado ao limite extremo da coisificação. Estamos nos referindo ao corpo de um homem jovem de torso nu, fortemente maquiado, travestido, com meias de arrastão e sapatos de salto, que leva uma placa, emblematicamente amarrada à perna, onde se pode ler a inscrição “*não alimente os animais*”. A carga semântica desse corpo em situação inusitada, que se arrasta pelas sarjetas levando de cambulho dezenas de passantes que o observam atônitos como a um animal raro sintetiza a afirmação e o repúdio de uma infinidade de discursos fascistas contra a diferença.

Na medida em que põe em risco o lugar habitual onde se inscrevem e se acobertam os preconceitos contra o outro, a presença desse corpo, uma presença perturbadora da ordem caótica das ruas, exige de quem se põe em relação a ela um posicionamento político que ultrapassa o campo moral. Isso ocorre porque diante do acontecimento relacional, não pode haver resposta privada, mas pública, de adesão ou confronto que se instaura no movimento geral da turba, e exige por contágio uma atitude social ainda que marcada pela individualidade, seja ela de escárnio, de repulsa, de solidariedade envergonhada ou de tudo isso ao mesmo tempo. De qualquer maneira, é impossível a contemplação passiva e indiferente diante do espetáculo da alteridade violentada, negada e reduzida a objeto, ou pior, à condição indigna de animal incompreensível e extraordinário.

Embora entregue à reação inesperada da turba que se aglomera em torno de sua figura ao mesmo tempo sedutora e decadente, o performer tem absoluto controle de uma dramaturgia que se constrói a cada novo deslocamento. Como o movimento de uma célula em metástase, o corpo político tensiona a recepção dos passantes, tomados nesta relação transitória como as demais células do mesmo tecido social corrompido. A cada avanço do percurso, meticulosamente “dançado”, o corpo estaciona como em uma via-crúcis para ser novamente coisificado através do enxame de celulares ávidos a registrar o momento de uma beleza insólita que procura fixar-se através da imagem como documento da intolerância.

Não alimente os animais é um manifesto poético e radical contra toda e qualquer forma de totalitarismo. Irrompe no cotidiano das relações sociais reificadas consciente de que o movimento provém da margem, e que é nessa margem e não

no centro que reside a possibilidade de transformação. (Márcio MARCIANO, sobre Não alimente os animais, para o Festival Zona de transição)⁵³



FIGURA 121 - “NÃO ALIMENTE OS ANIMAIS”, SÃO LUÍS DO MARANHÃO, 2013. FOTO DE TACIANO BRITO.

⁵³ Disponível em: <<http://www.fundacaoamigostheatrojosedealencar.org/announcements/cadernos-zona-cronica-do-setimo-dia-por-marcio-marciano>>



FIGURA 122 - “NÃO ALIMENTE OS ANIMAIS”, FORTALEZA, 2014. FOTO DE MARCELO ALASINO.

2.3.3 Transperformance coletiva (2012)

“Reinvente a si mesmo”, “Desaprenda-se na direção de um novo eu”, “Pare de se encontrar, comece a se reinventar”, “Nunca é tarde para se reinventar”, “Conhecer-se a si mesmo é saber se reinventar a cada dia”, “Cinco formas de se reinventar em tempos de crise”. Numa rápida pesquisa em mecanismos de busca online é possível encontrar dezenas de textos de autoajuda que apontam a reinvenção de si como estratégia terapêutica em busca de um viver melhor.⁵⁴ Na maioria destes casos, o reinventar-se

⁵⁴ Alguns exemplos de resultados para tal pesquisa em 23/08/2019: <<https://gazanews.com/reinventando-si-mesmo/>>; <<https://endeavor.org.br/estrategia-e-gestao/reinventar-o-modelo-de-negocio-passa-por-reinventar-a-si-mesmo-o-encontro-da-experiencia-na-producao-com-o-talento-para-o-design/>>; <<https://pt.wikihow.com/Se-Reinventar>>; <<https://amenteemaravilhosa.com.br/desaprender-criativo/>>; <<https://www.freeletics.com/pt/blog/posts/criando-para-si-proprio-uma-melhor-confianca-na-vida/>>; <<https://coworkingoffices.com.br/metaspoco-se-reinventar-e-redefinir-seu-futuro/>>; <<http://coachingpsychology.com.br/tempos-de-crise/>>.

está associado a uma dimensão específica da existência: mudar de carreira, adotar um novo corte de cabelo, mudar de cidade ou abandonar um relacionamento. Mas e se nos déssemos a chance de tratar dessa tal reinvenção com mais radicalidade, o que poderíamos descobrir-viver? Se tivéssemos tempo e interesse para descobrir em nós mesmos outras possibilidades de ser? Outras pessoas? Outras coisas? Outros tipos de corpos-existências? Se tivéssemos coragem de perceber que o que chamamos de “eu” é, na verdade, uma classificação (com considerável parcela de arbitrariedade) que tenta deixar de fora tantas outras facetas da nossa experiência no mundo?



FIGURA 123 - “TRANSPERFORMANCE COLETIVA”, NATAL, 2015. FOTO DE JEAN PIERRE.

As propostas de reinvenção da autoajuda não chegam nem perto de olhar para os desafios empreitados por modos de viver-existir que extrapolam os maniqueísmos identitários e suas divisões - mulheres e homens, homossexuais e heterossexuais, cisgêneros e transgêneros – que confirmam e reforçam modelos binários essencializantes. As complexas e multifacetadas formas de performar o gênero (e

inclusive de dizer não ao gênero) continuam sendo uma miríade de prazer, trauma, liberdade e castração.

É neste campo que se propõe a atuação da *Transperformance Coletiva*, que é uma proposta de performance de grupo baseada no processo de construção-experimentação poética da imagem trans. A ideia da experiência é oferecer um laboratório criativo onde pessoas (artistas ou simplesmente interessadxs nas artes da montagem) criam ou aperfeiçoam uma projeção-personagem-corporalidade trans, a partir de sessões de trabalho de montaria e automaquiagem (universo drag), noções de organização de imagem, danças, atitudes performáticas e noções conceituais e políticas do universo do transformismo e performance *Kuir*. No laboratório a palavra trans não necessariamente está ligada às identidades de pessoas trans. O trabalho apresenta como pano de fundo as potencias transgressoras de performances trans no mundo. *TransSexualizadas, TransAnimalizadas, TransGenerificadas, TransCoisificadas*. Trans como aquilo que não tem lugar, que está permanentemente entre lugares, que é transitório. Aquilo que veio antes e aquilo que sobrar depois.

A utilização da expressão “trans”, que está no nome do laboratório e que é também princípio conceitual-performático importante para as experiências propostas, tem gerado polêmicas ao longo das edições que já foram executadas. Certamente a mais contundente e reverberante foi a que aconteceu diante da inclusão da transperformance na programação do projeto “Outros Curitibanos”, do SESC Consolação (SP), em setembro de 2017. Assim que a residência foi divulgada e as inscrições abertas, houve uma reação organizada do coletivo T, que como uma de suas lideranças a atriz trans paulista Renata Carvalho. Considerando a iniciativa uma apropriação de lugares de fala e partindo da conclusão pessoal de que Princesa não seria uma pessoa trans e que estaria usando as identidades de pessoas trans como plataforma oportunista, Renata lança um post manifesto na página do movimento acima citado, atacando o texto chama da transperformance, Princesa pessoalmente e o próprio SESC por ter incluído o trabalho na programação.

Além do post (que gerou bastante movimento nas redes, tanto de pessoas apoiando a denúncia, como de pessoas questionando os motivos e fundamentos da mesma) o movimento acionou a diretoria do SESC e houve uma declarada tentativa de boicotar a programação. Na época tentei pessoalmente entrar em contato direto com a Renata por diversas vias, para falar sobre a questão, mas ela se absteve de responder ao chamado. A equipe da transperformance teve que desenvolver diversas conversas com a equipe do SESC, detalhando justificativas e tornando mais evidente as motivações experimentais e desidentitárias do projeto, e a programação foi mantida. Depois de algumas semanas de polêmica a postagem que atacava a transperformance foi apagada.

Tal situação foi um divisor de águas não só para minha trajetória da transperformance, mas para minha trajetória como pessoa-artista. Já fui, na vida, chamadx de diversas coisas. Mas esta foi a primeira vez me vi acusadx de ser oportunista, e por uma artista que em certa medida considero parceira de front de batalha. Compreendo e compactuo com parte dos fundamentos da denúncia (especialmente no que tange a busca por garantir representatividade), no entanto considero uma armadilha ética (e também conceitual e performática) o uso que alguns movimentos tem feito da noção e lugar de fala, promovendo o que chamo de corporativismo de pensamento, estimulando uma lógica exclusivamente sectária de militância e, portanto, impedindo qualquer possibilidade de experiência de alteridade.

*Socorro, não estou sentindo nada
Nem medo, nem calor, nem fogo
Não vai dar mais pra chorar
Nem pra rir*

*Socorro, alguma alma, mesmo que penada
Me empreste suas penas
Já não sinto amor nem dor
Já não sinto nada*

*Socorro, alguém me dê um coração
Que esse já não bate nem apanha
Por favor, uma emoção pequena
Qualquer coisa*

*Qualquer coisa que se sinta
Tem tantos sentimentos, deve ter algum que sirva*

(Arnaldo Antunes)⁵⁵



FIGURA 124 - "TRANSPERFORMANCE COLETIVA", GOIÂNIA, 2018. FOTO DE THIAGO MOREIRA.

A *Transperformance Coletiva* almeja compartilhar com as pessoas participantes um pouco de um processo que aconteceu x artista proponente, que consiste em vivenciar experiências de algum nível de alteridade relativas a qualquer coisa que não seja você mesmo. Se dar a chance, o tempo e a oportunidade de ser-estar outras coisas. A oportunidade performática de olhar para si e encontrar coisas que sejam diferentes daquilo que você é todos os dias. Transperformar, nessa proposta, é investigar outros lados da moeda que todxs somos/portamos/desejamos. Nós somos muito mais do que aparentamos ser/estar, do que as formas que fomos ensinadxs a performar.

⁵⁵ Para uma experiência completa ouça na voz de Arnaldo Antunes:
<<https://www.youtube.com/watch?v=7pRIHTB4Ytl>>

O percurso instigado consiste em estimular fazeres autocoreográficos (uma proposta autocoreográfica para gerar autocoreografias), recorrendo ao gênero e diversidade sexual como potentes fontes de trabalho com/para o corpo que performa, apostando em desenvolver tecnologias físicas nas quais o corpo sexual e a performatividade de gênero podem compor uma estratégia específica de treinamento e criação em dança-performance.

Na Transperformance, então, dedicamos tempo e atenção para as estranhezas (Freud, 1919) e particularidades que fazem de nós os corpos que somos, mas que por diversos motivos não as tornamos familiares em nosso cotidiano. Todo corpo é monstro, toda fisicalidade tem uma tendência ao bizarro. O desafio lançado é o de tocar e amplificar as estranhezas que vivem em cada corpo, o bizarro não como o novo, alheio ou inventado, mas como algo familiar que nos constitui e que represamos. Transperformar consiste, portanto, em tornar visíveis performativamente todas aquelas esquisitices que ao longo da vida aprendemos a esconder.

O processo de imersão proposto no laboratório acontece, idealmente, no formato de uma residência artística de pelo menos dez encontros de quatro horas. A quantidade de dias é tão importante quanto a de horas, visto que algumas experiências precisam de tempo estendido para serem desenvolvidas e decantadas no corpo-existência de cada participante. Como forma de organização metodológica a residência é pensada em três eixos (que na prática estão sobrepostos e articulados): 1. transitoriedade da imagem pessoal; 2. ressignificação/implosão das performances de gênero; e 3. Construção de uma coletividade performática em espaços públicos.⁵⁶

⁵⁶ Um vídeo com Princesa Ricardo Marinelli falando a respeito da estrutura da residência pode ser encontrado em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3gimCvjKcw>>. Consultado em 10/10/2019.



FIGURA 125 - “TRANSPERFORMANCE COLETIVA”, PORTO ALEGRE, 2015. FOTO DE JEAN PIERRE.

Eixo 1 – transitoriedade da imagem pessoal

No eixo transitoriedade começa-se com refletir sobre quais são as noções que temos de nós mesmxs, o que pensamos a respeito da produção da nossa imagem no mundo, como falamos sobre ela, tentando entendê-la. Parece óbvio, mas não é. Nem sempre estamos atentxs a como tudo na vida é uma escolha performática. Por mais naturais que pareçam nossas escolhas em relação a autoimagem, elas são orientadas por critérios muito específicos de seleção. Nós escolhemos ser aquilo que somos todos os dias, operando uma curadoria de nós mesmxs.

Pensando nisso, a primeira etapa do processo é identificar e reconhecer: quais são as principais características identitárias que estão mais evidentes e presentes na forma que eu me posiciono performaticamente no mundo? Umx por umx, olhamos nossas vestimentas, nossos ornamentos, nosso vocabulário, nossos trabalhos, nossas redes de contato, nossos perfis em redes sociais, nossos cabelos, nossas maquiagens (ou

a ausência delas), nossos corpos. Tudo no esforço de entendermos: por que estamos da forma que estamos? A partir daí, iniciamos um processo de investigação a respeito de como subverter essas características e encontrar, sem precisar fugir de si, outras possibilidades de ser/estar.

Propõe-se que as pessoas façam uma lista de 10 dez coisas que gostariam/poderiam ser. A lista deve lidar não somente com coisas que eu gostaria de ser, expressões do meu desejo, mas também com aquilo que eu acredito que já faz parte do meu conjunto de possibilidades, mas que não exercito diariamente. Ela pode incluir pessoas, cores, objetos, animais. Qualquer coisa que em alguma medida me interessa personificar. Durante os dias de trabalho do laboratório essa lista é aperfeiçoada e complexificada. Ao mesmo tempo que vamos tentando entender o motivo pelo qual cada um dos elementos foi para a lista. Tentamos nos aproximar de quais são as possibilidades de performar essas dez coisas, seja por aproximações imagéticas (objetos, roupas, maquiagem, contextos), seja por aproximações mais performáticas e de movimento (gestos e estados performáticos que são evocados pelos elementos da lista).

Eixo 2 – ressignificação/implosão das performances de gênero

Neste eixo são articuladas experiências e reflexões mais diretamente relacionadas com gênero, sexualidade e corpo em movimento. São desenvolvidas, em paralelo: a. práticas que fazem parte do repertório cotidiano de pesquisa de movimento de Princesa Ricardo (as diversas princesas de princesa) e b. práticas que são pensadas especificamente a partir dos corpos disponíveis em cada edição. No grupo das práticas pessoais que Princesa divide com xs participantes (que chama de fisicalidades possíveis a partir do corpo sexual), destacam-se as seguintes:

1. Dança da Intimidade: E se o corpo parar? Se procurarmos nos silêncios as possibilidades de revirar intimidades? O desafio aqui é procurar por uma corporalidade

que revele aquilo que não devia ser revelado, o não dito, o secreto, já que não existe estranheza sem algum tipo de constrangimento-intimidade;

2. Três imagens aplicadas a um corpo sexual como proposta de movimento: a. Dezenas de escaravelhos que andam pela superfície do corpo, entrando e saindo do cu ocasionalmente; b. Um caralho de raio laser, apontando para diferentes e confusos lugares, transformando o corpo em uma marionete manipulada pelo caralho; c. Você quer mamar sua própria teta: a língua quer alcançar os seus mamilos;

3. Verborragia física: partindo de uma conversa verborrágica, onde ambas as partes falam ininterruptamente usando a palavra, a ideia é estabelecer um corpo verborrágico, que fala sem parar, sem se desculpar por nada: o monstro não pede licença, não diz obrigado. Ele é esta máquina de desejo que só vai. A proposta é instalar esta condição inevitável e ininterrupta na ação do corpo;

4. Corpo torto: partindo de um ponto específico, em uma extremidade corporal, a ideia é entortar completamente o corpo, até que não exista mais possibilidade de tortura. No limite do corpo torto começa o movimento. No eixo e no espaço. Toda a tortura se mantém no limite da possibilidade de cada corpo durante o tempo de prática;

5. Desprogramação do binário de gênero: partindo dos estereótipos de gestomovimento atribuídos aos gêneros masculino e feminino, xs participantes são estimulados a vulgarizar. E se o corpo for ao mesmo tempo homem e mulher? Se não for nada disso? Fora dos gêneros sobra algum gesto? É possível para o corpo estar em movimento e sem gênero ao mesmo tempo?;

6. Corpo Celebridade:⁵⁷ práticas de autoafirmação. Um corpo que é e sabe que é celebridade, que é visto, copiado, imitado. Práticas para reconhecer e afirmar a Diva que

⁵⁷ O conceito performático de Corpo Celebridade vem sendo desenvolvido na parceria com o artista maranhense Eriuelto Viana, com quem colaborei nas criações de “TRAVESQUEENS (2011 - <<https://vimeo.com/47639974>>)” E “SINTÉTICA IDÊNTICA AO NATURAL (2013 - <https://www.youtube.com/watch?v=ha_mb6AyMAU>)”.

todas somos (ou podemos ser). Neste processo, de encontrar e praticar este estado celebridade, usamos a dublagem como estratégia, reconhecendo o papel histórico que a técnica tem junto à arte transformista.

Eixo 3 – coletividade performática em espaços públicos

Desde suas primeiras aparições, a transperformance demandou a ocupação do espaço público. Não como uma escolha arbitrária, representando o desejo de quem propunha, mas sim como uma necessidade vital do projeto. Olhando para o espaço público como lócus da negociação coletiva, do estar/conviver juntos, a cada edição xs participantes saem em busca de encontrar as formas mais intensas e desafiadoras de contribuir para uma convivência outra, para um outro pacto de partilha de ruas, praças e todo tipo de logradouro.

Pelas características que lhe são próprias, o espaço público tem a incrível habilidade de absorver ações, pessoas e estranhamentos. Muitas são as possíveis explicações para algo que rompe com alguma rotina: é uma manifestação, ou é um louco, ou propaganda política, ou alguém pedindo alguma coisa, ou então, ah! É mais um artista fazendo teatro na rua! Nenhuma dessas conclusões fáceis e em certa medida limitadoras e promotoras de pouca reflexão, interessa nessa proposta. A intencionalidade da transperformance consiste em provocar outros tipos de percepção, daquelas das quais não se pode livrar assim tão rapidamente e que acompanhará xs transeuntes que com ela vivenciam o encontro.

Na transperformance, se trabalha por uma ação imediata, pontual, reconhecível e acessível a um público não programado previamente. O corpo em ação ressignificando um espaço-tempo real (real?), despertando a atenção para ele e oferecendo outras formas de observá-lo e de perceber o contexto a sua volta, mais críticas e criativas, ficcionalizando, produzindo recepções e reverberações imediatas e diretas da

experiência, transitando no limiar entre o estabelecido e o provisório, entre a institucionalização e o espaço público, entre a repetição e a diferença. A ficção é antes de tudo uma distribuição de lugares (Rancière, 2005). Esta palavra ficção torna-se importante ao entendermos o significado dela como uma organização artificial dos signos e das imagens, ou como diz o próprio Rancière, das relações entre o que se vê e o que se diz, ou o que se faz e o que se pode fazer. O que se faz na transperformance é dar a ver alguns caminhos possíveis.

O pacto de visibilidade (Rancière, 2005) é então a organização de caminhos possíveis, é a nossa partilha deste sensível. É a oportunidade de dar ferramentas para que esta experiência seja coletiva. É a nossa distribuição de lugares para criação de uma ficção transperformática. Nele você é convidado a abrir um buraco no espaço-tempo e passear com suas suposições, invenções, subjetividades e se relacionar com este contexto de maneira diferente. Uma proposição para sintonizar por um momento uma rádio pirata, com ondas clandestinas em uma sintonia, mas que geralmente você não encontra no seu dia.

Não é algo proposto para ser assistido, mas sim experienciado, preenchido e compartilhado. Quem observa o que se observa e como se observa, é ambíguo, aberto e mutável. A coabitação de uma experiência de perceber e ficcionalizar o aqui e agora.



FIGURA 126 - "TRANSPERFORMANCE COLETIVA", NATAL, 2015. FOTO DE JEAN PIERRE.

Finalmente, na prática, o período de trabalho-pesquisa da transperformance termina com todos os participantes montados (levando em conta todo o trabalho de reconstrução de imagem desenvolvido) desenvolvendo um percurso performático na rua. Este percurso envolve algumas das práticas de movimento já descritas, mas fundamentalmente é baseado na simples ideia de ter uma manada de corpos estranhos na rua, fazendo coisas simples como parar de frente uns para os outros (ou diante de transeuntes) e olhar com firmeza nos olhos; caminhar juntos; deitar na calçada juntos; conversar com alguém sobre um assunto qualquer; dançar na faixa de pedestres enquanto o semáforo está fechado; abraçar uns aos outros longamente. Ações corriqueiras, mas transperformadas para estranhar.

Observar o mundo, as pessoas, as coisas, as cores, o movimento, as relações e as composições que se tecem cotidianamente dentro dele é um exercício. Buscar intervenções que tornem visível o que já está, que destaquem uma coisa ou sublinhem

outra, que nos façam perceber quão fantástica é a experiência do encontro, deste tempo e deste espaço. As transperformances caminham neste sentido, explícita, mas sutil e sensivelmente subversivo.

Todo esse processo de aprendizado, montagem, ensaio e pesquisa (as experiências com os três eixos acima descritos) é considerado como uma performance coletiva, que culmina com a ação pública (um trajeto performático pelas ruas) realizada por todas as trans-corporalidades que foram desenvolvidas durante a residência. O que se propõe é uma experiência artística/pessoal que é ao mesmo tempo de investigação e transformação de si mesmo. É sobre botar o dedo nas nossas feridas para que as pessoas possam perceber suas próprias feridas. Para que isso aconteça os pré-requisitos são disponibilidade, coragem e falta de vergonha na cara. Artista, engenheirx, padeirx. Tanto faz. O que se pede é que venha dispostx a chafurdar na lama.

De 2012 (quando da primeira) até hoje, aconteceram oito intensas edições da nossa transperformance.⁵⁸ Cada uma delas, ao se desenvolver com foco nas especificidades de cada corpo envolvido, tem gerado resultados e experiências bastante distintos, e algumas merecem destaque, especialmente pelas problematizações éticas e conceituais que incitam.

Pode parecer surpreendente, irônico ou contraditório, mas não é: um número grande de participantes (talvez a maioria dxs interessadx) tem sido composto por pessoas cisgêneras e heterossexuais. Tentando entender essa configuração percebemos,

58 **1.** Programação da Corrente Cultural de Curitiba-PR, no Cafofo Couve-flor, novembro de 2012; **2.** Programação do projeto “Jaula Cabaré” (edital Interações Estéticas em Pontos de Cultura - FUNARTE), no Teatro das Marias, Fortaleza-CE, junho de 2013; **3.** Programação do projeto “Sim, somos bizarras!”, bolsa Rumos Itaú cultural 2015, edição Natal-RN, agosto de 2015; **4.** Programação do projeto “Sim, somos bizarras!”, bolsa Rumos Itaú cultural 2015, edição Porto Alegre-RS, outubro de 2015; **5.** Programação do SEDANCE, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), outubro de 2016; **6.** Programação do projeto “Outros curitibanos”, SESC consolação-SP, setembro de 2017; **7.** Programação do projeto “quarta tem dança”, Centro Cultural da UFG-GO, abril de 2018; **8.** Programação do “Conexão Dança ano X”, São Luís do Maranhão, outubro de 2018 (edição “transperformance coletiva – terrorismo performático”).

por um lado, uma curiosidade um tanto exotizada e exotizante e até um tanto midiática, mas sobretudo vê-se pessoas com um interesse real em promover descobertas que ampliem a forma que vêem a sí mesmas e ao mundo. Outra situação que se apresenta com alguma forma de contradição na transperformance é o clima de seriedade que o percurso público é composto. Normalmente o que se espera de figuras estranhas nas ruas é que estejam realizando ações também extraordinárias, e ver xs bizarrxs simplesmente caminhando em grupo, se abraçando ou paradxs olhando juntxs numa direção é mais perturbador do que a manada enfurecida.

2.3.4 Jaula Cabaré: os mistérios da bela e bizarra mulher barbada (2013/2015)

“Jaula Cabaré: os mistérios da bela e bizarra mulher barbada” marca uma nova etapa de minha pesquisa sobre corpos abjetos, que tem sido tratado zologicamente, exotizados, coisificados, animalizados. Toda a pesquisa acontece a partir de estímulos relacionados com as diversas possibilidades do tratamento na jaula (dando continuidade à investigação desenvolvida em Batráquios). Se para o mundo somos animais menos humanos, vamos devolver essa fisicalidade animalesca performática e visualmente. Metodologicamente a ideia foi construir diferentes ambientes (jaulas) em que esses corpos sejam expostos, ou seja, a pesquisa deve acontecer criando jaulas em ruas, praças, coretos, parques, zoológicos, entre outros, perspectivando encontrar essa presença animalesca-burlesca-glamourosa-decadente-transgressora. No processo e no resultado cênico a proposta foi exotizar radicalmente, potencializar e performar a condição enjaulada a que sou imposta em muitos ambientes da vida.



FIGURA 127 - "JAULA CABARÉ: OS MISTÉRIOS DA BELA E BIZARRA MULHER BARBADA", FORTALEZA, 2013. FOTO DE ADRIANA PIMENTEL.

Nessa fase da autocoreografia que sou eu, em que a pesquisa se aproxima da estética circense, as proposições gestuais passaram por atualizar/problematizar algumas das potentes reflexões sobre o humano, levantadas pela perspectiva estética do circo dos horrores do fim do século XIX, início do XX, trazendo à tona algumas qualidades e também alguns mistérios de uma bela e perturbada mulher barbada que vive no século XXI (sim, essa bizarra barbada sou eu).



FIGURA 128 - "JAULA CABARÉ: OS MISTÉRIOS DA BELA E BIZARRA MULHER BARBADA", FORTALEZA, 2013.
FOTO DE ADRIANA PIMENTEL.

O Circo dos Horrores foi criado para explorar tudo o que as pessoas não querem ver, mas não conseguem parar de olhar. Sempre se tratou de uma overdose de exposição do exótico, uma espécie de zoologização da espécie humana. Anomalias genéticas e/ou outras características particulares de um corpo humano eram tratadas como aberrações e o fetiche transformava esses humanos em animais, tais quais temos hoje em nossos zoológicos.

Na Jaula Cabaré coloco esse ser humano, que fora tão exotizado no Circo dos horrores, para falar. Dessa vez a mulher barbada vai para o palco mostrar suas qualidades artísticas (como boa dançarina que é, como boa mágica ilusionista que é, como boa acrobata que é) e também para revelar alguns de seus mistérios, o que provavelmente vá fazer com que o público que vá assisti-la, perceba que aquela mulher com centímetros de barba no rosto, é tão normal quanto qualquer pessoa ali presente.



FIGURA 129 - “JAULA CABARÉ: OS MISTÉRIOS DA BELA E BIZARRA MULHER BARBADA”, CURITIBA, 2015.
FOTO DE WELLINGTON GUIITI.

Junto com a potência ética do circo dos horrores, trabalho resgatando a estética burlesca, procurando conferir a esse corpo enjaulado, todo o virtuosismo, glamour e requinte dessa estética erótica, barroca e transgressora que alcança seu ápice no começo do século XX.

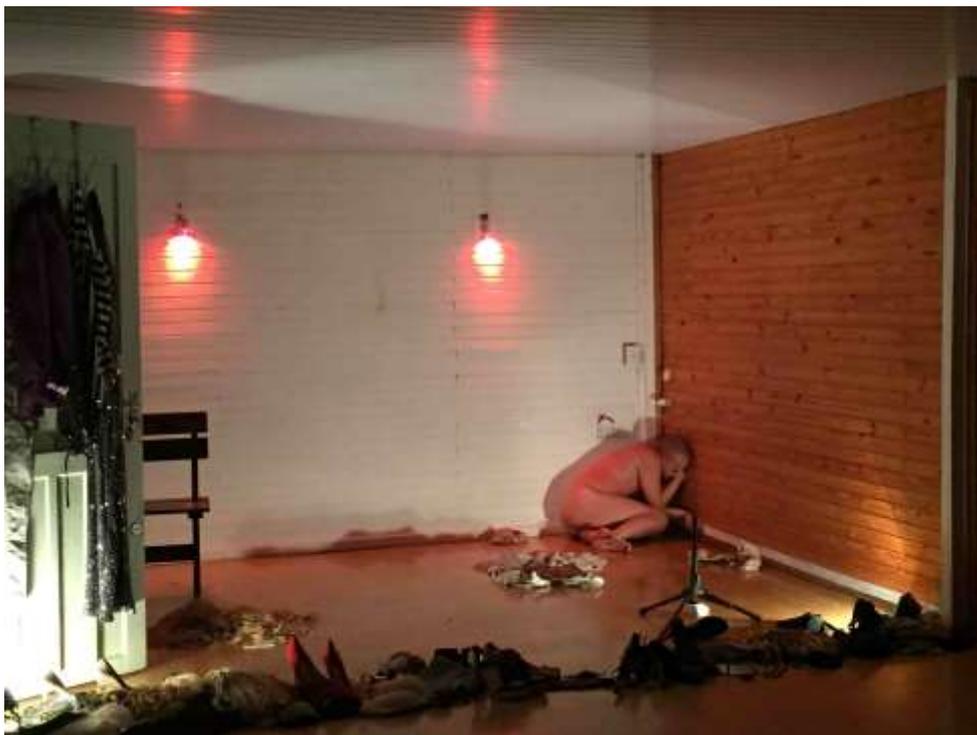


FIGURA 130 - "JAUULA CABARÉ: OS MISTÉRIOS DA BELA E BIZARRA MULHER BARBADA", CURITIBA, 2015.
FOTO DE WELLINGTON GUITTI.



FIGURA 131 - "JAUULA CABARÉ: OS MISTÉRIOS DA BELA E BIZARRA MULHER BARBADA", CURITIBA, 2015.
FOTO DE WELLINGTON GUITTI. ⁵⁹

⁵⁹ Para uma experiência completa, perceba que ela está dublando Roberta Flack:
<<https://www.youtube.com/watch?v=VqW-eO3jTVU>>



FIGURA 132 - "JAULA CABARÉ: OS MISTÉRIOS DA BELA E BIZARRA MULHER BARBADA", CURITIBA, 2015.
FOTO DE WELLINGTON GUIITI.

Em variados contextos históricos, o ato artístico burlesco está relacionado ao questionamento de padrões vigentes, de âmbito estético e/ou social. A vocação da burla para o apontamento e crítica à convenção aparece em aspectos das comédias de Aristófanes, passando pelos contadores de história e menestréis medievais, a Commedia Dell'Arte, o Teatro de Revista, o Vaudeville, Music Hall, Cabaret, e mesmo em boa parte da produção de arte contemporânea e performance. Problematizo irônica e coreograficamente o burlesco, que se caracteriza principalmente por performances femininas nas quais o corpo e o gênero são assuntos e objetos fundantes, no intuito de explicitar o amplo potencial político e performático desse fenômeno. Recorro ao

burlesco na performance como uma possibilidade de incitar (e excitar) espaços interativos, conectivos e debochados a respeito do que se entende por feminino.⁶⁰

2.3.5 PRINCESA – justo a mim me coube a explosiva tarefa de ser eu (2017)



FIGURA 133 - “PRINCESA – JUSTO A MIM ME COUBE A EXPLOSIVA TAREFA DE SER EU”, CURITIBA, 2017.
FOTO DE FÁBIA GUIMARÃES.

Princesa está definitivamente instalada na autocoreografia que sou eu. E a pesquisa gestual, em 2017, passa a ser sobre o contexto ético-político nacional. Todos os

⁶⁰ Nesta pesquisa contei com a vital colaboração da performer transex Veronica Valentino, que além de integrar o coletivo As Travestidas (Fortaleza) é vocalista da Banda “Veronica decide morrer”. Princesa e Verônica enjauladas 1: https://drive.google.com/file/d/1qRv9k-4ZDc8qt3_vl_eway3TAqlXKhRh/view?usp=sharing ; Princesa e Verônica enjauladas 2: <https://www.youtube.com/watch?v=3aArpp0Ewwl> (ambos captados e editados por Toni Bnvenutti, em 2013).

dias precisamos renovar nossa capacidade de manter viva nossa indignação e transformá-la, de alguma forma, em ação com potencial de transformação, ainda que soterrados em condições cada vez mais precárias.



FIGURA 134 - "PRINCESA – JUSTO A MIM ME COUBE A EXPLOSIVA TAREFA DE SER EU", CURITIBA, 2017.
FOTO DE FÁBIA GUIMARÃES.



FIGURA 135 - "PRINCESA – JUSTO A MIM ME COUBE A EXPLOSIVA TAREFA DE SER EU", CURITIBA, 2017.
FOTO DE FÁBIA GUIMARÃES.

A pesquisa que desenvolvi (e continuo desenvolvendo) em “PRINCESA – justo a mim me coube a explosiva tarefa de ser eu”^{61 62} é uma reflexão a respeito desse devir-resiliente que se coloca em pauta no cotidiano, fazendo isso principalmente a partir de algumas expressões populares que servem para descrever ações-pessoas resilientes. Não deixe a peteca cair e goteje água mole em pedra dura. Tanto baterá até que furará. Esmurre a ponta da faca e agarre a situação com unhas e dentes: você é carne de pescoço, dura na queda, cabeça dura, osso duro de roer. Nade desesperada e obstinadamente contra a corrente, seja a maldita pedra no sapato, arme todos os barracos e rode suas mais poderosas baianas. Mostre para eles com quantos paus se faz a canoa que nos levará para longe daqui. Isso tudo porque “hoje a jiripoca vai piar” e eu vou juntar minhas tripas arrancadas e reviradas para te presentear um coração.

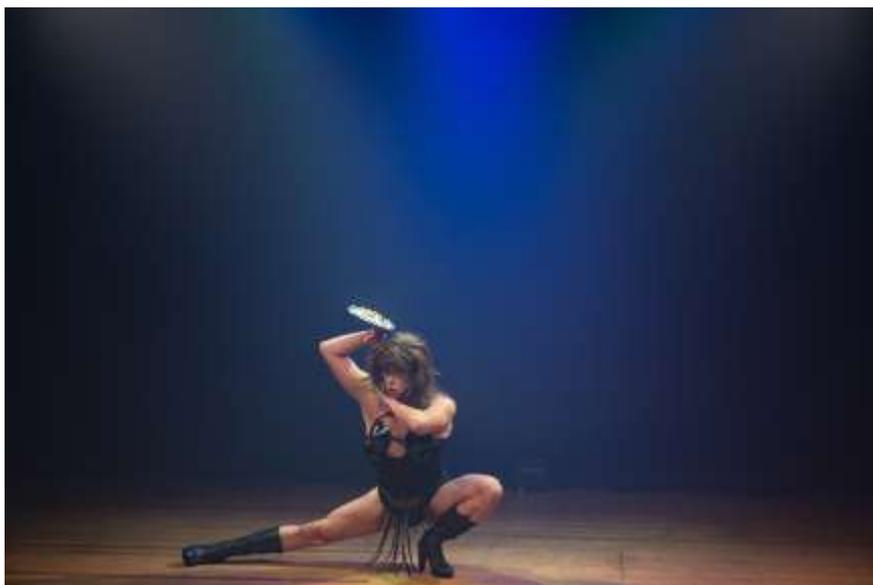


FIGURA 136 - “PRINCESA – JUSTO A MIM ME COUBE A EXPLOSIVA TAREFA DE SER EU”, CURITIBA, 2017.
FOTO DE FÁBIA GUIMARÃES.

⁶¹ Vídeo de uma das cenas da performance, gravada e editada por Allan Rafo, no contexto da mostra Cena Breve, Curitiba, 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=ZzBEhwngIPg>.

⁶² Vídeo da performance completa, captado e editado por Fabia Guimarães, no contexto da Mostra Novos repertórios, Curitiba, 2017: <https://vimeo.com/317042259> (senha: princesa2018)



FIGURA 137 - "PRINCESA – JUSTO A MIM ME COUBE A EXPLOSIVA TAREFA DE SER EU", CURITIBA, 2017.
FOTO DE FÁBIA GUIMARÃES.



FIGURA 138 - "PRINCESA – JUSTO A MIM ME COUBE A EXPLOSIVA TAREFA DE SER EU", CURITIBA, 2017.
FOTO DE FÁBIA GUIMARÃES.



FIGURA 139 - "PRINCESA – JUSTO A MIM ME COUBE A EXPLOSIVA TAREFA DE SER EU", CURITIBA, 2017.
FOTO DE FÁBIA GUIMARÃES.



FIGURA 140 - "PRINCESA – JUSTO A MIM ME COUBE A EXPLOSIVA TAREFA DE SER EU", CURITIBA, 2017.
FOTO DE FÁBIA GUIMARÃES.

A peça resultante é um quase musical. Musical por usar músicas como parte fundamental da estrutura cênica, quase por Princesa ser uma dubladora profissional que não canta absolutamente nada. Toda a organização da cena se dá a partir de algumas das diversas formas de perceber, conhecer, entender uma pessoa. As diversas e mutantes performances que agenciamos todos os dias são evidenciadas: tudo nessa vida é performance. Quais você performou hoje?

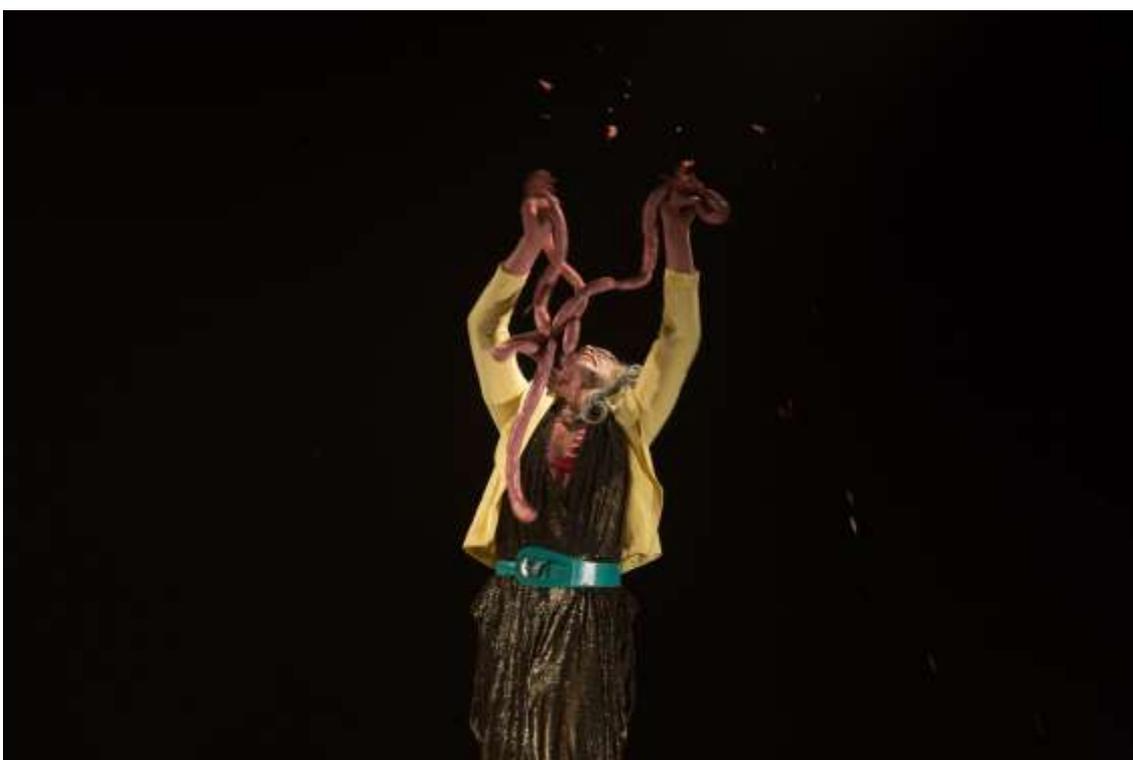


FIGURA 141 - “PRINCESA – JUSTO A MIM ME COUBE A EXPLOSIVA TAREFA DE SER EU”, CURITIBA, 2017.
FOTO DE FÁBIA GUIMARÃES.

Na novela Brasil 2017 todos são mais livres. Livres para exercitar o direito de serem fascistas. É golpe ou caos, é caos e golpe. Quem não está feliz com isso? Como fica? Olha, eu ouvi falar que está rolando uma vaquinha para um ônibus espacial. Fica a dica.

Quanto a mim, eu vou pastorear, meu bem. E ser deputada. Ter uma casa bem grande com uma ampla sala secreta, onde eu me esconda de vez em quando para dançar. Talvez até guarde um salto (o Gabanna) e deixe ele lá, entre o espelho e o som, com uma coletânea da Madonna no ponto.

Fazer o que né gente. O que a gente mais faz é mesmo deixar a novela entrar. Como é que resiste à novela. É tanta pancada que como é que mantem o movimento. É tanta coisa estranha que não dá mais pra acreditar. Acreditar em que? Apontar pra onde? Mover o que? Em que direção? Murro na porra da faca? Tem muita mão sangrando por aí já. Barraca? Saia rodada?



FIGURA 142 - "PRINCESA – JUSTO A MIM ME COUBE A EXPLOSIVA TAREFA DE SER EU", CURITIBA, 2017.
FOTO DE FÁBIA GUIMARÃES.

*You with the sad eyes
Don't be discouraged, oh I realize
It's hard to take courage
In a world full of people
You can lose sight of it all
The darkness inside you
Can make you feel so small*

*And I see your true colors
Shining through
I see your true colors
And that's why I love you*

*So don't be afraid to let them show
Your true colors
True colors are beautiful
I see your true colors
Shining through (true colors)*

*Your true colors
True colors are beautiful (they're beautiful)
Like a Rainbow. (Cindy Louper)⁶³*

⁶³ Para uma experiência completa ouça na voz de Cindy Louper:
<<https://www.youtube.com/watch?v=LpN0KFlbqX8>>



FIGURA 143 - "PRINCESA – JUSTO A MIM ME COUBE A EXPLOSIVA TAREFA DE SER EU", CURITIBA, 2017.
FOTO DE FÁBIA GUIMARÃES.



FIGURA 144 - "PRINCESA – JUSTO A MIM ME COUBE A EXPLOSIVA TAREFA DE SER EU", CURITIBA, 2017.
FOTO DE FÁBIA GUIMARÃES.

2.3.6 Sobrou só o corpo (2014/2019)

“Sobrou só o corpo” é uma pesquisa que me acompanha desde 2014, mas sobre a qual ainda não sinto ter nenhum resultado cênico concreto (que possa ser tratado de fato como resultado). Às vezes é como uma irmã querida que nunca se despede, as vezes um uma ferida que não sara. É uma questão que não acaba nunca em mim, que eu persigo, que me persegue. O projeto é uma plataforma de invenção de novas tecnologias de comunicação através e a partir do corpo. Apostando no corpo, e só no corpo, para reinventar as relações possíveis entre dança, performatividades identitárias e público.

Como já tenho demonstrado, minha trajetória é repleta de obras espalhafatosas, exageradas, barrocas, repletas de elementos que são imprescindíveis para os discursos nelas apresentados. Agora, na pesquisa de “Sobrou só o corpo”, estou obcecado por jogar fora todas as referências que fazem do corpo um corpo-gênero. Um corpo-raça. Um corpo-nação. Um corpo-escondido. E se sobrar só o corpo, o que ele pode falar a respeito das identidades? É possível desmarcar significantes para produzir um outro tipo de corpo? Outro tipo de presença cênica-corporal? Outro tipo de humanidade? Se prescindimos das classificações identitárias, sobra corpo? O que sobra de possibilidade de discurso artístico se sobrar só o corpo? Sem recursos mecânicos de som, sem iluminação artificial, sem roupa, sem peruca, sem objetos de cena para ajudar a contar uma história. Só o corpo tentando comunicar suas radicalidades mais radicais.



FIGURA 145 – “EXPERIMENTO SOBROU SÓ O CORPO”, MONTEVIDEO, 2019. FOTO DE CAROLINA MINOZZI.

Até aqui o projeto passou por duas etapas mais consistentes, uma em 2014 e outra em 2018-2019. Em 2014, por ocasião da mostra TRANSBORDA (do concentrado Água Viva, em Curitiba)⁶⁴, em entrevista para uma das organizadoras, eu dizia que

Continuo perseguindo o corpo sexual. Continuo interessadx nas tensões que se estabelecem entre homem, mulher, pau buceta, cú, violência, desejo, transexualidade. Mas estou cansadx. Então, dessa vez, tirei o máximo de referências da situação performativa e estou trabalhando só com o corpo que eu sou em movimento,

⁶⁴ Vídeo do processo de pesquisa, gravado e editado por Miro Spinelli no contexto da Mostra TRANSBORDA, Curitiba, 2014: <https://vimeo.com/194385675>.

procurando investigar o que seria habitar um corpo abjetado do mundo generificado e sexualizado. Claro que isso é uma piada.



FIGURA 146 – “EXPERIMENTO SOBROU SÓ O CORPO”, CURITIBA, 2014. FOTO DE GUSTAVO PINHEIRO.

Naquela ocasião, não consegui fugir completamente das extensões. Usei fitas adesivas para diminuir a visibilidade daquilo que considerava elementos do corpo que remetiam diretamente ao gênero binário.

Mais recente, tive a oportunidade de retomar a pesquisa em uma residência artística em Montevideo ⁶⁵, fisicamente passei muitas horas insistindo em qualidades de

⁶⁵ Na ocasião fui selecionada, junto com Carolina Mozzi (SP) para a edição de 2019 do programa de residências artísticas PAR. PAR é coordenado por Vera Garat, Tamara Gomez e Aurora Riet, no Uruguay. Segundo elas, “PAR Es un programa de residencias artísticas que concibe el espacio de residencia como un espacio abierto, un espacio potencial que no necesariamente habla de un espacio físico si no de un encuadre contenedor de posibilidades para el desarrollo de investigaciones o creaciones artística con especificidades y por lo tanto necesidades particulares.” Mais informações em: <http://www.par.org.uy/>

movimento já conhecidas e descobrindo diversas novas. Mas no fim, mais uma vez, sobrou mais que só o corpo.



FIGURA 147 – “EXPERIMENTO SOBROU SÓ O CORPO”, CURITIBA, 2014. FOTO DE GUSTAVO PINHEIRO



FIGURA 148 – “EXPERIMENTO SOBROU SÓ O CORPO”, CURITIBA, 2014. FOTO DE GUSTAVO PINHEIRO.

Como questões que se articularam nessa etapa do trabalho, destaco: — Estratégias de conexão com a audiência: uma das questões que se mostrou mais frágil durante as experiências desenvolvidas até aqui, é o contato direto com o corpo das pessoas que compartilham a experiência comigo. “Sobrou só o corpo” é um esporte de contato. — Próteses de látex para desaparecer: Irônica e talvez contraditoriamente, a pesquisa tem mostrado que para diminuir as marcas identitárias do-no corpo, parece importante diminuir a visibilidade de determinadas partes do corpo: pênis, mamilos, dedos, olhos, boca. — Cores do Brasil de 2018: nos últimos dois anos, no Brasil, três cores tem representado uma polaridade política muito específica: de um lado há os “cidadãos de bem” que recuperam o verde e amarelo da bandeira brasileira como plataforma para um projeto fascista de país; do outro, o vermelho, atribuído inicialmente ao Partido dos Trabalhados, acabou passando a representar todos os movimentos de esquerda, a ponto de pessoas serem violentadas nas ruas apenas por usarem roupas vermelhas. Consegui, em Montevideo, chafurdar na lama colorida de uma polaridade discursiva burra e tóxica. Estamos, mais uma vez, vivendo a ilusão de que o mundo se

separa entre “direita” e “esquerda”, como se a vida fosse um filme em preto e branco, sem nenhum tipo de nuance.⁶⁶

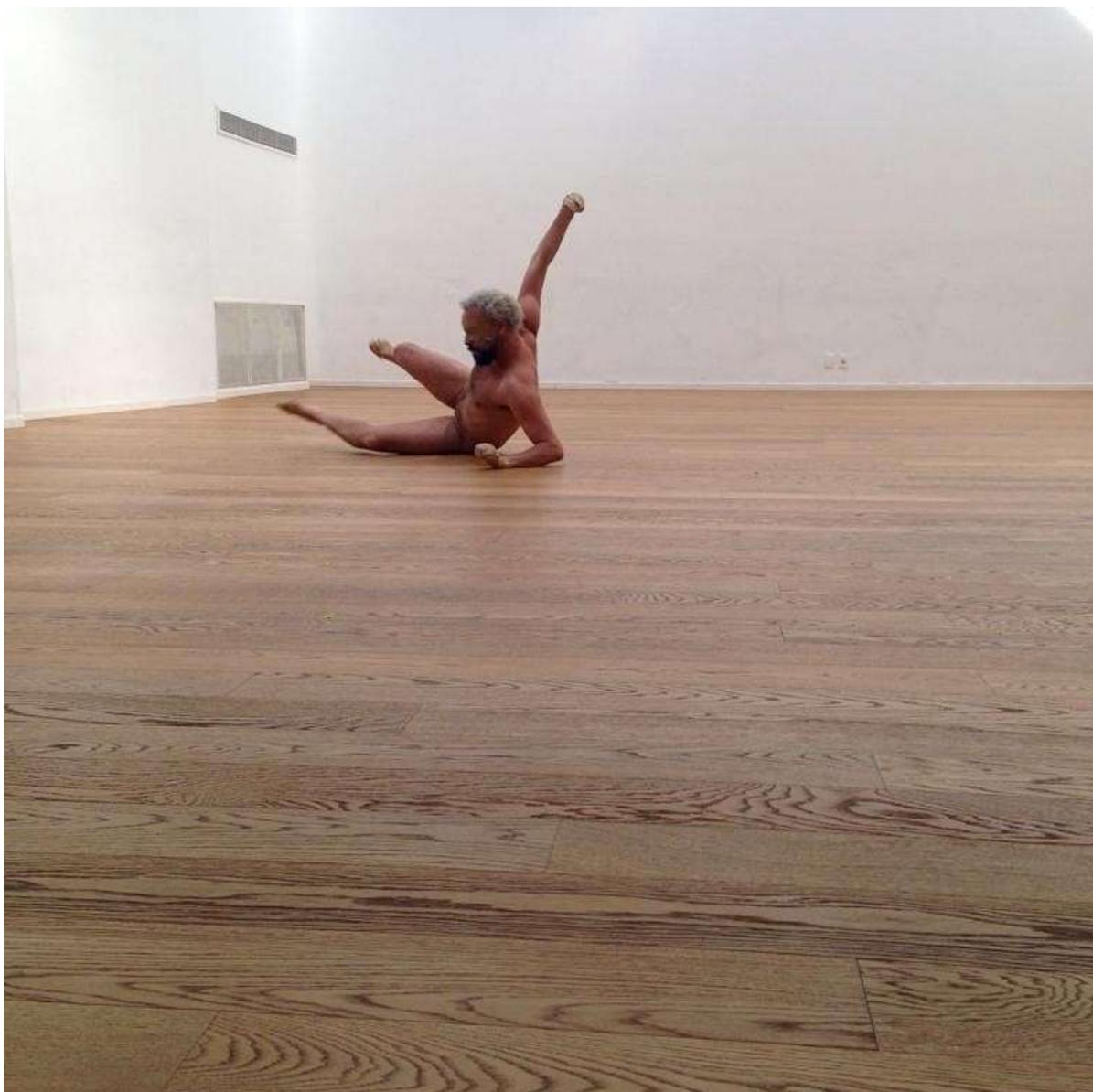


FIGURA 149 – “EXPERIMENTO SOBROU SÓ O CORPO”, MONTEVIDEO, 2019. FOTO DE CAROLINA MINOZZI

⁶⁶ Vídeo do processo de pesquisa, gravado e editado por Carolina Minozzi, no contexto do Festival Internacional de Dança Contemporânea do Uruguai, 2019: <https://drive.google.com/file/d/1HJE6uMdREddstTALRVJ6c8ddPWHO0Zv/view?usp=sharing>



FIGURA 150 – “EXPERIMENTO SOBROU SÓ O CORPO”, CURITIBA, 2014. FOTO DE GUSTAVO PINHEIRO.

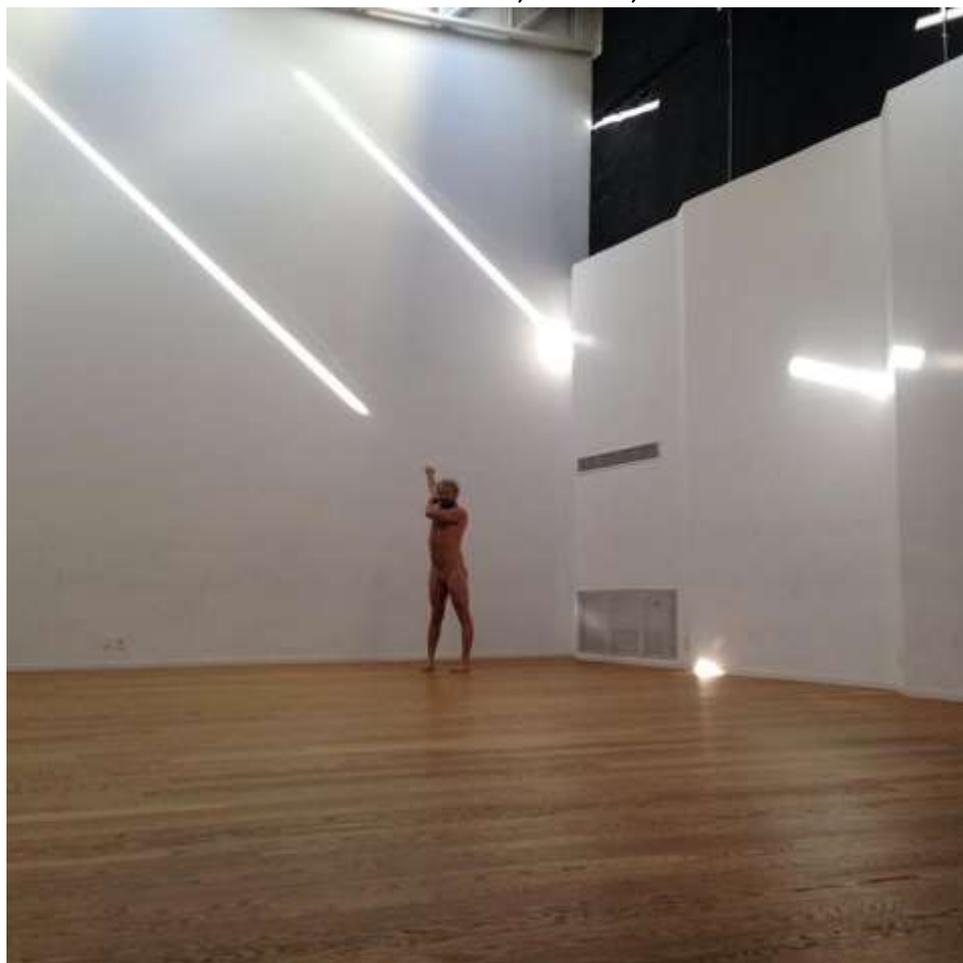


FIGURA 151 – “EXPERIMENTO SOBROU SÓ O CORPO”, MONTEVIDEO, 2019. FOTO DE CAROLINA MINOZZI.

2.3.7 Eu, o nem tão pequeno Pônei (2019)



FIGURA 152 – “MUNDO ROSA 1”, CURITIBA, 2015.

Quando criança, Princesa Ricardo tinha um fetiche secreto pelos fantásticos bichos coloridos da coleção “Meu pequeno Pônei”. Pôneis de borracha, coloridos e brilhantes, com crinas e rabos exuberantes. Um mais lindo e abichalhado que outro. Nunca tive coragem de pedir para ter um, mas brinquei muito com os de amigas e chegava a sonhar com um modelo específico (que acho que nem existia para venda). Em 2015, em meio a um período muito difícil da minha vida pessoal, o Pequeno Pônei voltou a fazer sucesso mundialmente (por causa de um desenho animado e toda uma nova linha de brinquedos). Dessa vez eu comprei o meu. E timidamente comecei uma série de produção de imagens com o meu rosinha de plástico.



FIGURA 153 – “MUNDO ROSA 2”, CURITIBA, 2015.



FIGURA 154 – “MUNDO ROSA 3”, CURITIBA, 2015.

E o pequeno Pônei ficou adormecido até que fui, em 2018, nocauteadx com a notícia de tentativa de suicídio de Michael Morones, de 11 anos de idade, de Raleigh, Carolina do Norte, EUA. Michael tentou se matar depois de diversas ocasiões de assédio de colegas e familiares. O motivo: sua paixão pelos Pequenos Pôneis. ⁶⁷

Me senti imediatamente conectadx com a história e retomei a pesquisa com o bichinho. Mas dessa vez já estava consciente de que o “Meu pequeno Pônei” seria “EU, O NEM TÃO PEQUENO PÔNEI”. Dias cheios de beleza, humor e glamour e dias de pedrada na cabeça, peruca roubada e gosto de sangue na boca. Fui percebendo e experimentando que um possível caminho para sobreviver mais intensamente e mais feliz, seria investir em produzir ficções. Encarar a ação cênica e nossos corpos em movimento como oportunidades para construir ficções outras, que possam conviver com a ficção que chamamos de realidade, tornando visíveis um pouco das múltiplas ficções que compõem o que somos. Sim, no meu entendimento, ser é ficcionalizar. Nós somos ficções, geradas na fricção entre aquilo que queremos ser, podemos ser, que o outro vê. Tudo é, em alguma medida, performance. ⁶⁸

Eu tenho virado, então, este “nem tão pequeno Pônei”. Em 2018 recebi o desafiador convite de participar do projeto “Dança Caseira” ⁶⁹, iniciativa do riofestiv.al, um festival inteiramente virtual, fruto da associação entre os principais festivais presenciais de arte contemporânea do Rio de Janeiro. Nayse Lopez, curadora do Dança Caseira, convidou a mim e mais cinco artistas ⁷⁰ para produzir uma série de oito vídeos

⁶⁷ Notícias sobre o caso: <<https://revistaladoa.com.br/2014/02/noticias/eua-menino-11-anos-esta-em-coma-apos-tentar-se-matar-por-causa-bullying-homofobico/>>; <<https://oglobo.globo.com/mundo/apos-bullying-por-gostar-de-meu-querido-ponei-garoto-tenta-se-matar-11523427>>; <<https://revistaforum.com.br/noticias/apos-bullying-homofobico-garoto-de-11-anos-tenta-se-matar-e-comove-os-eua/>>.

⁶⁸ Mais sobre esta noção de *self* como ficção performática pode ser ouvido em trecho da entrevista eu dei para o projeto “Todos os gêneros”, do Itaú Cultural (<https://www.youtube.com/watch?v=YYUMBgVR2DQ>).

⁶⁹ <<http://riofestiv.al/category/danca-caseira/>>

⁷⁰ Além de mim também produziram suas danças caseiras Alejandro Ahmed, Elisabete Finger, Wagner Schwartz, Soraya Portela e Jack Elesbão.

de danças que fosse “um reality coreográfico de dois meses, em que os artistas compartilham suas práticas, ideias e interlocuções”. Minha série foi dedicada a abordar a dança cotidiana do pequeno pônei que sou eu, dentro da minha casa. 71

Nunca senti afinidade com rituais. Nem com meias palavras.

Meu jeito de lidar com metáforas, expressões, figuras de linguagem sempre acaba sendo pensar nelas de modo concreto: murro em ponta de faca consiste em pegar uma faca e atirar sua mão fechada na direção dela; não deixar a peteca cair é manter o objeto com penas sempre em movimento; se hoje a jiripoca vai piar já quero ver o peixe fazendo a galinha.

Com o tempo fui me dando conta de que acontece assim comigo pq me dei conta, no corpo, na vida, que tudo é figura de linguagem. Literalmente tudo, inclusive e principalmente aquilo que chamo de “eu mesma”.

Eu sou este resultado sempre provisório daquilo que digo que quero ser, que acho que posso ser, que falam que sou ou que deveria ser, num cruzamento que é sempre discurso. Se não só discurso.

Eu sou uma ficção. Uma ficção que precisa ser atualizada todos os dias, mesmo que que eu não queira ser consciente disso.

Anos atrás descobri, desvelei, comecei a tornar visível O PRINCESA. O que começou como algo que eu fazia ocasionalmente se transformou em um jeito de me comunicar com o mundo diariamente. Devagar princesa foi me ajudando a tomar um pouco mais as rédeas da ficção que eu sou/estou. Um pouco mais pq ninguém tem totalmente nas mãos a narrativa se si mesmo.

Pois bem: eu não me maquio pra parecer outra coisa. Não me monto para ser outra pessoa que não eu mesma. Me maquio para ficar mais parecida com aquilo que sou. Diariamente me coloco na frente do espelho e tento ficar mais parecida com o monstro que me sinto: borrado, confuso, misturado, épico, dramático, onírico, macabro. As vezes tudo isso, as vezes nada disso. Definitivamente nada por muito tempo. Definitivamente nunca “natural”, como aprendemos com a biologia que nosso corpo é.

⁷¹ Vídeo 1: “eu, o nem tão pequeno pônei #saidoburaco”: <<https://www.youtube.com/watch?v=sVfbB5z4nAo>>
 Vídeo 2: “eu, o nem tão pequeno pônei #bichil”: <<https://www.youtube.com/watch?v=zKluwE11OVg>>
 Vídeo 3: “eu, o nem tão pequeno pônei #plantada”: <<https://www.youtube.com/watch?v=b9-wRM1594w>>
 Vídeo 4: “eu, o nem tão pequeno pônei #cozinhando”: <<https://www.youtube.com/watch?v=2U8y-abBaY>>
 Vídeo 5: “eu, o nem tão pequeno pônei #viladoprincesa”: <<https://www.youtube.com/watch?v=J4yUGglae1Y>>
 Vídeo 6: “eu, o nem tão pequeno pônei #emburacada”: <<https://www.youtube.com/watch?v=gSbD3s8ym8Y>>
 Vídeo 7: “eu, o nem tão pequeno pônei #virandoeu”: <<https://www.youtube.com/watch?v=p0J4sJJMI5o>>
 Vídeo 8: “eu, o nem tão pequeno pônei #começandoumdiaqualquer”: <<https://www.youtube.com/watch?v=wbGvTaxwi8g>>

No meio do processo, veja bem, me dei conta que eu, que me julgava distante de rituais, estava aprimorando meu próprio ritual: me maquiar, me montar é, em certa medida, minha forma de me preparar para a guerra. E quanto mais difíceis os prospectos do dia, mais elaborada preparação eles parecem exigir.

Me transformo em mim para ter alguma chance de friccionar minha ficção e as ficções que compartilhamos.

O monstro que mora em mim cumprimenta o monstro que mora em você. (e enquanto isso acontece eles trocam dicas preciosas de auto maquiagem). (texto base do vídeo “Eu, o nem tão pequeno Pônei #virandoeu”)

*On nights like this
When the world's a bit amiss
And the lights go down
Across the trailer park
I go down, I feel had
I feel on the verge of going mad
And then it's time to punch the clock*

*I put on some make-up
And turn on the tape deck
And pull the wig down on my head
Suddenly I'm Miss Midwest Midnight Checkout Queen
Until I head home
And I put myself to bed ⁷²*



FIGURA 155 – STILL DO VÍDEO “EU, O NEM TÃO PEQUENO PÔNEI #SAIDOBURACO”, CURITIBA, 2019

⁷² Para uma experiência completa ouça: <<https://www.youtube.com/watch?v=LpN0KFlbqX8>>



FIGURA 156 – STILL DO VÍDEO “EU, O NEM TÃO PEQUENO PÔNEI #BICHIL”, CURITIBA, 2019.

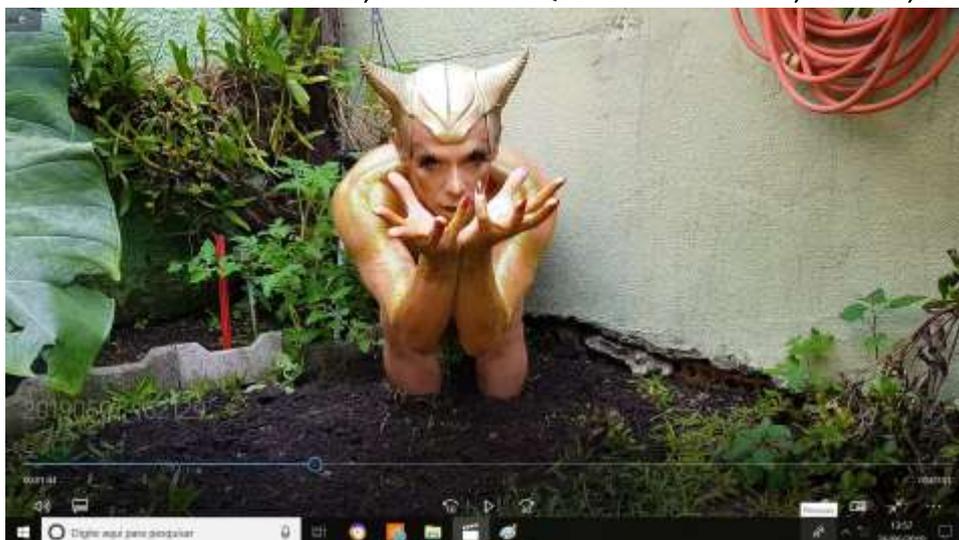


FIGURA 157 – STILL DO VÍDEO “EU, O NEM TÃO PEQUENO PÔNEI #PLANTADA”, CURITIBA, 2019.

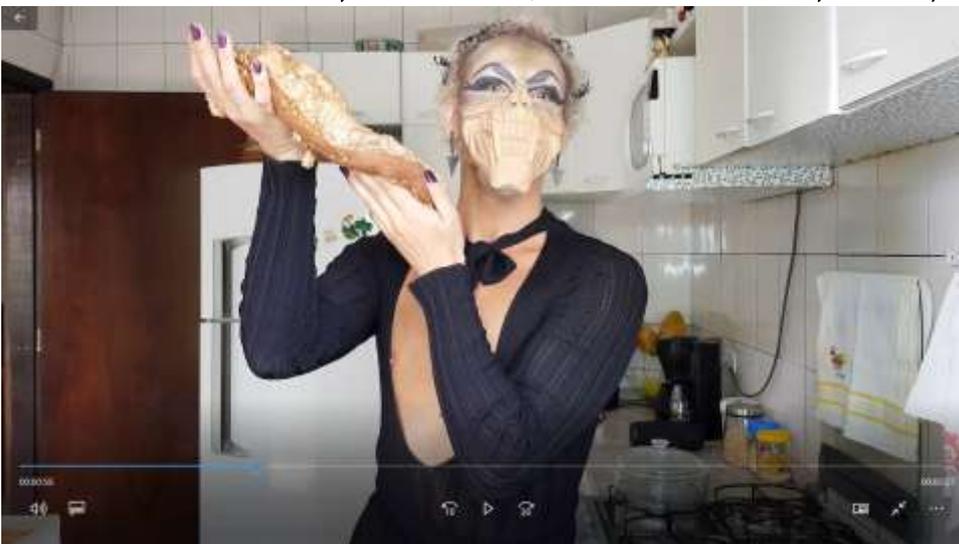


FIGURA 158 – STILL DO VÍDEO “EU, O NEM TÃO PEQUENO PÔNEI #COZINHANDO”, CURITIBA, 2019



FIGURA 159 – STILL DO VÍDEO “EU, O NEM TÃO PEQUENO PÔNEI #EMBURACADA”, CURITIBA, 2019.



FIGURA 160 – STILL DO VÍDEO “EU, O NEM TÃO PEQUENO PÔNEI #VILADOPRINCESA”, CURITIBA, 2019.



FIGURA 161 – STILL DO VÍDEO “EU, O NEM TÃO PEQUENO PÔNEI #VIRANDOEU”, CURITIBA, 2019

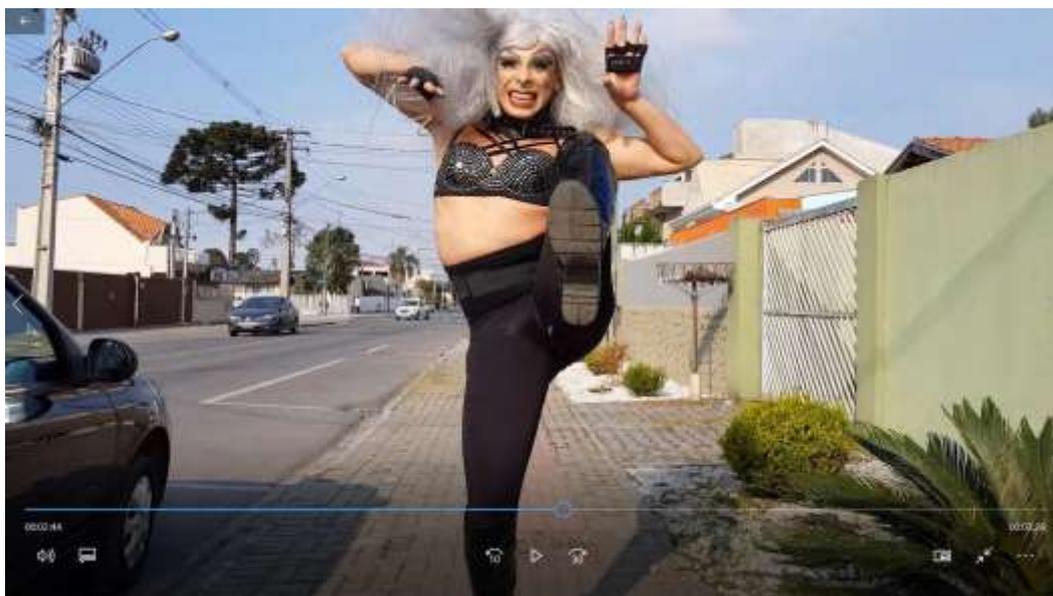


FIGURA 162 – STILL DO VÍDEO “EU, O NEM TÃO PEQUENO PÔNEI #COMEÇANDOUMDIAQUALQUER”, CURITIBA, 2019.

2.3.8 Cuidado com aquele bizarra! (2020)

Vídeo-performance⁷³ desenvolvida no primeiro semestre de 2020, encomendada pelo projeto “Brasil Secuestrado”, projeto de Eduardo Bonito e Isabel Ferreira (Espanha). O trabalho, sempre acompanhado de uma fala-performance online já esteve em 4 festivais na Europa (Barcelona - Espanha, Vienna - Áustria, Almada – Portugal e Berlin – Alemanha).

⁷³ Link para “Cuidado com aquele bizarra!”: <https://drive.google.com/file/d/1nPwGXdPDclnGw98xcb6K78DZjhggbVPJ/view?usp=sharing>



FIGURA 163 – STILL DO VÍDEO “CUIDADO COM AQUELE BIZARRAI”, CURITIBA, 2019.

Como se não fosse nada, tudo desmorona ao redor deste estúdio no qual nos encontramos agora.

Como se não fosse nada, uma entidade de fomento à pesquisa nega apoio a pesquisadores negros alegando que no encontro de pesquisadores negros seriam “privilegiadas pessoas de uma mesma raça”.

Como se não fosse nada, o juiz representante da republiqueta vira herói público jogando diversos princípios do judiciário no lixo.

Como se não fosse nada, nossos filhos e netos herdarão uma das piores CLTs do mundo.

Como se não fosse nada, um fascista, declaradamente apoiador da ditadura e da tortura, é um dos principais candidatos à presidência do país.

Como se não fosse nada, Curitiba se sente cada vez mais orgulhosa de ser a capital da eugenia, da assepsia, da atualização dos ideais fascistas e do capital.

Como se não fosse nada, eu continuo levando pedrada na rua só por ser quem eu sou. E como se não fosse nada, as pessoas continuam dizendo que a culpa é minha.

Meu desafio aqui hoje era o de usar mais ou menos 20 minutos para dividir com vocês o estágio atual das minhas novas pesquisas como artista.

E tem muita coisa. Muito grito, muito movimento, muita peruca, muita urgência, muita música, muita denúncia.

Coisas com as quais venho me debatendo há anos e que alguns de vocês conhecem um pouco e quem sabe até esperavam ver hoje.

Mas no meio de tudo isso tenho percebido que a gritaria e a verborragia tem cada vez menos efeito. Hoje todo mundo tem opinião pra dar sobre tudo, e todo mundo quer ser ouvido sobre tudo.

Por isso escolhi dividir com vocês 20 minutos de quietude. Quem sabe um de nós descobre, em meio ao silêncio, o que vale a pena, de fato, dizer. (texto utilizado como base para a vídeo-performance)

*Não me convidaram
Pra essa festa pobre
Que os homens armaram pra me convencer
A pagar sem ver
Toda essa droga
Que já vem malhada antes de eu nascer*

*Não me ofereceram
Nem um cigarro
Fiquei na porta estacionando os carros
Não me elegeram
Chefe de nada
O meu cartão de crédito é uma navalha*

*Não me sortearam
A garota do Fantástico
Não me subornaram
Será que é o meu fim?
Ver TV a cores
Na taba de um índio
Programada pra só dizer "sim, sim"*

*Brasil
Mostra a tua cara
Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim
Brasil
Qual é o teu negócio?
O nome do teu sócio?*

(Cazuza / Gal Costa)⁷⁴

2.3.9 Trans-FORMAÇÃO performática: alimentando e disseminando poéticas e narrativas de pessoas trans (2021)

⁷⁴ Para uma experiência completa ouça na voz de Gal Costa:
<<https://www.youtube.com/watch?v=hWtvMHwtN2M>>

Trata-se de uma formação em performance, com duração de 60 horas, com experiências e conhecimentos nos campos da performance, dança, corpo, militâncias e vídeo, contribuindo na instrumentalização dxs participantes para exercerem com sua possibilidade de fala-performance no mundo, contando suas próprias histórias, e inventando suas próprias poéticas performaticamente.

Além de Princesa Ricardo, que coordena o projeto, a formação conta com Miro Spinelli, Megg Rayara de Oliveira, Castiel Vitorino Brasileiro e Rafaelly Wiest como professoras/r convidadas/o. A formação é realizada toda em formato online, e culmina em um vídeo-performance coletivo⁷⁵, resultante do processo.

Foram selecionadxs, em chamada publica, 10 pessoas trans (homens e mulheres trans, travestis e pessoas não-binárias - artistas ou não, RESIDENTES NO ESTADO DE GOIÁS) que receberam uma bolsa de 1000 reais (possivelmente com dedução de impostos, a depender da forma de contratação) para participar da formação.

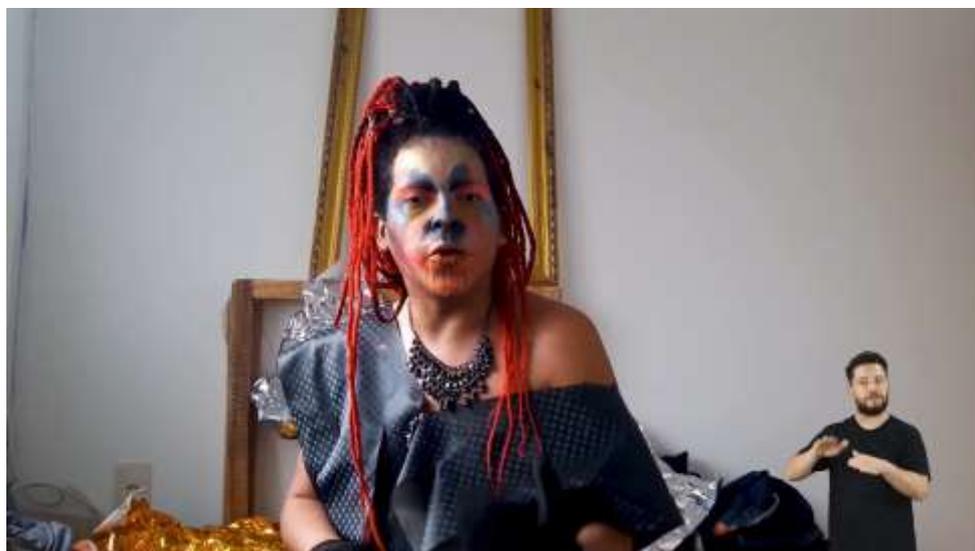


FIGURA 164 – STILL DO VÍDEO “TRANS-FORMAÇÃO PERFORMÁTICA”, CURITIBA, 2020.

⁷⁵ Link para um dos vídeos de finalização da trans-formação: <https://www.youtube.com/watch?v=Z-YpDBVikP8&t=16s>



FIGURA 165 – STILL DO VÍDEO “TRANS-FORMAÇÃO PERFORMÁTICA”, CURITIBA, 2020.

2.3.10 Yo vi el fin del mundo y me gusto (2022)

ESTA DRAMATURGIA COMPREENDE DISCURSOS AINDA NÃO FORMULADOS, ORGANIZAÇÕES DE PALAVRAS QUE NÃO CONHECEMOS, CORPOS QUE NÃO SONHAMOS, PAISAGENS EM QUE NUNCA ESTIVEMOS

ESTA DRAMATURGIA COMPREENDE DESLOCAMENTOS NÃO CAPTURADOS PELO PAPEL, GESTUALIDADES IMPOSSÍVEIS DE SEREM REGISTRADAS PELA GRAFIA QUE - POR HORA - DISPOMOS

O FIM DO MUNDO – METÁFORA MENTIRA MATÉRIA MOVIMENTO – TAMBÉM SE APROXIMA DE UMA ESCRITA QUE NÃO CONSEGUE E NEM PODERIA APREENDER TODAS AS POSSIBILIDADES DE RUÍNA, PORQUE A PRÓPRIA IDEIA DE PENSAR, RISCAR A SUPERFÍCIE COM PALAVRAS, SINTETIZAR EM LETRAS ENCADEADAS É, AO MESMO TEMPO, UMA PROPOSIÇÃO DE REALIDADE E TAMBÉM A DESTRUIÇÃO DE OUTRA

ESTE TEXTO, DE TODO MODO, NÃO EXISTIRIA SEM A PRESENÇA ININTERRUPTA DE UMA IDEIA DE FUTURO E UMA TENTATIVA DE REPRODUÇÃO – NÃO A BIOLÓGICA, MAS UM CERTO TIPO DE TRANSMISSÃO DE VIDA QUE COMPREENDE OUTRAS TEMPORALIDADES E A POSSIBILIDADE DE NOS MANTERMOS VIVAS (texto de Francisco Malmann, Cabareturgo de “yo vi el fin del mundo y me gusto”) ⁷⁶

⁷⁶ Link para vídeo registro da performance: <https://vimeo.com/689734758>



FIGURA 166 – YO VI EL FIN DEL MUNDO Y ME GUSTO. CURITIBA, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS



FIGURA 167 – YO VI EL FIN DEL MUNDO Y ME GUSTO. CURITIBA, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS



FIGURA 168 – YO VI EL FIN DEL MUNDO Y ME GUSTO. CURITIBA, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS



FIGURA 169 – YO VI EL FIN DEL MUNDO Y ME GUSTO. CURITIBA, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS

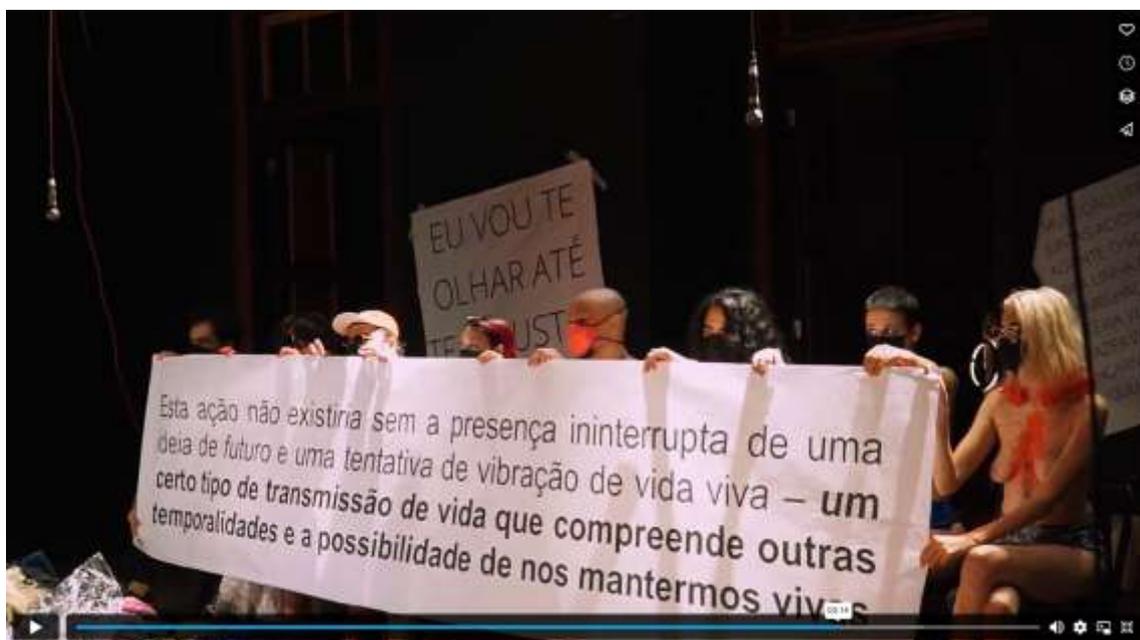


FIGURA 170 – YO VI EL FIN DEL MUNDO Y ME GUSTO. CURITIBA, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS

Instruções para realizar ou não realizar isso tudo:

1. Antes de começar, realmente, é importante que outro texto seja enunciado. Você pode escrever um ou usar algo que já existe. É importante. Isso só se tornou uma dramaturgia, porque existiu outra primeiro. E só é dramaturgia, também, porque é assim que nós chamamos. Você não precisa fazer isso. Pode ser que você não ache necessário. Mas é importante que exista uma ruptura logo no começo. Porque foi assim que aconteceu. Nós estávamos pensando em uma ficção e tentando fazer com que ela fosse nossa. E tudo mudou, do dia para noite. Já não queríamos mais fazer esse exercício de tornar próximo aquilo que é distante – talvez o contrário: se distanciar de tudo isso que nos é próximo. Ficcionalizar as existências, as nossas, medíocres. Imensas.
2. Eu sei que isso já foi feito, milhares de vezes. Essa não é questão.
3. Uma das metodologias possíveis é chorar muito: quando isso acontecer você vai precisar de um tapete, uma tesoura e desse texto impresso (alguns precisam de um copo d'água). Corte os trechos que soem interessantes. Corte também aqueles que não parecem interessantes. Faça com que você tenha ao alcance das mãos os vários recortes de trechos. Monte as peças.
4. Se o item anterior não der certo, só chore. Talvez depois disso você tente outra vez, converse com alguém ou crie um novo projeto. Nós ficaremos bem.
5. Nós sabemos que tudo parte do modo como as coisas são interpretadas. E por isso nós avisamos que você pode ter uma leitura muito equivocada de tudo. Mas não gostaríamos de fazer isso. Porque o fato de dizermos que a sua leitura é equivocada pode ser, ele mesmo, uma leitura equivocada. Não falaremos nada.
6. Mas, ainda assim, é preciso registrar que não somos idiotas reclamando abraçados. Não somos amargos, também. Tampouco somos tristes. E ingênuos.
7. E, mesmo assim, deixaremos registrado que às vezes somos idiotas reclamando abraçados. E podemos ser um tanto amargos. Somos tristes, vez ou outra. E ingênuos.
8. Não vamos dar explicações, mas, se quiser, pergunte. Gostamos de falar.
9. Tempos difíceis exigem concentração.
10. Sugerimos optar pela sinceridade (ainda que doa muito aos domingos).
11. Isso não foi pensado como uma peça. Isso foi pensando como uma outra-peça. Isso foi pensado para se exercitar a simultaneidade, o texto do subterrâneo. Esse material ele se refere, também, ao inconsciente coletivo (ai, não é esse o nome. eu esqueci o nome de verdade. mas tem a ver com isso: todos reunidos para falar sobre a mesma coisa, sem saber. e, de repente: todos reunidos falando a mesma coisa – de jeitos diferentes, claro).
12. Você vai precisar levar isso até o fim. Não é fácil, porque são duas peças: essa e a outra (ao mesmo tempo). (texto de Francisco Malmann, Cabareturgo de “yo vi el fin del mundo y me gusto)

A história que vamos fazer, consiste em uma

Impossibilidade de apreensão,
 consiste em uma interrupção constante
 de se finalizar, de se
 contar totalmente,

Não seremos claros
 Não seremos autoevidentes
 Não seremos a concretização
 do teu desejo pelo exótico
 Nós não vamos salvar sua
 consciência

Nós não vamos legitimar
 seu desejo de ser bom,
 É por isso que parece caótico,
 nossos corpos, nossas presenças,
 e nossos discursos,

Eles vão parecer confusos,
 até que
 estejam tencionados os
 olhares, os entendimentos,
 o conceito disso e daquilo,
 Eles parecerão estranhíssimos,
 da ideia à ação,

Você - você - vai se
 perguntar
 Mas isso pode ser algo?
 Isso pode ser?
 E nós estaremos aqui
 dizendo
 Sim,
 Sim,
 Isso pode ser,
 Você vai se perguntar
 Vai cansar de se perguntar
 E nós estaremos aqui para
 fazer ainda maior a pergunta

Quando você olhar novamente
 Nós seremos
 A própria pergunta

(texto de Francisco Malmann, Cabareturgo de "yo vi el fin del mundo y me gusto)

SIM, ELA PODE DANÇAR, ELA PODE CANTAR, SIM, ELA PODE CRUZAR O ESPAÇO
 COM PASSOS LENTOS, ELA PODE GRITAR, ELA PODE SAPATEAR, PODE TROCAR DE
 ROUPAS INÚMERAS VEZES, ELA PODE SE MAQUIAR, SIM, ELA PODE FALAR

ININTERRUPTAMENTE, ELA PODE, SIM, MASCAR CHICLETES, ELA PODE SE JOGAR DE UMA PONTE CÊNICA, SIM, ELA PODE TER SEU ROSTO PROJEATO EM UMA PAREDE DE TIJOLOS À VISTA, SIM, ELA PODE TER AS MÃOS CHEIAS DE OBJETOS, SIM, ELA PODE COZINHAR EM FRENTE AO PÚBLICO, ELA PODE EMPUNHAR UMA ARMA DE PLÁSTICO, SIM, ELA PODE SEGURAR UMA FERRAMENTA DE FERRO, SIM, ELA PODE USAR SAPATOS DE CADARÇO, SIM, ELA PODE SANGRAR, SIM, SIM, SIM, ELA PODE ESTAR SANGRANDO, SIM, ELA PODE SE AUTOMUTILAR, SIM, ELA PODE TER SEUS PEITOS ENROLADOS EM FITA DUREX, SIM, ELA PODE FAZER UM TELEFONEMA PARA O EXTERIOR, SIM, ELA PODE SONHAR COM ANÕES DE JARDIM, SIM, ELA PODE TEMER UM TERREMOTO, SIM, SIM, ELA PODE SER UM TERREMOTO, SIM, ELA PODE INTERFORNAR PARA O PORTEIRO DIZENDO HOJE MAIS CEDO HAVIA NA MINHA SALA INÚMERAS CAIXAS E AGORA NÃO VEJO NADA O SENHOR SABE SE ALGUÉM ENTROU EM MINHA CASA E TIROU DAQUI AS MINHAS CAIXAS NÃO AS VEJO MAIS AQUI! ⁷⁷

2.3.11 Na numerologia, 22 é um número ótimo. (2022)

Na numerologia, 22 “representa o mundo material e concreto, estando relacionado com tudo o que envolve a construção do mundo e melhora suas condições”, disse o oráculo Google Search. Neste projeto criaremos um manifesto-cabaré-convenção-dança para ousada-abusadamente responder a seguinte pergunta: como deveria-poderia ser a semana de 22 do terceiro milênio? A criação compartilhada é um encontro entre Gabriel Machado, Mábilie Borsatto, Ricardo Nolasco e Princesa Ricardo Marinelli, que cruzam suas pesquisas individuais para juntas conjurar bruxarias cinestésicas pós-ciborgue-trans-selvagens para um 22 contemporâneo. ⁷⁸

⁷⁷ Para experiência completa ouça em: <https://drive.google.com/file/d/1OxjLOyDPMsP5hx95uZjmwzdbgUblUdL/view?usp=sharing>

⁷⁸ Vídeo completo da performance: <https://youtu.be/yeVjDGY57ew>

É inegável que a semana de arte moderna de 22 é um marco histórico da maior importância para a arte e sociedades brasileiras. Muitas das questões que impulsionaram os artistas que fizeram parte deste movimento continuam atuais e certamente merecem ser lembradas e reinventadas. A antropofagia e a insistência na celebração de uma arte brasileira tem sido fundamentais para descolonizar a produção as corpos de todas nós. No entanto, queremos ter também como ponto de partida artistas-iniciativas-corpos que habitavam as margens da elite artística brasileira nas 3 primeiras décadas do século passado. Sabemos que ainda que fossem revolucionários em muitos aspectos, os nomes visíveis da semana de 22 eram de pessoas vindas das elites brancas (esmagadora maioria de cis-homens-heterossexuais) especialmente de São Paulo e Rio de Janeiro. Queremos, junto com celebrar a semana de 22, celebrar as dezenas de semanas de 22, as bordas dela.

Além dos laboratórios de investigação de movimento dentro da Casa Hoffmann, desenvolveremos (como metodologia de criação, mas também como estratégia de comunicação-formação) uma barraca performática em ambientes públicos, a “22 É NÚMERO ÓTIMO! PERGUNTE-ME POR QUE!”. Na barraca teremos materiais a respeito da semana de 22, apresentando artistas e obras e conversando sobre elas com pessoas interessadas, além de usarmos a oportunidade para testar os procedimentos performáticos em elaboração.

Apostamos no corpo para reinventar as relações possíveis entre dança, performatividades identitárias e mundo. A proposta central é desenvolver um conjunto de ações de pesquisa-formação (que inclui uma pesquisa-criação de obra) em dança que radicalize a escolha pelo corpo em movimento como única estratégia de discurso, atualizando-reinventado as aspirações da semana de arte moderna de 22.



FIGURA 171 – NA NUMEROLOGIA 22 É UM NUMERO ÓTIMO. CURITIBA, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS



FIGURA 172 – NA NUMEROLOGIA 22 É UM NUMERO ÓTIMO. CURITIBA, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS



FIGURA 173 – NA NUMEROLOGIA 22 É UM NUMERO ÓTIMO. CURITIBA, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS



FIGURA 174 – NA NUMEROLOGIA 22 É UM NUMERO ÓTIMO. CURITIBA, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS

2.3.12 Revisões Cabaretas (2022)

Diz o monumento incendiado de um pretenso herói morto: seja bem-vinda a uma cidade-país- continente-utopia-ficção chamada cabaré. Uma ferida-obra-aberta em que qualquer semelhança com a realidade é mera coincidência. Re-visite as vísceras desse monstro-gran-quimera América de Los Dolores. E olhe, até que o olho desapareça. Respire o vendaval de uma universalidade falida e veja no cartaz: Made in Brazil.

Se pergunte onde está o ouro e lembre-se, nossa gargalhada é música que agora faz o colonizador dançar com bananas na cabeça. Nossa revista-fanzine apresenta nesta noite as mais novas e já velhas novelas desta piracema desvairada.

Tiene que ver con la furia.

Vou gritar tudo isso que está preso em minha garganta, América! Em cima de uma montanha, no meio de um monte de lixo, em um cenário paradisíaco feito de tinta e papelão. Eu vou gritar uma coisa que não poderia ser escutada. Fazer um movimento brusco e repetitivo, um código morse, um sinal de fumaça. Ato, palanque. Em cima de tudo que não suporto. Dos cadáveres, das memórias enterradas, dos corpos jamais encontrados, pendurados até que sequem ao sol. Cavar um buraco profundo na história. Nos espólios de guerra. Em toda essa bobajada. Essa calhordice. Eu iria escavar até encontrar os corpos silenciosos. O osso duro dos que tiveram seu futuro proibido. Gritar para essas estátuas de colonizadores, heróis mortos e pílios, militares, homens. Até que ardam.

Mais uma vez fogo. Fogo nessa representação, bandeira, lei.

Eu to me rasgando no centro de uma praça. Eu sou a praça.

Onde estão aqueles que sumiram daqui?

Onde estão?

(texto de Ricardo Nolasco para “revisões cabaretas”)



FIGURA 175 – REVISÕES CABARETAS. CURITIBA, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS



FIGURA 176 – REVISÕES CABARETAS. CURITIBA, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS



FIGURA 177 – REVISÕES CABARETAS. CURITIBA, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS



FIGURA 175 – REVISÕES CABARETAS. CURITIBA, 2022. FOTO: CIBELE GAIDOS



CAPÍTULO 3

Princesa encontra as autoreografias Cali e Stefano



*Let's have a kiki
 I wanna have a kiki
 Lock the doors tight
 Let's have kiki
 (Motherfucker)
 I'm gonna let you have it
 Let's have a kiki
 I wanna have a kiki
 Dive, turn, work
 Let's have a kiki
 We're gonna serve
 And work and turn and h-h-honey*

*A kiki is a party
 For calming all your nerves
 We're spilling tea and dishing just desserts one may deserve
 And though the sun is rising
 Few may choose to leave
 So shade that lid
 And we'll all bid
 Adieu to your ennui
 (Scisor Sisters) ⁷⁹*

⁷⁹ Para uma experiência completa ouça: <<https://www.youtube.com/watch?v=eGCD4xb-Tr8>>

Nesta parte do texto a proposta é cruzar as autocoreografias de Princesa com as de Cali e Stefano, procurando perceber em que medida compartilham procedimentos e estratégias de sobrevivência, como artistas e como pessoas.

Para construir a conversa adotei diversas estratégias. Depois de muita reflexão, entendi que precisava de uma conversa inicial com cada umx, unicamente para apresentar a pesquisa e explicar a estrutura metodológica que gostaria que aderissem. Neste encontro propus que a relação tivesse três vias:

A – todxs podem perguntar coisas para todas: além de eu ter a oportunidade e perguntar coisas a elxs, elxs também poderiam me fazer perguntas e fazer perguntas entre elas;

B – Inclusive todxs podem SE perguntar coisas que considerem relevantes: se durante o processo tiver um assunto sobre o qual você gostaria de falar mas ninguém te perguntou, faça você mesmxx a pergunta e responda;

C – tivemos um encontro performativo-performático entre xs três, alguma ação que faremos juntxs, pensando na pesquisa. Depois de refletirmos juntas sobre nossas trajetórias e subjetividades não binárias, experimentamos juntas uma situação performática, uma espécie de celebração investigativa, um percurso *runway* kuir por Curitiba.

Foram 12 encontros, em duplas ou com a presença dxx três. Combinamos que os primeiros encontros teriam uma maior ingerência minha, com questões que me interessassem e que também ajudassem a elxs a compreender mais precisamente os caminhos que me interessavam na pesquisa. Para estes primeiros encontros listei algumas perguntas-assuntos que foram apenas o ponto de partida. As três falam muito. Muito fácil complexificar conversas com pessoas que com pouco estímulo vão longe nas suas considerações.

Entre cafés da manhã, tardes chuvosas, olhares repressores caminhando pelas ruas de Curitiba, os encontros funcionaram com conversas abertas, nas quais eu nunca tive medo de comentar, complementar ou compartilhar histórias e narrativas. Além de terem sido encontros investigativos, foram oportunidade de efetivos encontros.

Eu conheço Stéfano e Cali há muitos anos. Já trabalhamos juntxs, inclusive.

Mas sinto que só xs conheci, de fato, depois dos encontros da pesquisa.

Questões usadas como pontos de partida tanto para Cali quanto Stéfano:

Nasceu em que lugar do mundo?

Tem se deslocado por quais pedaços do mundo durante a vida?

Você pode contar um pouco da história do seu nome? Ou dos seus nomes?

Em geral, como foi sua infância?

O que você gostava e o que não gostava de fazer?

E suas vivências na escola?

Como é sua família? Tem irmãos? Primos?

No que diz respeito ao gênero, como foi sua infância?

Quando e como você começou a perceber que não era parecidx com os outros meninos?

Você acha que a forma com que os outros lhe tratavam ou falavam sobre tiveram algum tipo de influência sobre a forma que você se via-vê?

Atualmente, no campo do gênero, como você se considera?

Como entende a sua existência na relação homem e/ou mulher?

Como foi o processo de se perceber desta maneira?

Que importância você dá para as identidades de gênero?

É importante para você se identificar e ser identificadx de alguma forma específica?

Você se sente estável na forma com que lida com gênero na sua existência? Ou há movimento nisso?

Você se identifica com a expressão “trans”? Por quais motivos?

Como se deu a sua aproximação com o fazer artístico?

Me conta um pouco da sua trajetória como artista.

Quando e por quais motivos as questões relativas a gênero e sexualidade passaram a fazer parte dos seus trabalhos como artista?

Como você reflete sobre as relações entre arte e vida?

Seus processos como artista tem alguma relação com suas performatividades pessoais dentro dos gêneros?

Se você pudesse tomar decisões em relação ao futuro das identidades de gênero, para todas as pessoas, como seria “Gênero” neste mundo ideal?

Questões específicas para Cali:

Em seu trabalho artístico você tem lidado muito com as noções de monstro e ciborgue. Como você percebe as relações entre estes conceitos, que são também corporalidades, e o Gênero na contemporaneidade?

Há também uma dimensão importante do seu trabalho que relaciona grotesco e erótico. Como estas dimensões, neste caso adjetivos, invadem sua vida pessoal e suas subjetividades? Se é que invadem?

Finalmente: algumas de suas últimas performances foram pensadas para o ambiente urbano, este louco espaço de convivência coletiva. Você pode falar um pouco dos motivos desta escolha? Qual a importância de colocar estas monstras ciborgues para agir grotesca e eroticamente nas ruas?

Questões específicas para Stéfano:

Em seu trabalho você tem lidado muito com noções ligadas a uma ancestralidade indígena. Me fala sobre as origens e motivações deste campo de interesses. Você identifica aí algum cruzamento com questões de gênero e sexualidade?

Há também uma dimensão importante do seu trabalho que tensiona modelos de beleza corporal, especialmente pautando as corpos gordas. Como e quando este movimento ganhou força na tua trajetória? E também: como isso cruza com identidades e possibilidades de vivências dos gêneros?

Algumas de suas performances foram pensadas para o ambiente urbano, este louco espaço de convivência coletiva. Você pode falar um pouco dos motivos desta escolha? Qual a importância de colocar estas monstras xamânicas destruidoras terroristas para agir nas ruas?

...

Uma conversa entre três belas, estranhas, bruxas e artistas. Só isso, tudo isso. Simples assim, complexo assim:

...

- Me fala sobre seus nomes, girl!

- Eu sinto que o nome pelo qual as pessoas me chamam e o nome que eu me chamo é uma revolução. Está acontecendo né. Nome essa coisa tipo de como é que se

como é que e você é um para mim é uma coisa assim eu eu eu tenho vários nomes para dar a sua vários nomes na minha cabeça.

- Eu nasci Ricardo. Só Ricardo. Em Curitiba, a gelada e conservadora capital do Paraná. Mas viajo bastante desde sempre, então me sinto meio deslocada nessa lógica de origem e filiação geográfica. Até isso é meio transitório e instável na minha personalidade.

- Quando eu lembro de você não é um só é mesmo Então queria que você falasse um pouco disso tipo como é que começou sabe-se que que você sabe a respeito do estado e como é que essas coisas foram se modificando e como é que você se sente à vontade para você como é que você se chama agora nesse momento da vida e como é que as coisas do nome para você assim que sentido. Enfim quando é que se deu esse assim você consegue perceber assim porque também eu acho que é uma recorrente mesmo essa coisa de o mundo tem um julgamento sobre você muito antes de você mesma tá consciente de alguma coisa né

- E esse processo é um processo que me interessa bastante porque eu tenho tenho uma construção discursiva pesada aí que assim a gente não é fruto só daquilo que a gente pensa sobre a gente mesmo a gente também é fruto daquilo que aquele que as pessoas dizem a nosso respeito então tem uma demanda louca tem uma coisa assim que é às vezes eu fico com uma sensação fracionada minha trajetória que as pessoas dizem disseram tanto que eu não tive outra escolha tudo TV o que é convencida em alguma

- Então, meu nome é Ricardo. Foi assim que eu fui batizadx primeiro e eu não sei direito a história desse nome especificamente. Nunca tive essa curiosidade. Mas fui muito chamadx durante a minha vida toda desde criança pelo sobrenome da família da minha mãe que é Marinelli. Atualmente é princesa Ricardo. Assim mesmo, Princesa Ricardo. Não é príncipe Ricardo não é princesa Ricarda. É princesa Ricardo. Que já é uma estratégia de tornar confuso mesmo o que as pessoas têm para pensar a respeito da mim. Porque a confusão é o que eu tenho de mais justo para oferecer, já que é assim

que eu me sinto nesse interstício. É nesse não lugar do que significa ser homem ou mulher.

Não lembro muito claramente de muita coisa das minhas primeiras infâncias. Acho que ninguém lembra. Não deve ser exclusividade minha. Mas lembro, de um jeito muito vivo, de uma sensação. As pessoas sempre me achavam estranho. Me tratavam como alguém esquisito.

De algum modo, por algum motivo, eu não era o que se esperava para uma criança da minha idade, ou algo assim. Mesmo as presenças mais amistosas, de adultos e também de crianças, sempre pareciam estranhas e surpresas. As vezes mais manifestada, as vezes mais silenciosa.

Das esparsas coisas que lembro, me vejo muito sozinho. E aqui digo sozinho, com o, pois naquele momento não havia nenhuma dúvida sobre isso. Acreditava em tudo que me diziam, inclusive que eu era um menino. Um menino muito mais silencioso que barulhento, mais introvertido que agitado, mais imaginador que movimentador. Tenho a impressão de que meu interesse pelas pessoas era inversamente proporcional à sensação de ser visto como estranho: eu preferia minhas coisas e minha imaginação.

Tem diferentes tipos de lembranças, mas na primeira infância mesmo, na verdade até uns oito nove anos, a lembrança que eu tenho é muito mais de eu sozinho, passando muito tempo sozinho, brincando sozinho. E meio que querendo isso. Para ser bem justo eu tinha uma amiga, uma amiga mesmo, que era minha prima com quem passei bastante tempo. Ela é três anos mais nova do que eu e a gente passava bastante tempo juntos.

Mas eu lembro bastante de não querer estar com as outras crianças. Bem especificamente eu lembro de umas imagens de lugares com diversas crianças, tipo parquinho, e eu sentado assim brincando na areia perto dos meus pais e os meus pais ficavam empurrando “vai lá brincar com as crianças, Ricardo!”, e eu nunca ia. Era uma criança que tinha vergonha de tudo. Eu tinha vergonha de ir comprar sorvete. Lembro da gente nos lugares e eu falava que queria um sorvete. Meu pai queria me dar o dinheiro

para ir comprar, e falava que eu só ia ganhar se eu fosse comprar. E eu desistia. E já devia ter oito anos.

Hoje eu analiso que essa dificuldade para me relacionar ou para estar com as pessoas era porque eu sempre me senti diferente do resto das pessoas e sempre tive a sensação de que as pessoas não entendiam que eu estava dizendo, o que eu estava pensando, ou enfim... não sei como é que essas coisas começam.

Minha prima era mesmo aquela pessoa com quem eu me sentia completamente a vontade. Muitas sensações e lembranças, mas a mais forte que tenho é de eu penteando os cabelos dela. Brincando de cabelereiros, talvez. Ela sempre teve muito cabelo, e cabelos muito longos. Eu passa muito tempo penteando aquele cabelo muito tempo.

Acho que com ela foram as primeiras experiências de repreensão sobre meus comportamentos de não menino. A gente brincava daquilo que achava que devia brincar, o que a gente tinha vontade de brincar. E com ela que aconteceram as primeiras repreensões, as primeiras vezes que alguém disse que o que a gente estava fazendo não era para fazer. Pelo menos as primeiras vezes que eu não entendia, sabia, o motivo.

Se você vai riscar a parede e alguém diz “não pode riscar a parede Ricardo, vai sujar e a parede não pode ficar suja”, você, como criança, pode não concordar com o motivo (paredes coloridas são tão mais legais!), mas mesmo discordando você entende. No caso de boa parte das brincadeiras entre eu e minha prima que geravam desconforto, ninguém dizia direito qual era o problema. Qual o problema de eu pentear o cabelo dela, né? Estas foram as primeiras experiências dessa sensação de estar fazendo uma coisa errada mesmo que você não saiba o motivo. É uma sensação que me acompanhou por muito tempo. As vezes rola até hoje, na verdade.

Outra história dessa época, assim das primeiras infâncias, que eu acho interessante e que para mim é muito emblemática é as poucas amigas que eu tinha, na verdade que eram meninas, bem, minha amiga mesmo era minha prima, mas ela tinha as amigas dela que por consequência eram próximas a mim. Elas tinham as bonecas e os ursinhos delas, e dormiam com eles debaixo das cobertas. Acha que isso é um hábito

comum de crianças classificadas como meninas, né? Elas dormiam com as bonecas os ursinhos e eu não tinha boneca, não tinha ursinho. Aí comecei a dormir com os meus carrinhos, aviões, caminhões e pistolas de plástico, que eram os brinquedos que eu tinha. Eu e uma pequena montanha de carrinhos debaixo das cobertas.

- Aqui tem uma relação que é sempre parece que as ações e as coisas e os discursos das pessoas sem antes da consciência sempre demora muito mas agora eu me sinto em alguma medida segurando as rédeas um pouco desse processo ainda que tenha muita influência de fazer muita diferença mas assim né mas normalmente é muito forte

- Então queria que essa daí também você faça um pouco mais sobre isso sobre o Como que você acha que a forma que as pessoas dizem ou falam sobre você desde a infância desde as primeiras infâncias né influencia sim influencia o Como a Constituição da sua identidade subjetividade Como que o olho do outro o discurso do outro sobre você tem esse poder ele que poderão ser solteira

- Com as escolas escola é um lugar muito complicado não é onde tudo acontece para o bem e para o mal é uma é um celeiro que pode ser de tudo né na vida de uma criança a minha primeira experiência com escola foi eu desisti da escola era uma pré-escola né obviamente é particular e eu não lembro Exatamente exatamente assim se aconteceram circunstâncias aconteceram situações específicas que me fizeram criar essa essa esse essa fobia da da escola mas é mas eu sei que foi eu que alguma coisa que tinha que tem a ver com com essa minha sensação de não Eu lembro dessa sensação de não saber o que falar para as pessoas de não ainda estava nessa época né porque eu citei antes né de de de ter medo das pessoas e achar que eu não sabia o que o que o que eu dissesse não ia ser bem recebido aí eu eu eu ia de transporte escolar era uma Kombi e aí a desculpa que eu dei para os meus pais é que eu não gostava porque eu é que eu era a última a ser deixada em casa e que eu não gostava que era muito longe sei lá mas foi algo relativo ao transporte escolar que eu falei para eles mas certamente foi porque eu tava antiguidade por aquele ambiente mesmo isso foi mudando assim né depois no ano seguinte obviamente né

- Eu tenho o privilégio de ter nascido numa família muito respeitosa. Nunca foi fácil para ninguém, nem para mim, nem para os meus pais, nem para as minhas irmãs. Nunca foi fácil lidar com o fato de que eu sou uma pessoa diferente da maioria. Nunca foi fácil, mas também nunca foi um problema. As poucas vezes que eu não senti à vontade para ser o que eu sou perto deles, as poucas vezes que isso aconteceu, aconteceu por minha causa, não por causa deles. Na infância pode ser até que tenha rolado algumas repressões assim, como acontece em todo canto, mas eu não tenho essa lembrança. Eu não lembro dos meus pais pedindo para eu me comportar de um jeito X ou Y. Isso acontecia muito muito no mundo, e aí eu me policiava muito, me sentia querendo responder bem, porque eu sabia que era uma cobrança do mundo, mas em casa não lembro de ter essa dimensão. O que não quer dizer que tenha sido simples, que tem sido fácil para o meu pai, por exemplo, né lidar com um único filho homem, mais velho, dentro desse contexto tão caótico que é a minha vida e o jeito que eu me entendo como pessoa.

Eu só fui ter amigos meninos, quer dizer, meninos da minha idade com quem eu convivi, quando eu tinha uns 10 ou 11 anos já talvez mais. E aí já era uma fase em que eu já tinha passado da vergonha, já tinha mudado o registro, já tinha entendido que a minha maneira de me relacionar com o mundo tinha que ser muito firme que não dava para eu ser silenciosx, envergonhadx. Não sei exatamente quando que essa chave virou, mas eu já estava nesse outro movimento, de me colocar numa posição de liderança. Engraçado. Eu não lembro quando é que isso mudou, mas com esses meninos já era donx da coisa. Por mais que houvesse sempre, subliminarmente, uma reticência deles em relação aos meus hábitos, ao jeito e me mexia, eles nunca sentiram muito à vontade para serem violentos comigo. Pelo menos não na minha frente. Eu passei a ser a estranha divertida e mandona de quem eles tinham um pouco de medo.

Eu fui eu fui obrigada a ir para escola contra minha vontade não queria ir eu lembro eu tenho essa sensação era outra escola e tudo mas eu não queria ir mas é daí de não querer ir para eu me adaptar entender algumas coisas foi um passo também porque os primeiros dois anos do Ensino Fundamental eu estudei numa escola pública

numa escola estadual e e o meu pai era professor é minha madrinha também professora não meus professores mas professores não é acho que eles não eram ainda né Não mas enfim é a escola ela no bairro no meu bairro no bairro de casa o que significava aqui que todo mundo me conhecido não me conhecer os meus pais todo mundo conhecer a família dos meus pais e todo mundo mora no mesmo bairro a família dos meus pais tanto do meu pai quando a minha mãe todo mundo hoje está um pouco mais separado mais na época todo mundo morava aqui então era meio queridinho assim meio que tipo aqueles que todo mundo queria cuidar e rapidamente eu saquei que a melhor estratégia foi rápido né a melhor estratégia para eu sobreviver naquele ambiente era ser a melhor aluna eu tinha que ser a aquela aluna né irretocável porque daí eu não ia daí eu ia ser defendida rapidamente eu entendi que isso era uma moeda de troca isso foi comigo tem tem vem comigo para o resto da vida para o bem e para o mal assim essa coisa de querer ser perfeita em alguns aspectos

- Então na verdade a escola era ao mesmo tempo duplamente intimidadora primeiro com toda a característica religiosa né para uma pessoa estranha é sempre uma um desafio e com toda ou todo o contexto da das crianças ricas né porque por quê criança é um bicho cruel né é muito honesto e e e primário assim para o bem e para o mal então é tinha crianças muito cruéis crianças ricas muito cruéis principal primeiro grande choque para mim estar no no Medianeira não foi nem a minha conta não foi nem a minha condição de pessoa estranha de criança com personalidade estranha foi mais a questão da classe social mesmo as crianças ricas não deixavam de não perder nenhuma oportunidade de serem cruéis acontecia muito mesmo assim sabe de falar das roupas que você estava vestindo de prestar atenção no fato de o que que você ia comer para o lanche essas coisas de criança mas que são pesadas acontecem dia e aí claro que combinando isso com uma personalidade esquisita com o jeito de ser esquisito tá feita a festa

- Uma história interessante dessa fase, quando eu tinha uns 11 ou 12 anos, andando com estes meninos da mesma idade. Não sei exatamente de onde ou como,

mas apareceram para entrar no clube, duas bichas. Mas duas bichas mesmooooo. Elas eram um pouquinho mais velhas do que a gente, então deviam ter uns 13, 14. Não sei por que cargas d'água elas foram aparecendo. E do mesmo jeito que apareceram, desapareceram. Deve ter durado um mês, dois meses, sei lá. E elas eram livres. Intimidadoramente livres. Acho que é porque elas encontraram cedo uma outra. Uma delas é travesti hoje, pelo menos sei que ela passou por esse processo, vi ela mais tarde como travesti. O outro não sei. O que eu sei é que elas fizeram uma revolução no nosso grupinho. Já no primeiro dia de convivência chegaram, lembro nitidamente, como se fosse agorinha, que molharam de cima abaixo e uma disse "Juliet! Você tem cara de Juliet!". E eu desesperada. Desesperadaaaa! Porque nesta etapa a última coisa que você quer é ser designada assim na lata, jogar abertamente com uma coisa sobre a qual você não é segura, que na verdade nem entende! Mas o Kiko olhou pra mim e não teve dúvidas: JULIET! E as bichas só me chamavam de Juliet. Na verdade nem sei se em algum momento perguntaram meu nome.

- Bom eu teria muitas histórias da escola eu vou falar de algumas que são as que eu considero assim destaque né primeiro é coisa do banheiro Muito muito fala atualmente a respeito da da dum de um terceiro banheiro para pessoas trans O que que significa a presença de pessoas trans no banheiro eu não sei direito como resolver essa questão mas o que eu sei é que de fato banheiro terra de ninguém na escola era isso banheiro é um lugar onde ninguém entra no seu banheiro masculino dos meninos eram lugar onde os meninos vão e então é a Terra dos Meninos a lei acontece por causa dos meninos e aí eu como essa figura estranha que não podia o banheiro feminino que não tinha acesso a nenhum outro tipo de banheiro eu comecei a gente virar alvo fácil no banheiro não então assim os meninos passaram a atacar os momentos em que eu ia no banheiro é para me assediar no banheiro

- Então, assim, você apanha. Fui trancada uma vez me deixaram trancada dentro do banheiro uma vez conseguindo não sei como trancar o banheiro cabine por fora e eu fiquei lá dentro até chegar um bom samaritano que me tirou de lá e já tentaram tirar minha roupa não deixei. Chasão né, aquilo, aquele negócio de levantar

a cueca. Bom foram tantas circunstâncias que chegou uma época que eu parei de ir no banheiro na escola eu eu ia banheiro em casa antes de sair e me segurava o que precisar segurar até voltar para casa.

- E aí eu presenciava com sacrifício dos meus pais para pagar o colégio então a última coisa que eu queria era decepcionar eles ou importunar eles com isso desde sabe assim para mim eram era demonstrar uma fraqueza que eu não queria demonstrar porque eu queria ser um bom aluno eu queria ser aquele que dá o retorno do investimento que está sendo feito e eu morria de vergonha também, sabe... de procurar pela coordenação ou pela orientação pedagógica acho que era esse o nome até que eu tomei coragem porque tava suspeito sustentável mesmo eu tava tava saindo todos os dias machucada da escola eu ficava correndo fugindo tipo sabe aparecer uma uma caçada de James Bond assim porque para ir para chegar e sair do colégio eu eu me escondi a fazer umas fazer umas matemáticas assim para não cruzar com ninguém estava insustentável não tinha como habilitar o colégio se eu tenho não conversar com alguém e aí eu fui conversar com uma pessoa. Jussara o nome dela não lembro direito da cara dela porque eu tava com tanta vergonha que eu não lembro de olhar para o rosto dela eu lembro de ficar olhando assim na linha reta bosta entrei sentei na cadeira e eu lembro de ficar olhando em linha reta assim e como era mais menor que ela né então o meu olho dava direto assim no pingente que ela usava no pescoço

- Eu lembro que era um presente desses com criança sabe era um menino e uma menina e eu contei para ela contei o que eu achava que podia contar o que não me exponha muito né assim não contei tudo porque não sentia vergonha de contar tudo mas contei algumas coisas que eu achava e o discurso dela.

- Demorou muito para eu entender o impacto desse discurso na minha na minha personalidade mas é mas hoje eu consigo entender hoje eu consigo visualizar como que isso foi marcante assim é porque ela veio com papo e não lembro do discurso completo mas é lembro bem dessa parte que ela disse que ela disse assim veja bem Ricardo que que você precisa entender que quando a gente vive em

sociedade Nós não somos Ilhas né Nós somos nós estamos junto com as outras pessoas então a gente precisa de aprender a conviver com as outras pessoas e ela deu alguns exemplos de comportamentos que eu podia ter para melhorar a relação com os meninos deu alguns exemplos de coisas que eu podia deixar de fazer para melhorar minha relação com os meninos e e eu saí de lá do mesmo tamanho que eu entrei mentira eu saí de lá menor eu sair de lá me sentindo muito pior do que eu entrei

- 3 anos de idade a primeira o Maternal se eu não era o Sigma Montessori diferentinho só que era muito cria para lembrar das coisas assim eu não lembro de muita coisa da Sigma daí logo porque estava dando para dois em um colégio de freira Então aquela coisa e lá era bem mais fácil catolicismo que no Bom Jesus depois não ter com Jesus Então já era uma coisa bem forte a gente chegar vai fazer a fila orava orava primeiro quando tava lá pai nós depois uma outra música Depois tinha um hino do colégio imaginação era aquela era um colégio lindíssimo enorme muitas escadas e eu só faço nada não era legal a senhora. Estrutura auxiliar muitas narrativas assombrosas dos colégios militares de túneis e eu enfrentava outra deve ter algumas circulando por lá até hoje.

- E como é que você acha que consegue identificar como é que esse teu comportamento essa tua teu jeito de lidar com as coisas de devolver né de responder se procurar uma resposta mais concreta para situações como é que você acha que ela quis isso se reflete na pessoa que você é hoje ou ou como que isso ajudou você assim poderá para para construir as suas subjetividades são as subjetividades com as quais você vive

- Hoje olha, eu acho bem importante já desde cedo saber da operação triangular lenta.

- Quantos episódios adicionar - a Jardim Canadá no fogo menos pesado eu comecei a andar com pessoas que me amava muito e que me dava muito amor e por as minhas amigas então ser mais fácil também eu comecei a namorar e daí também foi bom eu comecei a me sentir mais amada não me dê Nem comecei a me sentir mais amada concedida Mas amor também e não trinca começando aceitar que foi me

entender eu comecei a semana violento engraçado né ou menos violenta Mas nós vamos sim com a violência tá colocando a violência

- Voltando já tá ligado que eu sou o Márcio também tem uma confusão aí eu achei bem interessante essa história você falou Agora que chegou a esse processo de como é que a gente vai se entendendo né E tem uma vida não é assim né a gente tem um momento em que as coisas desce lá parece que parece que tudo parece que tudo se encaixa né mas é um processo que começa

- Consegue lembrar como é que foi ou Quais foram os momentos em que momento que você se deu conta de que você não era da mesma natureza que os outros meninos porque o mundo porque o mundo não sei como é que vai com você mas comigo o mundo é tudo isso e muito mais rápido do que eu né não decide o mundo sabe que você é estranha muito antes de você mesmo então ele começa a contar para você e falar coisas sobre você que tem você sabe né tem que tentar um pouco nisso de como é que foi quando que você você percebeu você percebeu começou Ou começou a se perguntar sobre isso mas concretamente assim é legal isso né porque Guarujá habitasse na empresa né o deslocamento almoçando já faltou ontem mesmo eu querer entender isso muitos amigos and assim só que o meu tempo para responder a criança você na vaga muito não então assim você é estranha mas ao mesmo tempo você dar um jeito Alice inserir Você é criança ela estranha na criança também é fluxo na criança lallana excluída de repente se encontra uma outra bem louca esse grupo e mesmo que não é tão louca também que te entende eu só entrei no início depois eu estava falando na grama com você estou fazendo tranquila se precisa de quê aí a gente julgamento treinamentos mas com as outras crianças eu consegui a fluir na Barreirinha

- Jm adulto jamais malicioso não primo mais dado mais precioso no sentido de uma mente que já consegue ser muito perto da assassina e colocava essas perversões em cima do meu corpo né o sentido de hidratação aí como julgamentos nada demais e assim e daí eu acho que encontrei com letras para isso né também agora a noite eu consegui até aqui era doida porque era a relação assim muito doida porque era dia de

gestação e ela tá muito facinho Entendeu agora o seu horário sexta-feira não era da cantava no coral fazendo teatro para meu esposo tá de Tarde Professora minha mãe a senhora de garoto de ouro garota de ouro ele cantava.

- Bom as pessoas passaram antes da dizer que eu era bicha muito antes de eu entender o que que era isso desde que eu me entendo por gente engraçado assim desde que das minhas primeiras infâncias mesmo assim não sei quantos anos eu tinha mas eu devia ter uns três ou quatro as minhas primeiras lembranças 5 não sei o que acontece aqui desde sempre as pessoas me chamam de viado é muito antes de eu saber mesmo que que era isso é claro você sempre sabe que você sabe que é um problema né você sabe que é ruim você nunca acha que tem um que é um presente que tão te dando que um elogio que estão te fazendo você sabe que é um xingamento mas você não sabe o que que é

- Mas eu não sabia o que que era mas eu sabia desde sempre também que eu era diferente uma coisa mesmo e que hoje eu consigo perceber que não se trata do objeto de desejo né porque quando as pessoas falam bichinhos a bixa tem a ver com orientação sexual por mais que as pessoas descubrem tem a ver com isso mas então a minha sensação de me sentir diferente das outras crianças e das outras pessoas em geral nunca não tinha ver até nesse momento não tinha ver com a orientação sexual tio ver com o objeto dizer tem a ver só com TV como a subjetividade mesmo com o jeito que eu vi as cores as perguntas que eu tinha para fazer as as ideias que eu tinha de mundo mesmo as brincadeiras com as quais eu queria me envolver o jeito que eu queria pensar as coisas sempre foi muito estranho sempre foi um exercício para mim me colocar junto com outro porque eu sempre queria as coisas que eu pensava as coisas que eu queria nunca eram as mesmas coisas que as pessoas queriam

- Hoje eu gosto muito né me identifico muito com aquela música do Caetano o querereres⁸⁰ que para mim é um lindo né. Dessa minha sensação para identificar essa

⁸⁰ Para uma experiência completa, ouça aqui: https://www.youtube.com/watch?v=LzZ7_XHqzMO

minha sensação que é a sensação que eu tenho desde criança até hoje se não muda é que eu sou muito ruim em atender as expectativas normalmente Onde você quer x eu você e y não porque eu queira ser diferente mas porque o jeito que as coisas acontecem no corpo que eu sou normalmente são diferentes. As perguntas que eu me faço, o jeito que eu olho para as coisas, o que eu acho interessante, enfim... Isso é uma sensação que eu tenho desde criança não é de hoje sabe e e é doido porque o que acontece lá me convenceram em algum de algum jeito que isso tinha a ver com a Sexualidade Mas é uma mentira porque para mim é mais profundo do que isso mesmo é mas é mas é mais profundo do que isso

- E essa coisa de ser diferente durante muito tempo você demora muito para eu entender que isso também podia ser usada meu favor né que que o fato de eu ser de eu ter o fato de eu ser diferente das outras pessoas em muitos aspectos também é o que me faz uma pessoa especial e também é o que eu tenho de melhor para oferecer para o mundo analisar isso transformar isso em benefício é um processo muito doloroso muito duro que demora muito tempo eu acho que eu já consegui avançar nesse aspecto muitos nesse tempo em muitos aspectos de compreender para onde eu posso canalizar A minha as minhas estranheza se transformar elas em positividade mas é sempre um desafio não deixa de ser doloroso nunca

- Bom não tenha dúvida que o fato de as pessoas olharem para mim e me disseram que eu era bichinha foi determinante na Constituição das minhas subjetividades eu fico sempre me perguntando né. O que que teria acontecido comigo se não houvesse essa insistência tão presente das pessoas? porque é às vezes eu tenho a sensação de que não tinha mas não tive escolha né não nada o mundo me orientou para minha orientação sexual mais do que a minhas as minhas subjetividade é difícil separar essas coisas mas o que eu quero dizer que houve uma insistência tão grande do mundo em apontar o dedo para mim dizer que eu era viado se às vezes eu tenho a sensação de que o meu processo foi só acreditar nisso que tava acontecendo.

- Claro que não é tão simples assim mas tem um peso muito significativo o olhar do outro é muito mais pesado e muito mais potente do que a gente imagina né as

coisas que falam sobre você acabam em alguma medida se incorporando naquilo que você é você vai se constituindo nesse espelho nesse nesse tipo de de nesse espelho e aí tem um exemplo dessa troço aí dessa cor aí e

- Aí tem um exemplo dessa relação né de como que você vai acreditando naquilo que as pessoas dizem eu lembro de na escola nessa época mais dura também tinha um menino até hoje lá eu acho que ele também é viado mas ele chegou para mim falou assim que cabe Mas você é viado Não é você não é besta E aí nessa época você fica assim não não tem nada a ver do que você tá falando e tal e aí ele falou mas você não é assim você não faz isso não gosta de brincar dessas coisas senão você não gosta desse ele foi ele citando características que eram as características que na cabeça dele eram as características que fazem de uma pessoa o veado e no fim das contas Amém que concordei com inveja

- Eu realmente gosto de tudo isso aí que você está falando então acho que talvez eu seja né tem um movimento e essa essa obsessão pelas características identitárias elas vão é quando você tem uma lista muito específica de coisas que circunscrevem uma identidade você não deixa aí não deixa margem para que uma pessoa que vive essas características seja outra coisa que não seja essa identidade Essa é a confusa

- Mas eu queria falar um pouco dessa diferença dessa confusão que rola quando a gente é criança porque acontece o jeito mais fácil que as pessoas têm de rotular uma criança que é diferente é através de uma designação de orientação sexual então iam se é um menino que não que não corresponde a masculinidade hegemônica fatalmente é viado né então é isso tipo o antônimo de masculina masculinidade hegemônica ou seja aquilo que é oposto a masculinidade hegemônica é necessariamente veado e na verdade hoje eu consigo identificar mesmo que as minhas diferenças assim como eu identifico em diversas pessoas que conviviam comigo naquela época é ciumento eram muito mais mais complexas do que isso não tinham a ver com com querer ou não querer ficar com meninas.

- Mas na verdade essa leitura é uma leitura muito rápida muito superficial que as pessoas fazem né e acabam colocando tudo no mesmo bolo para é mais fácil rotular como a bichinha quando na verdade aquela contingência aquela pessoinha ali tem coisas muito mais profundas e complexas acontecendo com ela do que essa relação específica da orientação sexual.

- Bom, eu atualmente não me considero nada se eu pudesse eu não dava nome nenhum para minha presença no campo dos gêneros Porque para mim toda organização identitária é uma armadilha dizer pessoa trans não-binária É também um correndo um desejo classificatório que não me agrada quem com qual não ficou completamente confortável é claro que no mundo que a gente vive é assumir uma posição nesse nas relações de gênero nas relações das identidades de gênero que seja em contraposição a classificação binária é um ato político importante então eu estou assumindo isso que quando me perguntam o jeito que eu explico para as pessoas é esse.

- Eu gostaria de não precisar me classificar agênera ficar mente mas é eu me entendo nesse mundo que a gente está vivendo aqui como uma pessoa não binária uma pessoa que desafios binárias né assim não necessariamente como um sujeito identidade não-binária mais uma pessoa desafiando os binários binário de gênero para mim só serve para para a gente se encantar pequenos apartheid assim como todas as classificações identitárias para mim.

- Eu gosto de viver a minha relação com as identidades de gênero de um jeito profundamente libertino às vezes eu lanço mão da minha masculinidade para jogar um pouquinho e depois eu posso habitar a mulher depois eu sou um monstro que não é nenhuma das duas coisas depois as pessoas não vêm as duas coisas ao mesmo tempo e assim que eu me sinto assim que eu me ilumine você não vai me me ver é reivindicando para mim nenhuma identidade especificamente né.

- Mas é claro que em alguns momentos elas vão atravessar resistência não não porque eu quero mas porque o mundo que a gente vive e infelizmente é um mundo organizado de maneira classificatória.

- E aí isso me leva a falar sobre sabe a minha a minha pouca familiaridade desejo com essa ideia de identidade de gênero a própria a própria noção de identidade é uma coisa que eu gosto de confrontar e de questionar porque na mesma medida que as identidades elas servem para que a gente se aproxime ou seja para que a gente reconheça elas servem também para classificar o outro como aquilo que não pertence a Então para mim as identidades elas tem sido muito mais umas armadilhas do que do que aliadas né assim num processo para ressignificação dos gêneros

- para mim as identidades de gênero você classificação densidade você tentar entender o que que cabe em cada identidade que que não cabe serve muito mais para os discursos hegemônicos para os discursos para os devidos majoritários do que para aquelas pessoas que estão querendo desafiar e isso então eu gostaria muito de poder assumir essa essa esse essa posição abrir mão da identidade de de dizer olha nós somos mais do que as caixinhas que estão tentando colocar a gente o tempo todo numa caixa

- ninguém cabe em caixinha nenhuma nas caixinhas elas são uma forma arbitrária que a gente inventou para tentar explicar uma coisa que é muito mais complexa do que as caixinhas as pessoas são muito mais do que as classificações identitárias ninguém é o que a identidade está marcando né e para mim Talvez um dos principais desafios contemporâneos da da vida e da discussão gênero e diversidade sexual é seria tentar encontrar um jeito de pensar a humanidade as pessoas e as relações de maneira de identitária causa identitária

- O processo de me perceber dessa maneira foi longo doloroso mas também ao mesmo tempo incrivelmente Libertador a gente tem diversas fases né nessa relação começa com a descoberta da homossexualidade ou acredita descoberta de Fato né com o processo de você se entender como esse sujeito homossexual então no primeiro momento eu entendia que a minha inadequação entre aspas era a que tinha a ver com com a orientação do desejo lá na adolescência Eu acreditei no discurso que todo mundo tinha a meu respeito e isso passou a fazer parte da minha vida agora então era isso a explicação que eu dava para mim aí na forma estranha que eu tinha

de me relacionar com o mundo foi a homossexualidade até que eu saquei que isso não era suficiente e veio a bixona

- Porque até então eu não tinha deixado por mais que tivesse aberto as portas para vivenciar homossexual ou afetiva a bixona ainda não tinha vindo eu ainda não tinha deixado ela se instalar aí a segunda etapa foi meio isso foi então entender que que tinha a ver não só com com quem eu ia transar mas com urgente que eu era meu mundo mesmo com a minha com a minha posição de pessoa no mundo e aí a bixa chegou e aí mais tarde depois que a bixa já estava instalada mas que era uma bixa ainda sabe o modelo de de menino uma bixa modelo de menino uma bixa com alto teor de de passar bilidade no mercado homoafetivo né que ela bixa bonitinha chegou o momento que a bixa foi invadida pela princesa a princesa passou a existir na vida da bixa e foi mesmo e começou na arte a princesa começou como essa figura que eu fazia.

- Nem assim eu falo desse processo agora sim com muito orgulho mas chegar aí né é muito Libertador mas demora é doloroso e e tem muitas perdas né no processo então é um assunto muito difícil esse para mim sempre vai ser mas considero fundamental que ele apareça que no meio desse processo no meio no meio dessa loucura de me descobrir você me entender na verdade nem ninguém descobrir de mim entender eu passei por momentos muito sombrios monumentos muito escuros muito profundamente solitários assim conforme você vai se dando conta do que que você precisa tornar visível para o mundo para que você seja você né

- No momento que você se dá conta daquilo que você é-está de fato que você percebe que o único jeito de sobreviver é ser honesto consigo mesmo isso é muito importante porque você sabe quais são os né faz uns seus desafios eu não sei direito explicar eu sei que no meio desse processo eu entrei num processo profundo depressivo que tinha a ver mesmo como eu saber que não tinha outra escolha e saber que já está vivendo as consequências da Escolha eu não podia fazer de conta que que a princesa não tinha aparecido na minha vida mas ao mesmo tempo eu também não estava preparada para viver todas as consequências de ser princesa todos os dias e

num processo muito muito muito longo de urubu processo que durou uns três quatro anos e que foi gradativamente se agravando e combinou com uma tentativa de suicídio e quando quando aconteceu a tentativa de suicídio ela aconteceu porque eu não via nenhuma outra nenhuma possibilidade de caminho chega uma hora que você se sente tão fora do quadro né tão fora da curva tão fora de uma possibilidade tangencial de relação com o mundo que você tem certeza que o melhor é mesmo acabar com a história porque a sensação que eu tinha que ia ser um alívio para todo mundo mesmo mundo tava tão preocupado comigo tão irritado com a minha presença que ia ser melhor para eles ia ser mais fácil para minha família a lidar com a minha ausência do que lidar com a minha estranheza ia ser mais fácil para mim acabar com tudo do que ter que lidar com tudo isso todos os dias então é muito doloroso e uma página muito difícil da minha história porque uma tentativa de suicídio deixar marcas muito Profundas em você e nas pessoas ao seu redor eu sei que até hoje eu tô nesse processo de reconstruir minha relação com a minha família os meus amigos mais próximos com as pessoas que eu sei que sofreram com tudo que aconteceu e comigo mesmo né porque porque eu morri ali eu morri foi morta me mataram e eu morri ali quando eu tomei todos aqueles comprimidos e passei alguns dias no hospital.

- E aí bom a Persona que eu comecei a fazer artisticamente chamava a Princesa dos cabelos mágicos quero um pouco um jeito de dar uma dar uma resposta essa minha relação com a princesa ela né quando criança mas no período muito muito curto de tempo a princesa passou ela foi tomando conta da existência porque na verdade fazer a princesa foi me ensinando coisas sobre quem é de quem quem quem eu sou de fato eu fui descobrir eu fui entendendo coisas a meu respeito no momento em que eu coloquei uma peruca na cabeça que eu comecei a desenvolver técnicas de maquiagem de prótese corporal quando eu fui descobrindo as possibilidades de ser outras coisas que eu não era eu fui sacando quem eu era no movimento de criar coisas a partir de mim eu fui descobrindo coisas a meu respeito e significa que num

determinado momento eu me dei conta que eu sou a princesa e aí não era mais a Princesa dos cabelos mágicos E aí é a princesa Ricardo confusa estranha complexa.

- olha as pessoas me chamam assim as pessoas começaram me chamar no feminino antes mesmo de me chamar no feminino Entendi então louve aí também uma imposição de um pronome para mim e tal aí ela não sei o quê mas assim eu me vejo.

- Eu sempre me sentir à vontade com os dois tipos de pronome no feminino e no masculino mas hoje em dia eu peço que quando as pessoas falam sobre mim ou se refiro a mim que elas têm em neutralizar o gênero se elas não conseguirem neutralizar elas podem falar ou no feminino ou no masculino mas a maioria das pessoas usam feminino e eu não faço nenhuma demanda assim tipo não me chame no masculino sabe mas é mas eu faço uma demanda de tipo o exercício do outro de também me pensar sem nenhum desses rolar esse olhar e a linguagem para abrir esse espaço né porque ao mesmo tempo que eu aceitei um pouco e se ele mas também fui desbravando nela e aceitei também com ela que tem né que as outras pessoas me veem como e tal enfim uma pessoa muito as projeções que as pessoas têm sobre nós. eu acho muito legal quando eu vejo se na fala das pessoas pessoas estão falando e procurando um jeito de falar sabe que para não precisar usar ou ela ou para não precisar usar uma coisa que já seja uma palavra que seja generificado para tratar sobre mim.

- É muito em que poderão se você tem muito poder ele que poderão ser solteira é muito poder porque tipo se perceber um processo tão imenso né que tipo nem agora com 33 anos eu posso dizer que eu me percebo completamente pelo homem perfeito mas assim muitas vezes eu tipo escutava coisas sobre minha aparência para saber minha aparência sobre mim sobre o meu cabelo sobre o meu rosto muito tempo solteira e eu ficava me perguntando e apertei e falava Nossa será que é verdade que as pessoas estão me dizendo isso tipo eu acho que eu tenho uma característica que eu sempre tive essa essa nitrogênio assim sabe tipo tem uma coisa em mim que eu não sei se é o rosto que feminino seu cabelo Viamão seu jeito que eu

não sei o que que é mas eu sempre preciso uma pergunta você é homem ou você é mulher isso eu lembro desde muito pequena tipo outras crianças olhando para mim falando sério mulher sabe assim então tipo eu sempre estava sendo homem sou menino menino só menino Só que também quando eu ia se for pendrive Davi construindo a gente poderia tentar entender que olhar era esse que as pessoas acham sobre mim que era um grupo que tinha que não era eu que tava tendo sobre mim dizendo que eu sou isso sou uma mulher é tipo pessoas e fica chorando então assim eu sempre fiquei na fronteira do questionamento sempre foi presente no meu presente até hoje né isso e você nesse mundo danificado dividido entre homens e mulheres como é que você se sente como é que você tá Que lugar vocês coloca como é que agora então eu já tentei muitas coisas

- Tipo parece que eu faço com o processo de acreditar isso depois eu dou uma Uma segurada nisso quem sabe mais ou menos né é que com essa dúvida essa não binariedade ela sempre esteve presente eu acho que ela se tornou para mim uma realidade muito mais presente essa coisa de viver no entre do que é assumir uma postura mais Sinara de gênero um mais um eu às vezes me ensina como eu prefiro quando uma pessoa não que eu sempre minha frequência urinária né Aí eu conheci umas amigas que começa para mim falar sobre o termo transfer menina não binária que seja uma pessoa que percebe um trânsito mais para o feminino mas ainda sim ela está nesse nesse espectro do não binário seja pela aparência pelas roupas que veste tal mas enfim é uma loucura porque essa coisa de transição sempre aparece para mim assim como uma questão mas eu sinto que que eu não sei assim se eu vou pegar um carrinho da transição entre fico lá em cima dele virar uma mulher uma travessia enfim ou o que é ser uma travesti também mas eu faço questão namentos sobre a minha sobre Meu gênero feminino transicionando para o feminino mas eu Me declaro como uma pessoa não binária Exatamente porque é eu acho que esses questionamentos de tipo será que eu sou uma outra coisa que não é assim que eu não sou louca não sou um homem já eu já tô sabendo um tempo sabe mas essa parte aí já conseguiu vencer as vezes eu sinto que eu ainda quero chegar no lugar de conforto conta no feminino

no meu corpo não de conforto mas de tipo aceitar mais o feminino em mim não entendi é isso me visita muito sábias questionamentos isto me visitar muito mas sim é que você não binário também não é uma coisa fixa né Parece que você não binário para morrer não binário

- aí essa próxima pergunta você faria né como é que você lida com essa ideia de uma estabilidade dentro dessas identidades assim você já falou um pouco de como tem sido esses F350 67 definição

- conversando agora talvez é Trans feminina não binária como ser veado estabilidade disso aí eu respondi inflamável pode falar um pouco mais sobre isso sobre essa ideia de como é que você lida com acidentes que falou pouco mas falou que achava pessoas travestis mais umas ideia de uma de uma de uma constituição identitária que está em movimento

- Então eu acho que a coisa das roupas é uma coisa muito louca nessa É isso aí porque eles vão estão querendo que a gente termina essa ideia dessa porque assim eu acho que eu falei com você já que eu sempre penso assim que eu quero usar as roupas não por elas serem roupas de homem roupa de mulher mas pelo por ela ter que roupa assim então eu quando eu visto uma roupa mais masculina que eu olho aquilo eu vejo que tem sim uma coisa masculina mas eu me sinto bem com essa maturidade que não é uma masculinidade tipo uma chão e tal é uma pessoa não binária exercendo uma masculinidade usando roupas masculinas até mas o seu próprio jeito né fazendo o quê que o que ela quer com essa roupa né tipo eu

- Eu sinto que seu filho eu penso que sou se eu tirasse mulher se eu virasse para ver se eu tenho uma identidade majoritariamente feminina na área ia ficar faltando pedaço ia ficar faltando ia ficar faltando esse Santo masculino ou é muito engraçado né porque essa coisa de santo no candomblé sempre tem muitas as misturas não foi porque aí eu cresci no meio disso não Salvador e daí sempre me falava assim nossa você é tão feminina minhas amigas muito femininas

- Também sobre outras masculinidades mas ao mesmo tempo é não só masculinização masculinidades acho que mais parecidas com masculinidade fala mesmas unidades não hegemônicas a masculinidade da mulher sapatão a masculinidade do homem trans a masculinidade enfim não é a mesma comunidade de um homem Cis né mas ao mesmo tempo e eu não sinto necessidade de matar essa masculinidade mim até porque eu não acho que ela nem seja tão tão grande herói Poderosas sabe vamos pensar eles muito nervosa

- pouco da importância que você dá para identidade né para você é importante se identificar alguma forma é uma questão que faz faz diferença para você você se colocar dentro de uma dessas categorias identitárias faz sentido eu gostaria de dar menos importância mas eu acho que eu dou bastante importância sim tomar um pouco mais sobre isso sobre como é que é isso relação quantidade de identidade é porque eu acho que agora muito agora mesmo tô percebendo coisas sobre mim que tipo são tipo me sentir à vontade nessa nessa esquisitice criada na confusão que é criada e Seresta e será confusão a minha identidade né mas só que tipo é nesse processo de chegar até esse pensamento aí de que tipo não eu sou essa esquisita essa essa coisa confusa eu sou isso eu Expresso isso é semelhante idade até chegar nisso

- Tipo achar isso aqui é só que eu posso me sentir à vontade assim apesar de ser uma loucura né porque você sempre tipo indo de um confuso mesmo né É até chegar nesse ponto para em vários várias categorias identitárias passaram por mim sabe tipo desde homem Albino a travesti a mulher atrás feminina 9 anos solteiro sabe assim é no processo de tentar me sentir à vontade sem subjetivamente a vontade eu acho que tipo eu fui passando por elas me aproximando delas para sabe assim para saber se ela já eram essas era país a minha sacada e eu acho que tipo eu me importava assim sabe com isso

- tipo por exemplo não agora eu estou experimentando essa aqui é da família agora soubesse disso aqui agora eu sou gay agora eu sou agora eu sou uma criança mimada agora eu já não sou mais gay não me entendo como que me entendo como a alma alma transitoriedade mas sempre as identidades acidente das estão presentes

nos cnidários fazem parte do kit tipo existem as cartelas imobilizam mas só que eu fui eu fui percebendo esse mês engraçado como isso é muito a partir do discurso do outro que às vezes a gente vai percebendo que a gente tem a possibilidade de existir assim também porque eu não tipo parece eu quando você tá nessa confusão parece que você é obrigado a ficar se aproximando de categorias identitárias

- Entendi mas isso é uma demanda muito mais do mundo do que é Nossa E aí nessa dificuldade de imaginar existindo eu peguei e fui vendo pessoas que existiam as também para dizer para uma pessoa que tipo tem me marcado por muitas assim eu não sei se você conhece ela é uma bixa americana da época do Myspace estimada Jefferson não ela ela fosse completamente feminina assim tipo muitas pessoas acha que é uma mulher mas ela tem um super masculino 100 masculina digo que não tem que ser né tipo tem pênis e tal enfim e ela namora um cara hétero sabe assim toda louca e ela tem uma esse cara que ela namora nunca namorou com ninguém como Ela Sentou namorou com mulheres sim né só que ela se chama no masculino ou feminino as pessoas chamam ela no masculino e no feminino para ela é toda se ela tem aquele cara lindo de mulher aquela feminilidade maravilhosa ao mesmo tempo que tem também tem alguma coisa masculina também maravilhosa e eu comecei a eu via ela eu falava assim porque ela não quer não né Tipo ela existe assim eu me aproximo disso sabe.

- Na verdade eu queria que não tivesse essa pomada cicatrizante para a próxima pergunta se você quiser se você pudesse tomar decisão de como é que a gente vai viver gênero na humanidade daqui para frente como é que seria que seria como é que a gente se relaciona com a ideia de gênero se relacionaria a Eu acho que o ideal seria.

- Porque assim vai chegar para uma outra falar de mim tipo eu queria que as pessoas não se preocupa tanto com você eu sou homem eu sou mulher eu sou trans eu deixo de ser embora eu saiba que que isso é uma Utopia muito engraçado essa eu tô pedindo muito isso sabe Estefano que que é muito do jeito que a gente se constitui identitariamente muitas vezes tem mais a ver com que as pessoas nos cobram do que

necessariamente com os nossos desejos nascem com as coisas que nos movem Então todo mundo se sente pressionado pelo pela pelo discurso identitário né a gente que quer pertencer em alguma medida porque a gente é o tempo todo quebrado então...

- É mas ao mesmo tempo eu eu fico tentando me dar a chance de imaginar o que seria um mundo em que em que em que isso não fosse a primeira coisa sobre a qual as pessoas se preocupassem antes de ir porque antes de olhar para mim e querer saber o que que eu sou quem eu sou as pessoas tão preocupadas com discutir em que categoria Eu me enquadro né então meio isso assim tipo acho que como que eles estão exigindo Tipo nem tá me sentindo e nem nem vendo nada em mim assim feminino chegar uma pessoa e fala assim almoço não sei o quê não sei o quê e tipo assim sei lá né para muitas pessoas seria assim ai nossa me chamou de moça pq maravilhoso Aí tipo faço Que droga me chamou de moça ou às vezes o quanto me sentindo completamente feminina e a pessoa vai até parece cara e parece que o mundo caga todo dia às vezes parece que o mundo faz por querer é a frequência movimento de 20 cozido e forçar uma barra né as vezes é uma cruz use taxi um desejo de disputar.

- Me conta o que que você é? tipo a prece super fofo mas na verdade é super invasivo e super categorizador e às vezes é assim eu digo Oi moça que é para te colocar no seu lugar você sabe assim tipo ou E aí moço E aí boy sabe qual é o momento muito difícil né E aí como é que você falou um pouco já também.

- Queria falar um pouco mais como é que você lida com a expressão de trânsito especificamente você se relacionar sem você falou fala de Penina vai ver você falou também que que teve um momento de você se considerar uma pessoa não binária né Sem necessariamente voltando se eu quiser eu sentia vontade uma identidade feminina O ideal era que tivesse A liberdade para que isso acontecesse né que tipo isso acontecesse de uma forma maravilhosa assim né tipo então por isso não exclui a possibilidade fica movimento tão linda também tal e a minha relação com a palavra trans é porque eu entendo assim eu entendo que no momento que eu me movi desse lugar de homem gaiato.

- Eu sinto que a com processo frango assim e eu demorei de de usar essa palavra porque eu tinha medo de usá-la até hoje eu tenho medo de usá-la porque sim que é transa Então você traz mulher Então você vai indo para outra se você está transitando para onde isso então assim por entender isso é que eu também acho que eu tenho essas questões continuar feminilidade né porque quem me garante que em algum momento da minha vida eu não quero me transformar numa linda muito dela sabe já que eu estou num processo trans não significa que eu esteja transicionando para algum lugar não né mas mas isso pode estar acontecendo também então ela te dá o nega essa possibilidade está sempre por perto.

- Eu já não dou importância nenhuma para as identidades de gênero. Na verdade se eu pudesse eu acabava com todas elas. Então você pode me chamar do que você quiser pode me tratar no feminino me trataram masculino me chamar de homem chama de mulher me chamar de coisa me chamar de aquilo Porque essas coisas não fazem festa para mim na verdade nenhuma dessas designações são precisas para descrever aquilo que eu sou.

- E eu tenho tilizado o pronome feminino para me designar para falar de mim mesma muito mais como uma forma provocativa de relacionar-me com a linguagem já que a linguagem não dá conta de tratar de mim do jeito que eu sou eu uso o feminino para evidenciar uma contradição para confundir as pessoas. Eu não estou aqui para resolver nenhum problema. Estou aqui mais para criar novos problemas.

- Uma vez numa entrevista⁸¹ me perguntaram, meio que parafraseando a Simone de Beauvoir, quando é que eu tinha me Tornado um homem né naquela ideia de que não se nasce homem se torna homem se torna esse homem enfim essa é a lógica e sem precisar pensar muito responde nunca eu nunca me senti homem de verdade dentro dessa nunca dei conta de responder a uma expectativa nunca foi nunca essa palavrinha serviu para para explicar aquilo que eu sou aquele que eu fui é

⁸¹ Trecho da entrevista citada: <https://www.youtube.com/watch?v=YYUMBgVR2DQ>

claro que você passa muito tempo tentando entender tentando se adaptar Já que todo mundo disse para você que você é homem você passa muito tempo tentando se aproximar desse modelo né tentando responder às expectativas então durante muito tempo eu tentei me entender como um homem mas isso nunca aconteceu de fato nunca foi nunca chegou nunca Cheguei num patamar de tranquilidade com isso.

- Durante muito tempo eu senti inveja daqueles que daqueles daquelas né que que eu considero assim que estarem muito confortáveis no binômio né aquele homem que você olha e fala assim nossa ele todas as características que você espera ele atende e durante bastante tempo eu tive um pouco de inveja dessas pessoas porque parecia que elas não precisavam lidar com um monte de coisa que eu tinha que lidar diariamente parecia que elas não tinham que refletir eu viver as mesmas coisas que eu vivi os mesmos com as confusões.

- Mas na verdade, depois de muita reflexão depois de muitos anos de bater a cabeça depois de muito sofrimento hoje eu entendo que elas performam tudo da mesma na mesma medida que o performa é tudo protético é tudo inventado o homem mais homem que você pode imaginar aquele que corresponde mais perfeitamente as expectativas precisa acordar todos os dias e continuar e tomar a decisão de continuar sendo esse homem. Quando eu me dei conta disso foi profundamente libertador porque eu parei de me sentir tão deslocada na minha diferença eu falo tudo isso hoje como se fosse simples mas não é isso demora anos, anos e muitas cicatrizes.

- Eu sou movimento, eu sou uma coisa borrada que que não se define e que nem procura por definição eu não tô interessada em nenhum tipo de estabilidade identitária estou interessada em viver essa essa confusão essa estranheza que para mim passou a ser um bálsamo não ter que responder não me senti na obrigação de responder a nenhuma classificação identitária é profundamente libertador. Nesse sentido falar em uma identidade como um determinado tipo de pessoa com determinadas características não faz o menor sentido para me descrever eu não estou

interessada em construir uma caixinha nova para mim não tem interessada em trocar aquelas caixinhas nas quais eu já não Coube por uma caixa nova.

- Mas respeito profundamente aquelas e aqueles que que usam a identidade com uma ferramenta de afirmação de visibilidade e de alcance de direitos que tem sido vilipendiadas da de determinados tipos de populações reconheço a importância da identidade em determinados espaços em determinados contextos mas eu compreendo a importância da identidade no mundo que a gente vive hoje mas eu não gostaria de viver no mundo identitário para sempre.

- Depois eu tentativa de suicídio eu passei quase quase três meses no Hospital Psiquiátrico por mais incrível que pareça instalar foi profundamente Libertador para as minhas loucuras não só instalar mas aquele momento da minha vida que compreende o auge de uma crise depressiva a tentativa de suicídio e o Hospital Psiquiátrico chegar nesse tipo de limite da existência muda radicalmente o jeito que você olha para o mundo. Conviver com aquelas pessoas fez com que eu colocasse todas as minhas loucuras todas as minhas estranhezas em perspectiva. tudo aquilo que eu achava que era muito esquisito em mim virou perfumaria. Lá eu tive a oportunidade de conviver com pessoas que realmente tinham um universo inteiro só dela. E pude reconhecer a maravilhosidade disso.



Matias Masimoto

CAPÍTULO 4

Uma fábula contemporânea de Deusxs, Bruxxs e Princesxs terroristas do gênero

Performance-percurso-texto-manifesto do encontro entre Cali, Stefano e Princesa, performada em 20 de setembro de 2019. Todas as fotos do percurso são de Lidia Sonae Ueta.

*Entre a oração e a ereção
Ora são, ora não são
Unção, benção, sem nação
Mesmo que não nasçam
Mas vivem e vivem e vem*

*Entre a oração e a ereção
Ora são, ora não são
Unção, benção, sem nação
Mesmo que não nasçam
Mas vivem e vivem e vem*

*Se homens se amam, ciúmes
Se hímen, se unem
A quem costumeiramente ama
A mente ama também*

*Oh-oh, oh-oh, oh-oh, oh (A mente ama também)
Oh-oh, oh-oh, oh-oh, oh (A mente ama também)*

*Entre a oração e a ereção
Ora são, ora não são
Unção, benção, sem nação
Mesmo que não nasçam
Mas vivem e vivem e vem*

*Se homens se amam, ciúmes
Se hímen, se unem
Há quem costumeiramente ama
A mente ama também
A mente ama também*

*Não queimem
Não queimem
Não queimem as bruxas (Não queimem)
Mas que amem as bixas, mas que amem
Clamem, que amem, que amem*

*Não queimem as bruxas (Não queimem)
Mas que amem as bixas, mas que amem (Que amem)
Que amem, clamem, que amem*

*Não queimem as bruxas (Não queimem)
Mas que amem as bixas, mas que amem
Que amem, clamem, que amem*

(Linn da Quebrada, Jup do Bairro, Alice Guél, Danna Lisboa, Liniker Barros, Ventura Profana, Urias e Verónica Decide Morrer)⁸²



⁸² Para uma experiência completa ouça em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y5rY2N1XuLI>>



















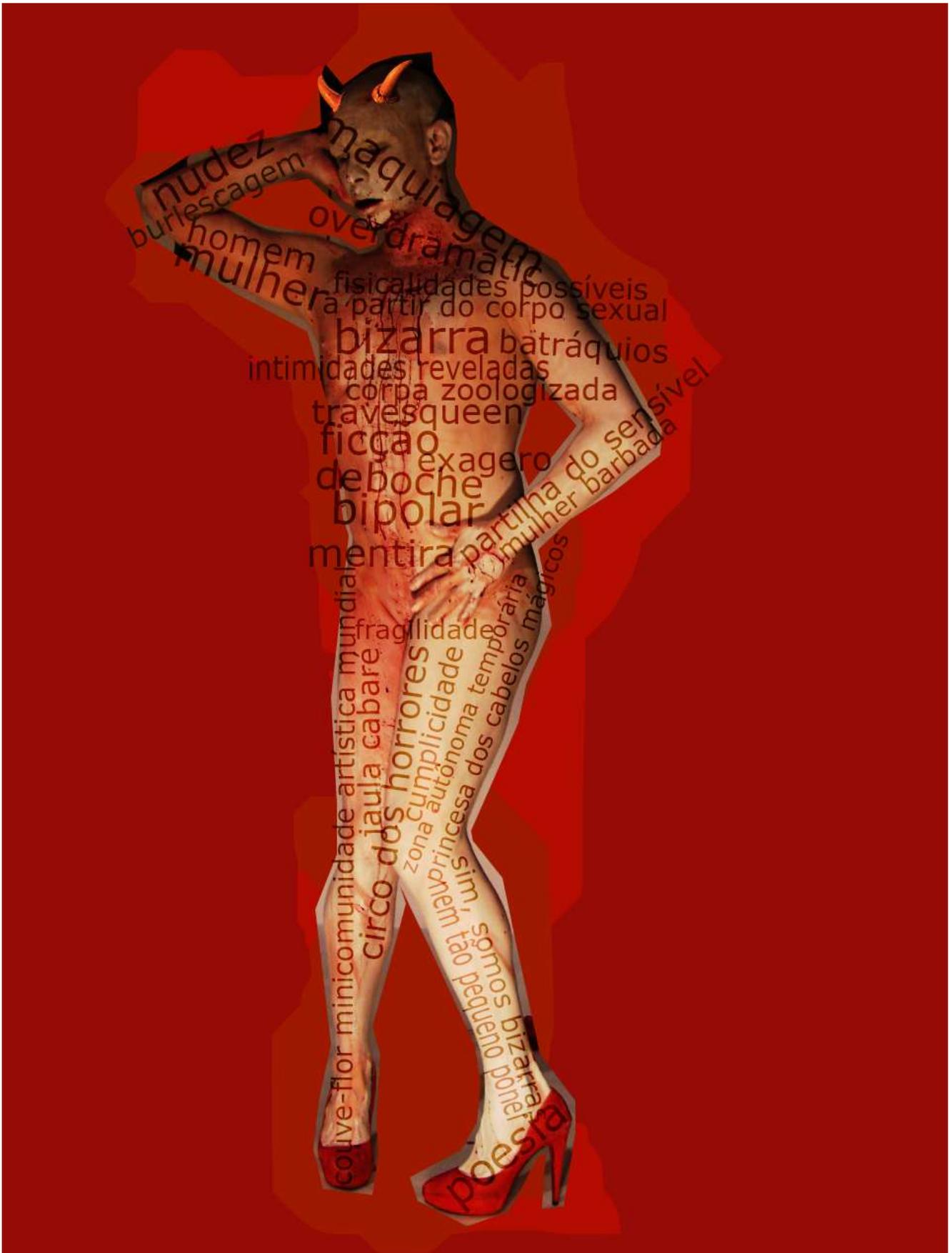












CONSIDERAÇÕES FINAIS (Mais para último manifesto)

*O mundo acabou
Não foi explosão
Foi bem aos poucos, ninguém percebeu
E o que sobrou é prorrogação
De um jogo que a gente já perdeu*

*Bem-vindos ao after, do after, do after do fim do mundo
Bem-vindos ao after, do after, do after, do after*

*Eu sou a xepa, você é a xepa
Eu sou a xepa, você é a xepa
Eu sou a xepa, você é a xepa*

(Clarice Falcão e Linn da Quebrada)⁸³

É com o coração excitado e dolorido que termino esta conversa. Excitado com o marco histórico que enxergo representado pela composição desta mesa, e dolorido pela gravidade e intensidade evocadas pela temática que me foi proposta. Não nos enganemos, não é de hoje que há um genocídio estatal em curso. E ele é classista, racista, generificado. É identitário, não tenho receio nenhum em afirmar.

Essas estruturas de apagamento (que vão de inviabilização à morte), são uma realidade que se modifica em diferentes momentos da história colonial brasileira. COMO SE NÃO FOSSE NADA, o país recentemente mergulhou em um poço que por mais fundo que já tenha se mostrado, nunca chega ao fim.

Como se não fosse nada, no país onde eu vivo se criou, nos últimos anos, uma rede de escolas de princesas. Como se não fosse nada, mães pagam pequenas fortunas para que suas filhas aprendam a ser princesas submissas e delicadas. Como se não fosse nada, elegemos como presidente, um homem que faz publicamente apologia à tortura e

⁸³ Para uma experiência completa ouça em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0OsZgTwo500>>

torturadores. Que vai a publico dizer que o problema da nossa ditadura militar foi que “ela torturou, mas não matou”.

E como se não fosse nada, um projeto amplamente fascista de país tomou conta do brasil. Nós nunca fomos nenhum paraíso da diversidade (como muitas vezes se pinta por aí), mas é inegável o estrago que os últimos anos tiveram na estrutura do estado e sobretudo na própria forma de pensar e agir das pessoas no que diz respeito aos direitos das populações mais vulneráveis. Como se não fosse nada, o genocídio da população preta, jovem, periférica nunca esteve tão ativo e naturalizado. Como se não fosse nada, todos os dias choramos a morte de uma criança preta assassinada por uma polícia que se demonstra reincidentemente corrupta e violenta.

Como se não fosse nada, o Brasil atualmente tem como ministra dos direitos humanos, uma pastora que diz: “menino veste azul e menina veste rosa” e entre dezenas de absurdos, num ato basicamente inexplicável, afirma em um vídeo que o brasil não pode seguir o caminho da Holanda onde “os especialistas indicam que meninos devem ser masturbados desde os 7 meses de idade”. Como se não fosse nada, nosso presidente é basicamente um cabo eleitoral do corona vírus, chamando o vírus de gripezinha, menosprezando totalmente a pandemia e desrespeitando as mortes. “Temos que enfrentar o vírus como homens”, disse ele uma vez na tv.

E também, como se não fosse nada, essa perspectiva, do macho fascista, cresceu como erva daninha no modo de existir do provo brasileiro. Um fanatismo, uma cegueira, uma violência que é quase inexplicável. Como se não fosse nada, artistas e intelectuais têm sido censurados, perseguidos, humilhados publicamente ao ponto de já termos diversos exilados em outros países, para sobreviver.

Como se não fosse nada, tudo que é diversidade tem sido usado como plataforma pra alimentar o discurso fascista. Qualquer diferença é cooptada como exemplo de mal a ser combatido. E como se não fosse nada, a vida cotidiana tem sido cada vez mais risco de vida para pessoas, que como eu, estão fora do padrão da “família-nacionalista-branca-cristã-heterossexual”. O que é sempre um desafio ideológico, virou risco de vida.

Da forma que somos tratadxs nas ruas, à projetos de legislação que tentam garantir nossa impossibilidade de viver a vida sendo justas com aquilo que somos. Um exemplo (dentre os vários que poderiam ser listados) é projeto de lei que atualmente tramita no congresso nacional (PL 2578/2020), que “Determina que tanto o sexo biológico como as características sexuais primárias e cromossômicas definem o gênero do indivíduo no Brasil.” É difícil até encontrar por onde começar a criticar tal proposição. Nitidamente se trata de um dispositivo de controle que ataca diretamente conquistas de mais de 50 anos de lutas das populações LGBT. Querem nos matar de todo jeito. Se não com 80 facadas, covardemente nas ruas, com leis que tornem invisíveis nossas múltiplas e coloridas existências.

Quando me relaciono com o conceito de necropolítica, tão potente e brilhantemente calcado pelo camaronês Achille Mbembe, sinto o cheiro de sangue das minhas amigas assassinadas, sinto a garganta embargar pensando nas vezes que estive no hospital com um amigo espancado; respiro fundo, recuperando o fôlego como nas diversas vezes que corri na rua com medo de apanhar. Ou morrer. Ou ser estupradx. Lembro das vezes que sofri diversas violências caladx, achando que eu é que era a erradx, imersx numa estrutura estatal com dispositivos necropolíticos cuidadosamente pensados para garantir que eu me sentisse assim.

A necropolítica se sustenta, acontece, no corpo que a gente é. O poder de ditar quem pode viver e quem deve morrer se concretiza na força do estado, mas se sustenta nas relações civis ordinárias. A partir das tecnologias de controlar populações, é que o “deixar morrer” se tornou aceitável.

E a circunstância da pandemia tem apresentado uma assustadora intensificação dos poderes do deixar morrer. Por um lado, a tessitura social mais densa e homogênea gerada pela pandemia, torna mais visíveis os processos que já estavam acontecendo de forma muito intensa. E por outro lado, temos visto uma vergonhosa atitude oportunista de nossos governos no Brasil: o que no começo parecia descaso com determinadas populações, foi se transformando em explícita estratégia genocida. Leis flexibilizando o

desmatamento, ataque à legislação e estruturas governamentais de defesa de direitos humanos, flexibilização das medidas de isolamento social.

É fato que o coronavírus não faz distinção em seu contágio. A contaminação independe de raça, classe, gênero ou orientação sexual. Desde o início da pandemia, as expectativas eram de que as periferias seriam as grandes vítimas do coronavírus no Brasil. Quando vemos os números assustadores de mortos e infectados, nós sabemos quem é que está morrendo.

E para algumas pessoas esse emaranhado de questões, corpos, mortes, violências não são tão imediatamente relacionáveis com a dança. Para mim não existe dança possível, no momento agudo que estamos vivendo, que não aconteça dentro do emaranhado. E, mais radicalmente ainda, tenho me dado conta que a circunstância da pandemia afeta irreversivelmente nossas noções de corpo e de dança. O que a pandemia revela em relação as possibilidades e fragilidades do corpo? E da dança? O que tem sido dançar nesse momento? O que muda na percepção que temos da dança na medida em que nos obrigamos a construí-la sem o encontro físico? O que se perde, o que se ganha? Que corpo é esse que se constitui no contexto agudo de controle que a pandemia instaura? O que o vírus está nos ensinando, enquanto corpo e enquanto humanidade? Como o alargamento das políticas, estratégias e perspectivas neoliberais (que estamos visualizando tão cruamente neste momento) pode ser percebido, refletido e/ou vivenciado pelo corpo que dança? Me parece que precisamos, enquanto área de produção de conhecimento, enfrentar com coragem tais questionamentos.

Certamente não sairemos desse momento tão doloroso iguais, mas a pergunta que podemos-devemos nos fazer é: como contribuiremos para que o tal novo normal não seja apenas uma multiplicação do antigo normal, no qual não acreditamos? Como a dança pode contribuir para que este momento tão doloroso não tenha sido em vão?

Inspiradx na campanha #liberteofuturo, capitaneada por Eliane Brum, tenho tentado aproveitar o momento para retomar a imaginação como forma de fazer política. Imaginar o futuro já é começar mudar o presente, e o futuro está no corpo. O

futuro é corpo. O futuro é movimento. O desafio seria pensar nosso semestre de modo que através das nossas disciplinas, dos conteúdos, das experiências, estimular a imaginação e abrir espaço para laboratórios dançantes de futuros. Como a dança pode contribuir para imaginar futuros outros, futuros menos violentos, futuros que mudem radicalmente a relação dos seres humanos com o restante do planeta, futuros que não tenham medo de trabalhar com as desigualdades, no sentido de diminuir diferenças de acesso.

E no futuro que eu imagino, que eu pinto com todas as cores e purpurinas que minha mente tem de sobra, a dança se transformou nessa bruxaria cinestésica, estética, inevitável. Nesse exercício de tocar o intangível e mover o mundo. Literalmente. Numa organização estética ritual que move as coisas, nesse engajamento concreto, nesse desejo vital de transformação. No futuro que imagino, a dança é o jeito que o corpo tem de empurrar as coisas do mundo e ser empurrado por elas. Que possamos imaginar os nossos futuros com as nossas pequenas bruxarias, e que a nossa dança possa ser esse exercício contínuo de ser movido e mover o presente.

O último desafio que lanço neste texto (a mim mesmxx e à dança-performance enquanto áreas de produção de conhecimento), diz respeito a como as questões de direitos humanos e populações vulneráveis tem sido tratada nas pesquisas em dança. É inegável o aumento do número de trabalhos e artistas interessadxs nas discussões de gênero e sexualidade, das diásporas, dos povos originários, das pessoas com deficiência. No entanto percebo que as questões são abordadas como assunto, como tema, e pouco invadem os próprios procedimentos em dança. Como as existências fora do binário poderia virar matriz de movimento? Textura? Tônus? Corpo, afinal?

Um dia desses fiquei minutos assistindo um grupo de formigas minúsculas tentando carregar a metade de uma maçã. Sim, metade de uma maçã. Elas eram muitas, mas eram muito pequenas, e se amontoavam do lado, embaixo, se empilhavam entre si e a sensação que eu tive, é que elas não tinham dúvida de que seria possível. Tentando, agindo, fazendo. A água tanto baterá até que furará. Outro dia sonhei com baratas.

Barata é incrível. Mais de 320 milhões de anos de existência no planeta. As pessoas olham torto, detestam, gritam de nojo, mas elas ali, se resignificando. Vão acabar junto com o planeta. Ou sobreviver à morte do planeta. Osso duro de roer.

O que há de respiro possível num mundo tão marcado por heranças coloniais? Como lido com as minhas feridas? Como aprendo a lamber também as feridas das minhas irmãs? E a encontrar performances possíveis junto a corpos que habitam as normatividades coloniais?

Já chorei vendo vídeo de peixe na piracema. Meio de raiva, meio de pena, meio por me sentir meio inútil. Literalmente nadando desesperados contra a correnteza, saltando para atravessar cascatas tão altas que nem com as duas pernas que tenho conseguiria. E repetindo esse salto dezenas de vezes até conseguir. Até conseguir ou até morrer tentando. Aí tem um animal que chama TARDÍGRADO. Mede menos de 1 mm, e aguenta temperaturas entre perto do zero absoluto (-273°C) e 150°C, além de situações de pressão e radiação mais de 1000 vezes as que um humano pode aguentar. E de quebra, simplesmente o bicho consegue se reproduzir em ambientes sem oxigênio, como o espaço. Basicamente imortal. Se tem alguém que aguenta o tranco é a tardígrada.

Continuar? Empurrar? Redistribuir? Destruir? Reivindicar direitos? Pedir um lugar a mesa?

Se performar é uma forma que o corpo encontra para pensar, para construir conhecimento sobre si mesmo e sobre o mundo, ela pode contribuir para a materialização do exercício de tocar o intangível e mover o mundo. Literalmente. Ser esta organização estética ritual que move as coisas, um engajamento concreto, desejo vital de transformação. No mundo que estou querendo construir, especialmente com colaboração com as monstras, performar é o jeito que o corpo tem de empurrar as coisas do mundo e ser empurrado por elas, num exercício contínuo de ser movido e mover o presente.

Performar como ato de destruir a humanidade. Já não temos mais desculpas para desconsiderar as “políticas da natureza”⁸⁴ propostas por Bruno Latour, que nos convoca a agir numa ecologia política. Também na esteira de uma ressignificação da nossa compreensão sobre o planeta, ouçamos, de uma vez por todas, a sabedoria ancestral de Davi Kopenaewa, Ailton Krenak, Sonia Guajajara, Kaká Werá e tantas outras vozes indígenas que há 500 anos nos falam, generosamente, sobre o genocídio em curso no país e a destruição eminente da Terra. Não temos mais desculpa para não ouvir Lilia Ferreira Lobo, traçando parte da sangrenta genealogia “dos infames da história”⁸⁵, apontando a violência com corpos com deficiência foram e são tratados no Brasil. Não dá mais para ignorar a quantidade enorme de mulheres produzindo conhecimento sobre e a partir de matrizes epistemológicas afro-diaspóricas: Grada Kilomba, Audre Lorde, Bell Hooks, Conceição Evaristo, Djamila Ribeiro, Gal Martins, Luciane Ramos. Poderia ir longe. Tem muita gente se desafiando, se arriscando, se afetando epistemo-performaticamente.

Tenho falado por aí que se meu corpo é minha política (obrigada Micheline Torres 86), a performance é minha bruxaria ciborgue, minha poesia é minha metralhadora e minha estranheza é minha mais refinada estratégia de sobrevivência. Enfim, mas também começando, a bizarra que sou eu, encontra a bizarra que é você (e enquanto isso acontece elas trocam dicas vitais para explodir a coisa toda).

Como forma de reconhecer e celebrar o fato de continuar bem viva, tenho me colocado em movimento para lembrar dos futuros que nos foram ceifados. Criado chances para que o corpo lembre de alguns dos futuros possíveis antes das incontáveis feridas coloniais. Mas também lembre de como a carne foi ferida, e assim possa

⁸⁴ LATOUR, Bruno. **Políticas da natureza**: como associar as ciências à democracia. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

⁸⁵ LOBO, Lilia Ferreira. **Os infames da história**: pobres, escravos e deficientes no Brasil. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

⁸⁶ A artista carioca Micheline Torres desenvolveu uma série de obras que chamou de “Meu corpo é minha política”. Maiores informações em <questaoecritica.com.br/2014/06/meucorpoemianhapolitica/>

performar “com costas cheias de futuro” 87. Performance como prática para lembrar, fraturar e futurar. Como agenciamento da espiralidade do tempo, como a possibilidade de presentificar futuros transancestrais.

Ficcinar futuros é começar a mudar o presente, e o futuro está no corpo. O futuro é corpo. Futuro é movimento. E sobretudo, o futuro é ancestral. Nesse texto falo sobre TRANSperformar passado, presente e futuro desafiando a linearidade que nos foi ensinada como verdade. Se existem futuros possíveis, eles estão diretamente conectados com nossas ancestralidades. Como, em meio à todas as marcas violentas da colonialidade, este corpo pode contribuir para imaginar futuros outros? Futuros que mudem radicalmente a relação que temos umas com as outras com o restante do planeta? Futuros que não tem medo da destruição.

Micro carta à mostra-cyborgona-deliciosa-futurista-vanguardista que está vindo logo ali, na esquina espiralada do tempo:

Oi lindeza. Eu sou você, você é o corpo-resultado-processo da revolução arquitetada pela manada de loucas da qual faço parte aqui em 2022. Estamos aqui, nos desafiando a inventar outros mundos.

No meio de muito terror, de muito horror de muita falta de sacanagem.

O corpo que sou, com todas as bizarrices das quais me orgulho e que viraram minha forma mais contundente de relação com o mundo, é, aqui nesta posição, só a ponta de um iceberg-manada de dissidências e desobediências que tem dado movimento à história. Não estou sozinha, nunca estive. Me sinto articulada com um campo bonito e colorido de uma militância inscrita no corpo. Bonito, colorido, cheio de

⁸⁷ Expressão que empresto de Caio Riscado: **Com as costas cheias de futuro**. Editora Urutau: Bragança Paulista, 2020.

glitter, mas também cheio de sangue e de morte. Evoco todas aquelas vieram antes e que não desistiram das maravilhosidades de serem elas mesmas e que foram massacradas por isso. Vítimas de estratégias de extermínio na maioria das vezes desenvolvidas e sustentadas pelo estado brasileiro.

Quando penso na realidade que vivemos sinto o cheiro de sangue das minhas amigas assassinadas, sinto a garganta embargar pensando nas vezes que estive no hospital com um amigo espancado, respiro fundo recuperando o fôlego como nas diversas vezes que corri na rua com medo de apanhar. Ou morrer. Ou ser estuprada. Lembro das vezes que sofri diversas violências calada, achando que eu é que era a errada, imersa numa estrutura estatal com dispositivos cuidadosamente pensados para garantir que eu me sentisse assim.

A maravilhosa Conceição Evaristo nos deixou de presente o mantra: “eles querem nos matar, mas a gente combinamos de não morrer”, e agorinha a minha contemporânea Jota Mombaça complementou: “Não vão nos matar agora”. Faço parte de uma enxurrada de corpos que existem desafiando o gênero binário e sua dinâmica compulsória. Uma horda que não tem medo de habitar o incerto, o pouco definido, o borrado, o estranho. Um enxame que não engole a pretensa verdade segundo a qual a humanidade é dividida unicamente entre homens e mulheres. A corpa que sou hoje, vivendo no país que vivo hoje, não tem outra escolha a não ser atualizar criativa e diariamente suas estratégias de sobrevivência. Todos os dias preciso me perguntar o que estou fazendo para garantir que meu corpo não seja literalmente apedrejado na rua e minhas subjetividades não sejam violentadas na padaria, na internet, no congresso nacional, na universidade.

E cada vez que eu caio diante de um ignorante, toda vez que me tranco no quarto de medo, ou choro minutos a fio no chuveiro, ou corro de alguém gargalhando seu poder. A cada uma das vezes que passo por uma situação dessas, saio uma Princesa ainda mais exuberante. No dia seguinte a gente troca o modelito, retoca a maquiagem e começa tudo de novo, pois como já disse a outra maravilhosa da Caio Fernando de

Abreu, “Tem o seguinte, meus senhores: não vamos enlouquecer, nem nos matar, nem desistir. Pelo contrário: vamos ficar ótimos e incomodar bastante ainda.”

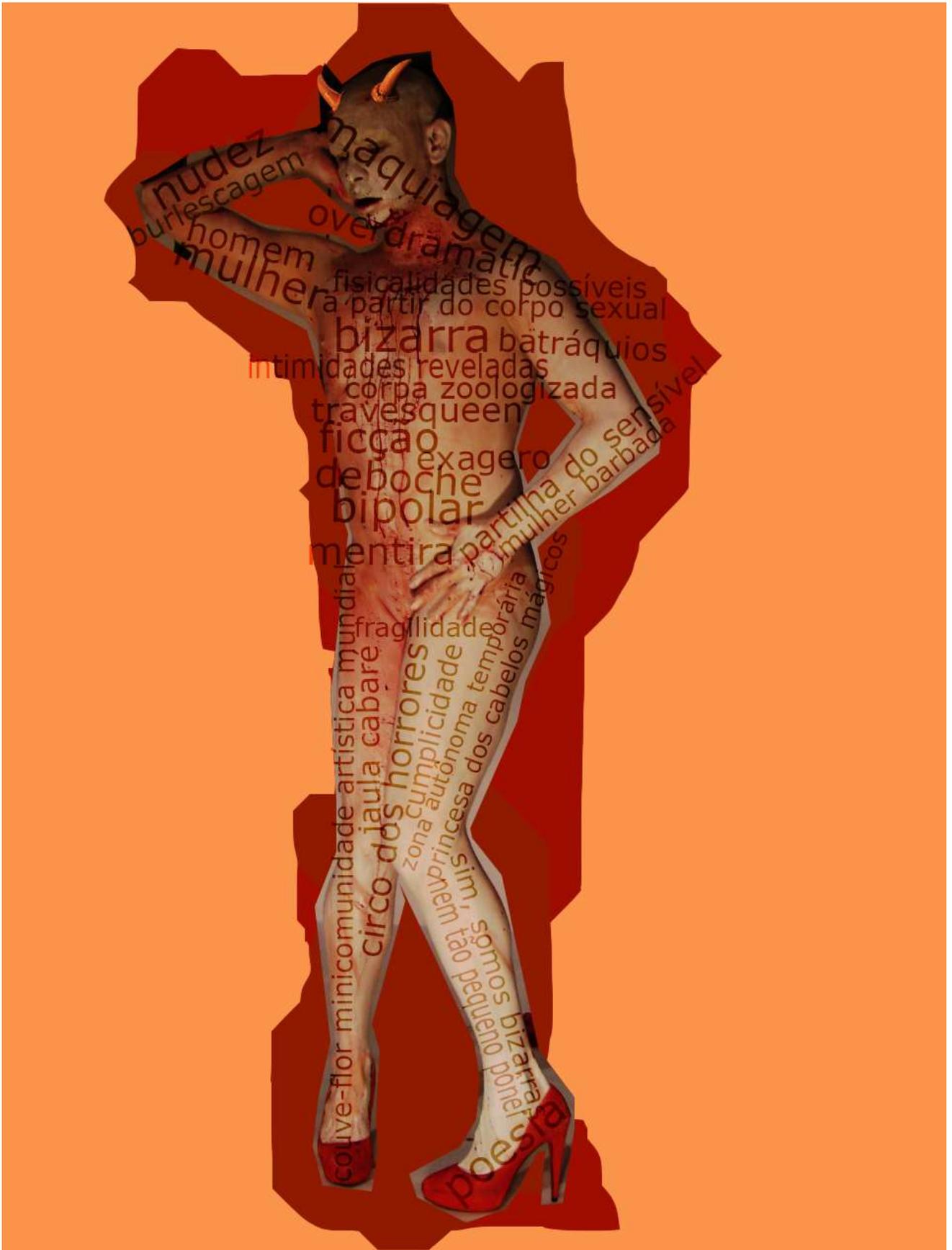
Está foda viver por aqui, monstrona. Mas estamos nos encontrando, em manadas cada vez maiores. E performando nossa parte para te tornar possível.

*Empty spaces, what are we living for?
Abandoned places, I guess we know the score, on and on
Does anybody know what we are looking for?
Another hero, another mindless crime
Behind the curtain, in the pantomime
Hold the line
Does anybody want to take it anymore?*

*The show must go on
The show must go on, yeah
Inside my heart is breaking
My makeup may be flaking
But my smile, still, stays on*

(Queens)⁸⁸

⁸⁸ Para uma experiência completa ouça em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t99KH0TR-J4>>



REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Lisiane M. As potencialidades do pensamento geográfico: a cartografia de Deleuze e Guatarri como método de pesquisa processual. In: **Anais do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Caxias do Sul, 2010.
- ALEGRE, Sara Martín. **Desafíos a la heterosexualidad obligatoria**. Barcelona: Editorial UOC, 2011.
- ALMELA, Ramon. *Líneas precursoras del "performance art"*. **Criticarte**, 2001. Disponível em http://www.criticarte.com/Page/file/art2001/PERFORMANCE_ART.html. Acesso em: 27 out. 2015.
- AUSTIN, John. **Quando Dizer é Fazer: Palavras e Ação**. Porto Alegre, Artes Médicas, 1990.
- BANES, Sally. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BANVENISTE, Emile. **Problemas de linguística geral**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- BAUMAN, R. Fundamentos da Performance. **Na Sociedade e Estado**.. vol 29 n., 2014.
- BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo**. Sexualidade de gênero na experiência transexual. Salvador: Editora Devires, 2017.
- _____. **Transviad@s: gênero sexualidade e direitos humanos**. Salvador: EDUFBA, 2017.
- BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição**.. Belo horizonte:Autêntica Editora, 2017.
- _____. **Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'**. New York and London: Routledge, 1993.
- _____. **Caminhos divergentes: judaicidade e a crítica ao sionismo**.. São Paulo: Boitempo, 2017.
- _____. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- _____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, Guacira L. **O corpo educado – pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: a Autêntica, 1999.

- _____. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009 [2005].
- _____. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006 [2004].
- _____. *Excitable Speech. A Politics of the Performatives*. New York: Routledge, 1997.
- _____. *Gender as Performance. An Interview with Judith Butler*. *Radical Philosophy*, n.º 67, pp. 32-39 (Interview with Peter Osborne and Lynne Segal), p. 37, 1994.
- _____. *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*. New York: Routledge, 2006. BUTLER, Judith; SPIVAK, Gayatri. Who sings the Nation-State? Language, Politics, Belonging. New York: Seagull. 2007.
- _____. *How Bodies come to Matter: An Interview with Judith Butler, Signs. Journal of Women in Culture and Society*, vol. 23, n.º 2, pp. 275-286 (Interview with Irene Costera Meijer and Baukje Prins), 1998a.
- _____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. (tradução de Renato Aguiar). 6ª. edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003. [1990]
- _____. **Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?** 3ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- _____. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética..** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- _____. *Undoing Gender*. New York-London: Routledge, 2004a.
- CAMARGO, Robson C. **Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise**. 2012.
- CHAGAS, Pedro Dolabela. Arte e política: o quadro normativo e a sua reversão. *Revista KRITERION*. n 112, Dez/2005.
- COELHO Maria Thereza Ávilla Dantas; SAMPAIO, Liliana Lopes Pedral. (org.) **Transexualidades: um olhar multidisciplinar**. Salvador: EDUFBA, 2014.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- COLLING, Leandro. (org.) **Dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2016.
- _____. **Que os outros sejam o normal: tensões entres movimento LGBT e ativismo queer**. Salvador: EDUFBA, 2015.
- DANOWSKI, Déborah. **Há um mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. 2ª edição. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2017.

- DELEUZE, Gilles. **Cartas e outros textos**. (traduzido por Luiz P. Orlandi). São Paulo: n-1 edições, 2018.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs ± capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995a. V. 1.
- _____. Mil Platôs ± capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. V.3.
- _____. Mil Platôs ± capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. V.4.
- _____, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-édipo – capitalismo e esquizofrenia**. Lisboa: Assírio & Alvim, [s.d.]. (edição original em francês: 1972)
- _____. Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Trad. de Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.
- _____. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- DESPENTES, Virginie. **Teoría King Kong**. Espanha: Melusina, 2011.
- DUQUE, Tiago. **Montagens e demontagens: desejo, estigma e vergonha entre travestis adolescentes**. São Paulo: Annablume, 2011.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, Brasil, v. 8, p. 235-246, nov. 2008. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>>. Acesso em: 27 out. 2015.
- FACHINNI, Regina. **Sopa de Letrinhas: movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 90**. Rio de Janeiro. Garamond, 2005.
- FOSTER, David William. "Homossexualismo: sexualidade e valor", de Samuel Rawet - um texto fundador da teoria queer brasileira. **Cadernos De Língua E Literatura Hebraica**, (14), 199-208.
- FOSTER, David William. *Cultural re-visions of the brazilian troupe, Dzi croquetes*. **Karpa 6** (2013): n. pag <http://www.calstatela.edu/sites/default/files/users/u1801/fosterpdf.pdf>
- FOSTER, David William. Reafirmações sobre o queer e o teatro. **O Percevejo Online**. V. 8, n. 2 | p. 60-70 | jul. / dez. 2016. (p. 60-70)
- FOUCAULT, Michel. **A Coragem da Verdade: o governo de si e dos outros II**. São Paulo: Martins fontes, 2011.

- _____. **A hermenêutica do sujeito.** 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.
- _____. **A ordem do discurso.** 6 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- _____. **As palavras e as coisas.** São Paulo: Martins Fontes, 2002a.
- _____. **Em defesa da sociedade.** São Paulo: Martins Fontes, 2002b.
- _____. **História da Sexualidade: a vontade de saber.** V. 1. 14 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001a.
- _____. **História da Sexualidade: o cuidado de si.** V. 3. 7 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2002c.
- _____. **História da Sexualidade: o uso dos prazeres.** V. 2. 9 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001b.
- _____. **Microfísica do poder.** 19 ed. São Paulo: Graal, 2004b.
- _____. O Triunfo social do prazer sexual: uma conversa com Michel Foucault. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos, Vol. V.** Ética, Sexualidade, Política. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010h.
- _____. **Os anormais.** São Paulo: Martins Fontes, 2002d.
- _____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão.** 24 ed. Petrópolis: Vozes, 2001c.
- GARCÍA, David Córdoba. El contexto sociopolítico de surgimento de la teoría queer. De la crisis del sida a Foucault. In: Córdoba, David; Sáez, Javier; Vidarte, Paco. **Teoría Queer.** Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas. Barcelona: Editorial Egales, 2005.
- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance.** São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GOLDBERG, RoseLee. **A arte da Performance: do futurismo ao presente.** Martins Fontes. São Paulo: 2006.
- GONTIJO, Fabiano. Kátia Tapety: ora mulher, ora travesti? Gênero, sexualidade e identidades em trânsito no Brasil. **Cadernos Pagu (43)**, julho-dezembro de 2014: 299-319.
- HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós-modernidade.** 5ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- _____. **Da diáspora.** Identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.
- HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue. In: TADEU, T. (Org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano.** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. In: **Antropologia em primeira mão / Programa de Pós**

Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, n.1. Florianópolis: UFSC, 1995.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LAURETIS, Teresa de. (1991). Queer theory: lesbian and gay sexualities. **Differences: a Journal of Feminist Cultural Studies**, 3(2), iii-xviii.

LAURETIS, Teresa de. Queer theory: lesbian and gay sexualities. An introduction. **Differences. A Journal of feminist cultural Studies**, v. 5, 1991; p. 04-18.

LE BRETON, David. **Desaparecer de si: uma tentação contemporânea**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

LEAL, Dodi.; DENNY, Marcelo. (org). **Gênero expandido: performances e contrassexualidades**. São Paulo: Annablume, 2018.

LIMA, Carlos Henrique Lucas. **Linguagens Pajubeyras: Re(ex)istência Cultural e subversão da heteronormatividade**. Primeira Edição. Salvador: Devires, 2017.

LOURO, Guacira Lopes. Foucault e os estudos *queer*. In: RAGO, M.; VEIGA-NETO, A. (Orgs.). **Por uma vida não fascista**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009; p. 135-142.

_____. **Gênero, história e educação: construção e desconstrução**. In: Educação e Realidade. Jul/dez, 1995, vol. 20 n. 2, p.101-132. ISSN: 0100-3143

_____. **O Corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001a.

_____. Teoria Queer – uma política pós-identitária para a educação. In: **Revista Estudos Feministas**. Ano 9, 2º semestre 2001b. p.541-553

_____. **Um corpo estranho**. Ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MACRAE, Edward. Os Respeitáveis Militantes e as Bichas Loucas. In: EULÁLIO, A. et alii. (orgs.). **Caminhos Cruzados**. São Paulo, Brasiliense, 1982, pp.99-111.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. (traduzido por Renata Santini). São Paulo: n-1 edições, 2018.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia. O Desafio de uma analítica da normalização. In: **Sociologias**. Ano 11, n. 21. jan/jun, 2009. p.150-182.

- _____. Não somos, queremos – reflexões *queer* sobre a política sexual brasileira contemporânea. In: COLLING, Leandro. **Stonewall 40 + o que no Brasil?** Coleção Cult. Salvador: EDUFBA, 2011.
- _____. Pânicos morais e controle social – reflexões sobre o casamento gay. In: **Cadernos Pagu** (28), janeiro-junho de 2007. p. 101-128.
- _____. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças.** 2 ed. Revista e ampliada. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- _____. **Teoría Queer: Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas.** Barcelona: Editorial Egales, 2005.
- _____. **Argonautas.** Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2017.
- _____. **O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento.** 2ª. Edição (2016). São Paulo: n-1 edições, 2013.
- _____. **Abjeção de Desejo: Uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de aids.** São Paulo: Anablume-FAPESP, 2009.
- _____. Traduções e torções ou que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?. In: **Revista Periódicus.** 1ª. Edição. Maio-outubro de 2014.
- _____. A ontologia da performance: representação sem reprodução. **Revista de Comunicação e Linguagens,** Lisboa: Edição Cosmos, n. 24, p.171-191, 1997.
- _____. A ontologia da performance: representação sem reprodução. **Revista de Comunicação e Linguagens,** Lisboa: Edição Cosmos, n. 24, p.171-191, 1997.
- _____. **A performance em Paul Zumthor.** In Anais da X Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-graduação - SEPesq Centro Universitário Ritter dos Reis, 2014.
- _____. "Introduction". In: PINAR, William (Org.). **Queer Theory in Education.** New Jersey e Londres: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1998. p. 1-47.
- _____. **Basura y Género: mear/cagar, masculino/feminino.** Disponível: <http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v0/PDFS/POLIETICAS%20DEL%20CUERPO%201%20BASURA%20Y%20GENERO.pdf> Acesso em: 09/01/2013.
- _____. **Devenir bollo-lobo o como hacerse un cuerpo queer a partir de El pensamiento heterosexual.** In: Córdoba, David; Sáez, Javier; Vidarte, Paco. **Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas.** Barcelona: Editorial Egales, 2005.

- PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**. Práticas subversivas de identidade sexual. Madri: Obra Prima, 2002.
- _____. **Manifesto contrassexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- _____. Multidões queer – notas para uma política dos ‘anormais’. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 19(1): 312, janeiro-abril/2011.
- _____. Terror Anal. In: HOCQUENGHEM, Guy. **El deseo homosexual**. Espanha: Melusina, 2009.
- _____. **Texto Junkie: Sexo, droga e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- REA, Caterina. **Traduzindo a África Queer**. Salvador: Editora Devires, 2018.
- REVEL, Judith. **Foucault**. Conceitos essenciais. São Carlos: Claraluz, 2005.
- RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Justificando, 2017.
- RICH, Adrienne. Compulsory heterosexuality and lesbian existence. In: ABELOVE, H.; BARALE, M. A.; HALPERIN, D. M. (ed.) **The lesbian and gay studies reader**. New York: Routledge, 1993; p. 227-254.
- RODRIGUES, Alessandro. **Crianças em dissidências: narrativas desobedientes**. Salvador, BA: Editora Devires, 2018.
- ROLNIK, Suely, **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018. 208 p.
- RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- _____. The Leather Menace: Comments on Politics and S/M. In: Samois (Editor). **Coming to power. writings and graphics on lesbian S/M**. Berkeley, 1981, p. 195.
- _____. Thinking sex. Notes for a radical theory of the politics of sexuality. In: ABELOVE, H.; BARALE, M. A.; HALPERIN, D. M. (ed.) **The lesbian and gay studies reader**. New York: Routledge, 1993; p. 03-44.
- SALGADO, Tiago Barcelos Pereira. Performance. **Dispositiva** (revista do programa de pós-graduação em comunicação social – PUC/MG), v.2, n.2 (2014): novembro, 2013 – junho, 2014.
- SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. [2002]

- SANT'ANNA, Denise Dernuzzi de. **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001,
- SANTOS, José Mário Peixoto. Breve Histórico da "Performance Art" no Brasil e no mundo. **Revista Ohun**, ano 4, n. 4, p.1-32, dez 2008.
- SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. In: Educação e Realidade. Jul/dez, 1995, vol. 20 n. 2, p.71-99. ISSN: 0100-3143.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. A Epistemologia do Armário. In: **Cadernos Pagu**. Tradução de Plínio Dentzien. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, 2007.
- _____. **Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire**. New York: Columbia University Press, 1985.
- _____. **Epistemology of the closet**. Berkeley: University of California Press, 1990.
- SIERRA, Jamil Cabral. **Marcos da vida Viável, marcas da vida vivível. O governo da diversidade sexual e o desafio de uma ética/estética pós-identitária para a teorização político-educacional LGBT**. Tese de Doutorado em Educação, Programa de Pós-graduação em Educação da UFPR, 2013.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e Diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- SOMMERMAN, Américo. **Inter ou transdisciplinaridade? da fragmentação disciplinar ao novo diálogo entre os saberes**. SP: Paulus, 2008. (75 p.)
- SPARGO, Tamsim. **Foucault e a Teoria Queer**. Rio de Janeiro: Pazulin; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006.
- TADEU, Tomaz. Nós, ciborgues. O corpo elétrico e a dissolução do humano. In: TADEU, T. (Org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- TURNER, Victor W. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. 2ª. Edição. Petrópolis: Vozes, 2013.
- TURNER, Victor W. **Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015. [1982]
- TURNER, Victor. **Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana**. Niterói: Eduff, 2017. [1974]
- UNO, Kuniichi. **A gênese do corpo desconhecido**. 2ª ed. São Paulo: n-1 edições, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2010.

_____. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

WARNER, Michael. (Editor). **Fear of a Queer Planet: queer politics and social theory**. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1993.

WITTIG, Monique. One is not born a woman. In: ABELOVE, H.; BARALE, M. A.; HALPERIN, D. M. (ed.) **The lesbian and gay studies reader**. New York: Routledge, 1993; p. 103-109.