



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO – ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

Leonardo Augusto Paulino

**BEM-ME-QUEER:
Performance e poéticas da diferença**

Salvador
2014

LEONARDO AUGUSTO PAULINO

**BEM-ME-QUEER:
Performance e poéticas da diferença**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção de grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ciane Fernandes

Salvador
2014

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Paulino, Leonardo Augusto.

Bem-me-queer: performance e poéticas da diferença / Leonardo Augusto Paulino. - 2015.
128 f.: il.

Inclui anexos.

Orientadora: Profª. Drª. Ciane Fernandes.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Escola de Dança,
Salvador, 2014.

1. Desempenho (Arte). 2. Direitos autorais - Desempenho artístico. 3. Teoria Queer.
4. Dança. 5. Poética. 6. Artes cênicas. I. Fernandes, Ciane. II. Universidade Federal da Bahia.
Escola de Teatro. III. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. IV. Título.

CDD - 791
CDU - 791

À minha mãe, por re-nascer.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao universo, por tudo que me cerca e me atravessa performativamente.

Ao meu escafandrista, que chegou durante o processo dessa produção de si e me ensinou a submergir. Obrigado, amor.

A minha família, mamãe, papai e irmãs, que mesmo com seus contrastes é sempre aconchego. Obrigado por me apoiarem sempre.

À Ciane Fernandes, por me fazer sempre outro, pela potência do seu trabalho e pela troca afetiva. É sempre bom estar contigo.

À Denise Carrascosa e Cássia Lopes, pela generosidade e leveza, pelo cuidado na leitura dessas páginas. Bonito encontro! Agradeço muito e sempre, queridas.

Aos amigos da turma de mestrado, pelas trocas de conhecimento e afeto, pelas tardes suaves que passamos juntos.

À Marília, Ellen e Mirian, pelo convívio doméstico, pela parceria e por me ensinarem a conviver com a diferença. Obrigado pela amizade, meninas.

Ao Coletivo A-FETO, pelas investigações, pelas presenças e manifestações em meu cotidiano.

Ao PPGAC/UFBA, por abrir espaços e possibilitar esse processo de criação de uma poética de si.

Ao bandOH, por atravessarem a todo momento esse trabalho, pelo carinho e por me provocarem a sempre ultrapassar os limites, pela presença mesmo com a distância.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por financiar essa pesquisa, viabilizando uma dedicação integral à pesquisa teórico-prática.

À Saulo, Marília, Thaynan, Ellen, Mirian, Mônica, Leandro, Rodrigo, Higgor, Wallisson, Alisson, Marlon, Márcio, Weber, Daniela, Ana Carolina, Kátia, Amanda, Cristiane, Neila, Clara, Rafael, Nelson, Carlos, Eduardo, Emerson, Marco, Luciana, Cláudio, Cássia, Filipe, Zefinha, Luci, Isabela, Larissa, Paula, Lia, Júlia, Janaina, Naasson, Juniro, Gal, Carlos Alberto, Lenine, Nair, Dirceu, Cíntia, Fernanda, Sofia, Léo, Beth, Eliane, Fátima, Natalina, Caique, Ana Lígia, Georgiana, Bárbara, Amora, Bianca, Cacau, Patrícia, Patrícia, Talula, Fernanda, Carla, Thálita, Dani, Juliana, Ana Milena, Ricardo, Bruno, Zenab, Maíra, Hebe, Suzana, Eliene, Suely, Joana, Adriana, Rafael, Susanne, Thales, Jorge, Larissa, Éden.

Gratidão!

A maior riqueza do homem é a sua incompletude. Nesse ponto sou abastado. Palavras que me aceitam como sou - eu não aceito. Não aguento ser apenas um sujeito que abre portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora, que aponta lápis, que vê a uva, etc, etc. Perdoai. Mas eu preciso ser Outros. Eu penso renovar o homem usando borboletas.

Manoel de Barros (2002, p.79).

RESUMO

PAULINO, Leonardo Augusto. Bem-me-queer: performance e poéticas da diferença. 130 f. il. 2014. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

Essa dissertação destina-se ao desenvolvimento do processo de criação e análise de três performances autorais articulando questões sobre a construção de identidades e sexualidades. Procura-se estabelecer reflexões sobre a arte da performance como interstício para provocar tensões nos modos como se configuram as identidades e sexualidades dos sujeitos no mundo contemporâneo. Através de investigações práticas na atividade “Laboratório de Performance (TEA 794)” do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, busca-se evidenciar a experiência prática como ampliação para as relações entre movimento/escrita, corpo/espço, presença/ausência, de maneira que, a prática criativa funciona como o modus operandi da pesquisa. Para auxiliar as implicações que essa investigação propõe, há um trânsito entre diversos caminhos teóricos que se suplementam, estimulando as discussões inseridas pelos sujeitos no contexto social ao criarem movimentos de força contra os processos taxonômicos (categorização e normatização). Esses movimentos são agenciados durante essa escrita como possíveis potencializações de um corpo *queer* sugerindo a perturbação e subversão nos atuais regimes político-sociais da heteronormatividade. Essa dissertação funciona como um exercício micropolítico para dilatar as potencialidades e a autonomia do corpo, as produções de afetos e a criação de um corpo ético/político/estético.

PALAVRAS-CHAVE: corpo *queer*; performance; performatividade; poéticas de si; pesquisa somático-performativa.

ABSTRACT

PAULINO, Leonardo Augusto. Bem-me-queer: performance and poetics of difference. 130 f. il. 2014. Master Dissertation – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

This dissertation is intended to develop the creation process and analysis of three original work performances articulating questions about the construction of identities and sexualities. The research aims to establish reflections in performance art as interstice, and seeks to provoke tensions in the ways subjects' identities and sexualities are shaped in the contemporary world. Through practical research in the "Laboratório de Performance (TEA 794)" (Performance Laboratory), an activity offered by the Post-Graduation in Performing Arts program, it is proposed to highlight the practical experience as an extension of the relationship between movement/writing, body/space, presence/absence, so that the creative practice functions as the *modus operandi* of the research. To assist the implications that this research proposes, there is a transit between different theoretical paths that supplement one another, stimulating discussions placed by the subjects in a social context as they create movements against taxonomic processes (categorization and standardization). These movements are created during the writing as possibilities of a *queer* body, suggesting the disruption and subversion of the current political and social systems of heteronormativity. This dissertation intends to be a micro-political exercise to expand the potential and the autonomy of the body, the production of affections and the creation of an ethical/political/aesthetic body.

KEYWORDS: *queer* body; performance; performativity; poetics of the self; somatic-performative research.

SUMÁRIO

1. Introdução	10
2. Perfurando os espaços, saindo da casca: nascimento	21
2.1 O que eu posso fazer com o que foi feito de mim?	21
2.1.1 Como tecer palavras com o corpo?	24
2.1.2 Sobre o a-feto: experiências e conexões	30
2.2 <i>A performance</i> e as configurações do somático na contemporaneidade	35
2.2.1 A consciência do corpo e a produção de afetos	37
2.2.2 Meu corpo envolvido por uma placenta	42
2.2.2.1 Transbordando os limites	49
2.2.3 O nascimento e agenciamento do meu corpo	56
3. Criando asas, experimentando a natureza: re-existência	62
3.1 Artigos (in)definidos: poéticas de um corpo des-censurado	62
3.1.1 O método do movimento autêntico	64
3.1.2 Por uma sexualidade movediça	68
3.1.2.1 Pequena cartografia de um desejo	77
3.1.2.2 Subvertendo a sexualidade	80
3.1.3 Ecoperformance e ecologia queer	84
3.1.4 Queerificando a sexualidade	87
4. A história da borboleta que se apaixonou por um soco: autonomia	95
4.1 O intervalo do corpo nas micropolíticas	95
4.1.1 A carnavalização dos corpos em <i>naolli hortencie</i> : uma performance de multiplicidades	98
4.2 A repetição como deslize para a transformação: re-performance	107
4.3 O cansaço como possibilidade de criação da poética de si	112

5. Re-nascer	116
6. Referências bibliográficas	121
7. Anexos	128

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Anel de Moebius ou Lemniscate

Figura 2: Triângulo de Penrose

Figura 3: Leonardo Paulino, corpo-plástico, durante a performance *Células-Tronco*

Figura 4: Prática somático-performativa no Laboratório de Performance

Figura 5: Relação com o público durante a performance *Células-Tronco*

Figura 6: Corpo-Plástico durante a performance *Células-Tronco*

Figura 7: Foto tirada pelo público durante a performance *Células-Tronco*

Figura 8: Leonardo Paulino e Daniela Botero em prática somático-performativa no Poço Halley (Lençóis/BA)

Figura 9: Leonardo Paulino em performance no Festival de Dança de Lençóis

Figura 10: Imagem capturada do vídeo feito por câmera automática durante a prática no Poço Halley (Lençóis/BA).

Figura 11: Imagem capturada do vídeo feito por câmera automática durante a prática no Poço Halley (Lençóis/BA).

Figura 12: Leonardo Paulino, em destaque, Ciane Fernandes e Daniela Botero (ao fundo) em prática somático-performativa na pesquisa de campo em Lençóis/BA

Figura 13: Leonardo Paulino em performance no Festival de Dança de Lençóis

Figura 14: Leonardo Paulino em performance no Festival de Dança de Lençóis

Figura 15: Leonardo Paulino durante a performance *Naolli Hortencie*

Figura 16: Leonardo Paulino durante a performance *Naolli Hortencie*

Figura 17: Leonardo Paulino durante a performance *Naolli Hortencie*

Figura 18: Leonardo Paulino e Saulo Moreira durante a re-performance *Pedaços vermelhos caídos de abraços*

Figura 19: Leonardo Paulino e Saulo Moreira durante a re-performance *Pedaços vermelhos caídos de abraços*

1. INTRODUÇÃO

Essa pesquisa desenvolve-se como um processo de criação, desenvolvimento e análise de três performances autorais para articular questões sobre a construção de identidades e sexualidades na contemporaneidade. Nossos corpos são marcados pela existência e experiência com outros corpos, pelos controles, regras e normas exercidos e disseminados no campo social como uma forma rígida de autogestão social.

Os textos que seguem, reunidos sob o título *“Bem-me-queer: performance e poéticas da diferença”* procuram estabelecer reflexões sobre a arte da performance como entre-lugar relevante para a produção e tensão de identidades e sexualidades em nosso mundo contemporâneo. Para tanto, durante esse percurso, foi necessário criar uma conexão entre teoria e prática como forma de dinamizar as hipóteses discutidas no decorrer do trabalho, movimentando-me através de operadores acadêmicos na busca por uma não fixação e delimitação dos espaços e contingências de minha prática artística.

A articulação teórico-prática foi estimulada pelos textos (produzidos a partir da década de oitenta em diante) de autores de diversas áreas, evidenciando o caráter MIT-disciplinar (FARIAS, 2012) dessa pesquisa, ou seja, por propor reflexões sobre corpo, identidade e sexualidade, conceitos e temas tão complexos para serem discutidos, a abordagem da pesquisa caracteriza-se de maneira MULTI-INTER-TRANS OU MIT-disciplinar: um conjunto de várias abordagens, associando distintos campos e “valorizando nos processos de produção de conhecimento, além do pensamento, outras habilidades humanas fundamentais, como as sensações, os sentimentos e a intuição” (op.cit., p.33). A contribuição teórica caminha juntamente à experiência prática, ampliando as relações entre movimento/escrita, corpo/espço, presença/ausência.

Para auxiliar as implicações que essa investigação propõe, solicitei conectar teorias como uma rede descentralizada, hábil a provocar o trânsito entre diversos caminhos teóricos que se suplementam. Os teóricos que estimularam o meu desejo em ampliar as discussões sobre as temáticas citadas (corpo, identidade e sexualidade) são sujeitos que inserem no contexto social inúmeras preocupações referentes à construção do sujeito e se manifestam em minha prática e discussão

como caminho para criar ações micropolíticas relevantes para transformar conceitos e/ou contextos sociais.

Bricolagens, cruzamentos e articulações realçam a importância desses pensamentos teóricos enquanto atravessamentos em minha prática artística para indicar um percurso da arte feita no/pelo corpo. Essa escrita pode ser apreendida mais como ensaística do que dissertativa, epistemologicamente como uma tentativa para exercitar-me, potencializando o próprio *corpus* do texto, procurando estabelecer linhas de fuga aos padrões sociais e desestabilizando noções rígidas e essencialistas sobre sexualidades e identidades, potencializando as fronteiras como importantes espaços para a emergência das diferenças:

A fronteira representa a afirmação de um lugar e de um não lugar simultaneamente, impondo-se como uma zona de indeterminação e de ambiguidade: é o espaço de indagação e demanda identitária, contudo é, ao mesmo tempo, o que proporciona a crise de identidades (LOPES, 2012, XXV).

É importante criar nesse momento um pequeno trajeto sobre meus movimentos como artista-pesquisador dinamizando e ampliando as percepções para o desejo de ampliação dos estudos sobre a arte da performance e, especialmente, sobre como o encontro com essa arte transformou meu corpo sob um viés ético, político e estético.

Desde 2008 pratico a arte da performance, e, com o passar do tempo, procuro produzir cada vez mais a consciência do meu corpo e de suas relações com o espaço, objetos, pessoas. Esse momento pode ser visto como uma espiral que se abre e se fecha em contínuas expansões e contrações, dilatando as sensibilidades para minha práxis artística, repleta de movimentos, instabilidades e transformações. Ao referir-me à sensibilidade, quero provocar um traço para a compreensão do corpo enquanto lugar de afetos e afecções: “ter um corpo é aprender a ser afectado, ou seja, efectuado, movido, posto em movimento por outras entidades, humanas ou não-humanas. Quem não se envolve nesta aprendizagem fica insensível, mudo, morto” (LATOURE, 2004, p.39).

O corpo é, então, não um estabelecimento de algo superior, algo que envolve a universalidade, o pensamento ou a alma imortal, mas uma trajetória dinâmica pela qual aprendemos a registrar e a ser sensíveis em referência àquilo de que é feito o mundo. Não faz sentido definir o corpo, mas sensibilizá-lo para as relações do mundo (LATOURE, 2004).

Sobre essas relações e as experiências do meu corpo, faço um trajeto para indicar um exercício de aprendizagem para os discursos do corpo:

Formei-me em Artes Cênicas – Licenciatura na Universidade Federal de Ouro Preto, lugar onde pude provar minhas primeiras experimentações performáticas. Nessa conexão entre desejo e arte que havia ali, conheci algumas pessoas que atravessaram minha prática artística como um devir poético, contribuindo para que meu corpo se carnavalizasse a todo o momento. Juntos, formávamos o tíaso (cortejo daqueles que seguem Dionísio) de transatores *bandOH*. O *bandOH* foi um coletivo criado por mim, Higgor Vieira, Marlon Santos, Wallisson Gomes, Alisson de Oliveira e Márcio Masselli, e tinha o intuito de vivenciar experiências artísticas borrando sempre as fronteiras entre masculino/feminino, arte/vida, interno/externo, corpo/mente, criando superfícies e apreendendo o corpo como potencialidade, intensidade e produtor de afetos.

O *bandOH* foi importante por despertar em mim o desejo em estudar e praticar a arte da performance como lugar para refletir sobre a criação das relações entre corpo e ambiente, e lugar para desestabilizar normatizações e categorizações através de uma práxis artística subversiva. Durante os quatro anos que estivemos juntos, de 2008 a 2012, fomos nos transformando e flagrando as possibilidades de potencialização daquelas nossas práticas, visualizando-as como importantes discursos disseminadores no campo social.

E se é verdade que o desejo no indivíduo é sempre coletivo, ou seja, não nasce nele mas no campo social, os indivíduos em grupo, como grupo-sujeitos e não grupos sujeitados, podem escapar pelas linhas de fuga e fazer a afirmação do desejo, das máquinas desejanças. Grupos-sujeitos, bandos, matilhas de lobos, sendo lobo entre lobos, sentindo a intensidade dos desejos; sendo agenciamento coletivo de enunciação, já que não existe um sujeito sozinho; sendo máquinas de guerra nômades que enfrentam o Estado; sendo corpo sem órgãos. (CÂMARA, 2000, p.35)

Após todas as experiências e poéticas reunidas com o *bandOH*, depois de conectar os desejos comuns a nós e constituir processos de produção afetiva, mudei-me para Salvador em janeiro de 2012 para participar do processo seletivo do mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA). Antes mesmo de ingressar no programa, o que aconteceu em março de 2013, comecei a frequentar a atividade Laboratório de Performance (TEA 794) em março/abril de 2012 como aluno especial. O Laboratório é um espaço de investigação do aluno e de experimentação de sua prática cênica,

em um constante processo criativo, buscando descobrir como sua pesquisa se auto-organiza no corpo e no/com o espaço dinâmico.

Durante as práticas laboratoriais tive um encontro com as teorias de Ciane Fernandes, coordenadora da atividade e atual orientadora desse trabalho, sobre a abordagem somático-performativa (FERNANDES, 2012a), que motivaram a criação das performances aqui agenciadas.

A abordagem somático-performativa busca transformar a prática cênica como o *modus operandi* da pesquisa, aplicando procedimentos e princípios de Educação Somática e Performance como forma de integração e conexão criativa para o processo de “performance/escritas dinâmicas e intercambiáveis” (op.cit, p. 2). Essa escrita é também apreendida como uma prática somático-performativa na medida em que vai sendo produzida performativamente como exercício e extensão da prática artística.

Frequentando os Laboratórios comecei a participar como artista-pesquisador do Coletivo *A-FETO* de Dança-Teatro da UFBA (GDT-UFBA). O *A-FETO* é um coletivo que existe desde 1997, e que produz criações cênicas/acadêmicas e é também coordenado por Ciane Fernandes. As práticas com o *A-FETO* atravessam toda a escrita desta dissertação, devido o fato de estar no grupo antes mesmo do meu ingresso como aluno regular no PPGAC/UFBA e por, naquele espaço, poder potencializar a arte da performance como dinâmica de criação de um corpo autônomo e produtor de desejos e afetos.

Procuro articular minha prática performática/performativa e meu ensaio dissertativo (entendido aqui também como prática performática/performativa), como exercício micropolítico. Micropolítico pela aposta nos pequenos instantes, nos desvios pequenos. O exercício é uma tentativa. O exercício-tentativa micropolítico pretendeu participar de uma episteme do corpo interessada em se aventurar nas fronteiras dos processos de organização (construção) de identidades e sexualidades.

A episteme de um corpo e suas aventuras estão flexionadas nos estudos da performance (*performance studies*). Investi em ações englobando quatro campos de exploração: “1) o comportamento humano 2) a prática artística 3) o trabalho de exploração de campo (*fieldwork*) e 3) o engajamento social (FÉRAL, 2009, p.9)”. Assim, procurei agenciar a construção das identidades e sexualidades como uma

experiência produzida pelo corpo, sugerindo-as como processo performativo em uma perspectiva *queer*, ou seja, com uma dinâmica disseminadora de multiplicidades excluindo a ideia de delimitação e fixação dos limites, sugerindo a perturbação e transgressão nos atuais regimes político-sociais da heteronormatividade.

Os estudos *queer* designam um conjunto de saberes e práticas para provocar desestabilizações em um regime social onde a heterossexualidade é instaurada como norma sexual. A heteronormatividade expressa um conjunto de expectativas com o pressuposto de que a heterossexualidade é natural e fundamental na sociedade, assim, o uso do termo *queer* sugere uma ressignificação proposta por militantes e intelectuais como subversão para as atribuições pejorativas do termo destinadas àqueles que rasuram o padrão heteronormativo.

Os estudos “queer” sublinham a centralidade dos mecanismos sociais relacionados à operação do binarismo hetero/homossexual para a organização da vida social contemporânea, dando mais atenção crítica a uma política do conhecimento e da diferença (MISKOLCI, 2009, p.154).

Articulado com os estudos *queer*, durante toda a escrita, procuro desenvolver a noção de “poética de si” como uma operação criativa para transformar as injunções sociais impostas ao sujeito no processo de criação de suas identidades e sexualidades. A poética de si funciona como um “cuidado de si” (FOUCAULT, 1985), realizada através do agenciamento do poder no próprio corpo do indivíduo, como um “lugar de desconstrução e de reconstrução da performance identitária” (LOPES, 2012, p. XX) e desta maneira, a poética de si funciona como “forma indissociável da política (op.cit., p.XX)” de si.

A proposta desta dissertação foi sublinhar a importância da potencialização do corpo *queer* como caminho para a subversão de processos taxonômicos (categorização e normatização) e como criação da autonomia desse corpo em um viés ético/político/estético.

Dessa forma, os textos são organizados em três trajetos sempre atravessados pelas reflexões sobre o papel, as funções, geografias e cartografias do corpo na sociedade. Quando vistos em conjunto, os trajetos indicam um processo de metamorfose da borboleta, assim, essa escrita também reverbera um processo de transformação: meu corpo sou eu e também vai além de mim. Uso a noção de

“trajeto”, e não de “capítulo”, pelo mesmo envolver a possibilidade de continuidades, vazamentos e deslizamentos durante a escrita e a leitura.

O primeiro trajeto, “*Perfurando os espaços, saindo da casca: nascimento/pulsção*” propõe uma reflexão sobre essa escrita como um rascunho para estimular a desconstrução de noções, conhecimentos e políticas de categorização. Um processo de excessos contribuindo para a validação da diferença como linha de fuga aos agenciamentos de poder intrínsecos ao campo social.

A partir do estudo sobre a performance *Células-Tronco*, realizada pelo coletivo A-FETO durante a III Mostra de Performance na Galeria Cañizares, Escola de Belas Artes – UFBA, no dia 23 de maio de 2013, busquei desenvolver um *corpus* teórico articulado a essa prática artística com o intuito de legitimar a abordagem somático-performativa como possível caminho para a construção de processos e políticas identitárias.

No segundo trajeto, “*Criando asas, experimentando a natureza: re-existência/expansão*” refleti sobre a sexualidade como ampliação de uma prática subversiva para a intervenção em discursos ideológicos de heteronormatividade, sendo movido pela instabilidade e insensibilidade com que são tratadas as identidades sexuais, e, principalmente, agindo como perturbação e transtorno nas ações de censura, estagnação, docilidade e silenciamento dos corpos ao experimentarem diversas instâncias sexuais no meio social.

Partindo das experiências de dois momentos – a prática no Poço Halley e a performance no Festival de Dança de Lençóis/BA – da pesquisa de campo em Lençóis/BA, região da Chapada Diamantina, em julho de 2013, criei uma reflexão sobre as relações entre corpo e ambiente atravessadas pelo conceito *queer*, buscando estabelecer conexões com a criação de estratégias políticas e subversivas para provocar um deslizamento nas rígidas noções de sexualidade. A teoria *queer* ocupa um importante espaço nesse trajeto (não somente nesse, mas em toda a escrita) por ampliar as possibilidades de afirmação e potencialização das identidades e sexualidades como constantes processos performativos.

No último trajeto, com o título “*A história da borboleta que se apaixonou por um soco: autonomia*” procuro compreender a arte da performance enquanto exercício de esquizoanálise, propondo-a como prática importante para a potencialização e

deslize dos fluxos desejantes e produção de afetos, no processo de construção das identidades e sexualidade.

Com a performance “*Naolli Hortencie – acúleos na carne*”, realizada durante o I Encontro Nacional Fronteira Sa[n]grada: Artaud e seu Duplo, na Escola de Belas Artes – UFBA em 20 de outubro de 2013, e sua re-performance “*Pedaços vermelhos caídos de abraços*” realizada durante a V Mostra de Performance na Galeria Cañizares na Escola de Belas Artes – UFBA em 26 de maio de 2014, procuro enfatizar a repetibilidade da sexualidade e da identidade, observando que elas só podem ser produzidas se forem repetidas, reiteradas, recitadas e desviadas.

Por se tratar de uma pesquisa com o caráter MIT-disciplinar, uso de diversas teorias de distintas áreas – arte, antropologia, sociologia, filosofia, biologia, literatura – para poder conectá-las e gerar uma série diversificada de discursos articulados para desestabilizar os centros de poder impostos ao corpo. Para o aparato teórico dessa escrita, procurei flagrar uma organização de pensamento de acordo com epistemologias inter-relacionais. Dessa forma, busquei autores que dialogariam com minhas intenções em articular teoria e prática, solicitando e dividindo-os de acordo com suas áreas de atuação.

Para mediar os discursos criados durante essa escrita, uso, no primeiro trajeto, as assinaturas de Jacques Derrida com a noção de *differánce*, Thomas Hanna e Ciane Fernandes abordando as questões do corpo enquanto soma, Michel Foucault e Denise Carrascosa ao aderir às noções de cuidado de si e políticas de si, Peggy Hackney sobre integrações corporais, Stuart Hall, Homi Bhabha e Tomaz Tadeu da Silva ao refletir sobre as construções identitárias, e para traçar a potencialidade e intensidade do corpo, Friedrich Nietzsche, Clarissa Alcântara, Suely Rolnik e Félix Guattari.

No segundo trajeto ao abordar as políticas identitárias e sexuais articulo Judith Butler, Michel Foucault, Guacira Lopes Louro e Sara Salih. Para pensar sobre a performatividade dessas políticas sugiro reflexões atravessadas por Derrida e Butler, e ainda, para abordar as questões sobre a relação entre corpo e ambiente, Félix Guattari, Juliana Moroni, Catriona Mortimer-Sandilands, autores que vem refletindo sobre essas relações e uma possível ecologia *queer*.

No último trajeto faço uma articulação entre as teorias de Antonin Artaud, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Daniel Lins refletindo sobre a noção de corpo sem órgãos e suas possíveis implicações em minha prática artística.

Essa escrita é a todo o momento atravessada por outros fragmentos, como as letras de músicas de Gal Costa, por exemplo, que marcaram as práticas de um dos encontros do Laboratório, em março de 2013, e, portanto, integraram a trilha sonora na performance no Festival de Dança de Lençóis/BA em julho de 2013. Além desses, compartilho alguns trechos dos meus diários escritos durante a pesquisa de campo em Lençóis/BA e nos encontros do Laboratório de Performance.

Esse compartilhamento busca a apreciação de uma escrita funcionando como uma prática somático-performativa, repleta de fendas, rasuras, deslizos e borrões, ampliando a noção de um espaço aberto, não finalizado, mas contínuo: “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido” (DELEUZE, 1997, p.11).

Os diários funcionam como memória das performances e são também uma performance. Reviver funciona também para reescrever a história. Através da repetição, a performance e a performatividade dessa escrita são compreendidas em um *continuum* de retrotransformações, sendo que,

o revivido exato – que o sujeito se lembre de algo como sendo verdadeiramente dele, como tendo sido verdadeiramente vivido, que se comunique com ele, que o adote – temos nos textos de Freud a mais formal indicação de que não é o essencial. O essencial é a reconstrução [...]. Direi – afinal de contas, o de que se trata é menos lembrar do que reescrever [e redançar] a história (LACAN *apud* FERNANDES, 2000, p.128).

Para que essa escrita funcione na frequência de uma leveza, apresento um roteiro performativo de palavras e imagens para serem aderidas por aquele/a que agora lê essa dissertação. A leveza funciona como uma procura para possíveis diálogos entre corpos que pesam e corpos que flutuam. Uma leitura leve é um exercício/possibilidade de livrar-se de pré-conceitos, estar com o corpo aberto para receber.

Pequeno glossário para aventurar-se entre as páginas:

Sensibilidade: faculdade de sentir; capacidade de receber e perceber as relações do corpo e do mundo; ter sensações, percepção, possibilidade de ser afectado: “adquirir um corpo é um empreendimento progressivo que produz simultaneamente um meio sensorial e um mundo sensível” (LATOURE, 2004, p.40); intuição sensível; excitabilidade; capacidade de aderir à experiência estética e à criação artística.

Experiência: “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (BONDÍA, 2002, p.21); espaços onde têm lugar os acontecimentos; a experiência não é um acúmulo de informações; a palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimentar); encontro ou relação com algo que se experimenta, se prova; travessia; descobrir e inventar limites.

Corpo/Soma: o corpo é o que vibra com as experiências; é ele que eu vivo; materialidade daquilo que me pertence; conjunto de tecidos e órgãos; o que é vivo, experienciado; sinônimo de organismo, ser; da palavra grega *somatikos*, soma = corpo vivo, consciente; si próprio.

Poder: capacidade de deliberar, agir, mandar; exercício de autoridade, soberania; “Não existe algo unitário e global chamado poder, mas unicamente formas díspares, heterogêneas, em constante transformação. O poder não é objeto natural, uma coisa; é uma prática social e, como tal, constituída historicamente” (MACHADO, 1979, p.x).

Potência: intensidade de ações para afirmações; um fluxo que liga uma intensidade à outra; favor não trocar a intensidade pelas representações; vontade de expansão; eterno dizer sim; dançar a vida; a força que precede todas as forças; vontade de sempre mais potência.

Identidade: toda construção de identidade é violenta através da exclusão; todo processo identitário envolve as margens; conjunto de características para diferenciar sujeitos; aqui nesse trabalho como algo descentrado, movediço; metamorfose,

constante processo de transformação do sujeito; resultado do processo de socialização; movimento, viagem, deslocamento.

Diferença: regime de tensões; possibilidade do desvio; estratégia e aventura; pode ser construída negativamente por meio da exclusão ou marginalização daqueles que são definidos como os “outros”; nesse trabalho, “pode ser celebradas como fonte de diversidade, heterogeneidade e hibridismo, sendo vista como enriquecedora” (WOODWARD, 2012, p,50-1).

Performatividade: princípio de ação; funcionalidade de tudo o que existe; repetibilidade e diferença; subversão do poder; atuar, intervir, transformar, transtornar o poder; aqui funciona como ação para desnaturalização de performatividades cotidianas; possibilidades dos desvios.

Performance: ação; desempenho; tudo pode ser estudado *enquanto* performance; “Nos negócios, nos esportes e no sexo, “realizar performance” é fazer algo no nível de um padrão – ter sucesso, ter excelência. Nas artes, “realizar performance” é colocar esta excelência em um show, numa peça, numa dança, num concerto. Na vida cotidiana, “realizar performance” é exibir-se, chegar a extremos, traçar uma ação para aqueles que assistem” (SCHECHNER, 2006, p.29).

Singularidade: um em multiplicidade; exclusão do absoluto, universal, transcendente; manifestação de subjetividades como devires capazes de transtornar as normas e instituir novas sociabilidades; expressão e criação como forma de produção de desvio em processos capitalistas.

Desejo: o desejo não é falta, é produção; vontade de potência; promover cortes; outros processos, diferentes (des)organizações; fabricar outros arranjos; construir um agenciamento, um conjunto.

Percepção: voltada para o exterior, mais especificamente sobre o agir; nossa ação sobre as coisas e a ação possível das coisas sobre nós; o corpo enquanto imagem

que se relaciona com as demais imagens do universo; imagem-corpo e sua relação com a afecção.

Devir: conteúdo próprio do desejo; forma de viver e sentir; o que está sempre entre dois; “Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população” (DELEUZE, 1997, p.11).

Escritura: ação de inscrever-se; o processo de escrita é também um processo de produção de si; lugar do qual se constrói o eu; travessia; entre-lugar; relação entre criação e sociedade; transbordamento; uma escritura escancara a situação do sujeito sem que ele precise dizer.

Re-existência: prefixo “re” como repetição, reforço, retorno; como performatividade; modos diferentes de produzir, agir, sentir; a experiência como passagem da existência, “a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “ex-iste” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente” (BONDÍA, 2002, p.23).

Re-performance: reconstrução não esperando uma recriação exata; repetição para a re-execução, re-desempenho; reconstrução incorporando o passado ao presente; exploração de memórias corporais; “O corpo “reconta” e “redança” sua própria história de dominação, continuamente repetindo e transformando – “redefinindo” – dança” (FERNANDES, 2000, p.140).

2. PERFURANDO OS ESPAÇOS, SAINDO DA CASCA: NASCIMENTO/PULSAÇÃO

2.1 O que eu posso fazer com o que foi feito de mim?

Principiar uma escrita requer antes de tudo o clareamento e a organização de conceitos, a definição de hipóteses e a formação de percepções sobre determinadas noções. Essa escrita dissertativa é também uma performance e se auto-organiza de acordo com os acontecimentos que atravessam a criação do seu percurso.

Nesse espaço, reflito sobre indefinições de meu pertencimento social, provocando uma escrita incompleta, cheia também de borrões, rascunhos e erros estimulando uma desconstrução de noções, conhecimentos e políticas de categorização e normatização.

Compartilho ideias e expressões excedendo aquelas disseminadas por uma hegemonia heteronormativa. Assim, investigo alguns assuntos que sempre adoçaram minha trajetória como artista-pesquisador. Ações buscando propostas para causar desvios nos processos de sujeição em que nós, seres sociais, estamos inseridos.

Minha perspectiva é de uma encruzilhada de pensamentos, validando a diferença no contexto social como possibilidade para a criação da identidade do sujeito de maneira coletiva e ao mesmo tempo singular, infiltrando uma disposição fluida, deslocada e mutável. Há uma erosão na linearidade construtiva de identidade da forma como nos interpelam as redes sociais de poder ao adaptarem as formas de controle sobre nossos desejos.

Quando me refiro a poder social, quero ressaltar que “o poder não é um privilégio que pode mudar de mãos como se fosse um instrumento, ele é um sistema de relação e imposição de normas” (LE BRETON, 2006, p.80); não é um privilégio da classe dominante, mas um resultado de suas inúmeras práticas estratégicas. Nesse trabalho o poder é compreendido como ação que exerce autoridade e soberania com habilidade de imposição sobre os outros. Pode desenvolver-se de diversas formas: social, econômica, política, militar, cultural, entre outras.

As hipóteses que discuto durante esse trabalho são dinamizadas e organizadas na medida em que há a intersecção entre minha prática artística e o processo de escrita, com a influência dos pensamentos de teóricos que dão vazão

para que as mesmas sejam exploradas e experimentadas, movimentando-me através desses operadores acadêmicos para que não ocorra uma fixação da delimitação dos espaços e contingências de minha práxis.

Para auxiliar as implicações que essa investigação propõe, solicito conectar teorias como uma rede descentralizada, hábil a provocar o trânsito entre diversos caminhos teóricos que se completam, se suplementam. Solicitar nesse trajeto, de acordo com Jacques Derrida, significa “sacudir com um abalo o todo [...] quando se trabalha com categorias e conceitos que excedem, transbordam ou não se deixam compreender” (SANTIAGO, 1976, p.87). Esse é um processo de excessos, propondo contribuições para a dinâmica no pensamento ocidental sobre noções como identidade, sexualidade, singularidade e performatividade.

Os teóricos que excitam o meu desejo em ampliar as discussões sobre as temáticas citadas são sujeitos que inserem no contexto social inúmeras preocupações referentes à construção do sujeito e se manifestam em minha prática e discussão como caminho para criar ações micropolíticas importantes para transtornar o meio no qual estou situado. Bricolagens, cruzamentos e articulações realçam a importância desses pensamentos teóricos enquanto atravessamentos em minha prática artística durante as três performances agenciadas nessa dissertação, indicando um percurso da arte feita no/pelo corpo.

Para esse primeiro trajeto, compartilho a performance *Células-Tronco*, realizada pelo Coletivo A-FETO. A performance *Células-Tronco* aconteceu no dia 23 de maio de 2013, às 20 horas, durante a III Mostra de Performances na Galeria Cañizares, na Escola de Belas Artes da UFBA. A mostra nesse determinado ano tinha como tema “Imagem e Identidade” e buscava criar discussões sobre uma suposta crise de identidades potencializada em nosso mundo contemporâneo.

Com a curadoria de Ricardo Biriba, a mostra sugeria um espaço para discussão e reflexão sobre “outros estados de identidades, identificações, comportamentos e condutas a partir de intervenções de um corpo-político-social próprio, questionador, auto-definido, reflexivo, crítico”.

Há, nesse momento, uma abertura para processar a arte como relação de fluxos de intensidade e produção de afetos. Logo, a arte da *performance* (*Performance Art*) (a prática artística que desenvolvo e que me interessa), em minha

compreensão, é um lugar no qual identifico entre-lugares, encruzilhadas importantes para a (des)construção do sujeito.

É possível que se estabeleça uma intervenção nos padrões usuais através da ampliação das percepções de si. Devolver e desenvolver o poder do corpo, estabelecendo um “cuidado de si” (FOUCAULT, 1985) a fim de compor uma “política de si” (CARRASCOSA, 2009, p.117) e uma poética de si. Pensar uma prática de si supõe, segundo um pensamento foucaultiano, transformar os procedimentos sociais que são impostos aos sujeitos como forma de fixar suas identidades.

Tal ação só pode ocorrer a partir do “domínio de si sobre si”, e essa proposta do cuidado de si realiza-se através das relações com o outro, numa forma de cuidar de si e dos outros. Mas, “não se deve fazer passar o cuidado dos outros na frente do cuidado de si; o cuidado de si vem eticamente em primeiro lugar, na medida em que a relação consigo mesmo é ontologicamente primária” (FOUCAULT, 2004, p. 271). A constituição do sujeito, nesse caso, apreende o cuidado com o corpo de maneira livre, o qual permite o contato e produz relações com tudo àquilo que nos rodeia.

Atualmente, como uma dobra da teoria deste filósofo francês, Denise Carrascosa desenvolve a noção de “escrita de si” como forma estético-política de subjetivação, ampliando-a através do conceito de “política de si”, como “possíveis vetores de contra-força aos procedimentos de sujeição” (CARRASCOSA, 2009, p.117).

Articulado ao conceito de “política de si”, estabeleço a noção de “poética de si” para contemplar uma prática que também busca agir enquanto reconfiguração nesses pressupostos sociais de fixação identitária. A poética de si seria um ato/acontecimento buscando a ressignificação semântica de signos preestabelecidos dentro do campo social, criando diferentes sentidos, desestabilizando significados como constantes processos de reinvenção da sociedade a partir do processamento do sujeito. Poética enquanto prática discursiva e flexibilização da linguagem atravessada por uma práxis artística, como por exemplo, as performances que proponho como recorte nessa dissertação.

Acredito na prática artística, e, portanto, na ampliação das sensibilidades do sujeito como modo de resistência às formas de universalização do controle social através de práticas de produção de corpos dos sujeitos. O poder disciplinar está voltado para o adestramento dos corpos. O corpo está imerso em uma rede social

cheia de tensões, onde os micropoderes operam e circulam, tornando-o alvo de um poder produtivo e múltiplo, imanente às práticas sociais disciplinares.

O controle é de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado, ao passo que a disciplina era de longa duração, infinita e descontínua. O homem não é mais o homem confinado, mas o homem endividado. [...] o controle não só terá que enfrentar a dissipação das fronteiras, mas também a explosão dos guetos e favelas (DELEUZE, 1992, p.224).

Há, então, através da prática artística, a possibilidade de criar discursos e saberes importantes também para a produção do poder, promovendo autonomia e, com isso, a produção do desejo enquanto gerador de ações para a validação da diferença no meio social e cultural.

2.1.1 Como tecer palavras com o corpo? ou Vai ser um erro, uma palavra, a palavra errada, nada, nada¹.

*lendo a thésis de Clarissa Alcântara²:
em algum lugar
estabelecido
entro
penetrando
o mais próximo
adequando
o lugar seguro
feita a inclusão
ergue-se
eu-riço
na escrita
trama do tecido
em cruz estendida no chão
a força arrasta*

Durante o trajeto ensaístico desse texto, intersecciono a relação da teoria e prática visualizada através da figura do Anel de Moebius. O Anel de Moebius ou Figura Oito (∞) é a junção de duas extremidades de uma faixa, sendo que, torcendo-se uma delas, este anel não possui separação entre dentro e fora.

[...] a relação entre dois opostos torna-se um transformativo processo num continuum de re-definições e buscas. Tal dinâmica dentro da ordem simbólica pode ser mais bem representada por uma figura geométrica

¹ Letra da música “Da maior importância” de Gal Costa, do álbum Índia (Phillips, 1973): Foi um pequeno momento, um jeito/Uma coisa assim/Era um movimento que aí você não pode mais/Gostar de mim direito/Teria sido na praia, medo/Vai ser um erro/Uma palavra, a palavra errada/Nada, nada/Basta nada, nada/E eu já quase não gosto e já nem gosto.

² ALCÂNTARA, 2005, p.194.

citada por Rudolf Laban e por Jacques Lacan – a Banda de Moebius. Essa figura descrita por Rudolf Laban como “Lemniscate” e por Jacques Lacan como “forma tridimensional de toro”, é criada pela junção das duas extremidades invertidas de uma banda, cujas faces passam a ser simultaneamente internas e externas” (FERNANDES, 2000, p.34).

Confunde-se e se instaura uma relação contínua entre dentro e fora, interno e externo, embaralhada, mas ao mesmo tempo coerente internamente e auto-organizada no corpo.

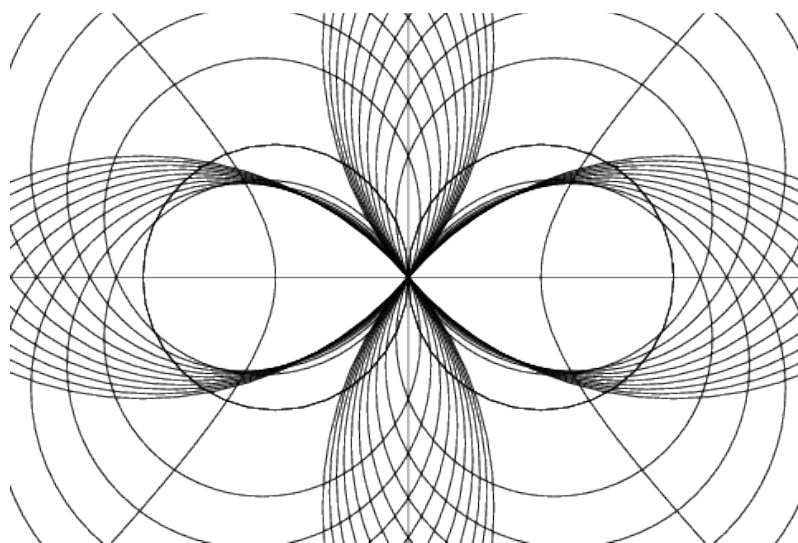


Figura 1: Anel de Moebius ou Lemniscate³

Visualizo nessa imagem infinitas possibilidades de encontros. Há um fluxo contínuo, sem paradas e sem interrupção. Assim, teoria e prática se cruzam nessa proposta, uma desembocando na outra, uma refletindo a outra em sentidos opostos e, ao mesmo tempo, singulares. Teoria/prática: trânsito livre, fluído.

Nessa proposta de confluências não há mais a dureza de dicotomias. Essa imagem será sempre resgatada durante o processo da escrita para suplementar outras relações consideradas importantes para serem visualizadas através desse fluxo. Visivelmente há uma excitação para a autonomia e assim, a não-objetificação do corpo.

Eu ~~sou~~⁴ o meu corpo, mas existe aqui uma questão: Como falar do meu corpo? Como tecer palavras com o corpo? O que me interessa nesse momento é

³ Disponível em: <<http://mathworld.wolfram.com/Lemniscate.html>> Acesso em 10/11/2014.

⁴ Proponho o uso desse artifício durante a escrita para afirmar que a linguagem é uma estrutura instável e vacila. O ~~tachado ou rabisco~~ sobre as palavras equivalem à ideia de traço proposto por Derrida como uma marca que está no lugar de outra coisa. “Na linguagem filosófica de Derrida, poderíamos dizer que o signo não é uma presença, ou seja, a coisa ou o conceito não estão

perceber quais são os processos que me transformam em sujeito singular, ético, crítico e ativo. Não estou interessado em defini-lo como essência, mas, “podemos procurar definir o corpo como uma interface que vai ficando mais descritível quando aprende a ser afectado por muitos mais elementos” (LATOURE, 2004, p.34). Essa escrita funciona como um exercício para pensar sobre o envolvimento do corpo nos relatos das ações que ele executa. Percebo meu corpo, fazendo uma autocrítica de minhas performances como potência para as relações desse corpo no mundo.

Durante a progressão desse trabalho, o objeto da pesquisa começa a se especificar a partir de minha prática artística como performer a fim de contribuir para a produção de pensamentos avessos aos hegemônicos, ou seja, produzir conhecimentos que não reforcem uma prática heteronormativa, mas que funcionem como contra-vetor das mesmas. Uma metodologia em que o corpus vai sendo produzido à medida que o texto vai sendo escrito como um exercício performativo.

Estou intimamente comprometido com uma prática e escrita artísticas que buscam a concessão de poder ao corpo, que causam inflamações nos discursos sólidos sobre a formulação da identidade. Estou em uma encruzilhada de conhecimentos, escapando de delimitações e buscando outras frequências que suplementam minha necessidade de desenvolver uma reconfiguração ontológica a fim de repetir e validar termos mutáveis e transitórios.

É a produção de uma abordagem *queer*, transgressora enquanto violação de princípios hegemônicos, e, concomitantemente, a legitimação de uma teoria e prática concebidas em margens, com a expressão de minorias e marginalizados atravessando os centros de poder, ultrapassando os limites desses princípios, como, por exemplo, meu corpo homossexual no contexto social.

Aqui, gostaria de provocar um traço nesta nomeação enquanto corpo homossexual. A abordagem *queer* propõe uma relativização desse termo gerando um movimento entre as categorias (oposições binárias) traduzidas na noção de “transgênero”. Nomear-me enquanto corpo homossexual funciona também, antes de qualquer suposição, como uma estratégia performativa para refletir sobre os corpos abjetos, tentando fugir das normatizações excedidas por uma heteronormatividade:

presentes no signo” (SILVA, 2012, p.78). As palavras tachadas carregam não apenas o traço daquilo que é, mas também trazem consigo linhas daquilo que não é. Por frisar traços essencialistas prefiro riscar essas palavras de minha escrita e proponho, em anexo, um glossário com alternativas para a substituição dessas.

[...] desde que nomeio, sou nomeado: fico preso na rivalidade dos nomes. Como é que o texto pode “se safar” da guerra das ficções, dos socioletos? Por um trabalho progressivo de extenuação (BARTHES, 2013, p.39).

Esgotar todas as forças até chegar às contradições. Transbordar os limites de modo que esse texto traga confusões e tensões nos modos de nomeação e referência conectados por uma perspectiva *queer*.

Ao refletir sobre o transbordamento de um limite provooco uma “escrita performativa” (AUSTIN, 1965) preocupando-me em afirmar a liberdade do corpo como produção de conhecimento contemporâneo. Uma “escrita que começa no movimento, assim como a música começa no silêncio, e a dança, na pausa” (FERNANDES, 2008, p.2).

Do mesmo modo como Graciela Ravetti afirma em seu texto “Performances Escritas”, também considero que uma escrita performativa e uma escrita performática, “que enfoca comportamentos performáticos, pode contribuir para a efetivação de diálogos culturais considerados impossíveis” (RAVETTI, 2003, p.42). Essa efetivação da escrita enquanto movimento me permite criar uma dinâmica, um fluxo, uma expressão com as imposições e normas que são instauradas em mim, visto que, “a escrita no papel não é tão distante do movimento no espaço. Ambos são conectados pelo corpo” (FERNANDES, 2008, p.2).

Pela conexão através do corpo, a contaminação da arte em mim resulta em uma escrita marginal. Essa escrita é eficaz na percepção do desejo como produtor de um conhecimento importante para o campo artístico, por validar uma abordagem própria das artes que flexibiliza e inclui conceitos como diferença, sexualidade, sensibilidade, conexão, integração, entre outros.

Uma escrita marginal *supõe* o transbordamento, a transgressão e transformação de modelos sólidos. A margem não delimita, ao contrário, é um além que confunde e até mesmo invalida oposições onde

[...] o limite é violentado, rasura-se, perde-se. [...] O fora e o dentro se re-escrivem e não se separam. A margem e o “marginalizado”, o “disseminado”, o “suplemento” e a possibilidade de ser da escritura (re)compõem o texto; mais do que exteriores a ele, são o “interior do interior”, razão de ser da estrutura que se deixa ler dentro (e) fora da superfície significante (SANTIAGO, 1976, p.57).

Por acreditar no *continnum* que se estabelece no ato da escrita, solicito uma imagem-chave para essa pesquisa, como forma de causar diluições e borrões nas margens e fronteiras conceituais que são propostas nesse trabalho, produzindo cada

vez mais correlações de pensamentos e possibilidades de composição de conceitos e conhecimentos.

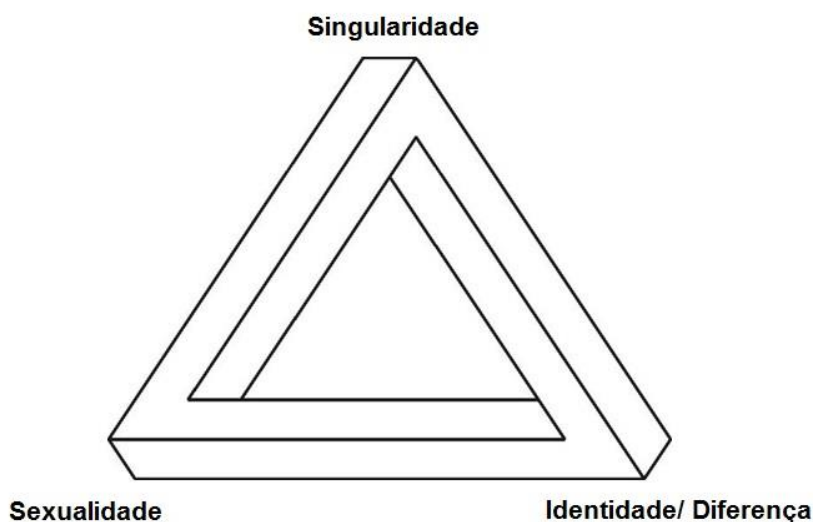


Figura 2: Triângulo de Penrose
Design: Leonardo Paulino

Proponho a visualização da imagem acima, o triângulo de Penrose, como forma de envolver as noções que abordarei (a identidade e diferença, a singularidade e a sexualidade) em um processo de conexão ativo para a construção do sujeito.

É importante que nós (sujeitos) possamos cada vez mais ampliar as descobertas que se co-escrevem em nossos corpos, conectando essas noções como retrata a imagem, desconfiando de e legitimando a continuidade das arestas, a extensão e mistura dos sentidos, e logo, dos conceitos explicitados como uma espiral sem fim.

A imagem propõe interações entre suas arestas, organizações entre si como uma forma tridimensional de espiral, afastando e aproximando-se. O triângulo traz consigo a noção de espiral como o Anel de Moebius, visto que ambos fluem e refluem, propondo uma circularidade e um movimento contínuo. As imagens retornam a todo o momento na escrita como forma de dobras em torno de si mesma, criando um fluxo que invalida a construção de oposições binárias.

É através da percepção do corpo enquanto inte(g)ração dessas categorias que o sujeito pode atingir processos de resistência contra as injunções sociais. Atrevo-me a chamar esses processos como forma de *re-existência* do corpo às imposições sociais. A re-existência só pode ser pensada com o corpo e em repetição. A re-existência funciona aqui, como uma reinvenção de práticas para pensar a sexualidade e a identidade como processos movediços, em constante retorno, apontando para uma resistência contra as normatizações e categorizações, como também, para modos de existir, sentir e agir diferenciados, sempre provocando a ampliação das experiências como possibilidades de transformação.

A palavra experiência tem o ex de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o ex de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “ex-iste” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente (BONDÍA, 2002, p.25).

Resistência é uma forma de reação e oposição, uma capacidade de recusa marcada pela solidez de aversão a determinado aspecto social. A proposta de re-existência é marcada pelo fluxo, como um caminho para ampliar e recriar os olhares sobre como se estabelecem delimitações que ficam enraizadas no passado.

Re-existir criando diferentes comportamentos, distintos habitus (BORDIEU, 2002), ou seja, modificar as disposições incorporadas pelos sujeitos ao longo do processo de socialização de sua existência. O habitus vai além do indivíduo, compreendendo também as estruturas relacionais. Somos convidados a repensar as camadas históricas e políticas que nos envolvem, somos atraídos para re-existir, buscando alterações em nossos pensamentos e ideologias, sem estipular, para que isso aconteça, começos nem fins, apenas meios, intersecções e conexões.

O prefixo “re” indica a repetição e a performatividade como possível deslize para pensar nas relações de poder, “um processo que envolve negociação, reinvenção e subversão de relações assimétricas de poder” (SOUZA, 2009, p.57). Podemos notar em “re” um potencial polissêmico funcionando com a noção de recomeço, de repetir um ato de forma diferente e não um ato que volta para um estado anterior, um movimento para trás. Logo, proponho a noção de re-existência como um ato de recomeçar a viver as experiências e sensibilidades através do corpo.

Cabe ressaltar que prezo exatamente nesse momento pelos meios, entre-lugares, espaços de “interstício” (BHABHA, 2005) que permitem pensar o sujeito enquanto algo inacabado, em indeterminada construção.

Segundo Homi Bhabha, importante teórico de estudos culturais e pós-coloniais, a emergência dos espaços de interstícios promovem a concepção da diferença como forma de “negociação ou tradução” (op.cit., p.52) das identidades no interior de sistemas e estruturas construídos por nós.

Sendo assim, uma questão é evidenciada durante esse trajeto de pesquisa: “De que modo se formam sujeitos nos “entre-lugares”, nos excedentes das somas das “partes” da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero, etc.)?” (op.cit., p. 20).

As respostas e ~~presuposições~~ para essa inquietação são identificadas e produzidas performativamente como forma de exercício e extensão de minha prática artística.

2.1.2 Sobre o a-feto: experiências e conexões ou Quero acabar de viver o que me cabe⁵

Desde que entrei na graduação em Artes Cênicas, em 2008, desenvolvo trabalhos como performer. Sempre compreendi a arte da performance como um lugar para a acentuação da liberdade do corpo e para a intensificação da produção de afetos. Nesse espaço, eu me construo.

Refletir sobre conceitos como o de identidade e diferença implica em uma imersão em si e talvez, mais do que isso, em um processo de cuidado, delicadeza e leveza para poder agenciar a linguagem que se prescreve no corpo.

É por intermédio do posicionamento político do corpo que acredito na arte da performance enquanto área “habilitante, que propicia um campo para a construção ou a expressão da identidade” (CARLSON, 2009, p. 176).

Por expressar a performance também como um lugar para a criação de aspectos críticos e políticos, compartilho durante esse capítulo uma ação

⁵ Letra da música “O amor” de Gal Costa, do álbum Fantasia (Phillips, 1981): Ressuscita-me/Lutando/Contra as misérias/Do cotidiano/Ressuscita-me por isso/Ressuscita-me/Quero acabar de viver/O que me cabe/Minha vida/Para que não mais/Existam amores servis/Ressuscita-me/Para que ninguém mais/Tenha de sacrificar-se/Por uma casa/Um buraco

performática chamada *Células-Tronco*, a qual funciona como disparadora para a criação de uma rede de pensamentos sobre identidade e diferença.

A performance foi desenvolvida pelo coletivo A-FETO (Grupo de Dança-Teatro da Universidade Federal da Bahia - GDT/UFBA), grupo que existe há mais de dez anos e desenvolve criações cênicas/acadêmicas no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA) sob a coordenação da artista-pesquisadora Ciane Fernandes⁶.

É importante sublinhar nesse momento que as experimentações com o coletivo atravessam toda essa dissertação, visto que participo do grupo desde meu ingresso em março/abril de 2012 como aluno especial na atividade Laboratório de Performance (TEA 794), também coordenada por Ciane. Obrigatória para alunos com processos de encenação ou que articulem teoria e prática no mestrado e doutorado do programa, a atividade Laboratório de Performance proporcionou-me a expansão de minha prática enquanto artista-pesquisador por ampliar minhas percepções sobre o movimento e por alargar cada vez mais minha consciência corporal.

A imagem de laboratório (científico) apresenta um espaço físico onde são realizados experimentos e pesquisas científicas sobre determinadas especialidades. Didaticamente, o laboratório é o lugar onde o aluno tem a possibilidade de criar suas próprias reflexões e conclusões. O Laboratório de Performance, pelo contrário, é um espaço para que cada aluno investigue sua pesquisa cênica como um constante processo criativo independente de conclusões. Um lugar onde descobrimos como a pesquisa se auto-organiza no corpo, articulando criatividade e intensidade.

As práticas de cada aluno são cruzadas e conectadas de maneira que a pesquisa de um acrescente algo para a pesquisa do outro. Uma relação de troca de afetos e também de colaborações que resultam na potencialização do coletivo.

Quando cheguei ao Laboratório, minha pesquisa começou a se definir de maneira lenta e processual. Refletir sobre o objeto de estudo, as hipóteses e a metodologia para a abordagem da pesquisa tornou-se uma importante descoberta.

⁶ Ciane Fernandes é uma presença singular neste trabalho. Dessa forma, há duas maneiras para me dirigir a ela: quando se trata de sua presença afetuosa enquanto coordenadora da atividade Laboratório de Performance e do A-FETO me refiro a ela como Ciane; quando seu trabalho teórico diagonaliza e inflama a minha escrita dissertativa, refiro-me como Fernandes.

Havia em mim enorme vontade de abrir-se para as possibilidades que surgiriam daqueles encontros.

Em minha primeira participação no Laboratório (aproximadamente abril/2012), tive algumas importantes contribuições para o desenvolvimento da pesquisa suscitadas a partir das falas de Ciane, causando uma atração cada vez maior para a prática enquanto artista-pesquisador.

Por ter um amplo estudo em Educação Somática (campo teórico-prático composto de diversos métodos com ênfase no movimento corporal), mais especificamente em Análise Laban/Bartenieff de/em Movimento (*Laban/Bartenieff Movement Analysis - LMA*), Ciane propunha ideias da pesquisa enquanto “experiência vivida” (FERNANDES, 2012b, p.3), ou seja, uma investigação que atravessa o corpo e, portanto, tem vida própria. Conhecer e poder apreciar princípios de LMA como criatividade, relações, conexões, repadronização e integração (HACKNEY, 2008) transformam esse espaço da pesquisa em um lugar de experiências, processo criativo repleto de multiplicidades e possibilidades.

O início do segundo encontro no Laboratório me deixou um pouco intrigado. Ciane entrou na sala e enquanto nós alunos estávamos deitados, disse: “Aqui nós não precisamos ter agenda, não precisamos fazer nada se não quisermos. Podemos sentir/seguir nossos impulsos internos”. Interessante que após dizer isso, desencadeei uma série de ações percebendo o que me movimentava internamente. Uma única palavra se sobressaiu naquele momento: pulsão, impulso energético interno. Instantaneamente, as ações de um aluno contaminavam os outros e, logo, a maioria dos alunos estava se movimentando seguindo suas próprias pulsões. Pulsão enquanto potência de movimento, vetor de força e agenciamento de desejo.

Ciane sempre provoca os alunos com questões referentes ao processo de pesquisa, como por exemplo: Como se move sua pesquisa? Qual a sua metodologia? Quais os conceitos usados em sua pesquisa? Quais os suportes teóricos? Como ela é escrita? As respostas para essas instigações geralmente são construídas em forma de movimento, danças, sons e silêncios, a partir da “sintonia somática” (NAGATOMO, 1992, p. 198) estabelecida entre os alunos, integrando níveis físicos, emocionais, cognitivos, culturais e espirituais, compreendidos como imaterialidade que produz movimento no corpo.

A partir dos encontros do Laboratório minha pesquisa foi se consolidando aos poucos (e ainda nesse momento) e se organizando de acordo com as pulsões que apresento, como a vontade em criar conhecimentos para a subversão da heteronormatividade, ou, o anseio em provocar deslizamentos nas categorizações do gênero através da minha prática performática. Aos poucos, fui definindo a maneira de abordar a temática desejada, articulando-a com as práticas que tive com o coletivo A-FETO (performances, pesquisas de campo, palestras, encontros).

As performances que se tornaram o objeto de estudo foram criadas no Laboratório como processo daquilo que vivíamos em sala, ou seja, minha pesquisa foi se criando durante o tempo e a presença no Laboratório, que frequento até hoje, no momento da escrita dissertativa.

Essas práticas laboratoriais consistem na Pesquisa Somático-Performativa desenvolvida por Fernandes, que tem como princípio a transformação da prática cênica como *modus operandi* da pesquisa:

A Pesquisa Somático-Performativa aplica procedimentos e princípios da Educação Somática e da Performance para fluidificar fronteiras, sintetizar informações multi-referenciais de forma integrada e sensível, e fazer conexões criativas imprevisíveis, com resultados processuais em termos de performance/escrita dinâmicas e intercambiáveis. (FERNANDES, 2012, p.2)

Para uma pesquisa ter uma abordagem somático-performativa ela não necessariamente precisa imprimir técnicas de educação somática, mas deve ter a corporeidade como *elemento-eixo*⁷, ou seja, “estudo, pesquisa e escrita são sempre inspirados e organizados a partir da arte e suas características, sendo a principal delas o movimento” (FERNANDES, 2013, p.106).

Compartilhando dessa abordagem, reflito sobre o corpo na sociedade, seu aspecto físico, cognitivo, emocional, social e cultural. Por mediação de minha prática artística em *Células-Tronco*, busco desenvolver a ideia de que meu corpo está no mundo, nasceu para provocar tensões, discursa através da abjeção e da monstruosidade, justifica a vida por meio dele, ou seja, há aqui uma correlação entre materialidade e imaterialidade como propulsão do movimento corporal.

As pesquisas em artes cênicas funcionam através do corpo, “o corpo é autor, criador e pesquisador; estudo, estudado e estudante; é o meio e o fim; tema e método; quem, o que, como e onde” (FERNANDES, 2008, p.3). Desta forma, minha

⁷ Elemento-eixo traz ideia de centro, lugar fixo, porém, essa noção assume um significado aberto, dinâmico e rizomático.

pesquisa mostra-se como um constante processo criativo processado em meu corpo.

Seguindo essa proposição, essa pesquisa se define como uma prática somática, ou seja,

uma prática que tem como eixo a experiência vivida como um todo (pulsações, sensações, imagens), através da criação de conexões (entre interno-externo, mobilidade-estabilidade, função-expressão, execução-recuperação) e a integração dos níveis físico, emocional, cognitivo, espiritual, cultural e social (FERNANDES, 2012, p.3).

Partindo dessas noções, a abordagem somático-performativa conta com alguns princípios que desenvolvem conexões entre as partes de uma pesquisa, potencializando o todo de maneira integrada e interrelacional. Esses princípios surgiram ao longo dos anos de pesquisa teórico/prática de Fernandes.

Frequentando os Laboratórios, participei do processo de identificação dos princípios somáticos-performativos, numa criação acadêmica coletiva que gerou dois cadernos do GIPE-CIT⁸ (Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade), onde tenho um artigo publicado intitulado “Retalhos de corpo: costuras afetivas para a exacerbação do mínimo”.

A partir de interfaces entre métodos de educação somática, performance e dança-teatro, a pesquisa somático-performativa constitui-se através de “princípios fundantes” (FERNANDES, 2013), como por exemplo, a arte de/em movimento como elemento-eixo, processos e estudos com constituição viva e integrada, criação através do impulso de movimento e performance e interartes como anti-método.

A abordagem ainda conta com outros princípios denominados “contextuais e temáticos”⁹ (op.cit., 2013) que se adaptam e se transformam de acordo com as situações em que estão envolvidos, sendo multiplicidades que ao se conectarem produzem tensões no conjunto. Ambos podem ser visualizados em minha prática performática e, simultaneamente, em minha escrita, por ser um estudo guiado e motivado pelo caráter dinâmico da produção artística.

⁸ Caderno do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. PPGAC/UFBA. n.31, novembro/2013. Salvador/BA.

⁹ Sintonia somática; Conexões-fronteiras fluídas; Criação de associações e sentido a partir dos afetos; Criatividade e imprevisibilidade; Coerência interna e(m) inter-relação; Abertura participativa e poéticas da diferença; entre outros.

2.2 A performance e as configurações do somático na contemporaneidade

A minha ação performática em *Células-Tronco* e nas outras performances que serão discutidas adiante funciona como um “suplemento”.

O suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a culminação da presença. Ele cumula e acumula a presença. É assim que a arte, a *tékhné*, a imagem, a representação, a convenção etc., vem como suplemento da natureza e são ricas de toda esta função de culminação (DERRIDA, 1973, p.177).

Na teoria de Jacques Derrida, o suplemento é “uma adição, um significante disponível que se acrescenta para substituir e suprir uma falta do lado do significado e fornecer o excesso de que é preciso” (SANTIAGO, 1976, p.88). A lógica do suplemento supõe um descentramento, uma fenda, um jogo que propicia escaparmos das oposições simples como interior/exterior, sujeito/objeto, corpo/mente, significado/significante, representação/presença.

Assim, a ação performática, reformatizada através da escrita, amplia espaços para polissemias e intertextualidades, de maneira que não se encontre uma essência, uma totalidade, e, sim, um acúmulo, um excesso que ative movimentos e sentidos, desconstruções que provoquem desvios e flutuações de significações, especificamente, sobre identidade e diferença.

Agencio a performance *Células-Tronco* para demonstrar um possível lugar de construção de uma identidade como posição transitória de si ampliando a noção do que chamo de “poética de si”.

No mesmo dia, após a performance, escrevi sobre algumas sensações que ficaram marcadas em mim depois da prática com o A-FETO, são memórias que funcionam também como performance: “além de servir como uma descrição, as memórias funcionam como um ato ou ação. Recordar pode ser visto como “resultado da transformação dos processos, que na época haviam sido inconscientes, em conscientes” (FREUD, 1924, p.2). A partir da memória somos capazes de recriar nossas histórias, atualizamos experiências passadas vivenciadas ou fantasiadas, exercitamos os traços mnêmicos “trabalhando através” do passado e a partir de princípios de prazer. Assim,

[...] o futuro não repete nem se afasta do passado, mas segue “trabalhando retroativamente através” dele, transformando-o ao repeti-lo. O conceito de

“trabalhando através” foi inicialmente usado por Sigmund Freud, em contraste aos de “repetição” e de “lembrança”. [...] “Trabalhando através” refere-se a um contínuo processo de viver por meio das resistências e repressões como num playground, recuperando memórias perdidas e transformando as reações repetitivas em consciência quanto às resistências e seu poder (FERNANDES, 2000, p.127).

Dessa forma, compartilho alguns trechos do meu diário, escritos durante a atividade Laboratório de Performance e em outras paisagens:

Caminho dentro do plástico, estou em uma bolha-placenta, com o peito descoberto e um vestido amarrado na altura do umbigo protegendo meu sexo. Eu o protejo da necessidade alheia em me definir, me categorizar, me classificar, me enquadrar. Antes, escondo-o de mim. Agora eu necessito revalidar o local em que ele se encontra, qual sua serventia. Por que um pênis é sinal de masculinidade? Balela, coisa inventada. Dentro do plástico, quase em vácuo, meus movimentos vão tornando-se repletos de nuances. Rastejo, rastejo, rastejo. Uma célula/bolha se desloca no espaço experimentando a instabilidade e o desequilíbrio proporcionado pela criação de certa forma no jogo entre corpo e plástico. Tudo se torna uno. Faço parte desse plástico, ele sou eu. Entro nele, ele entra em mim. O suor escorre pelo meu corpo trazendo a liquidez de pensamentos ao ver e encontrar corpos embaçados, dispostos na galeria. Durante o encontro com o público, vou adquirindo novas formas, outros níveis no espaço, e estes corpos que estão ali para me ver, começam aos poucos a dançarem comigo. Tornam-se presenças visíveis, sentidas, tateadas. Alcançando meu limite dentro dessa bolha, vem a incessante vontade de ultrapassar a camada que me envolve. Tenho que romper o plástico, perfurá-lo, para poder respirar livremente. Corto-o ao meio e aos poucos meu corpo vai liberando-se, desabrochando-se, como se estivesse nascido e sido presenteado com a experiência do movimento. Livre arbítrio. O plástico esquiva-se de mim, ele agora é instalação, memória física daquele meu nascimento, pausa no tempo e no espaço. Aos poucos vou escorrendo para a escuridão. Fim do estado alterado de consciência. Corpo que sai da placenta. Tudo é tão plástico. Corpos elásticos. Cortados ao meio. Confirmados e cientes. Como é romper e inflamar sair da bolha que deforma. E que bolha! Vejo-os. Olham-me desfilando corpo desorganizado. Sou suor pingo e menstruo. Menarca. Sou corpo dilatado. Pintado. Saio da raiz da terra. O plástico é obra instalada. E eu me perco em penumbra. Ainda sobra um resto de mim. Ainda resta uma sobra de nós. Um simples plástico me fornece muitas ações nessa noite.



Figura 3: Leonardo Paulino, corpo-plástico, durante a performance *Células-Tronco*
Foto: Rosane Andrade

Escolhi essa performance para ser agenciada pelo fato dela suscitar inúmeros pontos que estimulam reflexões acerca de noções de identidade, como induz o texto descrito acima.

Relaciono alguns movimentos e passagens desenvolvidas por mim durante a ação a fim de salientar transformações em minha re-existência bem como no público que me acompanha no espaço da galeria. Desejos presentes no momento da performance e, nesse momento, pós-performance em que justifico e escrevo.

As paisagens remanescentes da performance, as quais proponho como reflexão, são acontecimentos que me inflamaram naquele momento e ainda se disseminam em mim. São eles: a consciência do corpo e a produção de afetos; meu corpo envolvido por uma placenta; nascimento e agenciamento do meu corpo.

2.2.1 A consciência do corpo e a produção de afetos ou Onde queres ternura, eu sou tesão¹⁰

¹⁰ Letra da música “O queres” de Caetano Veloso, do álbum *Velô* (Phillips, 1984): Onde queres o ato, eu sou o espírito/E onde queres ternura, eu sou tesão/Onde queres o livre, decassílabo/E onde buscas o anjo, sou mulher/Onde queres prazer, sou o que dói/E onde queres tortura, mansidão/Onde queres um lar, revolução/E onde queres bandido, sou herói



Afeto
Foto: Juniro Almeida

Com o tempo, o meu corpo tem sido cada vez mais virado do avesso, invadido, interferido e explorado por minha prática artística como forma de produção de questionamentos pertinentes à sua linguagem, funcionalidade e expressividade.

Meu corpo está sempre se alterando e se transformando de acordo com as experiências que me atravessam. Meu corpo é material significante, produz e organiza ações que o afetam.

O corpo está em relação com o mundo, e nunca poderei fugir desse lugar que é meu corpo. Novamente, como falar do corpo? Procuo compreendê-lo como produtor de conhecimentos e experiências, como lugar do sujeito e não como um ideal do sujeito, “o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos” (BONDÍA, 2002, p.24). Lugar onde se co-escrevem as percepções e os afetos.

Há aqui uma auto-organização, ou seja, uma pesquisa que é feita no e através do corpo compreendendo “um todo somático, autônomo e inter-relacional” (FERNANDES, 2012a, p.3).

O termo “*somático*” foi difundido por Thomas Hanna¹¹ durante os anos setenta como forma de definir o corpo não como um objeto, mas “para referir-se ao pertencimento ao corpo, experienciado e regulado internamente, em integração corpo-mente como parte do mesmo processo vivo” (FERNANDES, 2012a, p.4).

Essa forma de referência ao corpo enquanto soma tem recebido grande notoriedade devido às práticas de educadores e profissionais de Educação Somática¹², um campo que surgiu no século XX como proposta de conhecimento

¹¹ Thomas Hanna difundiu o termo somático durante os anos 1970 para abordar a integração entre corpo e mente em sua prática. Criador do método Hanna Somatic Education & Training e da *Somatics: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences* para os interessados na área de Educação Somática.

¹² A educação somática trabalha com uma concepção de corpo que se aproxima da ideia de processo. [...] além da disseminação dos primeiros métodos (Alexander, 1991; Bartenieff, 1980; Doud, 1996; Feldenkrais, 1972; Todd, 1980; Vishnivetz, 1995.) uma série de novas práticas já foram

interdisciplinar e que procura abolir a visão mecanicista do corpo, dando lugar para a compreensão do somático enquanto percepção e consciência de seu próprio corpo.

Há nessa proposta um movimento inter-relacional entre consciência, função biológica e meio ambiente, evidenciando a experimentação da superfície do corpo como integração sensorial, sinergia, importante aspecto para a concepção da re-existência do sujeito (HANNA, 1976).

Quando Thomas Hanna refere-se à experimentação do mundo interior, ~~supõe-se~~ uma separação entre espaço interno e externo. Por estar na encruzilhada e nos espaços de interstícios entre essas polaridades, surge uma dúvida de como abordá-las sem aumentar a divisão entre ambas. Porém, a somática não tem dicotomia, pois dentro e fora se relacionam como visto na figura 1, indicando que o soma é inerentemente contrastante e paradoxal, criativamente integrando oposições como reciprocamente dependentes e transformadoras.

Todos os somas são processos holísticos de estrutura e função, em constante troca entre matéria e energia; somas tendem simultaneamente a homeostase e equilíbrio enquanto tendem à mudança e desequilíbrio, num paradoxo que caracteriza e produz a vida; todo processo somático acontece em padrões rítmicos cíclicos de movimento interno alternante (por exemplo, sístole/diástole, expansão/contração, parassimpático/simpático, sono/vigília); na ecologia somática, o soma tende à autonomia e independência de seu ambiente enquanto tende a desejar e depender dele – tanto social quanto fisicamente; todos os somas crescem numa alternância entre funções adaptativas analíticas e sintéticas rumo à diferenciação; somas coordenam suas partes holisticamente, intencionando seu crescimento, diferenciação e integração (HANNA, 1976, p.32).

Assim, ao referir-me a espaço interno ou externo, proponho a atenção às relações construídas entre ambos, em constante processo de retroalimentação, assim como a noção de suplemento, como se houvesse um transbordamento, um excesso nessa relação presente em nós, onde no um está o todo e vice-versa.

A relação de *continuum* entre duas polaridades age como vetor importante para a experiência integral e co-criativa do corpo. A partir da integração há uma reação no corpo onde a ação torna-se recíproca, contrastante e paradoxal. Uso a palavra corpo na dissertação mesmo quando quiser me referir ao termo somático, no sentido de

criadas e outras ainda surgiram pela hibridização de métodos já existentes, ainda mais singularizadas pelas diferenças culturais. No Brasil, destacam-se duas propostas de educação somática muito originais: de Klauss Vianna e José Antônio Lima (DOMENICI, 2010, p.74).

[...] corpo vivido, integrando todos os níveis em uma dinâmica de contrastes que define e caracteriza a vida, entre matéria e energia, autonomia/independência e necessidade de interagir com o ambiente, etc. (HANNA, 1976, pp.31-32).

Todas as coisas que existem não se justificam sem antes terem sido processadas pelo/no corpo. Pela experiência do somático se processam pluralidades que aos poucos concedem sentido àquilo que nos cerca, protagonizando uma integração entre corpo, mente e espírito, e, com isso, recriando diferenciadas formas de cuidado com o corpo.

Nesse trajeto que vamos criando ao longo do tempo de nossa re-existência somos atravessados por uma multiplicidade de componentes de subjetividade, linguagens, valores e discursos que oferecem contribuições para a formação de nossas identidades.

A proposta para *Células-Tronco* aconteceu a partir de meus anseios em discutir a relação entre identidade e sexualidade, visto que, pelo meu corpo *queer*, sempre fui refém de discursos de ódio, infinitas e repetidas vezes fui orientado para me adequar em uma norma (heteronormatividade), modificar gestos e posturas, pois as que me pertencem são desviantes.

Sim, meu corpo *queer* é deslizante dessa norma, provoca fricção e tensão. Dessa forma, busquei através do plástico envolto em meu corpo experimentar esses sufocamentos que sempre me atravessaram. Interessante é que essa relação passou a envolver além do sufocamento, uma sugestão de movimento, dinâmica e rastejamento como forma de re-existência do meu corpo.

A nossa re-existência é marcada por transformações (também dos valores e morais) através do tempo. O corpo multiplica as possibilidades de afeto no momento em que essas transformações tornam-se impulsos criativos, e, como tal, ultrapassa as fronteiras e diagonaliza quaisquer significados.

Nossa re-existência ainda é condicionada por sistemas, organizações e instituições, assim, é necessário criar uma fissura nos valores culturais predominantes e provocar reconfigurações sociais pelo fortalecimento do corpo como soma. Um processo criativo que se repete até causar afirmações de que “meu corpo já não é meu corpo, meu corpo é um corpo de afetações, corpo de relações, corpo que nasce furado pelo meio. O que pode esse corpo?” (ALCÂNTARA, 2011, p.23).

A questão deleuziana - o que pode o corpo? - não se refere à atividade do corpo, mas se relaciona à sua potência que só é constituída a partir de uma ética do sujeito. Ao tratar sobre potência nesse trabalho realizo também uma interface com o pensamento nietzschiano de “vontade de potência” (NIETZSCHE, 1992) como uma vontade de efetivação do encontro com outras forças, tornando o sujeito ativo ao dominar, criar seus próprios valores através de seus sentidos, inventando suas próprias condições de potência. O sujeito nesse caso amplia suas potencialidades ao criar, compor, inventar e fabricar novas hierarquias como uma necessidade existencial. Um *pathos*, paixão, excesso, passagem pela vida de maneira delicada. “O mundo visto por dentro, definido e determinado por seu “caráter inteligível” seria — precisamente “vontade de potência” e nada mais” (NIETZSCHE, 1992, p.49).

Segundo Espinoza, “o corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída” (SILVA, 2008, p.15). A potência de um corpo pode aumentar de acordo com as relações com outros corpos que o modificam, sendo ampliadas através do conceito de afecção.

A afecção, segundo a filosofia de Espinoza, corresponde a dois tipos de afetos ou sentimentos:

[...] quando tenho um encontro no qual a relação característica do corpo que me afeta, que me modifica, se combina com a relação característica de meu corpo, minha potência de agir aumenta. [...] ao contrário, quando tenho um encontro no qual a relação característica do corpo que me afeta compromete ou destrói parte da relação característica de meu corpo, minha potência de agir diminui e, no caso extremo, pode até mesmo ser destruída. O afeto é o aumento e a diminuição da potência de agir de um corpo” (MACHADO, 2009, p.76).

Impulsionado pela questão, testo uma força presente no corpo e busco escapar de delimitações e normalizações propondo vazamentos aos enquadramentos que se justificam em mim, pelo contrário, assumo um corpo transgressor e marginal transbordando uma subjetividade ativa, crítica e política.

Possivelmente, é através da ampliação de minha percepção enquanto corpo vivo, integrado, experienciado e afetado¹³ que posso produzir diferentes sentidos aos mecanismos de subjetivação.

Existe aqui um importante espaço para o cuidado de si e expansão da poética de si: “é preciso que te ocupes contigo mesmo, que não te esqueças de ti mesmo,

¹³ O termo “afetado” propõe uma ambiguidade de sentidos: como corpo repleto de afetos e, no sentido pejorativo, como corpo homossexual, cheio de excessos e exageros.

que tenhas cuidado contigo mesmo” (FOUCAULT, 2004, p.6). Durante a prática em *Células-Tronco* afirmo que meu corpo é lugar de afetos aumentando sua potência de agir, estabelecendo um cuidado com os efeitos de abusos relacionados a esse corpo. Nessa ação, abole-se a instrumentalização do corpo e deriva-se uma autonomia para vivenciar algo “singular, transcendente, do sujeito em relação ao que o rodeia, aos objetos que dispõe, como também aos outros com os quais se relaciona, ao seu próprio corpo e, enfim, a ele mesmo” (op.cit., p. 50).

Essas experiências e poéticas vão ao encontro do sensível e do invisível, corporificando a relação entre somático e mundo, em um transbordamento *continnum* entre ética/estética, público/privado, interno/externo, corpo/ambiente. Criativamente busco maneiras de deslocar o corpo para explorar outros fragmentos de identidades, outras micropolíticas, desestabilizando aquilo que é estável.

Atravessado pelos estímulos do afeto e do A-FETO posso praticar gestos provocando deslizos nas micropolíticas e hierarquias sociais, econômicas, simbólicas e culturais. Seduzir por intermédio de minha práxis artística, para que outros corpos também possam refletir sobre a necessidade de uma reconfiguração nos padrões que nos envolvem.

2.2.2 Meu corpo envolvido por uma placenta

A artificialidade das relações sociais se instaura em nossos corpos durante a imersão na criatividade, ressignificando a modelagem a qual estamos sujeitos. Então nos descobrimos plástico, forma disforme, máquinas desejantes.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

Sempre me encantei pela arte da *performance* por ser um espaço onde há a possibilidade de rabiscar discursos sociais e políticos. A partir desse exercício, posso causar fricções no cotidiano social no momento em que me questiono (e questiono o outro que também ~~seu~~ eu), me posiciono sobre determinada noção e sustento a reconstrução de modelos e tradições, como por exemplo, a heteronormatividade. Mais do que esse encanto, há uma paixão pela arte da *performance* por ela insinuar modos de sensibilidade, modos de criatividade, modos de construções compartilhadas do mundo em que vivemos, modos existenciais que propiciam o encontro com a manifestação do desejo.

Essa arte me proporcionou espaços para experimentar a superfície do corpo. Concedeu-me tempo para buscar intensas reflexões e com o resultado disso, um alargado autoconhecimento. Flagro-me como sujeito singular após esse encontro. Mas quais são os caminhos que a *performance* apresenta para a construção da identidade? E, se a identidade pode ser construída, seria possível a *performance* oferecer a partir de sua forma enquanto acontecimento, “uma teoria sobre a produção da identidade e da diferença” (SILVA, 2012, p.74)? E ainda, quais as possibilidades de articular os afetos e a sensibilidade que emanam no momento presente da obra com a intensificação da produção da identidade e da diferença no meio social?

Desde sua culminância nos anos de 1970, sobretudo através do trabalho de artistas plásticos, a arte da *performance* tem agregado cada vez mais indivíduos que necessitam abordar seus desejos, comunicar suas preocupações e anseios frente ao mundo em que vivem. As discussões sobre a linha tênue entre arte e não-arte, arte e vida cotidiana, começam a ter grande importância para o desenvolvimento da arte da *performance*. Isso é relevante, principalmente, porque provoca o corpo a estar entre limites. Neste caso, o mesmo torna-se político e singular através das ações e interações que o artista desenvolve tanto no espaço público, quanto no privado.

Nessa fermentação das experimentações artísticas propostas pelos grupos de vanguarda dos anos 60/70 o corpo humano torna-se foco de uma manifestação que explora suas extremidades através da visceralidade, organicidade e sensibilidade. É por intermédio de *happenings* e *performances* (que marcaram a virada artística da época) que os limites do poder social são violados, dando ênfase à potência do corpo. Os deslizamentos do olhar com um traço mais político e social a partir dos anos de 1990 corroboraram para a inspiração de inusitados estímulos propostos a partir de jogos relacionados ao corpo.

Atualmente, nós artistas/performers usufruímos da arte da *performance* como *lócus* para a excitação de um olhar focalizado em preocupações referentes a etnia, classe e gênero, entre outros caminhos sensíveis e perceptivos que contribuem para a dissolução de fronteiras inseridas no corpo. Um trajeto que ativa uma poética e política de si. Por este viés a ação em *Células-Tronco* urge como dispositivo às preocupações referentes às intersecções e hibridismos resultantes nas formas de

estabelecimento de identidades. É através da ação performática que, repetitivamente, construo questionamentos (e promovo ruídos) sobre a efetivação da diferença na pós-modernidade.

Há aqui uma ênfase na arte da *performance* no sentido de ampliar espaços para que cada vez mais, nós, artistas, possamos nos expressar através do somático no meio em que vivemos. Resultante dessa expressão há a potencialização de uma identidade que se torna múltipla, de acordo com a interculturalidade que esse corpo adquire. Somente por intercessão do reconhecimento da cultura enquanto motivadora da construção das identidades é que podemos apre(e)nder um modo particular para torná-las deslocadas, fragmentadas e fluídas, avançando na direção oposta de “estruturas e leis do modo capitalista de produção” (HALL, 2013, p.184).

Para Stuart Hall, um dos mais proeminentes críticos da cultura, é necessário efetuar articulações entre grupos sociais, práticas políticas e formações ideológicas, para que aconteçam rupturas e mudanças em tudo o que é inscrito segundo esse modo de produção. Para o autor,

[...] as estruturas exibem tendências – linhas de força, aberturas ou fechamentos que constroem, modelam, canalizam e, nesse sentido, “determinam”. Mas estas não podem definir, no sentido de fixar absolutamente ou garantir. As ideias que devem pensar não estão irrevogáveis ou indelevelmente inscritas nas pessoas; o senso político que elas devem ter não se encontra como que inscrito em seus genes sociológicos. A questão não é o desdobramento de alguma lei inevitável, mas os elos que podem ser estabelecidos, mesmo que não necessariamente (HALL, 2013, p.185).

Em uma intersecção com minha prática em *Células-Tronco*, flagro a noção de um corpo envolto pelo plástico funcionando exatamente como uma tendência de modelagem, mas, ao mesmo tempo, uma ação, criando um senso político importante para interferir nos desdobramentos sociais. O plástico, por ser um material flexível, age como uma estrutura ao mesmo tempo fixa e móvel. Articulados, corpo e plástico propõem gestos e conotações que servem como transformadores de uma prática social homogênea e determinada.

Meu corpo no momento da obra, assim como o plástico, é transparente e torna-se moldável, propício a receber novas formas, modelar e remodelar-se, fazer e refazer-se, organizar e reorganizar-se. Esta é uma articulação que possibilita pensar na “estrutura” enquanto algo aberto, validando o furor do corpo enquanto força e história, legitimando o soma enquanto intervenção naquilo que é rígido e opaco.

Durante os processos de criação e experimentação na atividade Laboratório de Performance, Ciane fez anotações sobre os movimentos que nós, integrantes do A-FETO, realizávamos durante a aula prática. Após selecionar cinco movimentos e apresentá-los para o restante da turma, os movimentos feitos por mim naquele dia foram descritos por Ciane por email como forma de coleta de dados para a pesquisa:

Leonardo:

Deitado de bruços, move os dedos das mãos e dos pés; pés caminham até levantar a pélvis, apoio de mãos e pés, até apoiar somente os pés; mãos acariciam vagarosamente e cuidadosamente o lado externo das coxas, ao longo de cada perna; em posição de quatro, coluna convexa; deitado de lado, deslizar abrindo os braços em círculo até abrir todo o corpo; estalar articulações (Ciane, enviado por email em 16.05.2013).

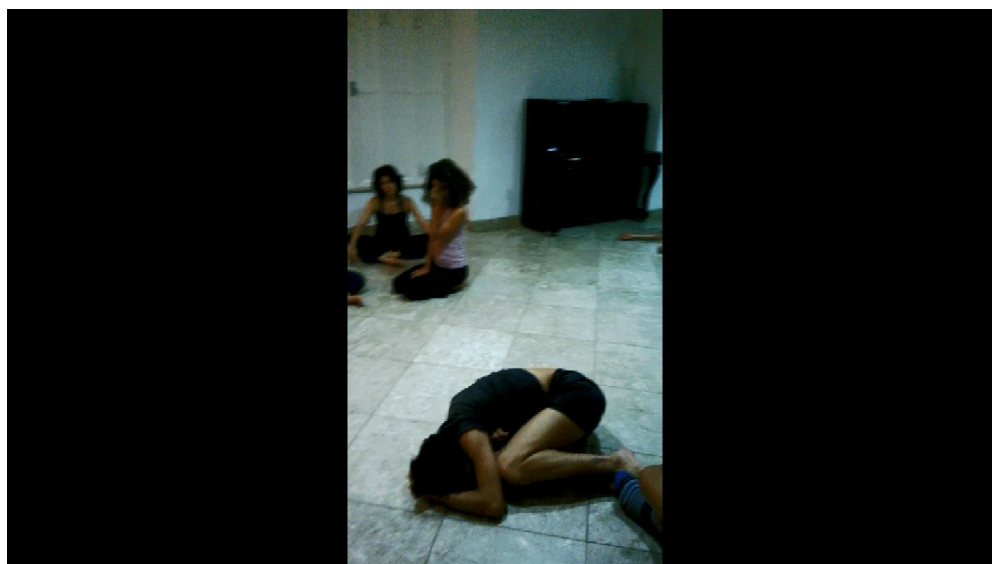


Figura 4: Prática somático-performativa no Laboratório de Performance. Artistas-Pesquisadores: Leonardo Paulino, Daiane Fonseca e Cecília Retamoza
Foto: Ciane Fernandes

O movimento que lembra um feto (um A-FETO) deitado de lado e que, ao deslizar os braços, expande-se para o ambiente tornou-se uma marca para que, posteriormente, pudesse desenvolver durante a ação performática um corpo-plástico, lembrando o envolvimento do corpo por uma placenta.

O conceito de corpo-plástico tem potência pós-orgânica, pensando no material (próprio dos estudos de artes plásticas) também como texto, próprio de uma arte plástica como a performance, e, nesse corpo outro da relação entre natureza e plástico, dissolvendo e tensionando os limites, próprio de uma filosofia pós-nietzschiana pensando o corpo não como uma unidade ideal do sujeito, mas, como

derivativo ficcional e instável das possibilidades do corpo, que atrita com o demasiado humano. Um corpo pós-humano que reencena pós-dramaticamente o gesto do parto marcando sua desnaturalidade.

Dentro dessa bolha instaurada através do plástico, visualizo-me como uma célula que percorre o espaço da galeria tornando meu corpo fluído de movimentos. Meu corpo dançante mostra-se como uma célula que aglutina-se com outros corpos que estão no espaço, reverberando a potencialização dos encontros e a multiplicidade dos afetos.



Figura 5: Relação com o público durante a performance *Células-Tronco*. Performers: 1- Carlos Alberto Ferreira, 2- Ciane Fernandes e 3- Leonardo Paulino (ao fundo e centro)
Foto: Rosane Andrade

Em meio ao público participante, procuro provocar fronteiras e entre-lugares transitórios, ressaltando as diferenças entre os corpos presentes. Ouso esquecer-me de qualquer identidade fixada e justifico aquele momento como um espaço de devires e relações afetivas que me deslocam para reinvenções, mudanças e transformações nas inclusões interpessoais.

Acreditando na potência da relação entre corpo e objeto, minha ação durante *Células-Tronco* sugere uma relação de opressão e de expressão com o plástico que me envolve. O plástico propõe um sufocamento, mas ao mesmo tempo é maleável e imprime a ideia de que o poder se instaura em nossos corpos, que advém somente de nós mesmos por intermédio de nossas práticas sociais.

Sobre toda a superfície de contato entre o corpo e o objeto que o manipula, o poder vem se introduzir, amarra-os um ao outro. Constitui um complexo corpo-arma, corpo-instrumento, corpo-máquina. Estamos inteiramente longe daquelas formas de sujeição que só pediam ao corpo sinais ou produtos, formas de expressão ou o resultado de um trabalho (FOUCAULT, 1987, p.121).

Por compartilhar a ideia de Foucault sobre a disciplina que o poder causa, principalmente, através de gestos, movimentos e objetos, proponho a leitura de uma poética do plástico feita por mim após a performance.

O intuito dessa poética do plástico é articular as relações existentes entre o corpo e um objeto (estrutura) propositor de ações que possibilitam pensar na construção da identidade como forma de equilibrar as relações de poder criadas por nós e também agenciadas em nossos corpos.

Poética do plástico: Por uma ética/estética do corpo-plástico

O plástico tem sido material recorrente em minhas práticas artísticas. Ele me traz uma sensação de prazer. Posso atingir limites corporais ao usá-lo. O plástico é maleável, flexível, propositor de novas formas. É carregado de uma leveza, pode ser guiado pelo vento. Quando comprimido, pode ocupar pequenos espaços. Há uma sonoridade específica do plástico. A palavra plástico tem origem grega e significa aquilo que pode ser moldado. Facilmente transformável mediante o emprego de calor e pressão. Elemento difícil de desintegrar na natureza, maior poluidor. Se me envolvo completamente posso ficar sem ar. Que tem o poder de formar ou que serve para formar. É passível de receber diferentes formas ou de ser modelado com os dedos ou com instrumentos. Produz a ilusão de relevo. Qualquer material resultante de mistura de outros elementos, em geral químicos. O plástico vem das resinas derivadas do petróleo. Pertence ao grupo dos polímeros: composto formado pela repetição de grande número de fragmentos iguais. Matéria-prima rica em carbono. Incapaz de sofrer reação química com outras substâncias. Tudo é plástico. É plástico: relativo à plástica. Plástico é o masculino de plástica? Um vidro um dia foi plástico. Plástico é descartável. O plástico não se desintegra. Elemento mais fácil de ser reciclado. Alguns existem naturalmente, mas a maioria é fabricada pelo homem. O plástico pode embalar. Demonstro cuidado ao envolver algo frágil com plástico. Há uma ludicidade nele. Opaco, translúcido, deixa passar a luz sem que se vejam os objetos. Fino ou grosso. Fraco ou forte. Compacto. Cirurgião plástico. Arte de plasmar, modificar, embelezando ou reconstruindo uma parte externa do corpo.

Plasticidade, qualidade do que é plástico. Plastia. Intervenção plástica. Vazio ou cheio. Copo e prato plástico não quebram. Possível criação de uma bolha. Esquenta em atrito. Facilidade de percepção tátil do material. Sufocante. Veja a sua volta, muitos plásticos estão ao seu alcance. Assim, o plástico faz parte de mim. Então, o que pode um corpo-plástico?



Figura 6: Corpo-Plástico durante a performance *Células-Tronco*. Performers: Leonardo Paulino e Carlos Alberto Ferreira
Foto: Rosane Andrade

A noção que desenvolvi após a performance, a de “corpo-plástico”, funciona como uma analogia sobre as relações entre corpo e produção de poder. O plástico, como disse, é uma estrutura que pode sufocar e silenciar o corpo, porém, no jogo entre ambos (como experimentado durante a performance) há maleabilidade e flexibilidade.

Dessa maneira, é possível refletir sobre como o poder se instaura nos corpos e como também criamos “vontades de poder sobre o corpo do outro” (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p.341) e sobre nossos próprios corpos. Não cogitar somente o poder enquanto uma perspectiva macro, mas pensar em pequenas atitudes que afirmem outra forma de subjetividade, uma expressão através dos devires como consistência do real, visto que o devir é sempre minoritário.

Como um corpo de experiência, cheio de desejos, acredito na performance como área que habilita e combina, através do atravessamento no corpo, uma série

de discursos e linguagens, uma área que provoca transdisciplinaridades e com isso, o reconhecimento da diferença e dos afetos na re-existência, acreditando nas práticas de criação do poder como uma teia que envolve e conecta os sujeitos sociais. Nessa compreensão, o desejo é desenquadrado das formas reconhecíveis previamente, gerando desejos desviantes, cujas produtividades demandam experimentações de práticas cotidianas que difiram dos processos repetitivos da matriz de produção de corpos normalizados. Por isso, a relevância da experimentação performática com práticas.

Em minha compreensão,

[...] só consigo pensar a performance como modo de uso filosofante. [...] Para quê? Por quê? Para que, talvez, à revelia de cada um, abram-se portas, cadeados, porões, sótãos, voem telhados, não sobre uma parede sequer para contar qualquer história, enfim, queremos devir-acontecimento no instante de reinventar-nos (ALCÂNTARA, 2011, p.59).

Há nesta proposta de reinvenção, a infração dos limites dos modernos conceitos de identidade. Há antes de tudo um desejo: a reinvenção das formas segmentadas de apreensão do corpo e a re-existência deste dispersando a possessão passiva de um Estado e um estado. Há um refazer-se através da arte cultivando uma entrega e uma mobilização integral de si. Há um caminho livre, aberto à valorização da diferença no cotidiano, excluindo proibições formativas na busca de uma hibridização. Há antes de qualquer pressuposição um clamor contra a falta de contato com a potencialidade do corpo.

2.2.2.1 Transbordando os limites ou A gente quer, a gente quer é viver¹⁴

Vivemos em uma era que pode ser considerada “líquido-moderna”, quer dizer, “o mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados” (BAUMAN, 2005, p.18).

Zygmunt Bauman, sociólogo polonês radicado na Inglaterra, aponta para uma sociedade “líquida-moderna” onde as condições para as ações dos sujeitos, ao transformarem-se em rotinas e hábitos, modificam em prazos cada vez mais curtos.

¹⁴ Letra da música “Barato Total” de Gal Costa: Quando a gente tá contente/Nem pensar que está contente/Nem pensar que está contente a gente quer/Nem pensar a gente quer, a gente quer/A gente quer, a gente quer é viver

Para o autor, a vida líquida é compreendida como falta de solidez de realizações individuais, vivida através de incertezas e da velocidade dos acontecimentos da pós-modernidade.

Trago a noção de liquidez para esse trabalho ao referir-me à relação com o outro e para tensionar a afirmação de Bauman sobre a fragilidade dessas relações. Muitas vezes, as relações com o outro se diluem e escorrem feito água, sem que possamos detê-las, mas é importante citar que esses encontros atravessam nossos corpos e o transformam em um corpo de experiência: “somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação” (LARROSA, 2002, p.26).

A partir dessas relações, as identidades mostram-se com uma urgente necessidade de serem construídas e reconstruídas, inventadas e reinventadas, criadas e recriadas, de maneira a transgredir os rígidos padrões sociais que impõem formas e normas para o sujeito arquitetar-se e enquadrar-se em um modelo social.

Os corpos, envolvidos pela vida líquido-moderna, lutam por liberdade, licença de transitar e necessitam estabelecer relações de onde emanam devires que ultrapassam e desestabilizam normas. Cansados pela insistência de furar diversos modelos e ao mesmo tempo buscando revelar o somático enquanto força a-histórica, universal e revolucionária, alguns corpos querem permear espaços e temporalidades onde a norma já não ocupa lugar de representação: humanos necessitam de fluidez e dissolução das fronteiras.

Esses corpos envolvem e dilatam percepções e sensibilidades na busca de olhares que evocam diferentes propostas e possibilidades de permanência no mundo. O ato de olhar flagra a possibilidade das relações entre “o que parcialmente vemos, com o que não vemos ainda, ou jamais, e com o que nos olha no que vemos” (MATERNO, 2003, p.31). É evidente que se subtraiu o período em que era imposto o controle social através do uso de mecanismos repressivos. Precisamos criar diferentes máquinas que possam apagar as estratificações que nos sujeitam. Precisamos exercitar nosso olhar para aquilo que é coberto por névoas.

É justamente nesse ponto que o corpo dilata-se enquanto força política. Afirmativamente, precisamos transformar os trajetos que insistem em normalizar, submeter, domesticar e docilizar os corpos. A materialidade do corpo não pode ser pensada fora da normatividade do sexo, assim, é preciso que os sujeitos

constituídos através “da força da exclusão e da abjeção” (BUTLER, 2001, p.155), relacionem-se enquanto “recurso crítico na luta para rearticular os próprios termos da legitimidade e da inteligibilidade simbólicas” (op.cit, p.156) quando citamos questões de identidade e sexualidade.

Talvez, o caminho seja a excitação do desejo através de outras práticas enquanto fluxo desestruturante de uma identidade transitória. O corpo presente no ambiente caminhando para a abertura de territórios fechados e opacos possibilitando a desconstrução das subjetividades e criando processos de singularização, como pude experimentar durante a prática em Células-Tronco, onde o plástico me limita, mas não me impossibilita de continuar a caminhada.

Segundo Félix Guattari, toda subjetividade é produzida por um sistema capitalista que insere uma essencialização no registro social, fabricando e modelando indivíduos serializados que a vivenciam de diferentes formas, em vários lugares e em suas re-existências particulares.

No caso, ele a denomina de subjetividade capitalística, acrescentando o sufixo “ístico” à palavra capitalista para indicar não apenas as sociedades envolvidas por esse sistema, mas também outros setores que dependem do capitalismo:

Tais sociedades, segundo Guattari, funcionariam com uma mesma política do desejo no campo social, em outras palavras, com um mesmo modo de produção da subjetividade e da relação com o outro (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p.413).

A subjetividade capitalística sugere uma vivência compreendida de duas formas: primeiro uma relação de alienação e opressão, onde o sujeito aceita aquilo que lhe é imposto e a outra seria realizada através das relações de expressão e criação, onde o mesmo se apossa daquilo que lhe é transmitido e intervém nesse processo de produção, criando o que o autor chama de singularização.

Vivemos em uma sociedade propositora dessa subjetividade “essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida” (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p.33) de forma que os meios e modos de produção, operação e processabilidade do capitalismo pós-industrial misturam-se aos corpos.

Nessa mistura, os corpos são infectados e desencadeiam rígidos processos de assujeitamento, de forma que os mesmos sejam emudecidos e tornem-se estáticos, cruelmente condenados a viverem sem sua força de expressão e atrofiados da experiência dinâmica do movimento, do trânsito dissoluto na

concepção de suas identidades. A experiência em *Células-Tronco* procura tensionar essa relação entre opressão e expressão, como caminho para pensar a identidade enquanto processo flexível.

Faço aqui uma interface com o pensamento de Michel Foucault, importante teórico que defende a ideia de que o poder foi retirado do corpo como forma de objetificá-lo, tornando-o docilizado e dominado pela ciência, resultado dos processos de subjetivação do sistema capitalista:

Houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo – ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil, ou cujas forças se multiplicam (FOUCAULT, 1987, p.108).

Para complementar a ideia de corpos dóceis (op.cit, p.119), Foucault afirma que em qualquer sociedade, o corpo está preso a delimitações e obrigações em uma constante atrofia disciplinar:

Não se trata de cuidar do corpo, em massa, grosso modo, como se fosse uma unidade indissociável mas de trabalhá-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao nível mesmo da mecânica – movimentos, gestos, atitude, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo ativo. [...] não, ou não mais, os elementos significativos do comportamento ou a linguagem do corpo, mas a economia, a eficácia dos movimentos, sua organização interna; a coação se faz mais sobre as forças que sobre os sinais; a única cerimônia que realmente importa é a do exercício (FOUCAULT, 1987, p.118).

Logo, há corpos que buscam liquefazer esses emparelhamentos e disciplinas incitando a multiplicidade das forças concentradas no corpo como forma de resistência (ou como venho denominando, re-existência) à sujeição, recriando combinações que deixam pendentes as negociações sobre como as identidades se constituem.

É válido evidenciar neste momento a articulação entre identidade e singularidade. Segundo Guattari, “a singularidade é um conceito existencial; já a identidade é um conceito de referenciação, de circunscrição da realidade a quadros de referência” (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p.80). A referenciação, no caso, seria um processo de identificação como uma carteira de identidade ou uma impressão digital, por exemplo.

Esses dois conceitos se misturam aqui para indicar a impessoalidade dessas características e assim a multiplicidade das mesmas, de forma que não esteja

explícita a diferenciação entre estes contornos. Identidade e singularidade são noções reconhecidas por mim como processos pelos quais o sujeito, ao validar a potência e o poder do corpo e ao transbordar os limites que lhes são impostos, tem a possibilidade de recriar seu modo de singularidade, descentrado e vivenciado através das margens.

Primeiramente, a identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder (SILVA, 2012, p.97).

Identidades e/ou singularidades são instáveis, flexíveis, líquidas e fluídas, “flutuam no ar” (BAUMAN, 2005, p.19). Vão concentrando-se com o passar do tempo e dissolvendo-se na medida em que já não oferecem representação para certo indivíduo, “a identidade só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto” (op.cit., p.21). São marcas de uma vida em movimento, refletem a dinâmica rarefeita das relações construídas socialmente através do encontro com o outro e não são potencializadas a partir da instituição do pertencimento.

Em Células-Tronco, meu corpo-plástico propõe possibilidades de refletir sobre o encontro com o outro. O outro me atravessa e faz parte do meu corpo. Há uma consciência descoberta através do outro, sou capturado pelo olhar do outro, mas isso não indica um pertencimento, reflete o outro em si mesmo. O outro me constitui, ~~eu sou o outro e o outro sou eu.~~



Figura 7: Foto tirada pelo público durante a performance *Células-Tronco*
Foto: Caique Sobral

Pertencimento e identidade não apresentam uma grande rigidez, mas são negociáveis e revogáveis, de acordo com a maneira que o sujeito age. Para Bauman, a ideia de ter uma identidade não pode estar associada com a ideia de pertencimento quando esta se torna o único destino do indivíduo, uma condição sem alternativa.

Segundo o autor, os sujeitos “só começarão a ter essa ideia na forma de uma tarefa a ser realizada, e realizada vezes e vezes sem conta, e não só de uma tacada” (op.cit., p.17-18). Os múltiplos aspectos da identidade estarão sempre em uma encruzilhada, como forma de exercício de comparações, escolhas, reconsiderações, conciliações, importantes para a negação do pertencimento e o reconhecimento de sua singularidade.

Todos os valores que são predestinados ao corpo tornam-se inscrições e marcas de nossa identidade e precisamente como contrapartida é que se delimitam contornos friamente inacessíveis a alguns sujeitos, como nós homossexuais, por exemplo, que passam a ser rotulados e denominados a partir de uma referência. Nesse momento, eu estou me automeando enquanto homossexual, por essa ser uma categoria que no contexto social expressa um modo de referenciação de determinado desejo. Uma performatização identitária, mas de modo naturalizador, repetidor de um discurso normativo.

A linguagem vacila e por mais que busquemos fugir de dicotomias, sempre estaremos reféns dos seus usos e consequências. Por que eu sempre tenho que me validar enquanto homossexual? Por que necessito me afirmar fora de uma prática heteronormativa? Essas são questões presentes em minhas reflexões por proporcionar sempre uma contradição: ao mesmo tempo em que anseio por uma não denominação, me autodenomino para referir-me a um fluxo de desejo, ou seja, uma singularização. Nesse caso, então, me estabeleço como um corpo queer, corpo abjeto, fora do centro e da norma.

Com isso, há o deslocamento do sujeito em um processo de expressão das singularidades em um contexto social, estabelecendo a potencialização da relação *continuum* entre espaço “interno” (sensações, percepções, pulsões) / “externo” (meio-ambiente, outras pessoas, objetos), visto que,

[...] a identidade surge não tanto pela plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos pelos outros (HALL, 2011, p.39).

Em um processo lento e, ao mesmo tempo, árduo, vamos sendo penetrados por uma infinidade de códigos de conduta (como o exemplo dado sobre meus gestos e posturas que não se enquadram em uma conduta heterossexual), maneiras para nos relacionarmos com os outros, formas para a visualização da diferença e normas para alucinarmos com o pertencimento em uma diversidade de classes, grupos e bandos.

De acordo com Hall,

acima de tudo, e de forma diretamente contrária àquela pela qual são constantemente invocadas, as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu exterior constitutivo, que o significado “positivo” de qualquer termo – e, assim, sua “identidade” – pode ser construído (HALL, 2012, p.110).

É válido refletir sobre a aniquilação, a morte da alteridade presente nesse excerto. Durante o processo de autoconsciência há sempre um desejo por algo que é outro, por aquilo que está fora, “aquilo que falta”, e nesse trajeto é necessário que, em um primeiro momento, o sujeito indefina o outro, caso contrário, sua própria existência está em jogo.

Todo autoconhecimento é uma prova de nossa interdependência do outro, somente existimos a partir da visão da alteridade que também permite um olhar diferenciado do mundo em que vivemos a partir da sensibilidade dos contatos entre os sujeitos. Somos induzidos pelos sistemas capitalísticos a manifestar uma “apropriação do outro, apropriação da imagem do outro, apropriação do corpo do outro, do devir do outro, do sentir do outro” (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p.339), o outro passa a ser também nós mesmos.

A singularidade funciona como uma dobra do eu no outro e do outro no eu. Há uma valorização e reconexão com aspectos da experiência pessoal que se rescrevem com a relação da alteridade enquanto integração somática e transformação inter-relacional. O outro pode ser visto como relação indispensável para se pensar uma prática sensível. Mas essa é uma prática repleta de borrões, dobras e rasuras, realizada atravessadamente ao tempo de nossas existências, pois nosso inconsciente não é linear, o que somos em nossa autenticidade é um conjunto de variações e imprevisibilidades.

O que evidencio aqui é que a arte da performance, e mais especificamente a abordagem somático-performativa, propõe expressões do corpo que ultrapassam uma vontade de representação, somando elementos que fogem de explicações e formulam repetições, desejos, afetos, reticências...

2.2.3 O nascimento e agenciamento do meu corpo

Eu ~~quero ser~~ político. ~~Quero ser~~ autônomo. ~~Quero ser~~ multidão. ~~Quero ser~~ marginal. ~~Quero ser~~ um devir. ~~Quero ser~~ bando. ~~Quero ser~~ simplicidade. ~~Quero ser~~ ruptura. ~~Quero ser~~ indagação. ~~Quero ser~~ incômodo. ~~Quero ser~~ distinção. ~~Quero ser~~ reação. ~~Quero ser~~ revolução. ~~Quero ser~~ rizoma. ~~Quero ser~~ liberdade. ~~Quero ser~~ transmissão. ~~Quero ser~~ inflamação. ~~Quero ser~~ infecção. ~~Quero ser~~ líquido. ~~Quero ser~~ disseminação.

Os estudos da performance (*performance studies*¹⁵) insinuam a interpretação da realidade enquanto construção de um conjunto de significantes e acontecimentos

¹⁵ Há uma diferenciação entre a arte da performance (*performance art*) e os estudos da performance (*performance studies*). “Se a performance é definida como ação, processo de um campo artístico dado, então os *performance studies* consistem em estudar as ações. Essa nova disciplina engloba quatro campos de exploração: 1) o comportamento humano 2) a prática artística 3) o trabalho de exploração de campo (fieldwork) e 3) o engajamento social” (FÉRAL, 2009, p.52). Essa diferença é borrada em minha pesquisa, visto que, a escrita abrange tanto a prática da arte da performance como também os estudos dessa mesma arte.

sugerindo-a como um processo e não algo concreto e finalizado. A performance então não se limita a uma codificação, pelo contrário, horizontaliza e evidencia variações a partir das ações que são realizadas pelos performers ao legitimar a existência de uma categoria artística que propõe enfatizar e embaralhar fronteiras.

Ao afirmar que a realidade, visualizada através da performance, é um processo de (des)construção realizado através de ações e acontecimentos, valida-se a noção de que há um potencial performativo em todas as coisas. Segundo Josette Féral (2009), a performatividade é um conceito cuja definição independe de seu ponto de referência: a performance enquanto expressão de um fluxo de desejos. Se a performance é sempre uma ação e um fazer, a performatividade é marcada enquanto processo, um princípio de ação. A performance seria um processo criativo e a performatividade (que inclui a performance) está na vida cotidiana, no funcionamento de tudo que existe, em sua repetibilidade e diferença.

O conceito foi desenvolvido por J.L Austin em 1975, partindo de aspectos da teoria da linguagem para traçar distinções entre dois tipos de enunciados: aqueles que descrevem ou relatam algo e os que realizam aquilo que nomeiam. Esses enunciados que, ao invés de dizerem coisas, realizam-nas, são chamados de performativos e confirmam a ideia do ato de fala enquanto ação contínua, quer dizer, sempre estamos fazendo algo em regime de performatividade (AUSTIN, 1975).

A performance *Células-Tronco* insinua a existência de uma contaminação somático-performativa através das intervenções simultâneas de cada integrante do coletivo durante a ação na galeria. Tivemos a possibilidade de explorar pausas e ações, técnicas e imprevistos, seguindo a vibração das pulsões capazes de produzir um processo de singularização através do universo fluído da “sintonia somática” (NAGATOMO, 1992).

“Nascer” durante o acontecimento da performance serve como produção virtual do significado, onde sua expressão transmite um ou mais sentidos atribuídos aos lugares de identidade por onde transito, espaços performativos povoados por mim, sendo corpo, sendo plástico, corpo-plástico, tornando-se público e ao mesmo tempo privado, sujeito e objeto de uma práxis de metamorfose e transformação contínua, apontando a necessidade de ampliar a cada instante uma poética de si.

Sendo assim, ao referir-me à poética de si, fica manifesto a associação à nossa re-existência criativa enquanto seres sociais. É a partir do nascimento que

ontologicamente passamos a ser dominados e denominados por valores e sistemas morais que são exclusivamente pertinentes à cultura na qual estamos inseridos.

Ao rasgar o plástico como um momento de parto, situo-me aqui em um referencial dramático que escorrega para a repetição desviante, desnaturalizando o parto. Flagro-me como um corpo desterritorializado, procurando superar a dolorida penetração dos modelos de subjetivação de nossa sociedade. Os atravessamentos desses moldes tornam-se experiências que não envolvem o sensível, estão apenas organizados superficialmente como método para a castração dos corpos.

Contrário a esses preceitos, a percepção do somático provoca mudanças aos indivíduos que performativamente a exploram. Ampliar as fissuras, rasgar a placenta, abrir buracos no plástico são ações afirmativas do somático enquanto multiplicidade necessária para a transformação de definições mutáveis no contexto social.

Após o nascimento, no processo de re-existência,

os corpos seguem uma maturação, um envelhecimento. As forças sociais, históricas, filosóficas, desejanças que cortam esses corpos são incorpóreas. A interpenetração do corpo com o campo social está no âmago das expressões corporais e é este campo social com seus tentáculos infinitos que deve ser desvelado a começar do corpo (CÂMARA, 2000, p.33).

Começando pelo corpo, a arte da *performance* propõe uma inclusão da diferença enquanto *differánce* (DERRIDA, 1991) ao incitar esse corpo a agir enquanto reconfigurador do passado e como negociação dos poderes sociais. Derrida desenvolve o conceito de *differánce*, neologismo extraído da palavra *différence*, provocando um caráter polissêmico e com duplo sentido: de diferença e de diferimento.

O conceito desenvolvido por este filósofo trabalha a questão de que o significado nunca está presente por si mesmo, mas depende sempre daquilo que está ausente, assim, a linguagem apenas adquire significado em relação à outra coisa, indicando uma cadeia significante sempre incompleta e aberta.

Na abordagem somático-performativa em *Células-Tronco*, como também durante os Laboratórios, há a validação da identidade e da diferença como produção simbólica e discursiva, porém a prática funciona como vetor de força contra as fixações e predeterminações do meio social.

Identidade e diferença sempre estarão em constante processo de realização, são inseparáveis e tão instáveis quanto à linguagem de que dependem para se efetivarem. São construídas performativamente no discurso e pelo discurso, são atos de criação linguística, ou seja, criações do meio social e cultural e dessa forma, precisam ser ativamente produzidas.

A linguagem não passa de um sistema de diferenças e, assim, identidade e diferença não podem ser analisadas fora desse contexto nesses sistemas de significação onde adquirem sentido. Mas também não quer dizer que elas são para sempre determinadas e fixadas por meio do simbólico.

[...] o simbólico se forja a partir de territórios, força contornos, circunda espaços, molda, domina, marca inevitavelmente um lugar, uma posição impossível de existir sem que dela se diga, nas infinitas circularidades do nome, o que é (ALCÂNTARA, 2011, p.37-8).

Dizer o que uma coisa é, dentro de uma estrutura instável, pode ser visto como um equívoco. Devido a isso, as definições nessa dissertação são marcadas pelos rascunhos, nunca são estabelecidas como algo estável, (des)afinam para a multiplicidade e as possibilidades, preenchidas de devires estabelecendo um traço entre diferença e diferenciação.

Derrida acrescenta a isso, entretanto, a ideia de traço: o signo carrega sempre não apenas o traço daquilo que ele substitui, mas também o traço daquilo que ele não é, ou seja, precisamente da diferença. Isso significa que nenhum signo pode ser simplesmente reduzido a si mesmo, ou seja, à identidade (SILVA, 2012, p.79).

Nesse momento, tem-se uma desconstrução da identidade, observada como movimento, deslocamento, cruzamento de fronteira e nomadismo. Em *Células-Tronco*, meu corpo nunca estava fixo, movimentava-me a todo o momento na busca de exceder uma linguagem fixada e as imposições sobre determinadas identidades que são validadas como únicas e imóveis dentro do contexto social em que vivemos.

Através da sintonia somática entre os pesquisadores/performers do A-FETO, o corpo afirma-se como movimento de espaços políticos, tonificando o interstício como experimento, como imprevisibilidade. Ao experimentar a materialização do corpo, podemos “produzir o efeito de fronteira, de fixidez e de superfície” (BUTLER, ANO, p.), desconstruindo as oposições binárias.

Por intermédio da teoria derridiana, verifica-se que a dicotomia é um dos meios pelos quais os significados são fixados e um possível trajeto para a

permanência das relações de poder existentes na sociedade. Por isso o conceito de *differance* mostra-se tão importante, pelo fato de ressaltar que a relação entre significado e significante é fluida e insegura e não supõe nenhum ponto de fechamento ou dicotomia.

Se a linguagem é incompleta e aberta, então o próprio sujeito é caracterizado por sua incompletude e instabilidade, como um ser inacabado, sempre em constante processo de (re)construção de sua identidade.

A diferença existente nas possibilidades dos corpos do cotidiano incita-os como um lugar de potencialidade, de perspectivas criativas e estados de devir. Uma horizontalidade entre esses aspectos que aguça a transitoriedade das identidades e o movimento da excitação do desejo como processo de singularização, ampliando a poética de si.

Na ótica da *differance*, a performance funciona como “formação e criação, cotidiano e arte; um estado de transição onde o artista re-dança sua auto-etnografia cultural enquanto identidade itinerante, contrastante e desafiadora” (FERNANDES, 2007, p.44). O desafio está em ampliar as percepções para interceptar o processo de classificação proveniente da demarcação de fronteiras. A distinção entre identidade justificada através da inclusão e exclusão, da delimitação entre quem ocupa o fora e o dentro.

Logo, identidade e diferença estão sempre em conexão com relações de poder. Nesse processo de diferenciação entre as identidades, a distinção entre um e outro reafirma as hierarquizações estabelecidas através das posições de sujeito.

Dividir e classificar, delimitar fronteiras e normalizar, sugere a exclusão de direitos a alguns grupos que se tornam marginalizados:

Fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas (SILVA, 2012, p.83).

Se algumas identidades são fixadas isso revela a re-existência também de um movimento contrário, que seria o de subvertê-las e desestabilizá-las. “Cruzar fronteiras significa não respeitar os sinais que demarcam – artificialmente – os limites entre os territórios das diferentes identidades” (ibid, p.88).

A prática somático-performativa em *Células-Tronco* funciona para mim como esse possível lugar de hibridismos, limiares e interstícios provocantes do desejo enquanto transformador de uma realidade fixada. Performativamente, tenho a possibilidade de produzir identidades e singularidades distintas, repetidas, estimulando uma experimentação rizomática sobre a multiplicidade e produção de afetos, causando uma desestabilização e perturbação no modo como, atualmente, as identidades são concebidas artificialmente.

Aproximar – aprendendo, aqui, uma lição da chamada “filosofia da diferença” – a diferença do múltiplo e não do diverso. Tal como ocorre na aritmética, o múltiplo é sempre um processo, uma operação, uma ação. A diversidade é estática, é um estado, é estéril. A multiplicidade é ativa, é um fluxo. É produtiva. A multiplicidade é uma máquina de produzir diferenças – diferenças que são irredutíveis à identidade. A diversidade limita-se ao existente. A multiplicidade estende e multiplica, prolifera, dissemina. A diversidade é um dado – da natureza ou da cultura. A multiplicidade é um movimento. A diversidade reafirma o idêntico. A multiplicidade estimula a diferença que se recusa a se fundir com o idêntico (SILVA, 2012, p.101).

Portanto, integrando a “filosofia da diferença” (SILVA, 2012) com a minha prática artística tornei-me agente de uma prática política e singular, criando singularidade e autonomia para expandir os discursos revelados pelo corpo como forma de ativismo contra categorizações e normatizações de meu corpo no campo social.

3. CRIANDO ASAS, EXPERIMENTANDO A NATUREZA: RE-EXISTÊNCIA

3.1 Artigos (in)definidos: poéticas de um corpo des-censurado

Atravessado pelo silêncio.

Por muito tempo fui silenciado, censurado, violentado, normatizado e desqualificado por discursos e práticas que obrigam a adequação à heteronormatividade. Ao mesmo tempo em que fui alvo dessas práticas, também fui vítima do meu próprio discurso em relação ao ~~ser~~ homossexual. Nutri culpa. Em minha adolescência, tive culpa por acreditar que minha prática sexual era um erro, uma falha, uma patologia ou, segundo a cristandade, um pecado. Queria esquivar-me do desejo, apagar completamente as vontades que se co-escreviam em meu corpo, ou seja, havia ali uma incessante mutilação, um mutismo que não era voluntário.

Importante nesse momento provocar um traço, causar uma dobra nesses acontecimentos, e, sobretudo, nesta fase de minha vida, porque esse silêncio que age como censura já não me importa mais. Hoje estou muito mais interessado em um silêncio que provoca consciência, causa transtorno e pode funcionar como política e poética de si. Somente a partir da ampliação de minhas percepções e sensibilidades através da arte e, principalmente, da performance, pude experimentar essa espécie de silêncio como criação de posicionamentos éticos em relação à noções de sexualidade.

Foram muitos os questionamentos e reflexões pessoais sobre as aceitações, prepotências, censuras, movimentos e posturas resultantes de uma atrofia induzida pela categorização das práticas sexuais dos sujeitos. No processo desse trajeto, consigo identificar os fluxos do desejo como forma de desnaturalizar identidades impostas. Desejo fluido em meu corpo, desterritorializando-o e ampliando seus espaços para potencialidades e intensidades na busca de um habitar as fronteiras (ou um não-lugar de acordo com a teoria *queer*) a fim de intervir nos discursos ideológicos de normalidade.

Sendo assim, o que me movimenta em minhas produções artísticas se caracteriza pela instabilidade do pensamento acerca das identidades sexuais, pela aspereza com que são tratadas as dinâmicas contra censura e estagnação dos

corpos e pela ausência da prática sensível. Em minha prática enquanto performer me *desaquendo*¹⁶ como corpo instável em lugares onde a norma se faz presente. Nossa cultura ocidental inviabiliza a prática de viver o corpo: incita sedentarismo, ordem, estagnação, quando se necessita de movimento, flexibilidade, instabilidade, versatilidade e processo.

Não poderia iniciar as discussões sobre sexualidades senão a partir desse atravessamento em minha trajetória: uma colisão catártica e sensível com a arte, um entremeio para a produção afetiva da minha sexualidade como deslizamento de significados em um espaço linguístico e cultural.

Assim, meu silêncio não funciona mais como censura, como falta de comunicação e docilidade do meu corpo, mas funciona como um silêncio transgressor e perturbador, “é o significante de um significado pleno” (BARTHES, 2003, p.59) atravessando o outro como forma de discurso político. “Visto que o sujeito é linguagem (fala), de cabo a rabo, o silêncio último da fala interior só pode ser encontrado, buscado, evocado numa zona-limite da experiência humana” (op.cit, p.62-3). A zona-limite seria o lugar das margens, do entre-lugar, onde o silêncio exerce a função de significante, escapando ao poder como forma afirmativa de seu potencial provocativo.

O silêncio reverbera um posicionamento de violência contra toda e qualquer forma de exclusão da diversidade de práticas e instâncias sexuais, dificilmente aceitas no exercício social. Há aqui uma possibilidade de alcances como forma de reflexão sobre uma micropolítica do silêncio: “o que penso + o que eu digo ou não digo + o que o outro recebe (pois meu “silêncio” não é necessariamente recebido como “silêncio)” (op. cit, p.53). Meu corpo está embriagado pela re-existência contra a censura e a imposição de normas sociais e é através da prática artística que encontro caminhos para deslizar e desviar-me dessas injunções.

Compartilho durante esse capítulo a pesquisa de campo realizada no período de 18 a 21 de julho de dois mil e treze na cidade de Lençóis (Chapada Diamantina/BA), prática e processo do Laboratório de Performance, para ampliar noções e percepções sobre *ecoperformances* como forma de conexão entre corpo e

¹⁶ Léxico muito utilizado por homossexuais que se refere a sair, desistir, esquecer. Pode também ter outros significados de acordo com o contexto em que é utilizada. Esse e outros termos fazem parte do “Pajubá”, dicionário com dialetos usados pela comunidade LGBTTT. Disponível em < <http://tensu.blogspot.com.br/2009/06/dicionario-bajuba-pajuba.html>> Acesso em 11.12.2014

ambiente e como tentativa para abordar performática e performativamente noções de sexualidade.

O silêncio compreendido por mim como potencial político faz-se presente através da prática do “Movimento Autêntico”, método de Educação Somática utilizado nos processos de criação de minhas performances durante os Laboratórios de Performance no segundo semestre de 2013 e na pesquisa de campo em Lençóis/BA. Para uma melhor compreensão dessa prática uso de passagens dos meus diários (escritos em Lençóis e nos Laboratórios) funcionando como suplemento e para instigar as percepções do leitor ao ter contato com a abordagem somático-performativa.

3.1.1 O método do movimento autêntico ou Como se move aquilo que nos move

Preciso estabelecer novas relações de afetos, buscar a repetição dos fluxos plenos de desejos, excitar a libido em demarcações míticas e rituais, tentando gerir minhas próprias pulsões.

Abordar a sexualidade é refletir sobre multiplicidades. A multiplicidade tem um caráter trans, de trânsito, no sentido da relação entre homem e mundo onde um torna-se constitutivo do outro. O homem deixa de ser um, pois, atado ao mundo ele está sempre em devir. A experiência do sujeito é

singular, e de maneira alguma impossível de ser repetida. [...] somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade, ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo) (BONDÍA, 2002, p.27).

A experiência é uma abertura para o desconhecido, onde a totalidade, enquanto algo a ser atingido, é descartada e ampliam-se as possibilidades de pensar as singularidades, os fluxos e as conexões sem fim. Essa noção rizomática da experiência da sexualidade provoca linhas de fuga aos padrões normativos ao abordá-la enquanto construção cultural e social.

O transtorno nas normatizações e categorizações no campo social pode e deve começar sempre a partir do corpo, tudo é derivado da materialidade e das práticas do corpo, identificando o que nos movimenta a escapar dessas prescrições,

revelando o escorrimento dos “fluxos de signos sociais, históricos, políticos, poéticos, artísticos, filosóficos, enfim, desejantes” (CÂMARA, 2000, p.36).

A questão “como se move o que nos move?” (FERNANDES, 2012a) é importante nesse momento para fluidificar a sexualidade como algo inerente ao processo de minha prática artística. Desde minha graduação, ao mesmo tempo em que comecei a desenvolver trabalhos performáticos, também iniciei uma longa trajetória de movimento da sexualidade conectada a essas práxis. Todos os meus trabalhos em performance sempre foram atravessados por questões de gênero e, sobretudo, por um desejo de ampliação das políticas identitárias.

Ao participar da atividade Laboratório de Performance antes mesmo de ingressar no PPGAC/UFBA tive contato com o método do Movimento Autêntico (*Authentic Movement*), importante prática para o processo criativo das performances agenciadas nesta dissertação, um laboratório de práticas de produção de singularidades.

O método do Movimento Autêntico (PALLARO, 1998) é uma prática de Educação Somática criada por Mary Starks Whitehouse nos anos de 1950, nos Estados Unidos. Estimulada pelos intensos estudos na escola de Mary Wigman (aluna de Rudolf von Laban) na Alemanha, Whitehouse começou a desenvolver processos de experimentação em grupos onde os participantes buscavam ampliar as percepções para o movimento expressivo. Nessa prática há a realização de atividades desenvolvidas em duplas, sendo que uma pessoa da dupla permanece de olhos fechados enquanto a outra permanece de olhos abertos fazendo o papel de testemunha. Esse método associa “dançar de olhos fechados e sem música, seguindo o impulso interno do aqui e agora, à troca de feed-back entre parceiros, denominados de ‘realizador’ e ‘testemunha’” (PALLARO *apud* FERNANDES, 2012a, p. 3).

Durante os Laboratórios, que tem em média a duração de três horas, a prática é experimentada em sessões entre trinta minutos e uma hora. A prática do Movimento Autêntico pode ser experimentada tanto em sua forma original, ou seja, um permanece de olhos fechados realizando a prática (realizador) e o outro de olhos abertos testemunhando (testemunha) tal prática, como também pode ter algumas variações, propostas por Ciane e até mesmo pelo coletivo. Ao finalizar a prática, há

uma conversa onde o praticante expõe suas sensações e impressões ao realizá-la e, logo após, recebe um *feed-back* daquele que estava testemunhando-o.

Ao ensinar, Mary propunha movimentações corporais com qualidades distintas do tecnicismo evidenciado pelo balé clássico. Intercalando improvisações, estímulos externos, gradações e oposições entre os movimentos, buscava responder a questão: o que me leva a mover? Essa questão proporciona uma atenção à arte de mover-se e ser movido, e, provoca a consciência do corpo em um constante processo de experimentação entre ver e ser visto, ver o outro como ~~ele é e me ver como sou.~~

O método do Movimento Autêntico foi criado como um desdobramento do trabalho de Rudolf von Laban através do delineamento de uma linguagem própria do movimento corporal, conectando “aplicações teóricas, coreográficas, educativas e terapêuticas” (FERNANDES, 2001, p.9) usadas até hoje por profissionais de diferentes áreas e com distintas aplicações.

Atualmente, a Análise de Movimento Laban ou Labanálise (internacionalmente abreviada como LMA, Laban Movement Analysis) é usada como forma de descrição e registro de movimento cênico ou cotidiano (em pesquisas de cunho artístico e/ou científico), técnica de treinamento corporal (teatro, dança, musical), técnica coreográfica, método de diagnóstico e tratamento em dança-terapia (FERNANDES, 2002, p.24).

A Análise de Movimento Laban/Bartenieff tem uma estrutura flexível, que permite a improvisação promovendo um contínuo diálogo entre movimento e palavra, corpo e mente. O LMA conta com algumas categorias que estão sempre presentes nos movimentos com diferentes graus de intensidade. São elas: Corpo-Expressividade-Forma-Espaço¹⁷ (*Body-Effort-Shape-Space*).

A categoria Corpo (o que se move) aborda os princípios somáticos difundidos por Irmgard Bartenieff, aluna de Laban, através do seu método de Educação Somática chamado Fundamentos Corporais Bartenieff – FCB (Bartenieff Fundamentals™, BF) e por sua aluna Bonnie Bainbridge Cohen, fundadora da Escola de Centramento Corpo-Mente (School for Body-Mind Centering – BMC) (FERNANDES, 2002). A categoria inclui a imersão do gesto e postura, as partes do corpo e ações corporais, e podem ser observadas em animais, crianças brincando, bebês aprendendo a se locomover, e, além disso, podem ser aplicadas no cotidiano

¹⁷ Para sua identificação metodológica, estas quatro categorias de *Laban Movement Analysis* iniciam-se sempre com maiúsculas (FERNANDES, 2001, p.9).

em movimentos de deitar ou levantar, em posições de repouso, entre outras. A categoria Expressividade (como nos movemos) implica a teoria e prática propostas por Laban ao referir-se às qualidades dinâmicas geradas a partir da propulsão, dos impulsos para o movimento (antrieb) do corpo relacionados a quatro fatores: fluxo, espaço, peso e tempo. Esses fatores estão sempre presentes nos movimentos, combinados em constante variação expressiva. A categoria Forma (com quem e o que nos movemos) aborda a constante mudança do volume do corpo em relação a si e a outros corpos, desencadeando três tipos de formas de movimento: Forma Fluída, Forma Dimensional e Forma Tridimensional. As três formas são vistas nos bebês e também estão presentes na vida adulta, porém, com a preferência por um tipo de movimento pode haver a impossibilidade de expressão de uma delas, isso não quer dizer que não possam ser desenvolvidas e/ou trabalhadas. A categoria Espaço (onde nos movemos) refere-se à arquitetura do espaço criada pelo corpo através do movimento, envolvendo vários conceitos como cinesfera, harmonia espacial, padrão axial, tensão espacial, percurso espacial, alcance do movimento, formas cristalinas, entre outros.

Durante as práticas laboratoriais, Ciane sempre apresenta exemplos dessas categorias presentes em nossos movimentos corporais. Dessa forma, ao realizar a prática do Movimento Autêntico e receber essas “orientações” podemos perceber as pulsões espaciais e identificar como se move aquilo que nos move.

Como já disse no capítulo anterior, minha primeira prática em Movimento Autêntico aconteceu durante minha primeira presença no Laboratório de Performance como aluno especial em abril/2012. Ao fechar os olhos, concentrei-me na sonoridade da água que gotejava do ar-condicionado tocando o chão. Aquele som era cíclico, repetitivo, e me contaminou de forma intensa, criando um ritmo próprio ao meu movimento interno. Algumas palavras surgiram durante a prática como, por exemplo, fluidez e pulsão. Lembro-me da sensação dos dedos queimando ao escrever repetitivamente a palavra pulsão em um pedaço de isopor que havia, junto de outros materiais, na sala 5 da Escola de Teatro.

Meu dedo indicador da mão direita percorria todo o chão de madeira da sala, os movimentos eram muito fluidos. Era uma primeira prática, uma primeira experiência no método, mas a sensação era de que já conhecia o mesmo há muito tempo. Por isso, acredito que a pulsão em mim funcionava como potência de

movimento e agenciamento de desejo. Eu tinha muita sinceridade ao escutar e deixar os impulsos me conduzirem.

Essa escuta provoca por muitas vezes um silêncio, um entremeio entre pausa e ebulição, ou melhor, uma “pausa dinâmica” (FERNANDES, 2011), ou seja, nosso corpo nunca está totalmente parado, mas continua em constante movimentação, mesmo em pausa o corpo continua ativo.

A noção de impulso para o movimento (antrieb) é presente durante a exploração dos princípios da pesquisa somático-performativa, uma vez que a experiência do corpo vivido é a minha própria produção cênica criando conexões e suplementos importantes para refletir sobre a sexualidade enquanto construção performativa, dinâmica e inacabada, também em contínuo processo de movimentação e transformação.

Durante a prática do Movimento Autêntico na pesquisa de campo em Lençóis/BA em julho/2013, pude notar a potencialidade das pulsões como agenciamento de uma sexualidade fluida e como ampliação de uma singularidade construída através do fluxo das sensações e percepções em contato com o meio ambiente no qual estamos inseridos.

3.1.2 Por uma sexualidade movediça: eu enterrei meu coração no fundo do lago

Com o intuito de refletir sobre a sexualidade enquanto construção fluída, performativa, processual e como produção de afetos, compartilho as experiências vividas por mim e pelos colegas do Laboratório durante nossa prática em Lençóis/BA de 18 a 21 de julho de 2013. Por ser uma viagem com a duração de quatro dias, resolvi fazer um recorte de dois acontecimentos – a experiência durante a tarde no Poço Halley e a performance no Festival de Dança de Lençóis – para criar uma reflexão sobre como a identidade e a sexualidade funcionam, atuam e interagem em meu corpo.

No dia 17 de julho de 2013 viajei para Lençóis/BA acompanhado pelo coletivo A-FETO. Todo o afeto reuniu-se já de início na rodoviária de Salvador às 23h. Ao entrar no ônibus sentia que uma experiência maravilhosa aconteceria. Uma calma já me inflamava, os afetos seriam ampliados, estou *in-do*. Ao chegar a Lençóis/BA na quinta-feira, dezoito de julho, descansamos um pouco da viagem. Durante a tarde

fizemos algumas experimentações nos poços e nas pedreiras do Serrano e, à noite, compartilhamos um momento muito bonito enquanto coletivo, ao fazermos uma roda, cantarmos e dançarmos, invocando as energias emanantes da relação nossa com o meio ambiente envolvente.

Na sexta-feira, dia dezanove de julho, muitas experiências me surpreenderam ao caminhar pelas trilhas até chegar ao Poço Halley. Compartilho nesse momento parte da experiência traduzida em meus diários:

Primeiro o som dos pássaros pela manhã. Somente vejo verde naquilo que vejo. O sol nasce devagar e seus raios atravessam minha pele. O ar me penetra de maneira leve. Há um silêncio em mim. Não consigo pensar em nada, somente sentir as sensações daquele maravilhoso início de dia. Será um dia longo. De alguma forma, já estou sintonizado com aquele ambiente circundante. De olhos fechados, sigo os impulsos internos, faço pequenos movimentos. 14h. Caminho entre pedras feito ovelha desgarrada do coletivo. Sol quente penetrante, rachando a cabeça, a cabaça e assim sem perceber percebendo esta experiência já é uma conexão entre corponaturezaambienteespaço. Uma surpresa: encontrei uma pedra.

Ao me desvincular por um momento do grupo, encontrei um espaço surpreendente e ao mesmo tempo misterioso. Havia um buraco muito grande nas pedreiras, parecia um grande abismo. No meio desse buraco, outra pedra se estendia como uma espécie de altar. Sobre esse “altar” encontrei uma pedra com uma geometria parecida com a de um coração humano. O mais instigante é que essa pedra tinha um corte horizontal e possuía uma cor vermelha muito intensa, lembrando ainda mais a ideia de um coração. Resolvi retirar essa pedra do local e levá-la comigo trilha a fora, até chegar ao Halley. A pedra era muito pesada, tinha um tamanho aproximado de dois palmos, causando um desconforto ao caminhar nas trilhas.

Chegando ao Halley, escolhi um lugar para fazer uma instalação com a pedra, um par de sandálias rosa de salto alto e uma saia de tule, também rosa. Aquele momento era o início de um ritual promovido por mim e testemunhado pelos colegas do coletivo e pela própria natureza, visto que, ambos faziam parte desse rito, estavam conectados e integravam de alguma forma essa ação somática-performativa naquele momento.

Essa pedra tem/teve muito valor a partir do momento em que a avistei sobre outra pedra. Uma espécie de altar em meio ao muito. Buraco iluminado em terreno infértil. Parecia uma cena de filme, registrado apenas pela memória. Aproximo-me toco a pedra e a sinto e reconheço-a como um coração, uma geometria abstrata. Forma lapidada, parecia um coração cortado ao meio, centro de cor vermelha. Como minhas unhas em mãos douradas no

transpassar das águas. Uma água que parecia ferrugem, dourada. Carrego a pedra comigo trilha a fora. Os olhos fitam as frestas das árvores. Os pés arrastam-se na terra. Um sorriso. Um silêncio. Há uma sintonia somática entre nós. Cada um em sua singularidade, mas ao mesmo tempo buscando uma sintonia coletiva. Poço Halley. – mais um silêncio. Oferta do coração afetivo. Tule, salto, rosa, pedra vermelha.

Ciane orientou-nos brevemente sobre os cuidados com o espaço e com as pedras escorregadias, e logo começamos nossas práticas e experimentações. Inicialmente escolhi uma pedra próxima ao lago, o mesmo lugar escolhido pela amiga Daniela Botero, onde silenciosamente comeci a alongar-me, percebendo a beleza e a riqueza natural daquele lugar. Aos poucos, comeci a fazer alguns pequenos movimentos, e estabeleci com Daniela uma relação onde um afetava o outro através de sua movimentação mínima, em intensa e importante sintonia somática.



Figura 8: Leonardo Paulino e Daniela Botero em prática somático-performativa no Poço Halley (Lençóis/BA)

Com o desdobramento desses movimentos, caminhei pelas pedras para perceber outros espaços e experimentar novas possibilidades, alternando movimentação e espera, sempre em troca constante com o meio ambiente. Após algum tempo, recolhi os objetos que havia deixado instalados, calcei a sandália e coloquei o tule na cabeça como forma de borrar as identidades estabelecidas em mim naquele momento, criando uma superfície e ao mesmo tempo um fluxo de minha sexualidade. Aos poucos, equilibrando nas pedras com o salto alto e a pedra nas mãos, fui entrando no lago até chegar ao meio, onde a profundidade era maior.

Faço aqui um desvio para repetir uma ação que há muito tempo venho desenvolvendo. Trago uma memória de quando era adolescente para refletir sobre o uso do salto alto não como uma representação do feminino, mas como um deslizamento e fluxo de minha sexualidade. Nesse momento, estou de salto alto, não só para descrevê-lo, mas para sentir as modificações proposta em meu corpo a partir de seu uso.

Muitas vezes, quando estava sozinho em casa, calçava as sandálias de salto alto de minha irmã e andava pelos corredores da casa. Aquela experiência era alegre, mas ao mesmo tempo, silenciosa. Ninguém poderia me ver de salto alto, eu me escondia e camuflava minha sexualidade desviada.

Comprei minha primeira sandália de salto alto em 2010. Eu e os outros integrantes do *bandOH* fomos até uma loja de calçados em Ouro Preto para experimentar e comprar sapatos de salto alto para nossas montagens de *drag-queens*. Ao chegar à loja, vi uma linda sandália rosa, com um grande salto alto e uma espécie de tornozeleira, com pequenos cristais swarovskis em sua fivela. Pedi o maior número, 39, sendo que calço entre 40 e 41.

Muito interessante notar a reação das pessoas quando seis meninos começaram a experimentar sapatos de salto alto e desfilaram na loja, fazendo uma *fechação*. Algumas pessoas nos olhavam de maneira repressiva, algumas vendedoras riam, e outras ainda, participavam de todo aquele acontecimento. Sai da loja feliz com minha primeira sandália de salto alto.

Desde então, ela sempre está presente em minhas práticas performáticas, como por exemplo, em algumas práticas no Laboratório de Performance, nas performances com o coletivo A-FETO e também na pesquisa de campo em Lençóis. Depois dessa trajetória, volto para a prática em Lençóis, vestindo o salto e adentrando o lago.

No momento, Kátia Lanto, uma das colegas do Laboratório, emitia um som agudo com a voz e aquela melodia me envolvia e reverberava-se em meu corpo como uma pulsão muito forte.

Ritualisticamente, ergui os braços com a pedra na mão, o sol forte impedia meus olhos de ficarem abertos, e, devagar, fui submergindo até o fundo do lago, onde instalei a pedra. Ao voltar para a superfície, uma alegria me contaminava e

comecei a jogar água para o alto como uma espécie de celebração, gritando bem alto: EVOÉ!

A sandália de salto alto e o tule permaneceram ali e tornaram-se objetos para a experimentação de outros colegas, como Kátia Lanto e Ciane Fernandes, que trouxeram outras utilidades para a sandália ao colocá-la na cabeça ou andar com ela nas mãos, engatinhando entre as pedras.

Em minha prática, o uso do salto alto aponta para o desejo de não enquadrar-me em um caminhar compulsoriamente organizado: “estes sapatos vieram para contaminar com a dúvida que empurra para fora do armário e fazer a todxs perguntarem-se a si mesmxs: “afinal, o que pode um salto?” (MÜNCHOW, 2014, p.2).

O salto alto em um corpo *queer* também marca uma subversão nos padrões sexuais organizados e hierarquizados, ao validar as diferentes formas de caminhar e os distintos sapatos que marcam um movimento de diferença: “Um salto deve calçar o pé que desejar ser calçado por ele e aquele que ele desejar calçar, os saltos querem os mesmos direitos dos chinelos, tênis e ponto” (op.cit. p.2).



Figura 9: Leonardo Paulino em apresentação no Festival de Dança de Lençóis
Foto: Arquivo pessoal

Ainda sobre o uso do salto alto na prática em Lençóis, compartilho mais um trecho de meus diários:

Tenho mais isto: eu encontrei um coração ofertado no meio do vazio. Dentro de um buraco sobre um altar lá estava sacramentado e ele me foi dado. Músculo afetivo. Coração de pedra. Eu o trouxe e em lugar estratégico o ofereci à mãe Gaya. Me apaixonei pela natureza. Eu deixo marcas nela e ela se apossa de mim, me fere, me cansa. No aconchego, me espera, me pega no colo. Ao som lírico da voz de Kátia, entrei no lago de salto alto, tule na cabeça, um exagero. Fui até o meio, eu sou do meio, não do centro. Eu enterrei meu coração no fundo do lago.



Figura 10: Imagem capturada do vídeo feito por câmera automática durante a prática no Poço Halley (Lençóis/BA). Performers: Leonardo Paulino (dentro do lago), Ellen de Paula, Kátia Lanto e Daniela Botero.



Figura 11: Imagem capturada do vídeo feito por câmera automática durante a prática no Poço Halley (Lençóis/BA). Performers: Leonardo Paulino (dentro do lago), Ellen de Paula, Kátia Lanto e Daniela Botero.

Essa memória da prática no Poço Halley descreve minhas percepções sobre a perspectiva de uma multiplicidade de identidades que são alargadas durante minha troca com o meio ambiente. Ali, naquele momento, havia somente a liberdade na/da

natureza, lugar onde poderia experimentar o *continuum* entre masculino/feminino. Não estava representando, estava performatizando identidades sexuais, ou seja, a representação é para ser vista e a performatividade para ser vivida. Havia um corpo *queer* abordando as fronteiras e os interstícios criados por mim ao usar o salto alto, em “transe-ecológico-estético” (FERNANDES, 2012b), em escuta somática e ambiental.

A prática no poço Halley foi repleta de silêncio em meio aos sons do ambiente, “de olhos fechados com o corpo todo em transe-ecológico-estético, às vezes escrevendo, desenhando, ou falando, ou testemunhando o ambiente ou um colega, ou em estado de espera receptiva” (FERNANDES, 2012b, p.4). Espera vivida através da pausa dinâmica onde o somático conecta-se com aquilo que me envolve, deixando-me movimentar a partir da escuta de minhas pulsões.



Figura 12: Leonardo Paulino, em destaque, Ciane Fernandes e Daniela Botero (ao fundo) em prática somático-performativa na pesquisa de campo em Lençóis/BA

Nesse transe desenvolvido a partir da relação com o ambiente existem diferentes fluxos de intensidade não articulados necessariamente e não categorizados num modo de representação do que é ser homem e do que é ser mulher. Somos atravessados por discursos sobre a sexualidade pronunciados por diversas instituições de poder que insistentemente buscam validar perspectivas heteronormativas. Porém, vivemos em uma época em que, rapidamente, as

condições nas quais se configuram as sexualidades estão se transformando. Entre esses conflitos sobre as proposições valida-se a integração entre cultura e natureza.

Existe aqui uma noção de sujeito aprendiz e apreendedor dos modos de re-existência de acordo com o meio em que está inserido, que recebe e é penetrado pelos costumes que sua cultura incita. Dessa forma, a sexualidade é vista em nossa sociedade ocidental como um produto estimado pelo capitalismo, uma produção de subjetividade em massa e como produto da atividade humana transformando as necessidades sexuais como satisfação dessa própria atividade. Assim,

[...] a sexualidade é tão produto da atividade humana como o são as dietas, os meios de transporte, os sistemas de etiqueta, formas de trabalho, tipos de entretenimento, processos de produção e modos de opressão (RUBIN, 1989, p.11).

Se há uma universalização capitalista de como se compreende a sexualidade, podemos observar uma atrofia das discussões envolvidas por ela, excluindo e/ou cessando sua forma de (des)construção nos sujeitos sociais, de maneira que rapidamente extingue-se sua forma de ser política.

Sendo assim, há a necessidade de “criar um corpo de pensamento sobre sexualidade que seja preciso, humano e genuinamente libertário” (RUBIN, 1989, p.10), e, talvez antes desse princípio, dinamizar as legislações sexuais com o intuito de ampliar a liberdade individual, expandindo a ideia de um essencialismo sexual para uma progressão que seja revolucionária, alargando e amplificando a compreensão da sexualidade enquanto aspecto mutável e processual.

A produção da sexualidade é então visualizada, ainda em nossos dias, como uma dicotomia entre natureza e cultura, entre o natural e o simbólico. De certa forma, os simbolismos que envolvem o somático são inúmeras vezes fórmulas cristalizadas, formas engessadas de estruturação de subjetividades que reprimem a sexualidade ao movimentar-se nos corpos.

Enterrar o coração de pedra no fundo do lago serve como um significado outro, ~~representando~~ performativamente a dispersão, o desapego a um sistema justificado como naturalizado, ficando à deriva da re-existência como um corpo importante, corpo transgressivo e subversivo. A pedra, simbolicamente, funciona como normatização, aquilo que age em mim, e escolho abrir mão dela, enterrá-la. Assim também como a tradição nos é imposta, é necessário o atravessamento,

escapar da via planejada, procurando distintas posições éticas/estéticas/políticas, outros lugares para alojar-se e movimentar-se.

A produção sexual estabelecida em nossa sociedade heterofalocrática vista como um processo de subordinação a um projeto heterossexual, normativo, deixa marcas nos corpos procurando fabricar indivíduos dóceis, estagnados e obedientes, produtivos e reprodutivos. Através da ampliação da poética de si há a possibilidade de estabelecer um vetor de força, de maneira que o sujeito possa escolher as instâncias sexuais que o satisfaça, excluindo a conservação do sexo e buscando uma incessante perturbação de sua sexualidade.

A sexualidade é algo que nos escapa, torna-se menos densa, esquiva-se de parâmetros de solidificação. A sexualidade, por ser astuta, afirmativamente, não pode ser regulamentada e transposta por intermédio de padrões. Ela não é determinada, mas é proliferada pelos desejos dos sujeitos que expandem as diversidades de alternativas ideológicas suscitadas por ela. Logo, há o ensejo de buscar opções alargadas de como realizar uma vivência da sexualidade atravessada e construída no corpo, visto que, o somático funciona como força motriz produtora de outros jeitos de corpo e possui uma potência capaz de demudar e transformar o movimento das forças sociais que são direcionados a ele.

Ainda hoje, “busca-se, tenazmente, conhecer, explicar, identificar e também classificar, dividir, regar e disciplinar a sexualidade” (LOURO, 2007, p.243). Essa abordagem acontece também (além de em nós mesmos) em espaços onde o poder se instaura como dominação dos sujeitos em suas relações sociais, ou seja, como acontecimento realizado nas famílias, igrejas, escolas, nas ruas e no próprio Estado.

É através dos discursos proclamados por essas instituições que a sexualidade torna-se dominada e instaurada na sociedade através de um longo processo de afirmações confluindo para a estruturação de uma espécie de pensamento radicalizado que propõe a concepção da sexualidade como sendo uma energia negativa, inadequada quando experimentada em outros aspectos e de outras formas diferentes daquelas disseminadas e enquadradas a partir de uma norma. Estão excluídas e colocadas na periferia e nas margens as práticas de gays, lésbicas, bissexuais, transsexuais, transgêneros, intersexuais, assexuais, *queers*, entre outros sujeitos concebidos como irregulares, impossibilitados de desenvolverem afetividades no meio social.

Neste ponto, verificam-se através de uma cartografia as mudanças que foram acontecendo com o passar do tempo e da história da humanidade, quando a sexualidade começou a ser vista como efeito dos discursos sociais.

3.1.2.1 Pequena cartografia de um desejo: dinâmicas da sexualidade

O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. [...] O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem.

[Suely Rolnik]

Com a saída do nomadismo e a transição para a fixação do homem ao solo iniciaram-se os processos de formação e organização social de maneira patriarcal, onde o homem mantinha o domínio sobre mulheres e crianças, organização esta, desenvolvida e variável ao longo da história da espécie humana. O pensamento ocidental até o século XVIII baseava-se na ideia de existência de apenas um único sexo, o masculino, “sendo a mulher uma mera inversão” (OLIVEIRA, 2000, p.40). Após o reconhecimento e distinção do sexo feminino, o homossexual passou a ser considerado a posição de inversão do homem.

No Brasil, com a passagem da Colônia para o Império, era necessário consolidar uma nova nação brasileira, sendo a família um importante instrumento do Estado para garantir a reprodução da sexualidade confinada ao casamento indissolúvel, “moldando as relações em torno de dois valores: a pureza d’alma e o vigor do corpo” (op. cit., p.41). A sexualidade passa a ser então valorizada, mas delimitada pelo casamento e centrada na reprodução humana. Segundo Foucault, durante o século XVIII,

os governos percebem que não têm que lidar simplesmente com sujeitos, nem mesmo com um “povo”, porém com uma “população”, com seus fenômenos específicos e suas variáveis próprias: natalidade, morbidade, esperança de vida, fecundidade, estado de saúde, incidência de doenças, forma de alimentação e de habitat. [...] no cerne deste problema econômico e político da população: o sexo (FOUCAULT, 1988, p.28).

Com o passar do tempo e com a crescente urbanização, alguns aspectos modificam-se em relação à sexualidade, como, por exemplo, o espaço que as

mulheres começam a ocupar na sociedade. Uma importante contribuição para o desenvolvimento da visão sobre a sexualidade é desenvolvida por Freud ao mencioná-la como função da história do indivíduo, decorrente das condições culturais em que ela se encontra e não como um determinismo biológico.

Desde o início do século XIX, durante o processo de industrialização e urbanização, quando se criou a necessidade de delimitar os desejos dos indivíduos, organizando os modos de reprodução e estabelecimento das estruturas familiares, houve um lento avanço do dinamismo da identificação das sexualidades.

No início do século XX, a sexualidade começa a ser percebida como material sobre o qual a cultura se desenrola construindo distintos comportamentos e atitudes sexuais, porém, ainda permanece como uma categoria inquestionável, servindo apenas para a reprodução. Há o reconhecimento da existência “de atitudes que encorajam e restringem uma variedade de comportamentos sexuais, mas não o significado do comportamento em si” (OLIVEIRA, 2000, p.44).

Importante aqui citar o desenvolvimento da teoria da construção social da sexualidade, admitindo a noção de que os atos sexuais têm significados variados e que as diversas culturas agem com inúmeras categorizações, normatizações e rotulações para enquadrar as experiências afetivas e sexuais dos indivíduos.

Atualmente, após as transformações de apreensões dessas concepções rígidas, uma corrente desenvolveu-se prezando a desconstrução do sujeito e admitindo a presença de desejos nos corpos, passando a reconstruir identidades e atos e desconstruir comportamentos e processos constituídos através de ideologias sociais.

Porém, ainda estamos presos aos discursos e relações de poder que insistem em constituir distinções entre opressor e oprimido, regra e desvio, certo e errado, dominante e dominado:

A sociedade “burguesa” do século XIX e sem dúvida a nossa, ainda, é uma sociedade de perversão explosiva e fragmentada. [...] trata-se, antes de mais nada, do tipo de poder que exerceu sobre o corpo e o sexo, um poder que, justamente, não tem a forma de lei nem os efeitos de interdição: ao contrário, que procede mediante a redução das sexualidades singulares. Não fixa fronteiras para a sexualidade, provoca suas diversas formas, seguindo-as através de linhas de penetração infinitas. Não a exclui, mas a inclui no corpo à guisa de modo de especificação dos indivíduos. Não procura esquivá-la, atrai suas variedades com espirais onde prazer e poder se reforçam. Não opõe uma barreira, organiza lugares de máxima saturação. Produz e fixa o despropósito sexual (FOUCAULT, 1988, p. 46-7).

Não podemos nos iludir com a ideia de que há uma repressão sexual social, pelo contrário, há uma proliferação de prazeres sexuais e uma multiplicidade de sexualidades em constante movimentação e contato com as relações de poder.

No século XXI, os centros de poder disseminaram a valorização do ato de produzir deslocando-o para o ato de consumir, logo, uma família com uma prole numerosa tornou-se desnecessária para o Estado. A revolução sexual ampliada pela introdução de métodos contraceptivos alterou a ideia de reprodução e, com isso, a indissolubilidade do casamento. As relações deixaram de ser hierarquizadas para cada vez mais tornarem-se rizomáticas. Com a reverberação das práticas capitalistas muitas famílias organizam-se a partir dos desejos oferecidos pelos mercados.

Rapidamente se transformam as configurações da sexualidade, porém muitas noções características do período colonial ainda são afirmadas na sociedade, como as formas culturais de reprodução. Muitos desdobramentos em relação à sexualidade ainda são centralizados nas discussões e relações familiares, verificando a existência da diferença como estratégia de subversão nos padrões heterofalocráticos:

as famílias têm papel crucial no reforço da conformidade sexual. Muito da pressão social é trazida para suportar a negação aos dissidentes eróticos dos confortos e recursos que a família possui. A ideologia popular sustenta que não se espera da família produzir ou acolher a não conformidade sexual. Muitas famílias respondem tentando reformar, punir ou exilar membros que sejam ofensores sexuais. Muitos migrantes sexuais foram expulsos de casa por suas famílias, e muitos fogem da ameaça da institucionalização. Qualquer coleção aleatória de homossexuais, trabalhadores do sexo ou perversos diversos pode fornecer histórias de partir o coração sobre rejeição e mau tratamento por famílias horrorizadas (RUBIN, 1989, p. 13).

Em minha trajetória de re-existência tive que enfrentar a censura e o silenciamento do meu corpo ao afirmar o desejo por uma prática *queer* e querer expandir a diferença como aspecto importante para reforçar a multiplicidade de minhas identidades, as quais se constroem também durante esse trabalho. Sobre isso, compartilho um excerto do meu diário:

*Em vinte e dois de março de dois mil e catorze:
Nunca me senti liberto para dialogar sobre sexualidade com os seres que me procriaram. A minha em questão. Sempre me mantive vitimado por discursos incitados pela religião, sempre refém daquilo que os outros acreditavam ser o certo. Escondia-me das acusações que me eram direcionadas. Fugia de mim ao passar pelas ruas e receber gratuitamente*

ofensas e expressões odiosas sobre o que pensavam ser a minha identidade sexual. Eu simplesmente me escondia. Queria retirar a homossexualidade que me pertencia. Dilacerava meus desejos a fim de ser dominado pelo outro. Fui, por um bom tempo, escravo de mim mesmo. Queria expurgar uma identidade sexual reprimida, dócil, para não mais ter a necessidade de esconder-me. Demorou muito tempo para que pudesse expandir-me, sair do casulo e me transformar em borboleta, viver o fluxo da roda da vida sem medo de acreditar naquilo que me satisfaz, que me completa e me transborda. Já não sei viver sem me opor às repressões que nós homossexuais sofremos em uma sociedade que quer calar, quer poupar o canto das vozes que se dissipam em todos os cantos. Não consigo ser oprimido, necessito buscar meios para transformar esses discursos que outrora me diminuía. Estou cada vez mais aberto, escancarado ao mundo, buscando me encontrar em toda essa trama, em todos esses homicídios que me cercam. Há uma sensibilidade imanente, eminente em mim, lubrificada pelas minhas percepções sinceras sobre a natureza, a cultura, as alteridades, o respeito, o desejo. Não consigo me esconder!

Ainda há uma dificuldade no agenciamento do sexo. Muitos sujeitos ainda definem a sexualidade como algo universal e imutável. Na contramão dessas hegemonias, outros sujeitos escapam das classificações, multiplicam as categorias sociais borrando fronteiras e ampliando as possibilidades de re-arranjos sociais. Cabe reafirmar que sexualidade e poder estão interligados, conectados, e, através desse jogo de relações, estruturam-se formas e normas repressivas, opressivas, inacessíveis para alguns indivíduos (homossexuais, transexuais, bissexuais, andróginos, *queers*, entre outros) que não se conservam em espaços delimitados, possuem identidades sexuais fluidas, escapam ao padrão sexual delimitado.

3.1.2.2 Subvertendo a sexualidade: rasurar e desconfiar de todo conceito precedido de artigo definido

Muitas pessoas acreditam na sexualidade como algo “natural”, um determinismo biológico inerente ao ser humano e ainda, apostam na ideia de que todos vivemos nossos corpos universalmente da mesma forma. Tal afirmação invalida a noção de construção da sexualidade, porém, “podemos entender que a sexualidade envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções... Processos profundamente culturais e plurais” (LOURO, 2007, p. 11). Através das relações sociais, as identidades sexuais são estabelecidas, as formas e expressões dos desejos são definidas e codificadas, moldadas principalmente pelas redes de poder presentes na sociedade.

Segundo Foucault, a sexualidade é um “dispositivo histórico”, ou seja, é inventada socialmente por intermédio dos discursos que regulam e normatizam, instaurando saberes organizados por instituições, leis, filosofias e morais que interpelam os sujeitos no processo de construção de sua identidade sexual. Dispositivo é:

[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos (FOUCAULT, 1993, p.244).

Desde nosso nascimento esse dispositivo torna-se presente em nossa existência, quando somos interpelados a assumir nosso sexo segundo uma circunstância atribuída e imposta a nós. Quando o médico, ao reconhecer a genitália da criança, afirma que ela é menina(!) ou é menino(!), somos programados a assumir posições de sujeito de acordo com aquele ato de definições de nossa identidade sexual. A noção de “interpelação” foi desenvolvida por Louis Althusser em seu ensaio “Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado” para descrever o ato quando uma pessoa é chamada e responde a esse chamado assumindo uma determinada posição ideológica (SALIH, 2012).

Ao referir-me a você, estou interpelando-o num sentido althusseriano, colocando-o em um papel de leitor, constituindo-o como sujeito que talvez concorde ou discorde de tudo que estou refletindo nessa dissertação. O termo “interpelação” foi usado por Judith Butler, filósofa estadunidense, para indicar que o sexo e o gênero, assim como o próprio corpo do sujeito (identidades), não são causas, mas são efeitos de um discurso que se mostra sempre como constitutivo, sempre interrelativo e sempre performativo.

Vale ressaltar que a ideia da identidade enquanto processo performativo só é possível porque os discursos para a construção dessas identidades fazem parte de uma rede mais alargada de atos linguísticos contribuindo para definir ou reforçar aquilo que supostamente estamos descrevendo. Para validar a eficácia desses atos performativos na produção das identidades há uma dependência da repetição desses enunciados. Somente através “de sua repetição e, sobretudo, da possibilidade de sua repetição, que vem a força que um ato linguístico desse tipo tem no processo de produção da identidade” (SILVA, 2012, p.94).

Derrida propõe essa ideia vinculada à escrita, ou melhor, à linguagem. Para a escrita ter uma funcionalidade ela precisa ser legível e reconhecível adquirindo assim uma independência perante aquele que a recebe. Para o autor, a escrita é sempre um processo de repetição, e isso abrange a linguagem de modo geral. Essa repetibilidade é chamada em sua teoria de citacionalidade.

A citacionalidade seria uma forma através da qual as normas ontológicas são estimuladas no discurso, obrigando o sujeito a se produzir em termos dessas normas. Derrida ensaia uma réplica às declarações de Austin sobre performatividade ao perceber certa fragilidade nos signos linguísticos. Em seu ensaio “Assinatura, acontecimento, contexto” Derrida argumenta que a denominação de Austin sobre a fragilidade é uma característica presencial em todos os signos, podendo ser apropriados, reiterados e re-citados, isto é, uma “iterabilidade essencial de um signo” (DERRIDA, 1991, p.356).

Com essas argumentações, verificam-se as possibilidades de suplementação propostas pela citacionalidade, provocando desvios e potencializando regimes de tensão para a subversão das normas sexuais em uma perspectiva micropolítica, buscando produzir efeitos e estratégias para a conversão da abjeção e da exclusão das identidades sexuais como importantes posições políticas.

Para Judith Butler, a repetição proposta pela citacionalidade pode ser questionada e contestada. É através dessa desestabilização no processo de citacionalidade que residem as identidades não representadas pelas relações de poder. Essa produção desnaturalizante da materialidade do gênero “caracteriza os atos performativos que reforçam as diferenças instauradas, que torna possível pensar na produção de novas e renovadas identidades” (SILVA, 2012, p.95).

A afirmação de nova e renovadas identidades são assumidas no corpo, visto como importante lugar para a potencialização da perturbação da sexualidade. Ao admitir o sexo como uma construção corpórea e um processo de produção inacabado, verifica-se a possibilidade de recitação e reiteração:

A categoria do "sexo" é, desde o início, normativa: ela é aquilo que Foucault chamou de "ideal regulatório". Nesse sentido, pois, o "sexo" não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir — demarcar, fazer, circular, diferenciar — os corpos que ela controla. Assim, o "sexo" é um ideal regulatório cuja materialização é imposta: esta materialização ocorre (ou deixa de ocorrer) através de certas práticas altamente reguladas. Em outras palavras, 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 destas normas (BUTLER, 2000, p.153-4).

Alguns corpos não aguentam essa normatização e assumem posições subversivas sobre a força de leis regulatórias. Assim, essa materialidade é repensada como efeito do poder, que segundo uma teoria foucaultiana o interpreta como múltiplo, disperso e indeterminado. Butler assume essa noção de re-existência do corpo ao abordar corpos que “pesam” e “não pesam” referindo-se a adequação a uma matriz heterossexual. Essa argumentação afirma a noção de que os sujeitos estão sempre envolvidos por relações de poder, e, uma vez inseridos nela, têm a possibilidade de subvertê-la, através das margens, desestabilizando essa hegemonia heterofalocrática.

Para provocar um desequilíbrio na heteronormatividade é necessário criar modos de re-existência por meio da ampliação da poética de si, assumindo uma arte de viver conectada à resignificação da sexualidade, assumindo uma reflexão crítica contraposta às formas de dominação e controle do poder social.

Esse desequilíbrio pode ser experimentado por mim durante a concentração e imersão no tempo/espaço no Poço Halley, envolvido por uma prática somático-performativa impulsionando a desconstrução das rígidas noções de sexualidade e abalando a hegemonia heterossexual. Ampliando as percepções para a prática somático-performativa realizada no Poço Halley verifica-se a instabilidade e fragilidade dessa hegemonia, e, principalmente, das relações de poder subvertidas através do soma:

Enquanto pulsão espacial, arte e pesquisa dividem a mesma força matriz-motriz da vida. Sim, estamos falando de sexualidade(s) – aquela(s) cuja história de manipulação tem (de)formado em corpos dóceis (Foucault, 1990). Precisamos transferir a ênfase cognitiva e dualista do sistema educacional (da pré-escola à pós-graduação) para forças sensíveis integradoras, em sintonia com nossos ritmos internos, em conexão com pulsações ambientais orgânicas e inorgânicas, micro e macrocósmicas, para que possamos mudar a história de dominação do corpo e nos transformarmos em somas, aliás, somático-performativos. A pesquisa-arte tem todas as condições para realizar essa mudança rumo a uma “ecologia somática” (Hanna, 1976) ou, ainda, uma “ecologia profunda” (Antolick, 2003). A busca por desenvolvimentos pós-humanos deve ser resultado de uma necessidade criativa, não da extinção de vida no planeta decorrente da devastação da natureza e de catástrofes ambientais. (FERNANDES, 2014, p.114).

Nesse trabalho estou criando algumas estratégias performativas para validar o poder que produzimos num contínuo processo de modificação e multiplicação dos discursos sobre sexualidade, subvertendo as normas a partir da ampliação da poética de si, no intuito de afirmar e validar, “política e publicamente, identidades silenciadas e sexualmente marginalizadas” (LOURO, 2000, p.12), como acontece, por exemplo, com os estudos *queer*.

3.1.3 Ecoperformance e ecologia queer ou Atenção, ao dobrar uma esquina¹⁸

Não existe natureza alguma, apenas efeitos de natureza: desnaturalização ou naturalização...

[Jacques Derrida]

Com todas essas práticas que agencio aqui, assim como esse momento de escrita, meu corpo já é—outro, um corpo de afetações, corpo de relações, corpo potencializador de modos de sensibilidade, atravessado por silêncios, fluxos e re-existências.

Estou interessado em buscar outras afirmações de minha prática *queer*, ampliando uma política social através do meu corpo. A prática em Lençóis/BA me possibilitou essa reflexão sobre as relações comumente separadas entre natureza e cultura, masculino e feminino, público e privado. Após a experiência em campo sou *continnum*, há uma fluidez em mim. ~~Eu quero~~ me alterar em modo de sensibilidade. ~~Eu quero~~ me constituir de transculturas, transsexos, transtextos, trânsitos, transigências, transtornos, transatores, transes, transformações. E ainda, ~~quero~~ me embarçar e declarar guerra à totalidade, ~~quero~~ poder evidenciar marcas micropolíticas, ~~quero~~ ultrapassar fronteiras, ~~quero~~ decompor padrões, ~~quero~~ expor crises ao movimento sólido. ~~Quero~~ recortar e redefinir frações de minha vida. ~~Quero~~ deslocar-me como um corpo devir-coisa.

É importante valorizar e criar uma consciência com o meio ambiente, trajeto permanente para a ampliação de um corpo ético/político/estético a fim de buscar um equilíbrio ecológico como poética de si, ou seja, partindo da percepção do seu corpo

¹⁸ Letra da música “Divino Maravilhoso” de Gal Costa, do álbum “Tropicália ou Panis et Circencis” (Phillips, 1968): Atenção ao dobrar uma esquina/ Uma alegria, atenção menina/ Você vem, quantos anos você tem?/ Atenção, precisa ter olhos firmes/ Pra este sol, para esta escuridão/ Atenção/ Tudo é perigoso/Tudo é divino maravilhoso/ Atenção para o refrão/ É preciso estar atento e forte/ Não temos tempo de temer a morte

enquanto perturbação em um processo de deterioração capitalista, afirmar a sua singularidade como potência para a eclosão de uma “ecossófia ambiental”.

As formações políticas e as instâncias executivas parecem totalmente incapazes de apreender essa problemática no conjunto de suas implicações. Apesar de estarem começando a tomar uma consciência parcial dos perigos mais evidentes que ameaçam o meio ambiente natural de nossas sociedades, elas geralmente se contentam em abordar o campo dos danos industriais e, ainda assim, unicamente numa perspectiva tecnocrática, ao passo que só uma articulação ético-política — a que chamo ecossófia — entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana) é que poderia esclarecer convenientemente tais questões (GUATTARI, 1990, p.7).

Articulo a noção de ecossófia com a nossa prática no Poço Halley ao observar a confluência de uma teoria sobre o cuidado com o meio global conectada a uma prática artística também ética/política. Essa prática é contornada pela abordagem somático-performativa para ampliar as poéticas de si, prática que poderia nesse momento ser chamada de ecoperformance e/ou “ecologia somática” (HANNA, 1976). A ecoperformance é um conceito recente, e por isso, ainda pouco desenvolvido. Uma possível pista para uma definição é trazida pela companhia de teatro TAANTEATRO. A ecoperformance relaciona corpos, objetos, gestos, sons, silêncios, ideias, imagens, palavras, ambientes integrando práticas que potencializam o corpo criativamente (BAIOCCHI, 2013).

Percebemos que nossos corpos são seduzidos e cedem ao processo capitalístico através da “aceleração das mutações técnico-científica” (GUATTARI, 1990, p.7) de forma que as relações tornem-se padronizadas, as subjetividades reduzidas a uma pobre expressão e a ecologia sobrevivente de uma crise de extinção.

É necessário ampliar as poéticas de si, como nossa prática no Halley, para que os corpos admitam suas re-existências conectadas aos fluxos de desejos a fim de dinamizar as relações ecológicas-somáticas (ou ecossóficas) e construir sua singularidade como estratégia política de subversão.

Importante também refletir sobre a poética de si como extensão do corpo articulando-a a LMA com o conceito de cinesfera. Para Laban, a cinesfera seria o espaço ao redor do corpo que pode ser alcançado pelos membros, a esfera do movimento humano. Mas essas limitações podem ser modificadas, ampliadas ou diminuídas, fluidas,

[...] de acordo com nossos campos sensoriais, com as ondas vibratórias dos ritmos internos, em um relacionamento altamente dinâmico e interativo com o espaço geral e todas as pessoas e objetos em nossa zona de consciência (GROFF, 1989) (FERNANDES, 2007, p.4).

Talvez, por intermédio da consciência de um corpo que flagra o fluxo continuum, como proposto pelo Anel de Moebius (figura 1), entre corpo e ambiente e natural e urbano e interno e externo, há a possibilidade de potencializar sua singularidade para criar um transtorno nas atuais ações humanas em relação à ecologia.

Não haverá verdadeira resposta à crise ecológica a não ser em escala planetária e com a condição de que se opere uma autêntica revolução política, social e cultural reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais. Essa revolução deverá concernir, portanto, não só às relações de forças visíveis em grande escala mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo (GUATTARI, 1990, p.8).

É preciso criar uma consciência, principalmente, sobre a relação entre corpo e ambiente em um viés de percepção como princípio de qualquer experiência. A percepção pode ser vista aqui como performatividade, “não é algo que acontece para nós ou em nós. É algo que fazemos” (GREINER, 2005, p.73).

A percepção, a qual me refiro, também é atravessada pelo conceito de propriocepção, que seria a percepção de si em contato com a localização no ambiente. É a capacidade de reconhecer através de sistemas sensoriais, cada parte que constitui o corpo em relação às outras e em relação ao ambiente.

A propriocepção não está necessariamente associada a uma consciência reflexiva e conceitual, pois não envolve, necessariamente, representação mental, mas pode ser caracterizada como sensação (não conceitual) dos movimentos e ações do corpo do organismo na sua interação e co-evolução com o ambiente (MORONI, 2012, p.43).

Na filosofia ecológica, a propriocepção funciona como conexão entre corpo e ambiente. Somente os seres humanos têm habilidade para perceber devido à presença de habilidades corporais definidas por um conhecimento sensório-motor. Dessa forma, nossa prática na tarde no Halley e, especificamente, minha experiência com a pedra e o movimento de deixá-la no fundo do lago, provocou uma ampliação do movimento expressivo através do método do Movimento Autêntico buscando conectar corpo e ambiente em um viés de construção da sexualidade, onde “o movimento próprio depende dos modos de percepção da consciência. Mas a propriocepção e a autoconsciência perspectiva são habilidades que nos

relacionam não apenas com o próprio organismo, mas com o entorno” (GREINER, 2005, p.74).

Ao refletir sobre a sexualidade enquanto um efeito do ambiente que nos cerca, percebo as possíveis articulações que podem existir entre a filosofia ecológica e a teoria *queer*. Porém, ao ampliar essas discussões, algumas questões são suscitadas com a finalidade de desenvolver melhor essa conexão: “O que revela uma análise de questões ambientais baseada numa perspectiva *queer*? O que significa pensar sobre a natureza como o lugar no qual as relações sociais de sexualidade são colocadas em jogo, e vice-versa?” (MORTIMER-SANDILANDS, 2001, 179). Para buscar respostas a essas questões é válido aprofundar as perspectivas alargadas pelos estudos *queer*.

3.1.4 Queerificando a sexualidade

Uma teoria designa um conjunto de saberes que pretende buscar definições sobre determinada coisa. A teoria *queer* (*queer theory*) caminha por uma via contrária, por isso o uso da referência de estudos *queer* (*queer studies*). Não quer enquadrar-se, provocando desvios a demarcações. A expressão *queer* constitui a apropriação de um termo pejorativo que era usado anteriormente para insultar e ofender os gays. O *queer* pode ser compreendido atualmente como algo indefinível e instável. Não há uma tradução própria para o português, visto que é um termo assumido e ressignificado por militantes e intelectuais para subverter a carga negativa que a palavra carregava ao referir-se aos “estranhos” ou aqueles que estão fora da norma.

A teoria *queer* não está preocupada com fixações e estabilidades, mas difunde a multiplicidade. Sugere um movimento perturbador e transgressor do regime político-social da heterossexualidade. Os estudos desenvolveram-se durante os anos 1980 e 90 como oposição crítica aos estudos sociais que validavam a heterossexualidade como norma e parâmetro social. Em fevereiro de 1990 em uma conferência na Califórnia, Teresa de Lauretis usou a expressão *Queer Theory* para referir-se a um movimento que buscava criticar e contestar os regimes sociais criadores de identidades subordinadas.

Com a epidemia do vírus da AIDS, considerado segundo um pensamento hegemônico como uma praga gay, onde a homossexualidade era vista (e ainda é) como uma ameaça à coletividade, a teoria *queer* propunha (e propõe) ampliar as noções do sujeito enquanto ser circunstancial e provisório, em processo permanente e indefinido de construção. Como forma de re-existência,

[...] a teoria *queer* constitui-se menos numa questão de explicar a repressão ou a expressão de uma minoria homossexual do que numa análise da figura hetero/homossexual como um regime de poder/saber que molda a ordenação dos desejos, dos comportamentos e das instituições sociais, das relações sociais – numa palavra, a constituição do self e da sociedade (SEIDMAN apud LOURO, 2008, p.46).

A teoria nasceu de uma conexão entre teorias feministas, pós-estruturalistas e psicanalíticas que buscavam investigar a sexualidade como aspecto político e socialmente criado, problematizando as concepções de sujeito, identidade e identificação.

Judith Butler foi uma das precursoras da teoria *queer*, desafiando questões sobre a “fabricação” das identidades e provocando noções da sexualidade e do gênero como construções performativas. Para a pesquisadora, “*queer* adquire todo o seu poder precisamente através da invocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos” (BUTLER, 2002, p. 58).

Alguns dos teóricos que influenciaram o desenvolvimento da teoria *queer* e o pensamento de Butler foram Michel Foucault, com a noção de que a sexualidade é produto do discurso social e Jacques Derrida, através da noção de suplementariedade e da sua perspectiva da desconstrução. O conceito de suplemento, conforme já abordado no primeiro capítulo, sugere a noção de excessos, adições causando desvios aos binarismos, como por exemplo, homo/heterossexualidade. Nessa perspectiva dúbia, a heterossexualidade necessita da homossexualidade para definir-se; logo, a ação dos estudos *queer* é problematizar essa oposição pelo fato de um polo ser sempre normativo e excludente e por esta ser uma relação construída socialmente para garantir a hegemonia do grupo dominante.

O desenvolvimento da política *queer* no Brasil aconteceu de forma progressiva e transversal em diversas áreas do conhecimento como nas artes, na educação, psicologia, sociologia, antropologia, história, direito, entre outras. No início desse milênio, algumas pesquisadoras brasileiras começaram a apropriar-se

do vocabulário *queer* em suas pesquisas de maneira criativa, como é o caso de Guacira Lopes Louro, importante disseminadora da teoria em nosso país através da articulação com seus estudos na área da educação.

Desde a década de 1960, boa parte da produção acadêmica que compreendia a sexualidade como não sendo algo da esfera psíquica, biológica ou natural, ainda servia para reiterar a hegemonia heterossexual como uma ordem natural do sexo. O pensamento heterossexual era intrínseco até mesmo nos estudos sobre minorias, que terminavam por mantê-lo e naturalizá-lo como norma. Muitas tensões ainda são presentes entre os movimentos gays e entre os teóricos *queers* por buscarem afirmar uma semelhança entre homossexuais e heterossexuais, usando uma estratégia de que todos são normais. A política *queer* não quer prover assimilações, mas, pelo contrário, opõe-se ao movimento inclusivo adotado pela luta de ativistas gays.

A política queer (...) adota a etiqueta da perversidade e faz uso da mesma para destacar a 'norma' daquilo que é 'normal', seja heterossexual ou homossexual. Queer não é tanto se rebelar contra a condição marginal, mas desfrutá-la (GAMSON, 2002, p. 151).

Essa citação sugere uma re-existência através das margens. O *queer* propõe essa vivência através da noção de corpo abjeto, ou seja, a existência corporal daqueles que não se enquadram em uma norma e desviam-se de oposições binárias como a de homem/mulher. O abjeto é produto de uma matriz cultural estimuladora da diferenciação que implica na confinamento do excluído. Este é visto pelos mecanismos sociais, mais especificamente pelo poder, como insignificância, uma vida que não merecia ser vivida. O excluído é produzido no discurso social, seu lugar é o silêncio.

Essa matriz excludente pela qual os sujeitos são formados exige, pois, a produção simultânea de 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, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do *status* de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do "inabitável" é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito" (BUTLER, 2001, p.155).

Butler associa a imagem das travestis com o conceito de abjeto para apontar uma prática desafiadora em relação à normatização da sexualidade, não atendendo a uma matriz heterossexual pelo fato de estimularem a produção da diferença no contexto social. O abjeto desloca a lógica da heteronormatividade provocando a

compreensão de que há uma assimetria nas noções de sexualidade e gênero. No caso, as travestis fazem o gênero repetidamente ao tornar-se mulher, ressaltando o caráter performativo e artificial das identidades sexuais.

Assim, os estudos *queer* buscam, por intermédio da problematização do sujeito e do método desconstrutivista, subverter as ontologias sociais e culturais com o intuito de ampliar os espaços para as singularidades e eliminar as ações de classificação e silenciamento dos corpos.

Para exemplificar como a teoria *queer* está presente em minha prática artística, compartilho a performance do coletivo A-FETO durante o Festival de Dança em Lençóis/BA, no dia 20 de julho de 2014.

Primeiramente, a identidade composta por mim para essa apresentação foi um efeito do processo que tivemos e que ainda reverberava em mim depois da tarde no poço Halley. A figura foi criando-se performativamente, meu corpo dançava durante a tarde de sábado, arrumando a peruca (picumã¹⁹), costurando as roupas, buscando o exagero para “encenar” uma identidade sexual. Aos poucos fui transformando-me, modificando meu corpo com o uso de objetos, borrando as categorias e oposições de masculino e feminino que nos são impostas. Após montada, tornei-me uma *drag-queen* somático-performativa. Os exageros estavam em meu corpo, eu necessitava do excesso para diferenciar-me das pessoas que estavam na rua.

Para Judith Butler, a *drag-queen* funciona como uma “perturbação *queer*” (*queer trouble*) podendo servir como paródia para subverter a hegemonia heterossexual por meio de suas normas instáveis, de modo que alegorize todas as identidades sexuais, provocando a compreensão de que a subversão nasce através do próprio discurso e da lei. Para provocar uma aproximação nesse processo de transformação, compartilho um trecho do meu diário escrito em Lençóis/BA:

Sábado calmaria. Linha agulha. Calmaria. Picumã com folhas. Natureza plástico produção arranjo. Meia calça arrastão. Óculos escuros. Quem não tem colírio. Uma make-up. Aquele salto alto de sempre. Tantas cores rosa sempre. Começo a montar-me. Corpo aberto alongue. Colar. Coleira. Interstício. Espaço intervalar.

¹⁹ Expressão usada por homossexuais para referir-se a cabelos e perucas. Também encontrada no dicionário Pajubá. Disponível em < <http://tensu.blogspot.com.br/2009/06/dicionario-bajuba-pajuba.html>> Acesso em 11.12.2014.

Em nossa apresentação no Festival de Dança em Lençóis/BA, saímos do espaço onde nos arrumamos e caminhamos pelas ruas até chegar ao palco. Nesse trajeto, passávamos entre o público presente na apresentação. Uma criança que estava na rua me disse: “- Você é um palhaço?”. Eu sorri, e disse: “Não. Eu sou o que você quiser que eu seja!”. Pude sentir durante essa experiência que muitas pessoas se sentiam acuadas ao ver minha imagem, algumas demonstravam posições de desconforto, outras me ridicularizavam e outras ainda sentiam curiosidade e fascínio.

A figura da *drag-queen* pode ser revolucionária ao pensarmos em políticas identitárias, afinal, ela assume uma transitoriedade, ela “é mais de um. Mais de uma identidade, mais de um gênero, propositalmente ambígua em sua sexualidade e em seus afetos” (LOURO, 2008, p. 20-1). Seu território é construído pelo movimento, confunde e tumultua as normas, indica que a fronteira é próxima e pode ser visitada a qualquer momento. É nômade, desconstruindo toda e qualquer identidade fixa, está sempre no interstício, no espaço intervalar, tornando a transição, o percurso e o processo como uma experiência autêntica.

“De que material, traços, restos e vestígios ela se faz? Como se faz? Como fabrica seu corpo? Onde busca as referências para seus gestos, seu modo de ser e de estar? A quem imita? Que princípios ou normas “cita” e repete? Onde os aprendeu?” (op. cit., p.20). Feita de excessos, ela torna evidente a arbitrariedade das divisões e dos limites, embaralhando códigos, confundindo as regras e distorcendo as linguagens. A *drag* é falsa!

Para nossa apresentação, Felipe Florentino criou um áudio de vinte minutos com uma mixagem entre diversos sons, ruídos e músicas. Cada integrante do A-FETO dançava uma parte (previamente combinada), mas todos permaneciam no palco integrando e conectando suas danças, em processo de escuta somática. Ao subir no palco, comecei a dançar a música “Divino Maravilhoso” de Gal Costa, embalado por caricaturas e muitos trejeitos, movimentando-me de maneira estranha, criando para essa figura um comportamento diferenciado do meu, afinal, eu já não era mais eu e sim outrxs²⁰.

Como forma de re-performatizar essa experiência, compartilho mais um trecho de meu diário:

²⁰ O uso do “x” funciona como confusão para não determinar o gênero.

Saio pela rua. Dama da noite. Chuva me transforma. Mas não chove! A lua cheia respinga e derrete-se sobre minha maquiagem furta cor. E la vem o xoxo. Xingamento. Não me importo. Não me convence. Não toco. Não toca. Xoxa. Caminho entre pedras. O espaço da rua da diferença. Espaço dos outros. Minha rua. Fechativa no palco. Tchuru tchuru. Atenção ao dobrar uma esquina. Atenção para o refrão. Queda. Quebra. Fenda. Chão. Pé torcido. Fragmento. Poética. A banana está presa no tornozelo. Rasgo a meia e degluto como enfio banana boca a fora. Gira, gira, gira. Gira, gira, gira, transforma. Gira, gira, gira, transmuta. Meu nome é Gal. Meu nome é Leona. Meu nome é Pau. Meu nome é dó. Meu nome é dor. Afeto. Pausa. Buscando fluidez dos movimentos em um constante transe ecológico-estético. Eu ambiente. Ecologia em mim.



Figura 13: Leonardo Paulino em performance no Festival de Dança de Lençóis
Fonte: arquivo pessoal



Figura 14: Leonardo Paulino em performance no Festival de Dança de Lençóis
Fonte: arquivo pessoal

Essa figura estimulada durante a prática somático-performativa no Halley e evidenciada durante a apresentação no Festival de Dança de Lençóis/BA, pode ser vista como uma figura que prioriza o artifício e o exagero associados à sensibilidade, em um constante fluxo de estilização do corpo de forma performativa, abordados através da fecheação, da atitude exagerada e da afetação *queer*, celebrando uma indeterminação sexual.

Toda a experiência em Lençóis/BA tornou-se uma experiência importante ao produzir diferença, heterogeneidade e pluralidade conectando desejos e afetos, e ao construir rizomas para borrar as identidades sexuais, validando a potência do somático na relação entre corpo e meio ambiente. É a partir do próprio corpo que se chega “às intensidades do desejo, à potência do ser – como sugere Nietzsche, às relações de poder/saber que o produzem – segundo Foucault – e aos fluxos desejantes – de acordo com Deleuze e Guattari” (CÂMARA, 2000, p. 36).

Na ótica do desejo, o corpo cria conexões e intensidades onde tudo é produção, processo e fluxo opondo-se aos agenciamentos de poder. O corpo constrói superfícies, conjunções, fronteiras e limiares como forma de reterritorialização na questão da fixidez identitária. Meu corpo é antes de tudo uma

desorganização buscando a decomposição dos dispositivos de controle social, cheio de devires, sem identidade fixa. Está deslizante, desviante, escorregadio, movediço e atravessador. Uma multiplicidade, processo de exploração do espaço intersticial onde posso emergir como xs outrxs de mim mesmo. Conexões sem fim, singularidades inventando novos acontecimentos. Repleto de escapes, linhas de fuga, não tem início nem fim, é cortado pelo meio, por onde aumenta e transborda. Meu nome é Gal!

4. A HISTÓRIA DA BORBOLETA QUE SE APAIXONOU POR UM SOCO: AUTONOMIA

4.1 O intervalo do corpo nas micropolíticas ou Sua vida na cadeia do pensamento, que de um momento pro outro começa a doer²¹

Tudo vem, tudo retorna; rola eternamente a roda do ser. Tudo morre, tudo volta a florescer, corre eternamente o ano do ser. Tudo se rompe, tudo é novamente ajeitado; eternamente constrói-se a mesma casa do ser. Tudo se despede, tudo volta a se saudar; eternamente fiel a si mesmo permanece o anel do ser. Em cada instante começa o ser; em redor de todo Aqui rola a esfera do Ali. O centro está em toda parte. Curva é a trilha da eternidade.

[Friedrich Nietzsche]

Muitas marcas se inscrevem nos corpos como processo das experiências em devir do sujeito e suas relações em sua re-existência. Há muito tempo os corpos vem sendo organizados, categorizados e ordenados a partir de suas aparências, como por exemplo, a presença de uma vagina ou um pênis, e são submetidos a uma normatização cultural e social, levando em consideração a presença dessas marcas de gênero, classe, etnia e/ou nacionalidade.

O corpo é compreendido de diferentes formas de acordo com o meio no qual está inserido, afinal, o significado do que é ser homem ou ser mulher é uma construção cultural e social, as posições ocupadas pelos sujeitos são regulamentadas de acordo com o ambiente em que está inserido e em relação com as forças de poder agenciando os corpos e o espaço circundante. As mudanças prescritas nos corpos são sinais de que as identidades e sexualidades são vistas como enraizadas e necessitam ser modificadas histórica e culturalmente, já que, na sociedade, os sujeitos aprendem a se relacionar sexual e afetivamente.

Nossa sociedade ocidental é marcada pela operação de binarismos elegendo e fixando lugares determinados e centrais reconhecendo e validando relações de superioridade entre os sujeitos. A dicotomia entre masculino e feminino é compreendida ainda nos dias atuais como uma relação essencial e original, visualizada, sobretudo a partir das aparências e características corporais. É necessário estabelecer, entretanto, processos de desconstrução para reverter e

²¹ Trecho da música “Barato Total” de Gal Costa, do álbum “Cantar” (Phillipsis, 1974): Dez minutos atrás de uma idéia já deu/Pra uma teia de aranha crescer e prender/Sua vida na cadeia do pensamento/Que de um momento pro outro começa a doer

embaralhar esses pares a fim de perturbar esses termos como possível estratégia de subversão micropolítica.

Os discursos sobre o corpo, identidades e sexualidades, modificam-se a partir do momento em que não são vistos como centralidades e deslocam-se para as periferias provocando a emergência das diferenças como organização política, declarando “disputas em torno do significado atribuído aos corpos, à sexualidade e a existência de homens e mulheres” (LOURO, 2008, p.78).

Rapidamente se transformam essas configurações essencialistas no meio social, como forma de ultrapassar um pensamento colonial de reprodução para produzir a identidade e a sexualidade como integração entre cultura e natureza.

Mas ao pensar sobre a leitura das aparências dos corpos como maneira de classificar determinado aspecto, “parece prudente pensar tais dimensões como sendo discursivamente inscritas nos corpos e se expressando através deles; pensar as formas de gênero e de sexualidade fazendo-se e transformando-se histórica e culturalmente” (LOURO, 2008, p.80). Assim, não se invalida a materialidade do corpo, mas se enfatizam os processos e as práticas discursivas convergentes para as definições do gênero e de sexualidade nos corpos, e com isso, as contínuas estilizações desse corpo.

Ainda que o corpo se transforme com o passar do tempo é esperado pela prática social um direcionamento único e legítimo, ou seja, o desejo pelo gênero oposto, pelo corpo diferente do seu. Essa premissa é consagrada através da tríade sexo-gênero-sexualidade, que repete uma norma e indica ou induz a certo desejo. Mas essa sequência não é natural e muito menos segura, ela pode ser negada e desviada, desafiada e subvertida através de uma multiplicidade de alterações nos corpos. “Não há corpo que não seja, desde sempre, dito e feito na cultura; descrito, nomeado e reconhecido na linguagem, através dos signos, dos dispositivos, das convenções e das tecnologias” (LOURO, 2008, p.81), logo, a desconstrução de concepções binárias do sexo devem começar antes, no e pelo corpo.

As várias formas de ser homem ou mulher têm sido exploradas desde os anos de 1960 provocados pelos movimentos feministas, pelo movimento LGBTTT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros) e por todos aqueles que lutam contra um sistema de heterossexualidade compulsória. Novas identidades são (re)criadas, tornam-se visíveis e causam desequilíbrios nas normas

sociais, buscando a afirmação de novas políticas de identidades. Assim como as normas precisam ser repetidas para se instaurarem no campo social, as práticas de subversão também devem ser refeitas, repetidas e reiteradas a todo o momento.

Nos anos de 1980, muitos homens e mulheres “começaram a usar a arte da performance para buscar auto definição, explorar e expressar suas preocupações sociais, culturais e éticas mais específicas” (CARLSON, 2009, p.182), contribuindo para a criação e ampliação da consciência sobre as relações de poder inseridas nos corpos através do sistema capitalista de produção e exploração. Os estudos sobre identidade e diferença tornam-se centrais nos discursos e práticas dos oprimidos e excluídos. A combinação entre gays e lésbicas, idosos e pobres, denominados minorias sociais, marca e caracteriza “muito do trabalho de performance mais provocativa e imaginativa dos EUA no início dos anos 1990” (CARLSON, 2009, p.185).

Com a popularidade das artes do corpo e, principalmente, da arte da performance nos últimos anos, também começou a crescer o material teórico considerando-a como uma área habilitante para a criação de identidades e também sexualidades, afirmando que as atividades humanas estão sendo agenciadas por intermédio do que Richard Schechner chamou de “comportamentos restaurados” (SCHECHNER, 2006), ou seja, ações que já foram ensaiadas, recitadas, repetidas. Assim, o potencial de uma ação é evidenciado na noção, descrita por Richard Bauman, de que

[...] toda performance envolve uma consciência de duplicidade, por meio da qual a execução real de um ato é colocada em comparação mental com um modelo – potencial, ideal ou lembrado – dessa ação. Normalmente essa comparação é feita por um observador da ação – o público do teatro, o professor da escola, o cientista – mas a dupla consciência, não a observação externa, é o que importa. Um atleta, por exemplo, pode estar consciente de sua performance, comparando-a a um modelo mental. Performance é sempre performance para alguém, um público que a reconhece e valida como performance mesmo quando, como em alguns casos, a audiência é o self (BAUMAN *apud* CARLSON, 2009, p.16).

Com isso, verifica-se a potencialidade da performance ao atravessar a (des)construção de identidades e sexualidades, criando caminhos para que o próprio indivíduo tenha a consciência de seu corpo e agencie as relações de poder, os desejos e afetos co-escritos em seu soma, como sugere a ideia desenvolvida no segundo trajeto desta dissertação. É necessário antes romper com a linearidade do

tempo, vivenciar o “aqui-agora” (COHEN, 2011, p. 93), sendo que algo acontece naquele espaço, naquele instante.

Há aqui nesse momento um espaço de fronteira, um borrão e um trânsito entre “a politização do estético e a estetização do político” (LOPES, 2012, XXI), alterando as relações de poder e produzindo, através de minha ação performática e performativa, espaços para a potencialização da diferença, refletindo sobre “as possibilidades de transformação e de transe dos valores socioculturais brasileiros” (op.cit, XXII) em um contato com meu próprio corpo, um reencontro comigo mesmo, uma ampliação das poéticas de si: “[...] a diferença resulta do realce dos movimentos corporais, do deslocamento de vozes, de diversas formas de olhar pelas janelas da criação, na refestança da própria linguagem e na re-fazenda da poética e da política do corpo” (op.cit, XXXIII).

4.1.1 A carnavalização dos corpos em *naolli hortencie*: uma performance de multiplicidades ou É preciso estar atento e forte²²

Quanto a mim mesma, sem mentir nem ser verdadeira - como naquele momento em que ontem de manhã estava sentada à mesa do café - quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim. De algum modo “como se não fosse eu” era mais amplo do que se fosse - uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma invenção.

[Clarice Lispector]

Não existe uma fórmula geral para pensar o corpo, é necessário que busquemos cada vez mais desdobrar os pensamentos sobre a potência do corpo. O corpo nos surpreende através de sua própria experiência, pela variação dos desejos e afetos vivenciados por ele: “o fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo [...] pode e o que não pode fazer” (SPINOZA, 2013, p.101). Ficamos surpresos com suas variações e sua capacidade de fazer coisas em virtude das leis da natureza, sendo capaz dele próprio criar novos espaços e novas maneiras para senti-lo.

Nossos corpos podem ser afetados de muitas maneiras, através das quais sua potencialidade pode ser “aumentada ou diminuída” (op.cit, p.99). Essa potencialidade deriva das práticas cotidianas como possível construção de

²² Trecho da música “Divino Maravilhoso” de Gal Costa

experiências repletas de intensidade, tornando-se capazes de desfazer as organizações e categorizações nas quais os indivíduos são/estão imersos. Essa noção reverbera-se por intermédio do conceito de “corpo sem órgãos” criado por Antonin Artaud (2006) e que atravessa de forma intensa meu corpo e, nesse momento, o *corpus* dessa escrita.

Como um exercício para transtornar e reverter as noções centralizadoras e rígidas sobre a construção de identidades e sexualidades, proponho a fruição sobre a performance “*Naolli Hortencie: acúleos na carne*”, criada por mim, para manifestar a potência do corpo durante o processo de criação de um corpo sem órgãos. A performance *Naolli Hortencie* aconteceu no dia 26 de outubro de 2013, às 20 horas, durante o *I Encontro Nacional Fronteira Sa[n]grada: Artaud e seu Duplo*, na Escola de Belas Artes – UFBA.

Cheguei um pouco antes do horário marcado para o início da performance, talvez ela já tivesse começado havia muito tempo atrás. Escolhi um canto no pátio da Escola de Belas Artes. Ali, havia muitas janelas e alguns vasos de plantas. Escolhido o lugar sensivelmente, a equipe do evento começou a instalar o equipamento usado para projetar um vídeo na parede com desenhos e formas coloridas e psicodélicas. Delicadamente espalhei no chão algumas flores vermelhas feitas de tecido. Aos poucos comecei a me maquiar, me transformar em outra identidade, colocando uma peruca, uma meia arrastão preta, uma saia de tule branco e algumas flores amarradas no meu quadril embaixo da saia. No horário previsto, o público começou a aproximar-se de mim. Estava sentado no chão, próximo das flores. Um áudio com efeitos e nuances na voz, gravado por mim lendo o texto “Dama da noite”²³ de Caio Fernando Abreu, tomava conta do espaço e instaurava uma perspectiva de um beco sujo, ou uma mesa de bar, ou uma conversa comigo mesmo.

Para aproximar o leitor dessa experiência ética/política/estética compartilho em um primeiro momento meus escritos pós-performance, os quais funcionam como memória performatizada dessa prática. Interessante observar que as denominações de gênero passam a se transformar em minhas escritas pós-performance, como visualizado nesse trecho:

²³ Disponível em <<http://opiario.livejournal.com/29560.html>>. Acesso em 10/11/2014

Eu estou sentada no chão. Há em torno de mim múltiplas flores vermelhas. Elas não são tão naturais. Nem eu o sou. Aos poucos muitos passos vão sendo iluminados por um vasto clarão verde. Há muitas pessoas tão próximas de mim. Eu não sei qual foi a sensação dessa manifestação. Aos poucos me junto à projeção psicodélica que colore meu corpo. Em uma constante integração com o público, com as cores, com as flores e todos os amores ali eu me transtorno e transformo em um devir-animal, isento de qualquer prescrição, categorização.

A performance *Naolli Hortencie* aconteceu de maneira muito performativa, foi, na verdade, uma dança de um corpo desorganizado. Havia uma força presente naquele encontro com o outro, uma força capaz de destituir e fugir das organizações que a todo o momento nos indica como devemos agir, como devemos pensar e sentir, como devemos criar nossas identidades e sexualidades. Neste sentido, havia ali uma prática de criação do corpo sem órgãos como oposição aos agenciamentos de poder, das estratificações e organizações extremas.

A noção de corpo sem órgãos (CsO²⁴) foi criada por Artaud e amplamente estudada e desenvolvida por Deleuze e Guattari. O CsO não se justifica como um conceito, uma ideia, mas sim uma prática, “um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que você a empreende” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.8). Para Deleuze e Guattari,

[...] ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite. Diz-se: que é isto — o CsO — mas já se está sobre ele — arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe. É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos (op.cit, p.8).

Durante a performance *Naolli Hortencie* pude perceber a existência do CsO, por tentar chegar ao limite do meu corpo, e, pela performatividade da desorganização do meu corpo. Um corpo estimulado pela potência de sua respiração e inspiração. Sem um começo preciso, uma vez que as margens dessa manifestação artística são muito borradas, me propus a fazer alguns exercícios e experimentos com a asfixia, uma expulsão voluntária de gás carbônico e uma não inalação de oxigênio. A respiração para Artaud funciona como um aspecto afetivo: “não há dúvida de que a cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada

²⁴ Abreviação desenvolvida por Gilles Deleuze e Félix Guattari para referir-se ao corpo sem órgãos.

alteração da afetividade humana corresponde uma respiração própria” (ARTAUD, 2006, p.152).

A asfixia ou sufocamento usado durante *Naolli Hortencie* funciona como um impedimento do oxigênio chegar até os alvéolos, inibindo o funcionamento normal do organismo que quando prolongada pode conduzir à morte.

Aqui, chegamos a um ponto importante para a reflexão sobre a performance: a privação do oxigênio de forma rápida/lenta como proposta para agonizar o corpo, a experiência como forma de chegar ao limite desse corpo. O “CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 12).

Essa intensidade de meu corpo em *Naolli Hortencie* começou quando fui presenteado, muitos dias antes, por uma amiga com o nome para a performance. Mônica Guedes escreveu-me, em um pedaço de papel rasgado, através de um fluxo de escrita – *Naolli Hortencie: acúleos na carne*. Ele me inspirou a criar algo que já estava em processo, que tomou uma direção mais clara ao ser instigado pela potência presente nesse título:

Veio do nada. Não veio a mim. Chegou para mim. E logo transformou-se em suspiro sofreguidão e claro, sempre dor. Transmutou-se em dama da noite como arritmia que embala meu corpo primavera adentra. Desabrochou-me como flor de solidão. Um metro e oitenta de vertigem. Faz-se sempre uma única vez. Larva. Feito larva. Larva que acompanha o mundaréu e se precipita a vivenciar a aspereza proposta por um voo de realidade. Vem a ser algo. Alguém. Aquém. Eu ainda não sei que é. O que virá a ser. Talvez nem não saiba. Você que me vê, conte-me!

Logo, meu corpo começou a se inflamar ao radicalizar o pensamento sobre o significado de acúleo, e, sobre um acúleo enfiado, penetrado na carne, rasgando a pele. Sentia um corpo masoquista:

[...] poder-se-ia obstruir a boca e o nariz, entulhar o estômago e fazer um buraco de aeração diretamente nos pulmões, o que deveria ter sido feito desde a origem; — do corpo masoquista, mal compreendido a partir da dor e que é antes de mais nada uma questão de CsO; ele se deixa costurar por seu sádico ou por sua puta, costurar os olhos, o ânus, a uretra, os seios, o nariz; deixa-se suspender para interromper o exercício dos órgãos, esfolar como se os órgãos se colassem na pele, enrubar, asfixiar para que tudo seja selado e bem fechado (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.9).

A performance me propôs a prática, o exercício a caminho do CsO. Após muitas vezes provocando o movimento de asfixia, cheguei ao corpo sem órgãos e a partir dele estabeleceu-se um corpo dançante, pós-nietzschiano, pós-humano.

Corpos pós-humanos são causas e efeitos de relações pós-modernas de poder e de prazer, virtualidade e realidade, sexo e suas consequências. O corpo pós-humano é uma tecnologia, uma tela, uma imagem projetada; é um corpo sob o signo da Aids, um corpo contaminado, um corpo morto, um corpo-tecno; ele é, como veremos, um corpo gay. O corpo humano em si não faz mais parte 'da família do homem', mas de um zôo de pós-humanidades" (HALBERSTAM & LIVINGSTON *apud* SANTAELLA, 2007, p.132).

Talvez, eu tenha morrido naquele momento. Talvez, eu tenha vivido. Talvez, todo o organismo tenha se desfeito. Talvez, "o CsO é o que resta quando tudo foi retirado" (op.cit, p.11). Talvez, a dor que resta em mim torna meu corpo esvaziado de tão pleno, como descrito nesse trecho pós-performance:

Então, as flores tornam-se carne. São pedaços de mim que aos poucos vão se desfazendo. Cada camada ardida de penetração do poder em mim se jogam ao chão como maneira breve e exata de não-ser mais o quê? No momento, um corpo afetado. Um corpo carnavalizado. Um corpo-sem-órgãos. Então, há para si uma multiplicidade de olhares sobre as relações estabelecidas ali como em todos os acontecimentos da vida. O que resta (salva) são fluxos desejantes de um corpo em forma fluída. Há uma liquidez em movimentos como processo de transformação, em transe-ecológico-estético. Em relação de si e inter-relação de si. Meu corpo já não tem uma categoria. Não me parece ser nem homem, nem mulher, nem gente, nem céu. Já não se pode dizer o que seria esse corpo, senão, mais corpo.

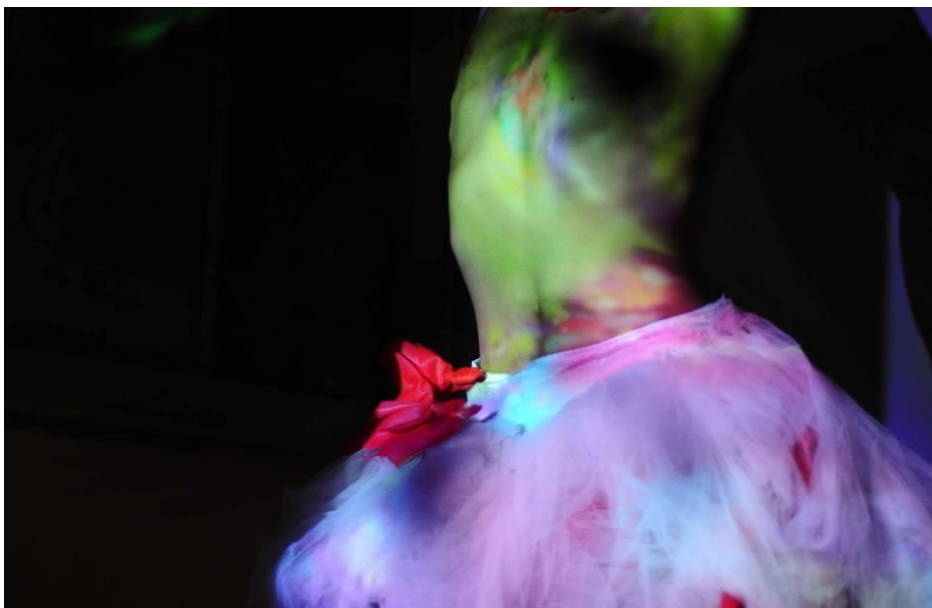


Figura 15: Leonardo Paulino durante a performance *Naolli Hortencie*
Foto: Isabella Valverde

Essa performance funcionou também como um exercício de experimentação dos afetos, desejos e prazeres corporais, confundindo as identidades sexuais e de gênero validando-as como a-históricas e mutáveis. Com a evolução da humanidade e com isso, a organização política dentro dos estados, as diferenças entre os sujeitos e suas práticas sexuais começaram a ser estabelecidas e categorizadas. Tipologias, classificações e hierarquizações dominam e caracterizam as noções sobre sexualidade, produzindo discursos combinantes com aqueles evidenciados pela igreja, pela moral e pela lei.

Minha prática artística em *Naolli Hortencie* age e atua como desafio ao sistema que nos estabelece como devemos viver nosso corpo. No momento junto ao público há um borrão nas delimitações de identidades naquele espaço. Nessa relação imagino possibilidades para produzir deslocamentos em um campo onde a aceitabilidade de performances já é bastante definida. Em um espaço seguro (Escola de Belas Artes), repleto de artistas, *queers*, as condições para desvios somente podem ser criadas em meu corpo. A partir do momento em movimento-me, abro-me para o desconhecido, “para o que não se pode antecipar nem ‘pré-ver’ nem ‘pré-dizer’” (BONDÍA, 2002, p.28), atravessando-nos como um convite para que ambos produzam e conectem-se com aquela experiência.

Não posso descrever as percepções do público, apenas aquelas que meu corpo produz. Ao tentar provocar uma fenda nas noções heteronormativas “não há

função estética, não há função poética, há a dobra estreita, vértice onde meu corpo habita, impressão que tenho quando me ponho a ser o que não é e o que não sou” (ALCÂNTARA, 2005, p.25), possibilitando a re-existência de um corpo ativo, ético e político.

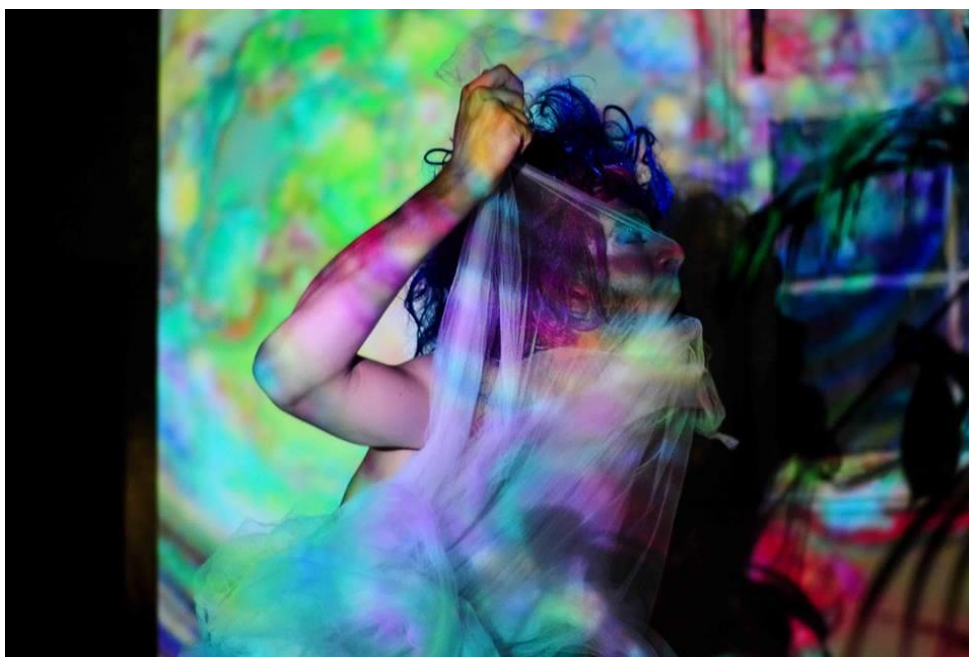


Figura 16: Leonardo Paulino durante a performance *Naolli Hortencie*
Foto: Isabella Valverde

Durante a performance procuro desconstruir minhas identidades através dos devires estabelecidos em meu corpo declarando re-existência à opressão e repressão sexual. Há, nesse momento, linhas de fuga aos agenciamentos de poder, onde os fluxos desejantes escapam e não podem ser dominados pelo Estado. A ação nesse momento é de um desejo *continuum* integrando a diferença e a diversidade no mesmo espaço. Há produção e processo integrados, fluxos e máquinas desejantes, produção de ações e paixões.

Antes há o corpo sem órgãos, produção primária, numen (energia de inscrição disjuntiva), corpo não-organizado, sem identidade, preche de devires, deslizantes, escorregadio e cortante (atravessador). A identidade é fundamentalmente fugidia. Há uma série de identidades sem centro, devir-descentrado. E como não há centro, não há “eu”. Desse modo, há o homem que passa por uma série de estados, torna-se menos rosto e mais luz (CÂMARA, 2000, p.31).

Procura-se revirar e transtornar o campo social através do próprio corpo. Se a sexualidade é criada e construída dentro das redes sociais, há um desejo no sujeito

que é sempre coletivo, logo, os grupos-sujeitos podem escapar pelas linhas de fuga e afirmar o desejo das máquinas desejanças. Para isso, devemos chegar ao CsO no “campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo)” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 14).

Experimentar esse corpo é poder compreender a constituição de um território, acompanhar as cartografias de forças e de fluxos, em um *continnum* de intensidades, buscando a autogestão social. No intermezzo de *Naolli Hortencie* eu estava em *continnum*, sem uma identidade e uma sexualidade definida. A sensação do indizível se traduz nessa escrita performativa, há uma dificuldade em dizer sobre aquele momento, sobre a sensação e o êxtase do meu corpo.

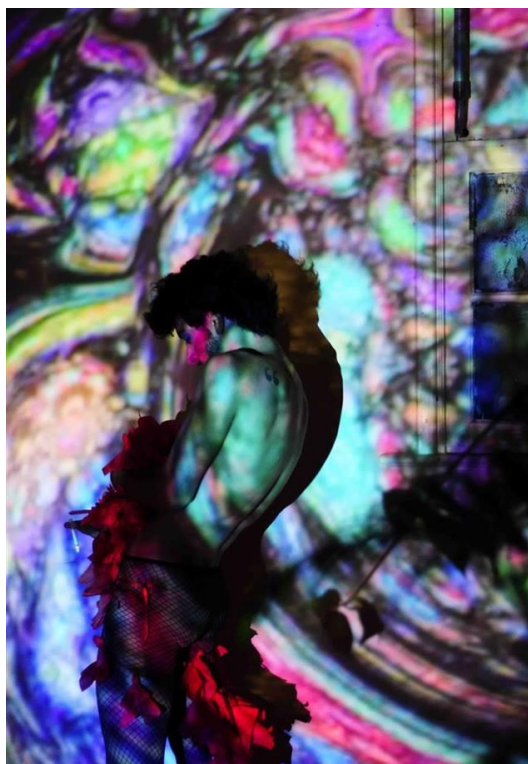


Figura 17: Leonardo Paulino durante a performance *Naolli Hortencie*
Foto: Isabella Valverde

É muito perigoso teorizar sobre o CsO, torná-lo um saber acadêmico diminuindo-o à uma organização conceitual, “eliminando ao mesmo tempo o seu processo de invenção e experimentação, e impedindo a compreensão desse processo” (LINS, 1999, p.50). Mas nesse exercício de experimentação e, agora, fixação da experiência como escrita há a reflexão sobre a multiplicidade de

intensidades existentes no corpo, no “plano de consistência” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.18). Como produzir essas intensidades para a plenitude e não esvaziamento do corpo? Deleuze e Guattari buscam respostas para essa questão, afirmando a existência de um *continnum* entre intensidades e indicando que cada CsO é cheio de “*platôs*”. “Um platô é um pedaço de imanência. Cada CsO é feito de platôs. Cada CsO é ele mesmo um platô, que comunica com os outros platôs sobre o plano de consistência. É um componente de passagem” (op.cit, p.18). O plano de consistência é marcado pelos afetos, não tem começo nem fim, está sempre no meio, é feito por linhas tênues entre todas as coisas.

Existe aqui um exercício por parte de Deleuze e Guattari, e também meu em minha prática artística, para explodir as formas, as estruturas e categorias, desconstruindo as identidades e sexualidades através do devir, onde os fluxos desejanos são conectados. Através da desordem, da violência e do caos atinge-se a desterritorialização, visto que a ordem social nunca consegue dominar tudo, algo sempre lhe escapa. É necessário criarmos (e *Naolli Hortencie* vai a esse encontro) linhas de fuga para nos esquivar dos controles e estratificações do poder social, conectando os CsO em bandos-devir, onde as diversidades se fortalecem em um *continnum* de desejos.

Atingir o CsO é meta da matilha, porque experimentá-lo é conectar desejos, fluxos e um *continnum* de intensidades. Nem enfoques significativos, nem subjetividades controladas, o que se deve buscar são as linhas de fuga, construir rizomas em todos os lugares (CÂMARA, 2000, p.35).

Para suplementar e deixar aberta essa reflexão, e como forma de convite para os bandos-devir, compartilho um texto escrito por Amanda Maia, organizadora do o *I Encontro Nacional Fronteira Sa[n]grada: Artaud e seu Duplo* e integrante do Núcleo Viãnsata, referindo-se à performance *Naolli Hortencie*:

Absoluta hipnose diante do ser que se abriu em imensidão diante de nós. Naolli e Leonardo têm em comum os olhos enigmáticos, e tê-los, os dois que são um, seduziu e fez doer em simultâneo, em sincronia e dissonância, enquanto experimentávamos o desejo de engolir e o absurdo nó na garganta, com toda a crueldade que Artaud exige de todos aqueles que bebem de seu cálice. Foi sagrado. Foi doloroso. E foi delicioso.

4.2 A repetição como deslize para a transformação: re-performance ou Morra, renasça²⁵

Nós, seres humanos, estamos sempre em processos de repetição. Todos os dias repetimos ações e hábitos em diversos setores: em nossas casas, no trabalho, na escola, na religião, nas ruas, entre outros tantos lugares. Muitas vezes, “por meio da disciplina repetitiva, formas sociais gradualmente permeiam e dominam maneiras pessoais (corporais) de percepção e expressão” (FERNANDES, 2000, p.73). É pela repetição que os corpos são disciplinados:

[...] o momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política de coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos (FOUCAULT, 1987, p. 119).

Buscando reverter a noção da repetição enquanto caminho para a criação da disciplina, adestramento e docilidade dos corpo, uso aqui a noção deleuziana de repetição como distinção de generificações, uma repetição que gera a diferença. Porém, essas duas formas de repetição não são independentes, elas necessitam de um sujeito repetidor. A proposta de Deleuze indica a repetição como diferença, sendo que, a maior potência dessa diferença só pode ser atingida na repetição de algo idêntico. Essa repetição de diferença existe no meio social, pode ser exemplificada através da repetição de acontecimentos cotidianos como a regularização da lei e as marcas de afirmação das identidades. Ambas, repetição e diferença são resultado da natureza, e só podem ser reconhecidas na possibilidade de experiência do tempo.

O teatro da repetição opõe-se ao teatro da representação, como o movimento opõe-se ao conceito e à representação que o relaciona ao conceito. No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito, unindo-o diretamente à natureza e à história; experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos

²⁵ Trecho da música “Relance” de Gal Costa, do álbum “Índia” (Phillipis, 1973): Pare, repare/ Cite, recite/ Salve, ressalve/ Volte, revolte/ Trate, retrate/ Vele, revele/ Toque, retoque/ Prove, reprove/ Clame, reclame/ Negue, renegue/ Salte, ressalte/ Bata, rebata/ Fira, refira/ Quebre, requebre/ Mexa, remexa/ Bole, rebole/ Volva, revolva/ Corra, recorra/ Mate, remate/ Morra, renasça

personagens, todo o aparelho da repetição como "potência terrível" (DELEUZE, 1988, p.19).

Deleuze deseja criar uma filosofia da diferença, ocupando-se mais da reverberação dos acontecimentos, dos instantes e do agora. A representação já não pode ser repetida, recitada, reiterada, pelo contrário, devemos buscar caminhos que ressaltem a repetição com possíveis fendas e espaços para criar rasuras, deslizos geradores de diferença, como pode acontecer com a repetição cotidiana da afirmação cotidiana das políticas identitárias e sexuais.

Seguindo essa noção deleuziana de repetição, compartilho agora a re-performance de *Naolli Hortencie*, realizada no 26 de maio de 2014, por volta de 21:00 horas, durante a V Mostra de Performance na Galeria Cañizares na Escola de Belas Artes – UFBA. Essa re-performance foi intitulada “*Pedaços vermelhos caídos de abraços*” e foi realizada por mim e pelo performer Saulo Moreira para celebrar nosso encontro afetivo e as singularidades existentes em nossas diferenças.

Para realizar a re-performance fizemos uma fruição sobre a obra *Naolli Hortencie*, através de imagens e trechos dos textos escritos por mim pós-performance. Começamos a criar juntos algumas dramaturgias para/dos nossos corpos e sugerimos alguns movimentos para nossa dança singular/conjunta. Saulo queria usar balões na cabeça, eu apostava em criar uma festa, insistia agora em um corpo carnavalizado, um corpo alegórico e estilizado. Ainda, talvez, um CsO.

Alguns signos de *Naolli Hortencie* foram também usados em *Pedaços vermelhos* como a projeção psicodélica na parede da Galeria Cañizares, as flores de tecido vermelhas e algumas partes do meu figurino, como a meia arrastão. Chegamos por volta das sete horas da noite na galeria e começamos a preparar minimamente os objetos usados na performance, todas as ações foram desenvolvendo-se espontaneamente a partir desse tempo. Enchemos os balões, distribuí beijos de batom vermelho nos balões brancos emaranhados que cobriam toda a cabeça de Saulo. Dois corpos nus. Vestimos nossas meias, uma vermelha, outra preta. Dividimos todas as flores vermelhas dentro das meias, florescendo e embalando nossos sexos.

Muito tempo de espera em uma sala da galeria reservada para os artistas se produzirem para as performances da mostra. Quando saímos da sala, Saulo sendo guiado por mim, fomos até a sala onde o público estava. Uma projeção psicodélica na parede já manchava e coloria nossos corpos. Essa é uma descrição inventada e

também produzida pela memória. Saulo começou a furar os balões com uma agulha e começou também a furar os dedos. Meu corpo estava em carnaval, eu cortava repetidamente o meu cabelo, jogava confetes e apertava um spray de espumas nos corpos presentes na sala. Depois, um encontro. Eu e Saulo nos encontramos e em um momento de fuga da imagem fixada na projeção, retiramos as flores e trouxemos para o peito. Dois corpos se abraçam e começam a rolar e rastejar juntos pelo chão, deixando rastros vermelhos, flores em abraços.

Para aproximá-lo ainda mais dessa poética (de si), proponho a leitura de parte dos escritos feitos por mim pós-re-performance funcionando como repetição da performance de uma re-performance:

Dois corpos em lugares opostos, conectados energeticamente. Práxis simultânea. Estamos celebrando o amor. Celebrando os encontros. A sutileza dos acontecimentos. Buscado uma inte(g)ração a partir do movimento proporcionado pela respiração. Interessamo-nos pelo ponto de sutura. O momento do encontro. O instante. O aqui-agora. A performatividade desse tempo. A relação entre a areia do mar, o próprio mar e a onda. Como será esse encontro?



Figura 18: Leonardo Paulino e Saulo Moreira durante a re-performance *Pedaços vermelhos caídos de abraços*

Foto: Arquivo Pessoal

Ao tentar refletir sobre a re-performance *Pedaços vermelhos*, nota-se a ação subversiva na prática performática como possível deslizamento que surge através

do prefixo “re”. “Re” age como provocação de diferença, desestabilização das estruturas e revela um espaço político na abertura durante a repetição das identidades, e posso dizer, também das sexualidades.

Repetir uma performance é talvez uma estratégia para re-pensar as poéticas de si, agenciar outros lugares para a expressão do corpo e provocar cada vez mais a potencialização da produção de afetos desse corpo.

Entretanto uma performance inclui traços de outras performances, ela também produz uma experiência cuja interpretação apenas parcialmente depende da experiência prévia. Daí a terminologia “re” na discussão de performance como lembrar, reinscrever, reconfigurar, reiterar, restaurar. “Re” dá conhecimento do campo discursivo preexistente da repetição dentro do presente performativo mas “figurar”, “inscrever” e “iterar” confirmam a possibilidade de algo que excede a nosso conhecimento, que altera a forma dos lugares e imagina novas posições de sujeito não suspeitadas” (DIAMOND apud CARLSON, 2009, p.194-5).

Nesse momento, ao buscar construir performática e performativamente identidades e sexualidades, e repetindo essas ações a todo instante, há uma “produção ritualizada, um ritual reiterado sob e por meio de limites, da força de proibição e do tabu” (BUTLER, 2003, p.95), ou seja, o *self* é construído pela performance do sujeito no meio social, realizando alterações e mudanças em sua identidade de gênero por intermédio das repetições dessas performances.

Essa repetição do gênero é entremeada nas discussões de Judith Butler sobre o caráter performativo e citacional das identidades sexuais. Para a autora, “toda performance de gênero é citacional e, como toda citação, nunca repete exatamente o original ausente” (BUTLER *apud* CARLSON, 2009, p.94). Com isso, verifica-se uma repetição como algo inovador gerando um espaço de deslize que surge através dessa repetição e da citação da performance social.

A repetição, segundo Deleuze, é um procedimento necessário em relação àquilo que não pode ser substituído gerando um grau de singularidade, visto que, repetir só tem validade como algo único e não como semelhança ou equivalência. A partir da repetição, criam-se fissuras possibilitando sempre uma transformação, logo, sempre singular. Para o autor, “repete-se uma obra de arte como singularidade sem conceito [...] A cabeça é o órgão das trocas, mas o coração é o órgão amoroso da repetição” (DELEUZE, 1988, p.11-2). Repetir uma performance funciona como proposição de singularidades e principalmente, como produção de afetos.

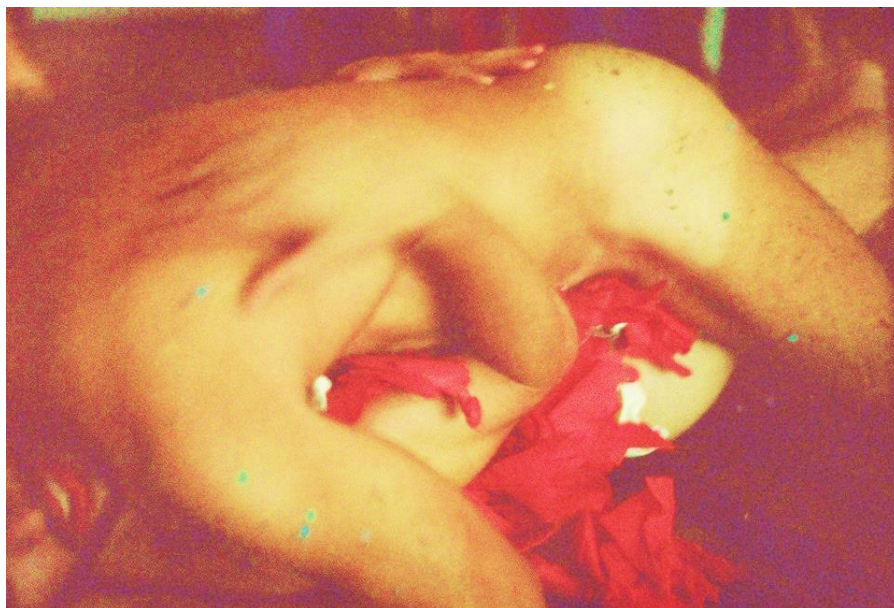


Figura 19: Leonardo Paulino e Saulo Moreira durante a re-performance *Pedaços vermelhos caídos de abraços*
Foto: Arquivo Pessoal

Ao embaralhar as oposições entre masculino e feminino (talvez elas nem estejam mais presentes em mim) criamos discursos sobre a sexualidade como construção performativa potencializando a política do desejo escrita através do corpo. As operações heteronormativas são questionadas incessantemente buscando criar espaços para a liberdade do corpo e o rompimento com as técnicas de domínio criadas na modernidade. Assim, estimula-se a repetição em seu fluxo e ritmo cíclico, liberando “a vontade de tudo o que a encadeia, fazendo da repetição o próprio objeto do querer. Sem dúvida, a repetição é já o que encadeia” (op.cit., p.15).

A ideia de re-performance como provocação proposta na IV Mostra de Performance “*A imagem e o efêmero*” com a curadoria de Ricardo Biriba, nunca chega ao fim, está sempre no entre-lugar. Sempre teremos ações para serem repetidas continua e cotidianamente subvertendo os nossos próprios processos de controle sobre nossos corpos:

[...] pela repetição, o corpo explora sua existência conflituosa e paradoxal, entre o natural e o linguístico, o experiencial e o automático, o pessoal e o social. O corpo “reconta” e “redança” sua própria história de dominação, continuamente repetindo e transformando – “redefinindo” – dança (FERNANDES, 2000, p.140).

A re-performance possibilita uma criação de multiplicidades que “se auto-reproduz com exatidão, e combina-se gerando o novo a partir do mesmo” (op.cit, p140), em um processo criativo sempre afirmado no corpo. O corpo é o lugar da

criação das *epistemes*, lugar dos afetos, dos desejos, das percepções e sensibilidades, repetidamente devemos buscar a expressão do corpo como transformação, como geração de autonomia. No final, a borboleta não morre, ela cria, possibilita e agencia espaços para retornar ao nascimento. Um *continuum* de transformações, um eterno retorno, um devir-acontecimento.

4.3 O cansaço como possibilidade de criação da poética de si ou Talvez eu volte, um dia eu volto²⁶

Na tarde de hoje, 30 de outubro de 2014, quinta-feira, eu e Saulo Moreira criamos uma mediação sobre a arte da performance no encontro do grupo de pesquisa *Literatura como Performance: narrativas de si, escritas de si*. O grupo, coordenado por Denise Carrascosa, atravessa nossos corpos todas as tardes de quintas-feiras no Instituto de Letras – UFBA. A proposta do grupo é criar um mapeamento sobre procedimentos narrativos atuando em movimentos de re-existência na produção de subjetividades subalternas. As pesquisas dos integrantes do grupo convergem e articulam-se dentro dos seguintes problemas: narrativa como performance, procedimentos de subjetivação, subalternidade, ética e política na contemporaneidade.

Essa ação teórico-prática realizado por mim e Saulo no encontro do grupo integra as práticas da plataforma artística criada por nós em março de 2014, chamada *Os Escafandristas*.

Essa experiência de hoje atravessa de maneira singular essa escrita, pelo fato de suplementar toda a articulação teórico-prática proposta nesta pesquisa. Hoje a discussão no grupo era referente à performance, impressões e tensões criadas pelos textos *A arte da performance (2011)* de Jorge Glusberg e *Performance como linguagem (2011)* de Renato Cohen. Durante a fala de Saulo sobre uma possível cartografia da performance, alguns vídeos-performance e vídeos-dança de bolso (alguns criados por nós) criados por variados performers, era disparado por mim para complementar seu traço.

Denise Carrascosa, então, propôs uma pausa-dinâmica (e proponho a re-performance dessa fala) durante o encontro do grupo de pesquisa:

²⁶ Trecho da música “Vapor Barato” de Gal Costa, do álbum “Fa-Tal - Gal A Todo Vapor” (Phillipis, 1971): Oh, sim, eu estou tão cansado/ Mas não pra dizer/ Que eu tô indo embora/ Talvez eu volte Um dia eu volto/ Mas eu quero esquecê-la, eu preciso/ Oh, minha grande/ Ah, minha pequena/ Oh, minha grande obsessão/ Oh, minha honey baby/ Baby, honey baby

Imagine-se em uma praia deserta. A sensação da areia tocando o corpo, o corpo tocando a areia, a materialidade, um texto escrito pelo corpo atravessado pelas primeiras luzes solares da manhã. Você tem vontade de entrar no mar. Aos poucos você sente a água tocando os dedos dos pés, depois os joelhos, a cintura. Agora você pode mergulhar. Você está em um lugar fundo, não consegue tocar mais a areia. De repente vem uma onda que te arrasta novamente para a beira da praia. Novamente você quer entrar no mar, e cada vez avança mais para o fundo. Vem outra onda e te leva para o contato com a areia. Repetidamente, você volta para o mar. Depois, você sai do mar ainda com a sensação da água no corpo, da água tocando o corpo. Você fica vendo e sentindo o sol. Você não quer sair dali.

Aderi à fala de Denise, nesse momento, para sublinhar certo esgotamento de meu corpo. Parece-me haver um corpo esgotado do movimento *continuum* de mergulhos no mar. O mar já me deu uma “surra”. Mas ainda, para uma melhor reflexão sobre esse esgotamento, quero compartilhar um texto, funcionando como coleta de dados para essa pesquisa, escrito por Denise após o encontro:

1. Performatividade/Performance: palavras-coisas contemporâneas, cheias de viço, portanto intempestivas, portanto difíceis de mapear...que ótimo que estamos criando oportunidades pra essas palavras-coisas nos atingirem!
2. Performatividade: conceito operatório para pensar diferencialmente as práticas cotidianas, sem aquela velha divisão entre vida e arte...a partir desta chave conceitual, tudo é funcionamento, tudo é produção de sentido, todos os eventos em suas singularidades, todo e qualquer gesto, palavra, objeto produz, performatiza, i.e., repete diferencialmente e cotidianamente os esquemas com os quais podemos conduzir nossos corpos e viver socialmente na produção de sentidos partilhados. O "fora" desses esquemas seria a monstruosidade/ o impensável. Vivemos performativamente. Equação entre performatividade e afirmação da vida - MAR
3. Performance: Investimento estético-político pontual que deriva da performatividade cotidiana. Um gesto divergente (mas que só é possível em diálogo com o convergente). Um burning act. Linguagem que desabilita a lógica moderna do tempo (antes, durante, depois). Instaura hibridismos entre múltiplos tempos e espaços. Desabilita a lógica de uso dos corpos. Monta corpos utópicos. Corpos sem Órgãos. Desabilita hierarquias e arquiteturas mentais (mas só é possível em função dessas mesmas arquiteturas) - ONDA
4. De volta à areia, molhada de Sau, nossos corpos ao Léo, guardam a memória dessas ONDAS, feitas de MAR.
5. Nenhuma grande novidade. Cada tempo, suas intempestividades (Denise Carroca por email em 30/10/2014).

Nossos corpos são areias levadas e trazidas pelas ondas do mar. Nossos corpos estão no entremeio entre areia e mar.

[Faço uma pausa aqui. Sentir, agenciar, distanciar e comemorar meu corpo cansado. Assumo a performatividade dessa escrita, por isso ela não é finalizada].

Essa pausa aponta a diferença entre um corpo cansado e um corpo esgotado. Deleuze em seu texto “O Esgotado” traz a noção de que,

[...] o cansado não dispõe mais de qualquer possibilidade (subjéctiva) – não pode, portanto, realizar a mínima possibilidade (objectiva). Mas esta permanece, porque nunca se realiza todo o possível; ele é até mesmo criado à medida que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar (DELEUZE, 2010, p.67).

Há uma imagem para descrever a diferença entre o cansado e o esgotado. O esgotado permanece sempre sentado, o cansado, por sua vez, está sempre deitado, pode virar ou rastejar-se. Em algum momento pode levantar-se para realizar ações. O esgotado está sempre sentado, a posição mais arrepiante, não pode deitar, nem levantar-se.

Nesse momento, o corpo não aguenta mais, sinto-me cansado do meu corpo ser alvo de enquadramentos e categorizações. Padrões me atingem, meu corpo quer a todo o momento levantar e/ou rastejar-se. Trago uma memória do Laboratório de Performance, no dia 26 de março de 2014, quando Ciane perguntou se alguém gostaria de dizer algo para o grupo. Instantaneamente, eu disse que havia lido uma frase em um texto que dizia: - Rastejar também é uma forma de resistência do corpo. O não aguentar do corpo não funciona como um esgotamento, mas afirma a potência de resistir do corpo, “cair, ficar deitado, bambolear, rastejar são atos de resistência” (LAPOUJADE, 2002, p.89). O corpo não aguenta mais o adestramento, a disciplina, a submissão às forças exteriores.

Mas a força das experiências, especificamente uma experiência somático-performativa, potencializa o corpo, aquilo que nos passa, nos transtorna:

O sujeito da experiência [...] é um sujeito alcançado, tombado, derrubado. Não um sujeito que permanece sempre em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo. [...] Em contrapartida, o sujeito da experiência é também um sujeito sofredor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido. Seu contrário, o sujeito incapaz de experiência, seria um sujeito firme, forte, impávido, inatingível, erguido, anestesiado, apático, autodeterminado, definido por seu saber, por seu poder e por sua vontade” (BONDÍA, 2002, p.25).

A resistência ao cansaço torna-se um fortalecimento do corpo. Praticar a arte da performance, produzir-se durante a escrita, revigora esse corpo. O embate com a

maquinaria do poder nos deixa cansados, e não a prática em performance, a ação de pesquisar e dissertar. Esse corpo está sempre sofrendo por estar exposto às novidades do fora, ele sofre por causa dos encontros, por ser afetado. Mas esse estado é o sentido do CsO: viver o insuportável não seria possível para o corpo organizado.

Tudo se passa como se ele não pudesse mais agir, não pudesse mais responder ao ato da forma, como se o agente não tivesse mais controle sobre ele. Os corpos não se formam mais, mas cedem progressivamente a toda sorte de deformações. Eles não conseguem mais ficar em pé nem ser atléticos. Eles serpenteiam, se arrastam. Eles gritam, gemem, se agitam em todas as direções, mas não são mais agidos por atos ou formas. É como se tocássemos a própria definição do corpo: o corpo é aquele que não aguenta mais, aquele que não se ergue mais (LAPOUJADE, 2002, p.82).

A poética de si produz nesse momento, a imagem do corpo como uma espiral, fechar-se para abrir-se. A poética de si é uma força de re-existência do corpo, impulsionada pelo regime do sutil, seu movimento provoca excessos e forças capazes de deslizamentos aos agenciamentos de poder, sua expressão provoca pequenas propulsões para corpos dançantes, afirmando a importância de atingir um não-objetivo processual performativo continuado e não imposto em forma de assujeitamentos.

Em verdade, aprendi também a esperar, e bastante – mas somente a esperar por mim. E sobretudo aprendi a ficar em pé, andar, correr, saltar, escalar e dançar. Mas este é o meu ensinamento: quem um dia quiser aprender a voar, deve primeiramente aprender a ficar em pé, andar, correr, saltar, escalar e dançar: - não se aprende a voar voando! (NIETZSCHE, 2011, p.186).

Por isso, eu danço!

5. RE-NASCER

Minha maneira de não ser mais o mesmo é, por definição, a parte mais singular do que sou.
[Michel Foucault]

Meu corpo, outro.

Quando iniciei minha pesquisa nunca imaginei tamanha a força e potência que essa escrita provocaria. Em cada linha, em cada palavra conectada, em cada música ouvida ao escrever, meu corpo se modificava. Agora, meu corpo é outro, um corpo afetado, potente e dançante. É muito bonito criar espaços para poder dizer sobre as experiências que transtornam e desestabilizam arquiteturas e hierarquias mentais. É muito prazeroso poder compartilhar meu corpo; somente através das integrações esse corpo adquire sentido. Há muitos afetos tatuados em minha pele e tantos outros afetos doados àquilo que me cerca.

Foucault nos alertou: “escrever é pois “mostrar-se”, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” (FOUCAULT, ANO, p.150). E é fato que essa escrita é uma troca, um compartilhamento, um atravessamento proposto ao outro. As relações com o outro, com o ambiente, com objetos, tornam meu corpo um eterno devir, sempre a procura dos seus limites, das possibilidades de potencialização dos afetos, dos movimentos propulsores para re-existir.

Nesse momento, ao chegar ao final desse processo, gostaria de falar sobre borboletas. Há um *pathos* quando penso em borboletas. Eu sempre pensei na performatividade da borboleta. O seu ciclo de vida compreende o ovo, a lagarta, a pupa (que se desenvolve dentro da crisálida ou casulo) e o imago, sua fase adulta. A fase adulta pode durar de duas semanas a três meses dependendo de sua espécie. Eu sempre achei que ela vivesse intensamente todos os seus momentos porque, logo, ela chegaria ao fim da vida. Trago essa imagem da borboleta, pelo fato dessa dissertação lembrar o mesmo processo.

A priori, comecei a desenvolver lentamente as abordagens dessa pesquisa. Primeiro, definir o objeto, a metodologia, o tempo/espaço que ela ocuparia. Depois, um tempo fechado, atravessado por tantas intempéries ao chegar à cidade de São Salvador. Aos poucos, fui me abrindo e a pesquisa acontecendo. As práticas performáticas eram também meditação. A escrita abria cada vez mais meu casulo. Tornou-se um grande processo de mudança. Metamorfosar-se. Eu fiquei pronto

para “voar”, e, “voei”. Algumas borboletas migram longas distâncias. Eu “voei” intensamente como se em algum momento esse processo chegaria ao fim. Atingi muitas distâncias, experimentei pequenos e altos voos. Mas, aqui, não há morte. Há cada vez mais uma carnavalização do meu corpo, um eterno retorno que pode ser caracterizado como re-nascimento.

Assim, essa escrita é marcada em seus trajetos pelo processo de metamorfose da borboleta. Também fui modificando durante o tempo, a partir de minha prática artística e, com isso, dilatando a potencialização do meu corpo. Tenho mais vontade de potência.

O primeiro trajeto “Perfurando os espaços, saindo da casca: nascimento” foi um importante espaço para refletir sobre a criação de uma poética de si como força para transtornar os procedimentos sociais impostos aos sujeitos no processo de construção de suas identidades e sexualidades. Durante minha experimentação na integração com o plástico na performance *Células-Tronco*, pude perceber meu corpo enquanto um corpo vivenciado e produtor de afetos. A questão: O que pode o corpo? O que pode o corpo-plástico?, apontou-me para buscar formas para falar do corpo. Esse corpo visto durante esse trajeto mostra-se como um corpo pós-nietzschiano, pós-orgânico, pós-humano.

O segundo trajeto “Criando asas, experimentando a natureza: re-existência” traz as experiências na pesquisa de campo em Lençóis/BA. Durante essa pesquisa, pude perceber a flexibilidade de estilização do corpo através da citação do gênero na figura da *drag-queen* proposta durante a performance no Festival de Dança de Lençóis/BA, afirmando que o sexo é produzido social e culturalmente. Na relação entre corpo e ambiente, na relação com objetos como o salto alto e a pedra, percebi que o corpo é afetado por essas relações, e que, as sexualidades devem ser a todo o momento repetidas, recitadas, reiteradas e desviadas.

No terceiro e último trajeto “A história da borboleta que se apaixonou por um soco: autonomia” fiquei surpreso pelas experiências na performance *Naolli Hortencie: acúleos na carne*, ao desenvolver reflexões sobre o corpo-sem-órgãos, buscando desconstruir as formas, estruturas e categorias que, repetidamente, provocam ordenações sociais aos sujeitos quando tratando de suas identidades e sexualidades. Também na re-performance *Pedaços vermelhos caídos de abraços*, pude perceber a importância da repetição como viés para a criação da diferença.

Precisamos sempre repetir os nossos atos através da diferença, revertendo as noções da repetição enquanto disciplina, adestramento e docilidade dos corpos.

A abordagem somático-performativa trouxe para essa pesquisa a desconstrução de uma escrita acadêmica linear, ampliando espaços para que as imagens e memórias funcionassem como uma experiência expandida e inter-relacional. Prática e pesquisa são conectadas e organizadas nessa abordagem pelo ato de criação e, assim, em constantes processos de mudança. Todas as associações e reflexões nessa pesquisa aconteceram através da performatividade enquanto experiência vivida tornando-a uma pesquisa em movimento.

Busquei aqui, traçar e criar heterotopias, ou seja, os lugares outros, os espaços diferentes, caracterizados por aspectos não-hegemônicos. (FOUCAULT, 1967). As heterotopias podem conectar múltiplos espaços incompatíveis entre si, diferentes períodos de tempo e funcionam na dimensão do espaço ao redor. As heterotopias são caminhos para as re-existências. As heterotopias são lugares possíveis para a subversão de regimes heteronormativos, onde os sujeitos podem praticar suas sexualidades sem medo de serem marginalizados ou punidos. Ao contrário das utopias, as heterotopias podem ser criadas na realidade. A noção de heterotopia *queer* é um ponto importante para ser discutido, possivelmente, durante um futuro doutorado.

Os estudos *queer* contribuíram para que essa pesquisa não ficasse fixa em nenhum momento. A noção *queer* traz movimento e leveza para essa pesquisa, articulada ao exagero, à fechação e ao estranhamento, possibilita a criação de um corpo ético/político/estético como contra-vetor aos padrões heteronormativos. O *queer* aborda as incoerências das relações estáveis entre sexo biológico, gênero e desejos sexuais, evidencia os corpos abjetos, os corpos fora da ordem, os corpos das margens, implicando na noção de que identidade e sexualidade são decompostas e reelaboradas através da repetição da performatividade.

Meu corpo está em movimento, busca sempre novos voos, procura cada vez mais não-lugares:

Meu corpo, de fato, está sempre em outro lugar. Está ligado a todos os outros lugares do mundo, e, para dizer a verdade, está num outro lugar que é o além do mundo. É em referência ao corpo que as coisas estão dispostas, é em relação ao corpo que existe uma esquerda e uma direita, um atrás e um na frente, um próximo e um distante. O corpo está no centro do mundo, ali onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo não está em nenhuma parte: o coração do mundo é esse pequeno núcleo utópico a

partir do qual sonho, falo, me expresso, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. O meu corpo é como a Cidade de Deus, não tem lugar, mas é de lá que se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos (FOUCAULT, 1967, p.?).

Essa escrita funcionou como um exercício para a produção de si, para a produção de afetos, para potencializar o corpo, para refletir sobre a prática cênica operando como força contra os assujeitamentos, para criar micropolíticas desestabilizando padrões sociais, para compreender que pelo amor, o corpo está aqui.

Para finalizar, compartilho um texto²⁷ lido por mim na abertura da defesa desta dissertação em 16 de dezembro de 2014:

Querido amigo,

Faz um tempo que não nos vemos, e por isso, resolvi te escrever.

Li que escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. Então, vou me recriando nessas linhas, modificando-me cada vez mais pela passagem do tempo.

Hoje, choveu muito em Salvador (você não iria gostar) e mesmo andando embaixo da chuva com um guarda-sol, molhei muito os meus sapatos. E é sobre isso que eu gostaria de te dizer nessa carta: sobre sapatos.

Acho que você pode imaginar o que vou te contar: Lembro-me que há uns dez anos atrás, quando ficava sozinho em casa, sorrateiro, ia até o guarda-roupa de minha irmã, pegava suas sandálias de salto alto, calçava-as e andava desfilando pelos corredores de casa. Mas há tantas coisas envolvidas nesse ato. Toda essa performance era silenciada por mim, eu me censurei e me violentei por muito tempo por ter uma sexualidade desviante. E você sabe disso, porque sempre esteve presente em meus movimentos.

O salto alto me trazia prazer. Eu sempre gostei de andar de salto alto, sabemos. Por mais que algumas pessoas não percebam, os sapatos vivem em batalha. Todos os dias, de diferentes formas, de diferentes cores, diferentes tamanhos, os sapatos andam pelas ruas construindo seus caminhos, suas singularidades. Sabe, meu querido, alguns sapatos não conseguem entender porque não podem ser usados em

²⁷ Baseado no texto “Sobre Saltos: entre a sola e o salto alto do sapato dela existe a imensidão” de Cleiton Zóia Münchow

alguns lugares e em algumas ocasiões. Outros sapatos sentem-se confortáveis nos caminhos que pisam, afinal, concluem que esses lugares pertencem a eles naturalmente.

Não pise neste lugar! Esse pé não te serve, você é para pés femininos! Sapato social somente para homens! Sapato de salto alto só para mulheres! É proibido entrar de chinelo! Não desvie do caminho! Nossos sapatos já ouviram muito isso, não é? Cansados da obrigatoriedade de andar por determinados lugares, alguns sapatos dançam, performatizam, sapateiam, rodopiam pelo caminho, transformando o caminhar como marca da diferença.

Infelizmente, alguns sapatos foram e são pisoteados até a morte. Há sapatos que por terem levado algumas pisoteadas conseguiram transformar em dança as pedras que encontram no meio do caminho.

Este par de sapatos de salto produziram movimentos capazes de embaralhar a ordem das caixas e confundir os destinos até transformá-los em possibilidades.

Numa dança que se confundia com caminhar, entre caixas de sapatos que eram objeto de felicidade e tristeza, o modelo de construção do conjunto em que o salto está implicado foi desconstruído: liberado da unidade por meio do desmoronamento das caixas.

Meus sapatos não querem mais parar de dançar. Festejam a dança da diferença. E eles sabem que não estão sozinhos nessa caminhada. E por isso, também, estou esperando sua visita ansiosamente, para que nossos sapatos dançam no carnaval de nossos corpos.

É isso meu amigo, um salto deve calçar o pé que desejar ser calçado por ele e aquele que ele desejar calçar, os saltos querem os mesmos direitos dos chinelos, tênis e ponto. Dar passos a caminho da liberdade, que não é outra coisa senão movimento da diferença.

Me despeço, amigo, com o **MEU** salto alto.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCANTARA, Clarissa de Carvalho. **Corpoalingua - performance e esquizoanálise**. Rio de Janeiro: Editora CRV, 2011.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AUSTIN, John L. **How to do things with words**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975.

BAIOCCHI, Maura. **MAE: Mandala de Energia Corporal**. São Paulo: Transcultura, 2013.

BARTHES, Roland. **O neutro**: anotações de aulas e seminários no Collège de France, 1977-1978. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BARROS, Manoel de. **Retrato do artista quando coisa**. 3ªed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BHABHA, K. Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Unicamp – Departamento de Linguística. Campinas, nº 19, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BUTLER, Judith. **Bodies that Matter**: On the Discursive Limits of 'Sex'. New York and London: Routledge, 1993.

_____. **Corpos que pesam**: sobre os limites discursivos do sexo. IN: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. **Problemas de Gênero**: Feminismo e Subversão de Identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CÂMARA, Marcus Vinicius. Do corpo ao incorporal ou da estrutura aos fluxos desejantes. IN: MALUF JR, Nicolau (org.). **Reich: o corpo e a clínica**. São Paulo: Summus, 2000.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

DELEUZE, Gilles. Controle e Devir. IN: DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972 – 1990**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Sobre o teatro**: um manifesto de menos; O esgotado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. **Margens da filosofia**. Campinas, SP: Papirus, 1991.

DOMENICI, Eloisa. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. IN: **Pro-Posições**, Campinas, v. 21, n. 2 (62), p. 69-85, maio/ago. 2010.

FARIAS, Sérgio. A MIT-disciplinariedade como desafio para os profissionais de arte-educação na contemporaneidade. In: **Arte-Educação: História e Praxis Pedagógica**. Rudimar Constâncio, org. Recife: SESC Piedade, 2012, pp.29-33.

FERNANDES, Ciane; REIS, Andréia, (Org.). Estudos em Movimento I: Corpo, Crítica e História. Estudos em Movimento II: Corpo, Criação e Análise. **Cadernos do GIPE CIT**, PPGAC/UFBA, n. 18 & 19, 2008.

FERNANDES, Ciane. Criatividade, Conexão e Integração: Uma Introdução à Obra de Irmgard Bartenieff. In: **Em Pleno Corpo**: Educação Somática, Movimento e Saúde. 2a ed. Curitiba: Juruá, 2010, p. 34-48.

_____. Entre Escrita Performativa e Performance Escritiva: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação. In: **V Congresso da ABRACE**, UFMG, 2008.

_____. Esculturas líquidas: a pré-expressividade e a forma fluida na dança educativa (pós) moderna. IN: **Cadernos Cedex**, ano XXI, nº 53, abril/2001.

_____. Im(v)ersões Corpo Ambiente e a Criação Coreo-Videográfica. In: Revista Cena. UFRGS, Porto Alegre, nº 13, 2013a.

_____. Movimento e memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. In: **VII Congresso da ABRACE**, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012a.

_____. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002

_____. **Pina Baush e o Wuppertal Dança-Teatro**: Repetição e Transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.

_____. Princípios somático-performativos no ensino e pesquisa em criação. In: **Teatro na Escola. Reflexões sobre as Práticas Atuais: Brasil-Québec**. Carole Marceau e Luiz Cláudio Cajaíba Soares, org. Salvador: PPGAC/UFBA, 2013b, pp.105-115.

_____. Sintonia Somática e Meio Ambiente. In: **Repertório Teatro & Dança**. Ano 15, n.18, junho/2012b.

FÉRAL, Josette. Performance e Performatividade: o que são os estudos performáticos. IN: **Sobre performatividade**. MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera (orgs.). Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar: novas recomendações sobre a técnica da psicanálise. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud [ESB]**. Rio de Janeiro: Imago, s/d.vol. XII 1996. P.163-171.

FOUCAULT, Michel A Ética do Cuidado de Si Como Prática da Liberdade. In: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Coleção Ditos e Escritos V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **História da sexualidade**: a vontade de saber. vol. 1. Trad. Maria Tereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **História da sexualidade**: o cuidado de si. vol.3. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1985.

_____. **História da sexualidade**: o uso dos prazeres. vol. 2. Trad. Maria Tereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1973.

_____. **O corpo utópico**. 1967. Disponível em <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/38572-o-corpo-utopico-texto-inedito-de-michel-foucault>> Acesso em 14.12.2014

_____. **Resumo dos Cursos do Collège de France (1970-1982)**. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. **Vigiar e Punir**: o nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

GABRIEL, Alice. Ecofeminismo e ecologia queer: uma apresentação. IN: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n.1, p. 167-173, 2011.

GAMSON, Joshua. Deben autodestruirse los movimientos identitarios? Un extraño dilema. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidades transgresoras**. Una antología de estudios queer. Barcelona: Icária Editorial, 2002.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

GREINER, Christine. **O Corpo: Pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 1990.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica** – Cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1986.

HACKNEY, Peggy. Fazendo conexões: interação. IN: **Cadernos do Gipe-Cit: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**. PPGAC/UFBA. n.18, abril/2008.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003

_____. Quem precisa da identidade? IN: SILVA, Tomas Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

HANNA, Thomas. The Field Of Somatics. IN: **Somatics: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences**. Vol.1. Autumn,1976.

LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. IN: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (orgs.). **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

LATOUR, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. IN: **Objectos impuros: experiências em estudos sobre a ciência**. NUNES, João Arriscado; ROQUE, Ricardo (orgs.). Porto: Rainho & Neves, 2008.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LOPES, Cássia. **Gilberto Gil: a poética e a política do corpo**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. IN: **Pro-Posições**, v. 19, n. 2 (56) - maio/ago, 2008.

_____. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. **Teoria queer** - uma política pós-identitária para a educação. IN: Revista Estudos Feministas, Ano 9, Florianópolis, 2º semestre 2001.

_____. **Um corpo estranho** – ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, arte e filosofia**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2009.

_____. Considerações iniciais. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 22ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006. (Primeira “orelha”)

MATERNI, Ângela. O olho e a névoa: considerações sobre a teoria do teatro. IN: **Sala Preta**, São Paulo, Departamento de Artes Cênicas da ECA/SP, nº 3, 2003.

MISKOLCI, Richard. A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. IN: **Sociologias**, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan/jun, 2009.

MORONI, Juliana. O que é filosofia ecológica? IN: **Kínesis**, Vol. III, nº 05, Julho, 2011.

MORTIMER-SANDILANDS, Catriona. Paixões desnaturadas? Notas para uma ecologia queer. IN: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p 175-195, 2011.

NAGATOMO, Shigenori. **Attunement through the body**. New York: State University of New York, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Trad. P. C. L. Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

OLIVEIRA, José Guilherme Couto de. Reflexões sobre a natureza e a cultura da sexualidade. IN: MALUF JR, Nicolau (org.). **Reich: o corpo e a clínica**. São Paulo: Summus, 2000.

PALLARO, Patricia, org. **Authentic Movement: Essays by Mary Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow**. Volume I. Londres: Jessica Kingsley Publishers, 1998.

_____. **Authentic Movement: Moving the Body, Moving the Self, Being Moved. A Collection of Essays**. Vol. II. Londres: Jessica Kingsley Publishers, 2007.

PRINS, Baukje. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. **Revista Estudos Feministas**. vol.10 no.1 Florianópolis Jan. 2002

RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. IN: HILDEBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (org.). **O corpo em performance**: imagem, texto, palavra. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

RUBIN, Gayle. Pensando o sexo: notas para uma teoria radical das políticas da sexualidade. In: VANCE, Carole (Org.). **Placer y peligro**: explorando la sexualidad femenina. Madrid: Revolución Madrid, 1989. Tradução de Felipe Bruno Martins Fernandes

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. Pós-humano – por quê? IN: **REVISTA USP**, São Paulo, n.74, p. 126-137, junho/agosto, 2007.

SANTIAGO, Silviano. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SCHECHNER, Richard. O que é performance?. IN: **Performance studies**: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51. Disponível em
<http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf> Acesso em 10/11/2014.

SILVA, Tomas Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

SILVA, Valéria Loturco da. **Flutuação do ânimo em Espinosa**: uma leitura deleuzeana. Cadernos Espinosanos / Estudos Sobre o século XVII. São Paulo: Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, 2008.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

MÜNCHOW, Cleiton Zóia. **Sobre Saltos**: entre a sola e o salto alto do sapato dela existe a imensidão. Revista ALEGRAR - nº13 - Jun/2014.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. IN: SILVA, Tomas Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

TESES E DISSERTAÇÕES

ALCANTARA, Clarissa de Carvalho. **H00x - corpoemprocesso / teatrodesessência**. Tese de doutorado. Florianópolis, Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina, 2005. 217f.

CARRASCOSA, Denise. **Técnicas e políticas de si nas margens:** seus monstros e seus heróis, seus corpos e declarações de amor. Tese de doutorado. PPGLIT/UFBA, 2009.

MORONI, Juliana. **Uma reflexão filosófica sobre o conceito de informação ecológica.** Dissertação de mestrado. PPGFIL/UNESP. 2012.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência:** culturas e identidades no movimento hip-hop. Tese de doutorado. Unicamp. Campinas/SP. 2009.

DISCOGRAFIA (OU TRILHA SONORA)

Divino, maravilhoso – Gal Costa. Philips. 1969.

Da maior importância – Índia. Philips. 1973.

O amor – Fantasia. Philips. 1981.

Barato total – Cantar. Philips. 1974.

6. ANEXO A

SOBRE PALAVRAS TACHADAS

Texto escrito e compartilhado por Saulo Moreira

tudo é ficção

tudo é construção

tudo é tradução

tudo é texto

+

é = fluxo

é = fruição

é = prazer

é = gozo

é = funcionamento

é -> sem comedimentos moralistas

é (sem querer essência)

é = e

+

igual = quase = igual mais

pré = tudo aquilo que é inventado

ser -> estar / funcionar / flexionar / traduzir / construir / fazer / elaborar /
fabricar