



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE

***DA TRANSGRESSÃO CONFINADA ÀS NOVAS POSSIBILIDADES DE
SUBJETIVAÇÃO: RESGATE E ATUALIZAÇÃO DO LEGADO DZI A PARTIR DO
DOCUMENTÁRIO DZI CROQUETTES***

por

ADRIANO BARRETO CYSNEIROS

Orientador: Prof. Dr. DJALMA THÜRLER

SALVADOR, 2014

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE**

***DA TRANSGRESSÃO CONFINADA ÀS NOVAS POSSIBILIDADES DE
SUBJETIVAÇÃO: RESGATE E ATUALIZAÇÃO DO LEGATO DZI A PARTIR DO
DOCUMENTÁRIO DZI CROQUETTES***

por

ADRIANO BARRETO CYSNEIROS

Orientador: Prof. Dr. DJALMA THÜRLER

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

**SALVADOR
2014**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, desde que citada a fonte.

Cysneiros, Adriano Barreto

Da transgressão confinada às novas possibilidades de subjetivação: resgate e atualização do legado Dzi a partir do documentário *Dzi Croquettes* / Adriano Barreto Cysneiros; Orientador Djalma Thürler. / Salvador, 2014.

Dissertação (Mestrado): Universidade Federal da Bahia, 2014.

1. Dzi Croquettes. 2. Armário. 3. Fracasso.

Nome: CYSNEIROS, Adriano Barreto

Título: Da transgressão confinada às novas possibilidades de subjetivação: resgate e atualização do legado Dzi a partir do documentário *Dzi Croquettes*.

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: Paulo César Souza Garcia

Instituição: Universidade do Estado da Bahia

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: Leandro Colling

Instituição: Universidade Federal da Bahia

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: Djalma Rodrigues Lima Neto

Instituição: Universidade Federal da Bahia

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

A Deus, por todos listados abaixo e por tudo e todos não listados;

Aos meus pais, Fernando e Regina, pela vida e pelas possibilidades que ofereceram e ainda oferecem; e aos pais e mães espalhados pelos lugares onde passei, Marinalva dos Santos, Ed e Linda Brucks, Sônia Barreto, Elizabeth Nobre, Flávio (*in memoriam*) e Irma de Assis, cujo cuidado e olhar amoroso favoreceram e ainda favorecem mutações e desterritorializações em todos os que sou hoje;

A todos os irmãos e irmãs, Fábio, Fernando, Alexandre, George, Patrícia, Ingrid, Joelma, que investem no afeto para muito além de qualquer garantia dos laços de sangue, permitindo que a família se estenda sobre um campo largo e fértil, favorável ao cultivo de inúmeras espécies e jamais esteja contida numa única árvore (genealógica);

Ao meu amado companheiro, Filipe, por estar e ser ao meu lado, em especial por seu constante encorajamento, compreensão e presença sólida; e à sua família que se fez minha em terras baianas: Vera, Rafael, Kari, Cati, Sérgio, Gabi e Bog, Ari e Douglas;

Ao meu orientador, Djalma, pela liberdade, leveza, carinho, respeito, guia, confiança, exemplo, arte iluminadora e dedicação ao contato (próprio e alheio) com a abjeção;

A todos os amigos e amigas cuja companhia coloriu as tardes na UFBA, em especial Fábio Fernandes, Carla Freitas, Josué Leite e Gilmaro Nogueira, que, com carinho, cada qual ao seu modo, me cuidaram, com ouvidos, conselhos, compartilhamento de experiências, envio de textos, lembranças de prazos, convites etc.;

A Leandro Colling, pela “pressão” e olhar firmes nos objetivos que tem para o CuS (Grupo de Pesquisa em Cultura e Sexualidade), pelo acesso que permite a si e, principalmente, por acreditar e incentivar em todos e todas a produção do conhecimento;

Aos Dzi Croquettes, por tornarem disponível a leveza a todo o momento em que a carga da opressão se faz sentir, permitindo ao corpo e à alma alguma folga;

Aos teóricos aqui citados e aos não citados, mas que permitiram a construção do pensamento contido nessas páginas, por sua dedicação em tratar de temas tão duros e o fazer de maneira complexa.

A arte existe para que a realidade não nos destrua.
- (frase atribuída a) **Friedrich Nietzsche**

RESUMO

Desde a extinção da formação inicial do grupo Dzi Croquettes, em 1976, muito se avançou no ocidente no que concernem os estudos feministas, gays, de gênero e *queer*, da subalternidade e pós-coloniais. Levando em consideração também as transformações socioculturais ocorridas, este trabalho pretende compreender a potência do referido grupo de teatro, quando visto nos dias de hoje através do documentário homônimo, na criação de novas possibilidades de subjetivação no panorama sociocultural brasileiro. Para tanto, busca-se contextualizar o seu surgimento na esteira da contracultura; antenados aos acontecimentos fora do Brasil, como os movimentos sociais nascentes, e sob a forte influência do movimento Tropicália, eles subiram ao palco sob o comando técnico de Lennie Dale e o humor de Walter Ribeiro e lançaram as bases para um novo gênero teatral, brasileiríssimo, que mais tarde viria a ser conhecido como besteiro. Tudo isso fizeram em cima do salto, trajando vestimentas masculinas e femininas sobre corpos sarados, peludos e pesadamente maquiados e purpurinados: eram o retrato da androginia. Sua performance tinha a potência de borrar limites e desnaturalizar corpos, expondo o caráter performativo dos gêneros e possibilitando diferentes perspectivas acerca da opressiva estrutura do armário e seu papel na dinâmica de sujeição e abjeção. Pretende-se, ainda, registrar como o referido grupo teatral fez uso do artifício e do fracasso, principalmente no que concerne às noções de gênero, para territorializar novos afetos e construir novas possibilidades de real social; essa reflexão é atravessada pelo modo como os Dzi Croquettes “reciclam” a instituição da família e, também, como afetos como a vergonha, a humilhação e a culpa perpassam a vida sob a marca da diferença. Para dar conta do que se propõe, será utilizada como procedimento metodológico a cartografia como sugerida por Rolnik (2006).

Palavras-chave: Dzi Croquettes; besteiro; armário; família; fracasso; e vergonha.

ABSTRACT

Since the extinction of the initial formation of the group Dzi Croquettes in 1976, much progress has been made in the West in the fields of feminists, gays, gender and queer, the subaltern and postcolonial studies. Taking into account also the socio-cultural changes occurred, this study aims to understand the power of that theater group, when viewed today through the homonymous documentary, creating new possibilities for subjectivity in the Brazilian socio-cultural panorama. To this end, we seek to contextualize its inception in the wake of the counterculture; attuned to events outside of Brazil, as nascent social movements, and under the strong influence of the Tropicália movement, they took the stage under the technique of Lennie Dale and the humor of Walter Ribeiro and laid the groundwork for a new theatrical genre, a very Brazilian one, that would later be known as *besteiro*. All this was made up high heels, dressing male and female garments over hairy, heavily made up and glittered bodies; they were the portrait of androgyny. Their performance had the potency to blur boundaries and deconstruct bodies, exposing the performative nature of gender and allowing different perspectives on the oppressive structure of the closet and its role in the dynamics of subjection and abjection. Yet, it is intended here to register as the aforementioned theater group made use of artifice and failure especially in relation to notions of gender to territorialize new affections and build new possibilities of social reality; this reflection is crossed by how Dzi Croquettes "recycle" the institution of the family and also as such affects as shame, humiliation and guilt pervade life under the mark of difference. To give an account of what is proposed, cartography will be used as a methodological procedure as suggested by Rolnik (2006).

Key words: Dzi Croquettes; *besteiro*; closet; family; failure; and shame.

SUMÁRIO

TÁ BOA, SANTA?: UMA INTRODUÇÃO	10
1. A ÉPOCA DO DESBUNDE	20
2. É PRECISO TRANCAR BEM AS PORTAS	41
3. PLUMAS, PELOS, PURPURINAS E PAETÊS	69
4. “NÃO SOU DAMA NEM VALETE, EU SOU UM DZI CROQUETTE”	97
REFERÊNCIAS	106

TÁ BOA, SANTA?: UMA INTRODUÇÃO

“Life is a cabaret”, diz Lennie numa das imagens de arquivo selecionadas pelos diretores do documentário Dzi Croquettes. Sua fala é uma provocação: “Life is a cabaret”. O que fazer com a seriedade quando alguém lhe adverte: “life is a cabaret”? Os Dzi provocavam por meio dos tons, dos figurinos, do cenário, das coreografias redondas executadas por corpos perfeitamente angulosos; em cada fala, em cada gesto, em cada roupa, em cada música ecoava a constatação “life is a cabaret”. Sim, a vida é um cabaré; o mundo é um cabaré; e o corpo... é um cabaré!

Dzi Croquettes foi o espetáculo de maior projeção de um grupo teatral brasileiro homônimo, cujo *debut* foi em 1972 na cena cultural carioca. Seu sucesso (e a censura) o levou a ocupar palcos também em São Paulo, Salvador, Lisboa, Paris, Turim e Milão. Seus componentes foram treze¹ homens – Wagner Ribeiro, Roberto de Rodrigues, Cláudio Gaya, Reginaldo e Rogério di Poly, Bayard Tonelli, Paulo Bacellar, Ciro Barcelos, Lennie Dale, Cláudio Tovar, Benedicto Lacerda, Carlinhos Machado e Eloy Simões – entre 18 e 40 anos quando de sua entrada no grupo.

Surgidos no contexto da Ditadura Militar que governou o Brasil de 1964 a 1985, os Dzi Croquettes destoavam do cenário político de intolerância à diferença e ao livre pensar e expressar, apesar de, na conjuntura internacional, os movimentos sociais já haverem adquirido alguma expressividade.

Nascido no espírito da contracultura, o grupo surpreendera-se quando seu jeito de “dar pinta” pareceu ter dado início a uma revolução. Ao descrever sua vivência da efervescência de movimentos da época, Rolnik (2006, p. 15) usou as seguintes palavras: “ousadia de ruptura num grau e intensidade que só se vê nestes felizes momentos históricos em que as forças da criação encontram uma possibilidade de sustentação coletiva para sua expressão”. O Dzi foi não só sustentado, mas seguido por seu público. Público que, ao participar de um espetáculo cenicamente mutante, politicamente ambíguo e esteticamente caótico poderia experimentar um sem número de emoções através da seleção realizada por seus próprios sentidos². O espectador deparava-se com a chance e o convite de olhar para si, para suas referências

¹ A composição do grupo variou desde sua criação até sua extinção. Os treze atores citados compunham o grupo ao longo da apresentação do espetáculo *Dzi Croquettes* no Brasil e países da Europa entre dezembro de 1972 e janeiro de 1976, quando Lennie, Ciro, Carlinhos e Benedicto romperam com grupo. O espetáculo *Dzi Croquettes* realizou sua última apresentação em março de 1976 no Teatro das Nações em São Paulo.

² Emoções parecidas também sentia o público do Asdrubal Trouxe o Trombone, grupo teatral contemporâneo ao Dzi Croquettes que também se valia da estética do caos, a qual refletia, com efeito catártico, a época, ao passo que dessacralizava o espaço do palco, retirando-o de uma relação obrigatória de profissionalismo. Mais informações sobre esse grupo podem ser encontradas no livro *Asdrubal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*, de Heloísa Buarque de Hollanda (2004) e no documentário de 1978, *Xarabovalha*, dirigido pela autora, disponível em DVD.

internas, a partir da suspensão temporária – e na medida do que era possível para cada um – dos valores hegemônicos. As cenas oportunizavam a cada sujeito uma visada de si e de suas relações para muito além de qualquer moral, lição ou sentido sobre o qual a racionalidade pudesse se debruçar, esmiuçar, reter de imediato.

Com o foco nas vivências do grupo, seus componentes apresentavam um espetáculo que evoluía sem se fixar, sem se institucionalizar, e essa evolução era compartilhada com o público à medida que se desdobrava – não se aguardava os seus resultados para sobre eles incidir um julgamento (se bom ou mau, digno ou indigno de ser mostrado, se seria lucrativo ou não, a experiência seria feita no palco). Assim, esse teatro experimental inaugurava no cenário brasileiro um novo patamar de possibilidade de experiência ética e estética que embaralhava os papéis definidos e os locais reservados para audiência e a(u)tores.

O formato da ambiguidade dado à apresentação doava-lhe um sentido para além do esvaziamento de conteúdo imediato; suas verdades, ditas de modo irônico, duvidoso, jocoso, realçavam e reforçavam a instabilidade do terreno que sustenta os nossos valores, objetivos, sentidos, conceitos. Sua marca é o movimento; fazer contato com os DZI é ser movido, mexido.

Ao optar pela ambiguidade, os DZI lançam um espetáculo de aparência ingênua que dificultava o trabalho da censura em razão da falta de parâmetros para avaliar objetivamente a ameaça que representava. Eles disseram tudo e nada, implantando, no auge da Ditadura Militar, um espaço (público) no qual o exercício de certa liberdade era possível: eles resistiram – sem combater – às práticas discursivas e institucionais normatizadoras, ampliando-as, descaracterizando-as, desestruturando-as. Ao fazê-lo, renunciaram às identidades já estabelecidas e criaram novos códigos, sempre prestes a caducar.

Essa renúncia, resistência ou negação torna-se, assim, um espaço de criação, uma folga na qual o já conhecido, as respostas rígidas e automáticas, “certas” e pautadas “*en la obediencia personal a los dictados de la razón, la virtud, la consciencia o la ley (ya sea natural, humana o divina)*” (HALPERIN, 2007, p. 93)³ entram em colapso frente à possibilidade de liberdade.

Nesse espaço, o ser é livre para metamorfosear-se no não ser, ou seja, para tornar-se aquilo que está para além do pensável, que só pode emergir de uma situação quando se está presente e não pode ser antecipado, priorizado nem limitado. Esse é um espaço de abertura para alteridade por excelência e só pode ser encontrado no (a partir do) sujeito, fabricado por

³ “Na obediência pessoal aos ditados da razão, da virtude, da consciência ou da lei (seja natural, humana ou divina)”. (HALPERIN, 2007, p. 93, tradução minha)

ele mesmo, forjado no “aceitar-se [a si] como outro” (AUGRAS 1986, p. 69), no devir; esse “espaço humano é por definição construído” (AUGRAS, 1986, p. 41), é sinônimo de trabalho: faz-se necessário trabalhar o ser para ultrapassar o de si mesmo na forma da personalidade, superando a relação de identidade e estabelecendo uma concepção impessoal de si. Tal concepção consiste num desapego aos rótulos e classificações, cujas consequências limitadoras parecem superar ao largo os benefícios que proporcionam.

Quase quarenta anos após a estreia do *Dzi Croquettes* na boate Monsieur Pujol, no Rio de Janeiro, o documentário de Tatiana Issa e Raphael Alvarez, também intitulado *Dzi Croquettes*, foi lançado em 2009, recebendo dezessete premiações nos mais de 55 festivais internacionais dos quais participou até 2011. Em seguida, no ano de 2010, a editora Unicamp publica *A Palavra Mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*, de Rosemary Lobert – dissertação de mestrado produzida no final da década de 1970. A sociedade brasileira e a cultura produzida em seu seio sem dúvida se modificaram de lá para cá; não só os sujeitos fabricaram novos modos de “escapar a seus destinos”, como também a matriz discursiva foi alimentada de informações e produziu discursos e tecnologias de controle cada vez mais profundamente internalizados nos indivíduos, sutis em suas aparências e eficazes em seus efeitos, como observado por Butler (2000) e descrito por Leão (2009):

Se, por um lado, esses valores [da contracultura] são identificados na década de sessenta como libertários e originais, por outro, vão sendo, aqui e ali, conformados ao sistema, o que leva Maciel (1987) a afirmar que “os anos 70 foram os anos dos mestres, isto é, dos institucionalizadores. As conquistas dos 60 são oficializadas e viram moda, abençoadas pelo sistema”, nas suas investidas para estabilizar as forças subversivas que emanam desse caldo cultural questionador, incômodo e dinâmico. (LEÃO, 2009, p. 43)

Tomemos como exemplo o movimento gay. Sem dúvida, ele avançou em suas conquistas ao longo dos últimos 40 anos. No entanto, também é perceptível como dentro do movimento a norma também se delineia, produzindo gays mais sujeitos e gays mais abjetos. No que concerne à dinâmica dessa produção, Colling (2010) levanta alguns questionamentos:

Por que desejamos esse ideal de vida [casar e ter filhos e desejar uma vida em família tal como nas propagandas de margarina]? Por que queremos uma vida a mais parecida possível com a dos heterossexuais? O quanto essa ideia geral tem a ver com a vergonha da AIDS e uma presumida promiscuidade da comunidade LGBT? Queremos nos purificar? De que e por quê? (COLLING, 2010)

Em sua fala no V Congresso Brasileiro de Estudos da Homocultura, Colling (2010) desnuda um panorama de lutas políticas centradas no firmamento de marcos legais – com a priorização do combate às opressões institucionais e uma aparente negligência do combate às opressões culturais – e seu indigesto, mas não compulsório, efeito colateral: o delineamento de uma

nova (e repetitiva) moralidade sexual que constitui sujeitos normais/naturais contrapostos a sujeitos abjetos, revelando a maciça influência da heteronormatividade⁴ – e do binarismo⁵ – em nossas pautas. Alinhando esta observação à vanguarda dos Dzi Croquettes, é possível que se tenha uma breve tontura, fruto da nítida sensação de que voltamos no tempo.

Nas palavras de Regina Polo Müller, na apresentação de *A Palavra Mágica*, “o nome ‘Dzi Croquettes’ provocava e ainda provoca [impacto] em diferentes públicos ao desconcertar tentativas de compreensão do que foram e a que vieram esses seres de corpos masculinos, barbas e purpurina” (LOBERT, 2010, p.13).

A motivação para a presente pesquisa se deu pela percepção do quanto de nossos valores culturais atuais, no que concerne ao “jogo” de sujeição e abjeção, são postos em cena e questionados pelo grupo teatral do qual trata. De maneira ambígua, sutilmente sugerida, mas com uma potência política de liberdade, imprevisibilidade e transformação que claramente resistia ao contexto de rigidez da Ditadura Militar da época, o grupo parecia propagar sua mensagem sem palavras, mas rica em afetos.

Ao impacto causado pelo filme, somou-se o do resultado da pesquisa de Lobert (2010, p. 248), que atribui a pouca referência que existe ao grupo em nosso panorama cultural a um “confinamento do significado sociossimbólico da peça, [...] [a partir do qual a cultura] tende imediatamente a ‘reduzir a ambiguidade ao adotar uma ou outra das interpretações possíveis’”. Assim, a transgressão dos Dzi foi reduzida à quebra dos tabus sexuais e eles, rotulados como representantes (precursores) do movimento gay no Brasil.

A retomada dos Dzi nos dias de hoje resgata, divulga e atualiza o potencial revolucionário desse grupo teatral. Tudo indica que, sem qualquer pretensão de representar movimentos sociais da época, os Dzi Croquettes falavam de si, de seus problemas, de suas experiências teatrais e de grupo, de suas relações. Ao criar um modo de falar de si que subvertia a norma por trazer à luz da superfície aquilo que estava condenado, por ela mesma, a permanecer na escuridão, no silêncio da ininteligibilidade e da abjeção⁶, os Dzi

⁴ “Por heteronormatividade, entende-se a reprodução de práticas e códigos heterossexuais, sustentada pelo casamento monogâmico, amor romântico, fidelidade conjugal, constituição de família (esquema pai-mãe-filho(a)(s)). Na esteira das implicações da aludida palavra, tem-se o heterossexismo compulsório, sendo que, por esse último termo, entende-se o imperativo inquestionado e inquestionável por parte de todos os membros da sociedade com o intuito de reforçar ou dar legitimidade às práticas heterossexuais” (FOSTER, 2001 *apud* MIRANDA, 2010, p. 83-84).

⁵ O pensamento binário é um modo de pensar simplista que estrutura a realidade em termos de opostos excludentes cujas características não se superpõem; a dicotomia instalada por essa maneira de pensar não só opõe os termos, mas os organiza hierarquicamente, imprimindo a essa divisão uma série de valores. São exemplos: heterossexual e homossexual, masculino e feminino, branco e negro.

⁶ A produção de sujeitos “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

transgrediram a mera encarnação e repetição próprias do discurso; encontraram um meio, mas não uma fórmula, de dar substância a seus corpos ininteligíveis, ao passo que dessubstancializavam, dissolviam a inteligibilidade dos corpos que se sujeitam à norma. Seus corpos ainda se mostram capazes de desestabilizar discursos e posições. Passados 40 anos, os Dzi Croquettes ainda são porta-vozes da mudança, da inovação, enfim, da revolução cultural, social, sexual e artística no Brasil.

Levando em consideração as transformações socioculturais ocorridas desde a extinção de sua formação inicial em 1976, apresento como objetivo geral dessa pesquisa compreender a potência do grupo de teatro Dzi Croquettes, quando visto nos dias de hoje através do documentário homônimo, na criação de novas possibilidades de subjetivação no panorama sociocultural brasileiro.

De modo mais específico, desejo cartografar afetos evocados pela vida do grupo no recorte oferecido pelo documentário que leva seu nome, enfatizando elementos concernentes à sexualidade, à performatividade e à performance; destacar a relevância de sua atuação na criação de uma nova maneira de fazer teatro no Brasil, revelando o teatro em seu potencial, além de cômico e *entretenedor*, também disruptivo, transgressor e facilitador do surgimento de novos modos de subjetivação nos quais abjeção e sujeição podem ser fundidas, embaralhadas e vivenciadas simultânea e alternadamente; e perceber de que maneira tanto o grupo, quanto o documentário que o atualiza, lidam com o artifício e o fracasso como instrumentos de desterritorialização de sujeitos e (re)territorialização de corpos abjetos.

Estudar os Dzi Croquettes à luz da cartografia é permitir-se registrar intensidades que estão presentes em nosso meio social, se tarde, desde o final da década de 1960 e início da década de 1970. Estudá-los por meio do documentário de 2009 possibilita, mesmo sendo impossível determinar a origem exata de uma intensidade, perceber que afetos, novos ou nem tanto, pedem passagem ou tomam corpo em nossa sociedade no momento atual a partir do contato com os Dzi. Cartografar os cenários produzidos no contato com eles é não só tomar consciência, como também ampliar seu potencial político ao tornar seu impacto acessível em múltiplos e novos formatos.

aqui precisamente aquelas zonas 'inóspitas' e 'inabitáveis' do domínio 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. [...] Nesse sentido, pois, o sujeito é constituído através da força da exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, 'dentro' do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio" (BUTLER, 2000, p. 155).

A presente pesquisa se justifica principalmente por sua perspectiva micropolítica (a capacidade dos Dzi de afetar e, na fricção com superfícies de outros corpos, produzir desejos que, por sua vez, ao tomar, ou se tornar, corpo/território, alterem realidades): é nela que reside sua maior importância.

O caráter da prática do cartógrafo é da alçada da micropolítica e tem a ver com *poder em sua dimensão de técnicas de subjetivação – estratégias de produção de subjetividade –, dimensão fundamental da produção e reprodução do regime em curso.*

(...), **dizer aqui que a prática de análise é política tem a ver com o fato de que ela participa da ampliação do alcance do desejo, precisamente em seu caráter de produtor de artifício, ou seja, de produtor de sociedade** (ROLNIK, 2006, p.70, grifos da autora).

Mas, como fazer um registro de coisas tão sutis e efêmeras quanto intensidades, afetos, máscaras, mundos em desmoronamento, corpos vibráteis...? Como me aproximar? Que critérios me fornecerão a mirada mais longe ou mais próxima ou mais completa? E qual olhar seria o mais adequado a esse contexto?

Para dar conta de tanto será necessário recorrer a diversos campos do conhecimento: teatro, filosofia, história, psicologia, para nomear alguns.

Travar contato com os Dzi é ser lançado num “outro mundo”, numa realidade paralela que ocupa e altera o mundo ordinário do cotidiano. Nos anos 2000, o documentário *Dzi Croquettes* se abre como um portal para uma realidade que não tem outra natureza senão a dos buracos e dos vazios; ele tem a potência de transportar seus espectadores, ainda que apenas por momentos, à profunda, pegajosa e lamacenta dimensão do fracasso, da fenda morna, escura e fumegante que separa o mundo limpo dos sujeitos e o (i)mundo dos abjetos, dos perdidos, dos irresgatáveis.

Para adentrar o caos, não existem protocolos. Pensei, então, na cartografia como um bom método no auxílio do registro desses territórios, regiões ou mundos que se abrem – creio que a dimensão dependa da abertura de cada um. Para esta cartografia, se faz necessário encontrar em mim esses terrenos e essas passagens; ela requer travessia, mudança, um enlamear-se. Deste modo, falar dos Dzi, grupo ou documentário, será um falar de mim. Não há dúvida de que, ao longo da realização dessa pesquisa, mudei e o fiz não somente numa perspectiva racional, mas o modo mesmo como sinto e, dessa maneira, alterei o curso de minha vida – não que ele estivesse traçado *a priori*, mas novas perspectivas inauguram novas possibilidades e põem ao alcance “objetos” que de outro modo eram inalcançáveis; sou, com maior frequência, tomado por sentimentos de descaminho que me saturam com *flashes* de liberdade.

O pesquisador, aqui, propõe-se a registrar encontros e não a esgotar objetos. Tais encontros serão, sim, com os Dzi, com o documentário e seus entrevistados, com teorias e neste trabalho estão registradas possibilidades que se materializaram, que tomaram corpo, que se territorializaram em algum momento. Em suma, este é um trabalho da sensibilidade em comunhão com alguma razão; nele registrarei mundos que foram criados e nos quais pude viver por indeterminado período. A intenção é que esses mundos registrados possam vir a afetar outros e, talvez, facilitar que novos mundos venham à existência, que novas realidades se configurem.

A cartografia não é somente uma estratégia metodológica, ela é uma estratégia política. Ela não se alia a nenhuma moral, valendo-se somente, ou principalmente, da sensibilidade do pesquisador. Esse “método antimétodo” se inscreve como uma defesa da vida em seu movimento, em oposição à rigidez da norma. “O fazer cartográfico, [então, funciona] como um dispositivo de crítica ao instituído e de promoção de seu próprio desviar-se” (FONSECA; KIRST, 2004, p. 29), ou seja, mostra-se, por meio da cartografia, não só o contexto em que se estuda, mas como a partir desse contexto surgem e se apagam outros.

Os contextos não são somente históricos e sociais, eles são também psicológicos; possibilitadores, incentivadores, viabilizadores e facilitadores de determinados estados psicológicos – em detrimentos de outros – que se materializam em sujeitos e suas atitudes, que se volatilizam em seus desejos, que se fazem observáveis em suas ações que alteram e reproduzem contextos. Assim,

paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros mundos: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. (ROLNIK, 2006, p. 23)

O contexto-paisagem no qual estamos inseridos, e pelo qual somos invadidos, se constitui aqui como outro, mas numa alteridade que com dificuldade é distinguível de mim, pois “o outro é uma presença que se integra à nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo” (ROLNIK, 2006, p. 12).

A cartografia não fornece ao cartógrafo uma segurança *a priori* – ela não lhe oferece um mapa daquilo que irá cartografar –, mas funciona como ferramenta que o permite sustentar-se em seu agora; ela não fabrica o sentido, mas dá condições para que ele apareça e se transmute. Cada texto colhido na pesquisa bibliográfica me abre para regiões diferentes nesta fenda, que só tomam forma e sentido na medida em que me abro para elas. “As

cartografias vão se desenhando ao mesmo tempo (e indissociavelmente) em que os territórios vão tomando corpo: um não existe sem o outro” (ROLNIK, 2006, p. 46).

Atento para o fato de que “o processo de reconhecimento não se dá de forma linear, como um trajeto único ou uma marcha em linha reta. Não se faz através do encadeamento de percepções ou de associação cumulativa de ideias. O reconhecimento atento ocorre na forma de circuitos” (KASTRUP, 2007, p. 20), a “coleta” ou produção dos dados da pesquisa acontecerá na interação com o citado documentário em repetidas aproximações e no registro, à luz da bibliografia pesquisada, das intensidades e afetos evocados. Atende-se, assim, às observações de Romagnoli (2009) quanto ao rigor na pesquisa cartográfica:

[a] cartografia exige rigor e, no caso, não se trata somente da sustentação da singularidade e da invenção, mas também o uso dos conceitos incorporados à processualidade da pesquisa, sustentando a pressão exercida pelo plano de forças no território acadêmico. Por outro lado, seu uso não deve ser dogmático, hermético. (ROMAGNOLI, 2009, p. 172)

Deste modo, intenciona-se, aqui, perceber como o todo da obra pode afetar um todo maior, nesse caso, a sociedade brasileira da qual ele é fruto e, ao mesmo tempo, alimento; ciente de que esse todo que a constitui (a obra), como todos os *todos*, não é passível de ser dado “porque ele é o Aberto e porque lhe cabe mudar incessantemente ou fazer surgir algo novo; em suma: durar” (DELEUZE, 1983, p. 15). Buscar-se-á, outrossim, intuir o movimento desses todos (documentário e sociedade brasileira), registrar as intensidades Dzi que pulsam nesse vídeo e com o quê podem reverberar no nosso contexto social atual:

O movimento percebido ou realizado deve ser compreendido evidentemente não no sentido de uma forma inteligível (Ideia), que se atualizaria numa matéria, mas de uma forma sensível (Gestalt) que organiza o campo perceptivo em função de uma consciência intencional em situação. (DELEUZE, 1983, p. 69)

A figura da Gestalt evocada por Deleuze nos permite pensar num modo aberto de fazer pesquisa, que se organiza ao passo que novos dados lhe vão sendo inseridos, num movimento vivo que seleciona e organiza seu conteúdo, além de se reorientar à medida que se complexifica. Tal figura bem traduz a cartografia.

Retomando os Dzi, cumpre que seja, primeiramente, realizada uma contextualização sociocultural do seu surgimento, já que esse não pode ser desvinculado de seu contexto. É dessa conjuntura que trata o primeiro capítulo desta dissertação, de modo mais específico do campo do teatro. Nele, tenho a intenção de discorrer sobre o “caldo cultural” que propiciou o surgimento dos Dzi Croquettes. Não me aprofundo nas questões da Ditadura Militar em razão de essa já haver sido explorada em inúmeros estudos e no próprio documentário. Desejo, de

outro modo, mostrar os Dzi como produto de uma época; treze em meio a uma multidão de corpos andróginos desnaturalizados.

Em seguida, ainda no primeiro capítulo, defenderei a posição de que o referido grupo é precursor do gênero teatral que quase dez anos depois de sua estreia veio a ser conhecido como besteiro.

O segundo capítulo é dedicado à abordagem de temas como a performatividade e o fenômeno do armário como sugerido por Brown (2000) – não somente como uma metáfora, mas como uma figura de linguagem que se materializa no espaço e está eivada do exercício de poder. Para tanto, conto com a perspectiva da orientação sexual como uma orientação geográfica, como proposta por Ahmed (2006), abordando a autoconsciência como uma característica dos corpos que não se estendem no espaço, dos corpos confinados em si mesmos, corpos “no armário”. Serão, então, ensaiadas possibilidades entre a performance e a performatividade, com Carlson (2010) e Butler (1993, 2000, 2002, 2007, 2010), na tentativa de revelar potências da atualidade para o equilíbrio dessa tensão.

No terceiro – e último – capítulo, busco retomar a discussão dos corpos não naturais, iniciada no primeiro capítulo, e adicionar a problemática da estética *Camp*. Pretende-se, aqui, registrar como o referido grupo teatral fez uso do artifício e do fracasso, principalmente no que concerne às noções de gênero, para territorializar novos afetos e construir novas possibilidades de real social. Este capítulo é atravessado, ainda, pelo modo como os Dzi “reciclam” a instituição da família e também como afetos como a vergonha, a humilhação e a culpa perpassam a vida sob a marca da diferença.

Em tempo, é preciso advertir o leitor que optei por conservar algumas citações em seu idioma original em razão de conterem jogos de palavras que só fazem sentido na língua na qual foram escritos ou por sua tradução contemplar possibilidades que, mediante uma escolha, estreitaria a compreensão da passagem em seu original. De todo modo, em nota de rodapé, estão disponibilizadas as traduções dos trechos.

Ainda com relação às citações, optei por transcrevê-las adaptando-as ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa vigente desde 01 de janeiro de 2009, por entender que tal ato não acarretará prejuízos de sentido ao conteúdo transcrito.

No mais, desejo uma boa leitura e espero que essa introdução tenha conseguido criar no leitor um “vácuo”, o espaço vazio necessário para que se possa vir a ser ocupado pelos diferentes sentimentos que surjam ao longo da leitura. Ou, dito de outro modo, para que se

veja afetado, dando corpo às diferentes intensidades que atravessam esse texto. Se consegui, “tá boa, santa”, segue em frente!

1. A ÉPOCA DO DESBUNDE: CONTEXTUALIZAÇÃO SOCIOCULTURAL DO SURGIMENTO DO DZI CROQUETTES

“À meia noite, no Vaticano, o Santo Papa será enforcado”. Roberto, a Tia Rose, canta em francês algo que parece uma música para ninar crianças enquanto retira o hábito para revelar seios postiços, sinos de vaca e uma parte de baixo, ou várias, em sobreposição, que juntas lembram vestimentas egípcias, como as que as Cleópatras representadas nos filmes usam.

1972. Em meio a um “caldo cultural” que tinha como principais ingredientes a herança hippie, os acontecimentos de 1968 ao redor do mundo⁷, a revolta de Stonewall⁸, o movimento tropicalista e a Ditadura Militar sob o comando de Médici e a vigência do AI-5⁹, surge, no Rio de Janeiro, o Dzi Croquettes.

Em 1972, o mercado brasileiro já conhecia a TV havia 20 anos, o que punha a população mais facilmente em contato com as notícias, filmes e revistas estrangeiras. À época, 56% da população do país já vivia em centros urbanos, o que permitia o acesso às subculturas que floresciam nas grandes cidades, ao passo que lhes facilitava o trânsito entre diferentes cenas sociais e garantia algum anonimato. Segundo Figueiredo (1999, p. 132-133), a partir do século XIX, “a liberdade individual poderá com mais sucesso ser procurada no anonimato das cidades do que dentro de qualquer coletividade regida pelo princípio utilitário”. Tais coletividades incluem a instituição da família, que com sua função disciplinadora perdera a sua aura de refúgio e liberdade das pressões dos ambientes públicos.

Tirando vantagem do anonimato garantido pelas cenas urbanas, as “subculturas homossexuais” já se encontravam instaladas no Rio de Janeiro e São Paulo à época dos Dzi; primeiramente apropriaram-se do carnaval como momento em que (quase) tudo é permitido e, em seguida, se expandiram para espaços na cidade (guetos) que compreendiam desde casas de banho, saunas, bares e discotecas até cafés, cinemas e trechos de praias, nos quais podiam se

⁷ Segundo Voltaire Schilling (s/d), “‘1968’ foi o ano louco e enigmático do nosso século. Ninguém o previu e muito poucos os que dele participaram entenderam afinal o que ocorreu. Deu-se uma espécie de furacão humano, uma generalizada e estridente insatisfação juvenil, que varreu o mundo em todas as direções. [...] Tornou-se um ano mítico porque ‘1968’ foi o ponto de partida para uma série de transformações políticas, éticas, sexuais e comportamentais, que afetaram as sociedades da época de uma maneira irreversível. Seria o marco para os movimentos ecologistas, feministas, das organizações não governamentais (ONGs) e dos defensores das minorias e dos direitos humanos”.

⁸ A revolta de Stonewall é contada de modo emocionante por seus participantes, tanto policiais quanto “bichas”, no documentário *Stonewall Uprising* (2011), disponível gratuitamente para visualização online no endereço: http://video.pbs.org/video/1889649613/?utm_source=Tumblr&utm_medium=thisdayhistory&utm_campaign=tdih_stonewall_uprising_film.

⁹ O Ato Institucional n.5 (AI-5) “autorizava o presidente da República, em caráter excepcional e, portanto, sem apreciação judicial, a: decretar o recesso do Congresso Nacional; intervir nos estados e municípios; cassar mandatos parlamentares; suspender, por dez anos, os direitos políticos de qualquer cidadão; decretar o confisco de bens considerados ilícitos; e suspender a garantia do habeas-corpus”. (D’ARAÚJO, s/d)

encontrar ao longo de todo o ano. Esses espaços não eram frequentados somente por “bichas” e “bofes”, “bonecas” e “entendidos”, mas também por intelectuais, artistas e estudantes. (GREEN, 2000)

Essa organização da “subcultura homossexual” em guetos, bem como sua homofobia internalizada¹⁰, não foi um fenômeno tipicamente brasileiro; pode-se dizer que ocorreu de modo quase orquestrado. O imaginário social acerca do que eram, quem frequentava e o que transcorria nesses guetos era explorado pelo cinema sem nenhuma preocupação em manter os filmes fiéis à realidade ou minimamente representativos dessa, e menos ainda adaptados a outros contextos socioculturais. A produção hollywoodiana era largamente importada pelo Brasil – como ainda o é hoje em dia –, contribuindo significativamente para modelar a subjetividade brasileira segundo “O Código” (*The Code*) que regia sua produção cinematográfica pautado na moral e costumes religiosos dos EUA. O “Milagre Econômico” significou também um alargamento dos domínios culturais do império norte-americano: “como resultado das relações mais estreitas travadas com os Estados Unidos durante a Segunda Guerra, a produção industrial e cultural norte-americana inundou o mercado brasileiro” (GREEN, 2000, p. 252).

A produção cinematográfica hollywoodiana dava vida à produção heteronormativa da medicina que se sentia justificada pelas imagens diagnósticas que viam animadas nas telonas e nas telinhas. O cinema e a medicina influenciavam-se mutuamente e juntos davam forma aos “homossexuais”:

The full-grown homosexual wallows in self-pity and continually provokes hostility to insure himself more opportunities for self-pity; he is full of defensive malice and flippancy, covering his guilt and depression with extreme narcissism and superciliousness. He is generally unreliable in an essentially psychopathic way and (unconsciously) always hates his family. There are no happy homosexuals. (BERGLER, 1956 apud RUSSO, 1987, p. 107)¹¹

“There never have been lesbians or gay men in Hollywood films. Only homosexuals” (RUSSO, 1987, p. 245)¹². *“Homosexuals are a compedium of media-created stereotypes.*

¹⁰ Sentimento de desdém, desprezo, inferioridade e desvalor por si mesmo de sujeitos marcados com o signo da diferença em razão de seus desejos e/ou práticas afetivas e sexuais discordantes da hegemônica.

¹¹ “O homossexual adulto chafurda em autopiedade e continuamente provoca a hostilidade para assegurar a si mesmo mais oportunidades de autopiedade; ele é cheio de malícia defensiva e irreverência, cobrindo sua culpa e depressão com narcisismo extremo e empáfia. Ele é geralmente instável de um modo essencialmente psicopático e (inconscientemente) sempre detesta sua família. Não existem homossexuais felizes”. (BERGLER, 1956 apud RUSSO, 1987, p. 107, tradução minha)

¹² Nunca existiram lésbicas ou gays em filmes de Hollywood. Apenas homossexuais” (RUSSO, 1987, p. 245 tradução minha)

Gays are a diverse group of real people” (RUSSO, 1987, p. 248)¹³. Personagens homossexuais durante a regência do Código, do início da década de 1930 até sua queda em 1968, com consequências que se arrastam até a atualidade, eram sempre retratados de modo superficial, sem história e definidos por seus desejos sexuais. Foram primeiramente invisibilizados, e depois transformados em bufões efeminados, alvos fáceis da injúria e da violência injustificada que lhes eram dirigidas e asseguravam a superioridade e a masculinidade do herói e dos espectadores; vilões ou criminosos que denotavam o seu “desvio psicológico e sexual” associado à má-aparência, pouca higiene, habitação e trânsito em lugares fétidos e insalubres, doentes, portadores de desvios de conduta, quase sempre psicopatas, violentos, agressivos, avessos à ideia de família; ou seres pertencentes a outras espécies predadoras de humanos, tais como vampiros e alienígenas. Via de regra, essas personagens terminavam o filme mortas pelas mãos do mocinho ou pelas próprias mãos, num ato suicida; pela natureza, por meio de raios, árvores que tombam, torrentes que os arrastam; devorados pela multidão; loucos, em camisas de força, trancados em quartos acolchoados; ou, ainda, salvos de seus pecados ou curados de sua perversão, convertidos em heterossexuais pelo amor verdadeiro da mocinha ou pelo falo verdadeiro do herói, em contraste ao amor impossível simulado na aridez e na esterilidade da relação entre duas pessoas do mesmo sexo. “*We all have been taught this, and the movies have reinforced it as truths. [...] homosexuals have been taught to hate themselves for not being ‘normal’*” (RUSSO, 1987, p. 194)¹⁴.

No Brasil, não foi diferente. No tratado médico-legal *Homossexualismo Masculino*, de Jorge Jaime, publicado em 1953, o tom “condenatório, exalando piedade e clemência” (GREEN, 2000, p. 284), mas envolto numa aura científica, atesta isso. Nas palavras de Jaime (1953 apud GREEN, 2000, p. 285), “haverá, realmente, felicidade onde existem fissuras anais e líquidos contendo gonococos?”.

Segundo Russo (1987), definir todas as sexualidades não heterossexuais somente em termos de sua sexualidade cria barreiras para que suas existências sejam encaradas em termos políticos; o mesmo autor ainda atesta que a tragédia dos Estados Unidos – e, por extensão, a nossa, ao adotarmos uma imagem de nação que também se fundamenta numa imagem de masculinidade definida com base em ideais heterossexuais – provem não da imagem que fazem dos homossexuais ou da homossexualidade, mas da imagem que fazem da nação, na qual não há espaço para a diferença. “*Images found on our television and motion picture*

¹³ “Homossexuais são um compêndio de estereótipos criados pela mídia. Gays são um grupo diversificado de pessoas reais” (RUSSO, 1987, p. 248, tradução minha)

¹⁴ “A isso, todos nós fomos ensinados, e os filmes vem reforçar essas verdades. [...] Homossexuais vem sendo ensinados a odiarem a si mesmos por não serem ‘normais’” (RUSSO, 1987, p. 194, tradução minha).

screens cannot be viewed in isolation from the political climate of the nation that produces them” (RUSSO, 1987, p. 248)¹⁵. No Brasil, ainda sob a influência dos papéis de gênero rigidamente definidos e incentivados durante o Estado Novo (1937-1945), a rasura dos papéis de gênero era considerada uma ameaça aberta ao decoro público e se constituía em motivo de prisão, caso acontecesse em período que não o do carnaval (GREEN, 2000, p. 399).

É exatamente sob a influência de expressões populares como o carnaval, e a liberdade que ainda anima essa festa, que o movimento tropicalista formula a sua questão:

[P]or que não pensar a identidade nacional brasileira como um processo aberto, em desenvolvimento permanente? Não como uma busca interminável das origens – como quereria o modelo herdado da Europa –, mas sim como uma aposta, permanentemente renovada, na incorporação e elaboração seletiva dos estímulos culturais, seja qual for sua procedência. (BASUALDO, 2007, p.15)

A proposta era utilizar a potência inerente às expressões populares da cultura para “revolucionar as formas culturais com as quais trabalhavam [os artistas] e fazê-lo de tal maneira que o resultado não fosse alienante ou alienado com relação ao grande público” (BASUALDO, 2007, p.13). O objetivo era “constituir-se em um mecanismo capaz de incorporar [...] a complexa totalidade da realidade cultural brasileira com o fim de desencadear um processo de transformação radical” (BASUALDO, 2007, p.15). Seu método era a antropofagia como definida por Oswald de Andrade.

Para falar da Tropicália, no entanto, faz-se necessário estar atento às palavras de Napolitano e Villaça (1998): “não devemos partir da ideia de que existiu um movimento artístico-ideológico coeso, que se abrigou sob o leque tropicalista, nem de um significado técnico-semântico unívoco para a palavra”. Na tentativa de articular o binômio arte-sociedade, as obras e o conjunto das produções não escapavam a tensões e ambiguidades. O tempo transcorrido, contudo, tende a imprimir à história uma totalidade, uma direção e uma nitidez que não existiam na época, ou seja, uma noção de progresso que não corresponde à realidade. E, no caso do movimento tropicalista, a rememoração linear progressista talvez seja contrária ao que se propunha. Segundo Vianna (2007, p. 142), esse olhar pragmático – e fundamentado na lógica do capital – significa que “talvez o Brasil do futuro não tenha mais espaço para um pensamento tão ambíguo como o tropicalista. [...] Talvez o nosso afã por paradoxos sobreviva de novas maneiras, esperançosamente não menos confusas”.

Se o movimento alimenta-se ou devora as tensões, os absurdos e as incomensuráveis contradições históricas brasileiras, suas expressões não poderiam ser senão ambíguas; ele não

¹⁵ “Imagens baseadas em nossa TV e cinema não podem ser vistas de maneira isolada do contexto político da nação que os produziu” (RUSSO, 1987, p. 248, tradução minha)

veio resolver a contradição nem o absurdo, apenas recusa-se a negá-los. “O olhar tropicalista prefere espalhar-se fractalmente entre a senzala e a casa grande” (VIANNA, 2007, p.142). “O Tropicalismo retoma a antropofagia, na qual as contradições são catalogadas e explicitadas, numa *operação desmistificadora*, crítica e transformadora” (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998).

A obra que dá nome ao movimento caracteriza-se por sua penetrabilidade¹⁶, ou seja, por necessitar que se a penetre para que seja apreciada, ela transforma os espectadores em participantes, e a própria obra torna-se uma intervenção cultural. O artista não somente cria, mas é ele mesmo um motivador para a criação, cabendo a ele propor atividades que possuam

visão crítica na identificação de práticas culturais com poder de transgressão; não pela simples figuração das indeterminações e conflitos sociais, ou, ainda, pela denúncia da “alienação” dos discursos totalizadores sobre a “realidade brasileira”. A participação coletiva, planejada ou casual, provém da abertura das proposições; evita as circunscrições habituais da “arte” e o puro exercício espontaneísta de uma suposta criatividade generalizada. O essencial das manifestações antiartísticas é a confrontação dos participantes com situações – concentrando o interesse nos comportamentos, na ampliação da consciência, na liberação da fantasia, na renovação da sensibilidade, desterritorializam os participantes, proscovem as obras de arte, coletivizam as ações. (FAVARETTO, 2007, p. 93)

Transcrevo a seguir mais uma passagem de Favaretto (2007), que, embora longa, revela com delicadeza e precisão que não encontrei em nenhum outro artigo o “funcionamento” e o caráter político intencional da Tropicália.

Uma reflexão sobre a realidade brasileira e o alcance crítico das experimentações levava à reformulação das perspectivas crítico-criativas – pois, como disse Ferreira Gullar, naquele momento a realidade “rompia as formas, pondo à mostra o caráter político, interessado, dos valores sociais”. O tropicalismo interferiu nos conflitos estético-políticos compondo uma direção de pensamento e de criação que se afastava da simples colocação dos problemas em termos de oposição excludente. Rearticulando de modo inédito e brilhante estratégias modernas brasileiras – a antropofagia de Oswald de Andrade, o cinema novo, Glauber Rocha, a bossa nova, o concretismo e o neoconcretismo, o Teatro de Arena e o Oficina –, fundidas a informações que vinham do cinema de Godard, da música dos Beatles, do processo industrial, da cultura pop, e de outros lugares, “o tropicalismo como que embaralhou esses temas e confundiu as discussões. Misturando dados políticos, antropológicos e folclóricos, numa forma exasperante e rica, ele tentava novos meios de investigar a realidade brasileira e questioná-la”. (FAVARETTO, 2007, p.85)

¹⁶“Tropicália é, antes de mais nada, o título de uma obra, constituída pela associação de dois de seus ‘penetráveis’, PN2 e PN3, e apresentado por Oiticica no contexto da mostra Nova Objetividade Brasileira” (BASUALDO, 2007, p.16). A curiosa faculdade emprestada à obra – a faculdade de ser penetrada – caracteriza-se por sua abertura e disponibilidade à entrada de novo material, à modificação não somente daquilo que entra, mas da própria obra. O ideal da penetrabilidade e, portanto, da existência mutante é contrário ao da masculinidade que toma o homem como ser perfeito, acabado e impenetrável (SÁEZ; CARRASCOSA, 2011, p. 21). A Tropicália, desde sua concepção, punha em jogo o ideal machista/militarista que estava em voga à época.

Com sua antiarte, o tropicalismo foi o maior representante brasileiro no panorama internacional da contracultura.

O ideário contracultural se caracteriza por um investimento contra as políticas de segurança, a institucionalização da vida, um afastamento da racionalidade determinada pelo autoritarismo e uma prática social alternativa e democrática que aproxima e borra as fronteiras de gênero, classes, identidades, entre outras, rompendo com as normas arbitrariamente definidas pelo poder hegemônico (LEÃO, 2009).

Rolnik (2006, p. 141) diferencia tropicalismo de contracultura, vinculando essa última ao movimento *hippie*. Segundo a autora, falar em contracultura é crer ingenuamente na existência de uma natureza humana originária que seja anterior à cultura e que subjaz a esta à espera de ser resgatada, (re)encontrada ou (re)descoberta. Prefiro pensar que fomos salvos por Oswald – e pelo carnaval – e concordar com Dunn (2007, p.71), quando afirma que a contracultura brasileira adotou “uma política de não conformidade pacifista conhecida como ‘desbunde’”, a qual resistia ao terror político com deboche e com paródia. A filosofia *hippie* do amor livre – nas palavras deles próprios: “todo mundo deveria ser capaz de fazer sexo com quem bem entendesse” (GREEN, 2000, p. 411) – e o uso de drogas psicodélicas também encontravam expressão entre os Dzi, mas enquadrá-los sob a insígnia desse movimento seria por demais simplório; mais um caso de redução desesperada frente à ambiguidade exagerada do grupo.

Ainda que no campo da música o movimento tropicalista tenha ganhado o seu maior público e fama, segundo Napolitano e Villaça (1998), o teatro foi o seu grande laboratório. Em meados da década de 1950 e ao longo dos anos 60, uma “revolução” iniciada por volta de 1940 começava a dar seus frutos. A arte perdia a sua aura de neutralidade e projetava-se “diretamente no interior do campo em que as grandes questões sócio históricas, teóricas ou práticas encontram-se em discussão” (THÜRLER, 2011, p.13).

O teatro toma para si uma tarefa ideológica que até então era reservada aos partidos políticos, aos sindicatos e ao ativismo clandestino; os espetáculos passam a ter função estratégica, relacionados a fatos da história recente; “o ator deixa de ser apenas o intérprete e assume a coautoria da criação cênica, ombro a ombro com o dramaturgo, o músico e o cenógrafo” (LIMA, 1994, p. 237). O teatro, ocupado pela esquerda, representa uma oposição a tal ponto que “os autores do golpe militar de 1964 identificaram nestes artistas seus inimigos políticos” (LIMA, 1994, p. 238).

Nem todo teatro de esquerda, no entanto, é tropicalista. Esse teatro engajado “mede a eficácia teatral por sua capacidade de conscientização” (LEÃO, 2009, p. 38). Em seu outro polo, ainda de esquerda, está o “desbunde”, “um comportamento anticlasse média e seus valores burgueses”. (LEÃO, 2009, p. 39)

Com o Ato Institucional nº. 5 fica claro que não será mais possível conjugar abertamente arte e militância. Boa parte dos militantes passa a adotar uma estratégia mais silenciosa de conscientização. [...] [O teatro] É obrigado a quedar-se em um limiar, visível tanto para o público quanto para a repressão. Vigia as frestas livres e *sacrifica, dia a dia, a clareza, talvez o traço estilístico mais específico do teatro político*. (LIMA, 1994, p. 238, grifo meu)

Premidos, por um lado, pela censura e, por outro, pela necessidade historicamente constituída de levar ao público uma crítica ideológica que objetiva conscientização e protagonismo, o movimento tropicalista encontra na paródia e no carnaval o modo pelo qual camuflar sobre o palco a defesa de sua revolução. Utilizar-se da linguagem comum aos meios de comunicação de massa e do mau-gosto (agressão estética e comportamental) ajudava a pôr o espectador em cena, inserindo-o num processo criativo disparatado que dificulta a ação da censura e, ao mesmo tempo, não permite a sua utilização com fins comerciais, ufanistas ou alienantes. Assim, o teatro brasileiro deixa de visar somente a fruição estética e o entretenimento; ele, agora, deseja passar uma mensagem, comunicar-se, afetar, modificar seu público. É nesse contexto que os Dzi Croquettes sobem ao palco em 1972.

O espetáculo aqui em pauta resgatava “um quê” do teatro de revista, misturava com um pouco de carnaval e depois “batia tudo” num corpo varonil travestido. Aparentemente inofensivo, ele caracterizava-se pela elaborada maquiagem, vestimentas femininas misturadas às masculinas sobre corpos masculinos fortes e peludos, uma profusão de acontecimentos simultâneos em diversos planos, um texto frouxo, superficial e mutável que funcionava como a coluna vertebral da apresentação, dando sustentação às falas improvisadas e mudanças nos quadros e uma coreografia precisa, exaustivamente ensaiada (LOBERT, 2010). Certos de que o gesto é maior que o discurso, sendo ele que convence e emociona (GARAUDY, 1980 apud AZEVEDO, 2002, p. 54), a ênfase é retirada do discurso e investida no gesto coreográfico: esse não era um espetáculo para ser entendido, mas vivenciado; ele se constituía como uma experiência para os sentidos e não para o intelecto. Daí o seu potencial transformador, transgressor e seu efeito sobre o público, descrito como “pirante”, de “fundir a cuca”, um “desbunde”¹⁷.

¹⁷ Gírias da época.

Sem dúvida, sua abordagem das questões de gênero foi a característica do grupo que mais marcou o seu público; muitos autores a isolam e destacam, como fez Trevisan (2011), em trecho transcrito a seguir, passando, pela insistência da repetição e pela omissão de quaisquer outras temáticas, a impressão de que o espetáculo havia sido concebido somente a tal fim:

Um grupo teatral *sui generis*, que buscou embaralhar os padrões de gênero masculino e feminino, em suas apresentações. Dentro do mesmo espírito antropofágico e paródico de devorar para tornar seu, esse grupo se inspirou no *The Cockettes*¹⁸ de São Francisco, Califórnia, grupo também formado por anárquicos homens-mulheres, cujo nome derivava da denominação popular para o membro masculino, em inglês – as *caralhetes*, em português. Fazendo irônica referência à sua identidade paródica, o cáustico *coquette* abraçou-se no debochado *croquete*, em homenagem àquele popularíssimo bolinho que aproveita tudo quanto é resto de carne – sem esquecer que no gueto guei brasileiro “croquete” é um dos inúmeros termos para designar o pênis. Os Dzi Croquettes colocaram nos palcos brasileiros uma ambiguidade de virulência inédita entre nós – influenciados também pelo espírito dos *gender fuckers* americanos. (TREVISAN, 2011, p.287-288)

O objetivo maior dessa família, no entanto, era a manutenção de um projeto de vida e teatro que escapasse a qualquer definição fechada, enquadramento ou classificação, um projeto “dinâmico que se formulava, desfigurava e recuperava o tempo todo” (LOBERT, 2010, p. 19). Para estudar os Dzi Croquettes é importante ter em mente que o grupo pautava o seu trabalho na transgressão constante; se pareciam insinuar um novo enquadramento, uma nova maneira de fazer teatro era só para transgredi-la em seguida. Fazendo algo inédito, eles abriram “zilhões” de possibilidades que, posteriormente, vieram a ser recortadas, nomeadas, reproduzidas e categorizadas na medida em que os olhares técnicos e científicos lhes eram dirigidos, na tentativa de entendê-los, de desfazer a sua característica ambiguidade.

Sim, eles mexeram com a expressão de nossa sexualidade; eles podem, até, ser tomados como precursores do movimento gay no Brasil, mas eles não podem ser reduzidos a tão pouco. Em meio a uma revolução, a bandeira da androginia talvez fosse a mais notável, no entanto, eles não foram os primeiros a empunhá-la – ainda que, no Brasil, sem dúvida, foram os que o fizeram de maneira mais contundente. Seus corpos, contudo, foram matéria de expressão para uma variedade de outros desejos talvez mais visíveis agora, com o distanciamento proporcionado pelo tempo. O resgate realizado pelo documentário que leva o

¹⁸ *The Cockettes* era um grupo *hippie* e *drag* composto por 12 homens, 3 mulheres e um bebê, de múltiplas orientações sexuais. Também teve diferentes formações ao longo de sua história, chegando a possuir até 47 membros. Viviam numa casa em São Francisco, como uma família, não faziam diferença entre classe, raça, gênero ou orientação sexual, e possuíam uma filosofia de liberação sexual. Em seu início, pregava a filosofia de um teatro experimental espontâneo e gratuito, sem qualquer estrutura de *script*, direção ou retorno financeiro, tendo essa mesma filosofia motivado o rompimento de sua primeira formação. O grupo foi extinto em 1972, em razão de modificações do panorama sociocultural e político dos EUA na época. A sua história é resgatada no documentário *The Cockettes* (2002), de Bill Weber e David Weissman.

nome do grupo/família retoma suas vivências e as insere no panorama cultural atual, mostrando o quanto ainda é capaz de arrebatar, mover, desencaminhar; o quanto se mantém vanguarda apesar de passados 40 anos e como não se esgotara a sua potência para desencadear uma nova revolução.

Sua complexidade eternamente se articula, revela novas conexões, mas jamais se pode ter certeza exatamente de onde veio, nem exatamente onde foi parar, se é que algum dia parará tudo aquilo que fizeram. Pode-se dizer que, em meio a uma efervescência cultural provocadora de deslocamentos, mesmo sob um regime que lutava para mantê-la na inércia, os Dzi Croquettes foram um terremoto, um desmoronamento de território capaz de alterar muitas vidas ao produzir rotas de fuga para largos segmentos da população e da cultura brasileira.

Eles conseguiram o que talvez fosse impensável para a maioria na época: “enfeitados com muito brilho e maquiagem, projetavam sua virilidade, a despeito – ou provavelmente por causa – de sua indumentária feminina” (GREEN, 2000, p. 410). Diferenciavam-se, assim, das travestis dos bailes e da revista que “evocavam a beleza, a graça e o estilo clássico femininos” (GREEN, 2000, p. 410) e provocavam um curto circuito nas classificações identitárias ao fugir, à moda tropicalista, do pensamento binário de oposições excludentes. Essa postura possibilitou que o grupo não caísse numa “cilada da diferença”, como proposto por Pierucci (2008, p. 120), na qual “a fixação do olhar na diferença pode terminar em fixação essencializante de uma diferença” (PIERUCCI, 2008, p. 127).

À sua postura andrógina é forçoso imputar a intenção diferencialista adotada mais recentemente por alguns segmentos dos movimentos sociais, inclusive o movimento gay; ela está, paradoxalmente, voltada para uma ideia de igualdade heterogênea – “gente computada igual a vocês”. Ou, dito de outra forma, para uma disjunção, uma diferença irremediável, “o mundo sem eixo de equivalência ou de conjunção, sem conjunto possível, sem programa comum generalizável, sem qualquer ilusão de harmonia futura. A humanidade desconjuntada” (PIERUCCI, 2008, p. 150). Postura consoante com a dos movimentos sociais de sua época, definida da seguinte forma por Eunice Durham (1984):

é a carência que define a coletividade possível, dentro da qual se constitui a coletividade efetiva dos participantes do movimento. [...] Podemos dizer que a construção dessa igualdade se dá através de uma negatividade específica. (...) Os indivíduos mais diversos tornam-se iguais na medida em que sofrem a mesma carência. A igualdade da carência recobre a heterogeneidade das positivities (dos bens, das capacidades, do trabalho, dos recursos culturais). No movimento social, face à mesma carência, todos se tornam iguais. E, agindo em conjunto, esses iguais vivem a experiência da comunidade. Os movimentos sociais se constituem, portanto, como um lugar privilegiado onde a noção abstrata da igualdade pode ser referida a uma experiência concreta de vida. A igualdade constitui-se, desta forma, como

representação plena concretizada na comunidade. (DURHAM, 1984 apud PIERUCCI, 2008, p.158)

Dzi Croquettes era um grupo heterogêneo, composto por brancos, negros e mestiços assumidos, por um estrangeiro e brasileiros vindos de diferentes regiões, oriundos de diferentes camadas sociais, bichas e entendidos, em si mesmos representantes do desconjuntamento da humanidade, da desarmonia da diferença. Fundaram, sobre as bases fornecidas pela carência, uma família. Viveram por quatro anos a experiência da coletividade, da igualdade, da comunidade (dois anos no Brasil e dois na Europa). Ali, se misturaram sem se confundir, compartilhavam o palco, a casa, as camas, os e as tietes, o dinheiro, enfim, a vida. A horizontalidade dos processos grupais, como narrados por Lobert (2010), realçavam ainda mais o contraste com a cena política repressiva e social de desigualdade. As narrativas do documentário fazem parecer que em família as suas diferenças descansavam. Sentimento que, quando ausente, extingue qualquer perspectiva de comunidade.

Foi aos poucos que a comunidade gay dos anos 1960, 1970 e os últimos “sobreviventes” da década de 1980 foram se metamorfoseando em movimento (inquietação) gay e lésbico dos anos 1990 e depois. Dito de outras formas, o lamento pela perda da comunidade está registrado no documentário *Stonewall Uprising* (2011), na obra de Vito Russo (1987), *The Celluloid Closet*, e na coletânea de artigos organizada por Halperin e Traub (2009), *Gay Shame*. Segundo esses últimos, a partir do momento em que essa comunidade passou a ser um nicho de mercado, abrindo-se a partir de seus próprios membros aos ideais capitalistas, aceitando normatizar-se em troca de alguma tolerância e, como mercado consumidor, viu suas diferenças serem exploradas cada vez mais profundamente, abriu-se um cânion onde antes corria apenas um filete de diferença, até que essa extinta comunidade estivesse indefinidamente fragmentada. A atitude que contribuía para o desmantelamento da comunidade a partir da submissão de uma parte dela à norma pode ser sintetizada no seguinte ditado: “agora que estou a bordo, recolham a escada”. Essa reflexão parece colorir o presente com os tons pastel da saudade e uma sede por cores mais vibrantes. O estado de tensão crônica e generalizada criado pela carência induz ao “salve-se quem puder” que, quando somado à exacerbação das singularidades, parece produzir a sensação de faltar-nos qualquer território em comum, espaço que serviria a uma sociabilidade e à simulação de diferentes intensidades; as máscaras se fixam por medo. Embora fosse também em meio ao medo que Wagner, a mãe, pregava profeticamente durante suas peças: “só o amor constrói”.

A realidade atual descrita nas obras supracitadas não parece menos carente do que a de então, apenas carente de outras formas; e essa carência parece não copular com afetos como o amor e a igualdade, por exemplo; é uma carência estéril, seu único produto é o medo.

O preço que o medo nos faz pagar por silenciar esse nosso corpo [vibrátil, que nos permite enxergar ou sentir o movimento invisível do desejo, de nossa singularidade] e aquela sensação irremediável de carência; vivemos os movimentos de desterritorialização do desejo como se nos instalassem num deserto árido e tórrido e fizessem de nós exploradores perdidos no vazio, mortos de sede, de calor e de solidão. (ROLNIK, 2006, p. 185)

É preciso reconhecer, nesse momento, a transgressão Dzi como uma construção da época, produto de uma sociabilidade transgressora que alimentava a criatividade, fertilizando a cultura; um em meio a tantos grupos que surgiram de 1968 ao final dos anos 1980: Asdrubal Trouxe o Trombone, Secos e Molhados, Os Mutantes, Vivencial Diversiones, Trupe do Barulho, Novos Baianos, As Frenéticas são apenas alguns entre tantos outros.

Sob a influência direta do grupo, como registrado no documentário, está toda uma geração de atores, diretores, cenógrafos, dançarinos, coreógrafos, iluminadores e sonoplastas que transitam da TV para o teatro, traduzindo – e massificando – a influência que sofreram, mas que, em sua época, permanecera “confinada”. Arrisco, pelos motivos que serão tratados nos capítulos 2 e 3 desta dissertação, que a influência do grupo e do espetáculo permanecera confinada não pela ambiguidade que levava para os palcos – ou, pelo menos, não somente por ela –, como afirma Lobert (2010), mas principalmente pela distância estética.

Com o auxílio de Jauss (1994) e seu conceito de horizonte de expectativa¹⁹ é possível perceber que aquilo que Lobert (2010, p. 248) chama de confinamento é o efeito visível da indisponibilidade de um público a realizar a mudança de horizonte necessária para a acolhida de uma nova estética, o que acarretaria toda uma mudança de sua percepção de si, do outro, do mundo, das relações, da economia – mudança que parece ter sido refreada pelo surgimento da AIDS e de sua utilização política, como abordarei brevemente ao fim deste capítulo. Não é à toa que, no início do documentário, o espetáculo é considerado *avant guard* e ousado por ninguém menos que Liza Minnelli.

¹⁹ “O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova – cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por consequência uma ‘mudança de horizonte’ – tal distância estética deixa-se objetivar historicamente no espectro das relações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia)”. (JAUSS, 1994, p.31)

Era tanto ineditismo, excentricidade e originalidade, como relata Leiloca no documentário, que a grande maioria das pessoas não apreendia suas múltiplas e complexamente articuladas mensagens. Quarenta anos depois, a mudança do horizonte de expectativa produzida por três décadas de discussão e produção teórica e artística acerca de temas como gênero, raça e sexualidade, talvez nos tenha preparado para retirar esse legado de seu confinamento histórico. Acredito que a circunscrição que não permite que o espetáculo *Dzi Croquettes* esparrame os seus significados, inclusive sendo reconhecido como um dos precursores do Besteiro, se dá em razão de duas reduções contíguas, a saber: a primeira, do espetáculo à temática da androginia, e a segunda, da androginia a uma “inversão dos gêneros”.

O único parágrafo dedicado aos Dzi Croquettes por Flávio Marinho (2004), em sua obra *Quem Tem Medo de Besteiro?*, encontra-se transcrito a seguir:

Os Dzi Croquettes também não eram besteiro nem aqui nem no Piauí, embora alguns analistas insistam em citá-los como uma influência “major”. O que os Dzi faziam no início dos anos 1970 era um show andrógino de música, dança e toques de humor, com uma estética bem *glitter rock* à la David Bowie, “transsubstanciado” para o Brasil. Apesar da alta voltagem teatral das montagens, a linguagem dos espetáculos permanecia dentro dos parâmetros do show. O fato de serem atores-bailarinos apresentando-se travestidos – como curte o besteiro – e de eles abrigarem um saudável humor iconoclasta – de irreverência vagamente semelhante ao besteiro –, não é o suficiente para serem classificados como uma inspiração decisiva para o gênero. Até porque, como os Asdrúbals estavam focados nos jovens, os Dzi estavam concentrados na brincadeira – e na inversão – dos gêneros. Este era o assunto do grupo: jogar uma luz colorida e divertida sobre os tênues limites que separam o masculino do feminino. Brincando, eles falavam sério sobre isso. O besteiro, embora tocasse, ocasionalmente, no tema, não levava a sério nem isso. (MARINHO, 2004, p.33)

Além de seu projeto de teatro e vida, é difícil afirmar que outros temas lhes eram caros a ponto de serem levados a sério. A androginia era a temática mais explícita, mas estava longe de ser tratada com qualquer circunspeção. A linguagem, o estilo e o humor *camp* antissério levados ao palco eram de uso comum, desde a década de 1940, “entre amigos, em círculos fechados de ‘entendidos’, [... e] funcionavam como conforto contra as pressões de ter que se adequar aos padrões sociais estritos” (GREEN, 2000, p. 293); posteriormente, veio firmar-se como característica do besteiro, principalmente nas produções de Miguel Falabella. Essa linguagem, tanto verbal quanto gesticular ou estilística, estava longe de ser circunscrita ao espetáculo, principalmente depois que tientes vieram a reproduzi-la nas ruas do Rio de Janeiro e São Paulo.

Ademais, na definição do gênero teatral fornecida pelo próprio Marinho (2004), não há um pré-requisito sequer que não seja preenchido pelos Dzi – até a localização geográfica exclusivista utilizada é categoricamente preenchida pelo grupo:

Espectáculo de esquetes que costuma [mas não é regra] ser defendido por uma dupla de atores (ou atrizes) que vive muito de referências e citações de filmes, peças, programas de TV e da observação do comportamento urbano da zona sul carioca. Seu humor é inteligente, exige da plateia uma certa dose de informação para ser melhor usufruído e vive muito da paródia. E sempre – sempre – caindo do salto, não se levando a sério. (MARINHO, 2004, p.12)

A tudo isso, eles adicionavam a música, a dança e a purpurina, o que, além de afastarem-se da comédia ligeira²⁰, talvez fizesse com que fosse mais que um besteiro, mas ainda assim figurariam como precursores, como reconhecido pelo próprio Miguel Falabella no documentário *Dzi Croquettes*. O besteiro enquanto gênero seria resultante, entre tantas outras possíveis influências de uma época, de uma tradução/decomposição que objetiva aproximar o público maior, quase dez anos depois, da estética lançada pelo grupo.

Outra fala destacada como argumento de autoridade na mesma obra é a de Jorge Fernando, omitida a sua experiência na segunda formação dos Dzi Croquettes: “você pode falar sobre tudo que te angustia, que te afeta, tudo que você acha que está fora dos eixos, com humor. É a saída” (MARINHO, 2004, p. 13).

Algumas características adicionais do besteiro, ainda na visão de Marinho (2004), são o teatro de estrelas, o texto como mero fio condutor entre cenas e a inspiração no teatro de revista, todos indiscutivelmente presentes no *Dzi Croquettes*. O teatro de estrelas – ou a falta de uma dramaturgia – no qual há uma fusão entre ator e personagem ou personagens, ou ainda, pode-se dizer, no qual não existem personagens, apenas traços de uma, transformando qualquer tentativa de reprodução ou substituição numa impossibilidade, uma vez que atuado por outros, o resultado será necessariamente diferente. O texto como mero fio condutor retira da linguagem a ênfase dada pelo teatro até então, neutralizando, assim, a captura de qualquer sentido primeiramente pela racionalidade – ou pelas defesas do ego. A inspiração no teatro de revista vem destas duas características somadas à divisão do espetáculo em quadros ou esquetes móveis e suprimíveis, e sua veia parodista na qual corre sangue de teatro popular.

²⁰ A obra ligeira “deixa-se caracterizar, segundo a estética da recepção, pelo fato de não exigir nenhuma mudança de horizonte, mas sim de simplesmente atender a expectativas que delinham uma tendência dominante do gosto, na medida em que satisfaz a demanda pela reprodução do belo usual, confirma sentimentos familiares, sanciona as fantasias do desejo, torna palatáveis – na condição de ‘sensação’ – as experiências não corriqueiras ou mesmo lança problema morais, mas apenas para ‘solucioná-los’ no sentido edificante, qual questões já previamente decididas”. (JAUSS, 1994, p. 32)

Os Dzi conseguem ainda se encaixar na visão dos críticos de teatro que manifestam alguma aversão pelo besteiro, com visões inclusive preconceituosas, segundo Marinho, como Macksen Luiz (s/d apud MARINHO, 2004, p. 14) que o considera “um gênero teatral ligado à cultura homossexual”. Como já visto no caso da utilização de uma estética *camp*, não deixa de haver verdade no comentário do crítico, ainda que seja possível que a associação entre ambos tenha acontecido na intenção de desvalorizar o gênero.

Examinando a discussão sob a refrescante ótica de Mendes (2009), ao tratar da besteira nas comédias, é possível enxergar o quanto ela está presente no espetáculo *Dzi Croquettes* – e ausente do documentário bem como das críticas:

Quando falo da besteira pura e simples, enquadrada no plano desse “brinquedo para adulto” que é a comédia, não esqueço [...] que não é fácil entregar-se ao jogo, driblando a censura interna e externa. Lembro também que o domínio do cômico é um campo de combate: um espaço para todo tipo de inversão de valores, de palavras e ideias arrancadas de seu contexto normal ou respeitável, de conceitos e crenças arrastados na lama da bufonaria. Não há “polícia” discursiva que possa impedir as “fugas” cômicas, os resvalamentos ou, pior, esvaziamentos de sentidos prévios. (MENDES, 2009, p. 8)

Ainda segundo a autora, “há em nossa crítica teatral o veio racionalista que se inquieta com o cômico sem finalidade, o rir ‘por nada’, numa espécie de *horror vacui*” (MENDES, 2009, p.10). Parece-me que essa é a tônica do documentário, bem como a dos críticos – tanto dos que simpatizaram quanto os que antipatizaram com os Dzi. No entanto, defendo que o resultado das análises, inclusive o presente nesse trabalho acadêmico, não deve ser entendido como intencionalmente posto no contexto do espetáculo por seus autores:

A grande maioria dos produtos de nossa criação espiritual contém dentro de sua significação uma certa quota que não criamos. [...] Antes, na imensa maioria de nossas realizações que se oferecem objetivamente, está contida uma parcela de significação que pode ser extraída por outras pessoas, mas que não havia sido introduzida por nós mesmos. A realização acabada contém acentos, relações e valores que são responsabilidade exclusiva de sua existência objetiva, não importando se o criador teve consciência de que isto constituiu o resultado de sua criação. (Souza; Öelze, 2005, p. 96-97)

Os atores, creio, levaram para o palco sua “fechação”; queriam “dar pinta” e se divertir. A revolução foi inesperada. O contexto sociopolítico era responsável por um mal estar, uma náusea, que vira nesse movimento besta uma oportunidade de “vômito”; e foi assim que o deboche tornou-se crítica, ainda que fosse totalmente possível ir ao espetáculo e sair de lá só com a alma lavada por algumas boas risadas, sem uma grande reflexão. E, ainda assim, o espetáculo estaria justificado.

Friso: a besteira retrata a possibilidade de esvaziamento, de subversão de todas as coisas sérias, daí o humor iconoclasta; o seu funcionamento é tal qual o de um dispositivo

crítico que esvazia a si mesmo e o próprio teatro, fazendo com que, daí em diante, toda a realidade proposta seja posta em jogo e, inclusive, as dores e sofrimentos tornem-se oportunidades de divertimento e riso.

Esse vazio, esse vácuo, no qual acontece o espetáculo é um convite sedutor e uma oportunidade ao preenchimento com a experiência da própria subjetividade. E, lembremos, essa subjetividade não é uma essência ou individualidade, mas “a singularidade do modo como atravessam seu corpo as forças de um determinado contexto histórico”, como nos lembra Rolnik (2006, p. 22), um fenômeno que toma lugar num regime que fornece as condições de sua existência. Possibilitar aos sujeitos uma visada do “edifício” da própria subjetividade a partir da besteira já lança as bases para novas possibilidades de subjetivação a partir do próprio esvaziamento que provocou o riso, e potencializa no indivíduo a sensação de liberdade, nesse vertiginoso jogo performático de dupla consciência onde nem tudo é realidade, mas qualquer coisa pode vir a ser.

Por fim, graças à iluminadora intervenção de Mendes (2009), o besteiro parece quedar-se a salvo de qualquer obrigação além do riso, sem, no entanto, haver uma proibição em suscitar, através do riso, conteúdos e reflexões. E é pelo seu modo inédito de utilizar a besteira, há muito conhecida do teatro e há tanto tempo perseguida dentro e fora dele, como prova a referida autora, que considero a primeira formação do Dzi Croquettes como precursores do gênero besteiro que viria a ser “batizado” desta forma somente na década de 1980.

O besteiro veio a ser um gênero que funde e embaralha características que pareciam se opor nos gêneros teatrais anteriores. Nele, estão presentes a linguagem popular, a besteira, o ridículo e o improvisado, juntamente com a proposta de alguma reflexão – jocosa, é claro! – acerca de acontecimentos recentes. A sua fórmula que cruza o popular e o erudito promove uma horizontalidade que é por si disruptiva; sua ambiguidade torna possível evocar uma reflexão do riso, sem absolutamente alguma intenção de seriedade nem nenhum temor em fracassar em qualquer dessas tarefas – pode ser que o riso nunca chegue e a reflexão nunca se complete. A tudo isso, adiciona-se uma estrutura frouxa, com espaço para a improvisação textual.

A tudo isso, os Dzi ainda acrescentam o *nonsense* e a dança – recursos os quais precisaram lançar mão na impossibilidade de explorar a fala. Um contraste é formado pelo uso da frouxidão já descrita associada a uma dança meticulosamente coreografada, na qual os corpos dos atores/dançarinos oscilam entre meio/mediadores e matéria plasmada pela obra.

Tal contraste propunha uma charada: como resistir à sedução de reduzir o significado da experiência do espetáculo a um dos extremos entre os quais a obra dança, oscila, soçobra? Em outras palavras, como sustentar a tensão entre a vivência da experiência e a sua racionalização?

A suspensão da fala empurrava os Dzi rumo à invenção de novos códigos; foi assim que o *nonsense* primeiro apareceu nos palcos brasileiros. Mais ligado à sonoridade do que ao sentido do que é dito, esse é o teatro daqueles que perderam a voz e aprenderam a sugerir ao invés de dizer algo e, o fazendo, descobriram que a sugestão é dotada de um poder de contaminação e propagação que vai além do diálogo ao atingir cada sujeito nos limites de suas possibilidades de entendimento, ultrapassando barreiras de credo, gênero, raça, classe, nacionalidade e conhecimento formal. A escolha por esse tipo de formato, longe de nada comunicar, favorecia uma comunicação mais ampla e democrática. Menos racional, essa linguagem parece fundamentar-se no princípio dos comportamentos, dos quais jamais a comunicação encontra-se ausente. Como nos fala Watzlawick (1993),

Todo comportamento, numa situação interacional, tem valor de mensagem. [...] [sendo] impossível *não* comunicar. Atividade ou inatividade, palavras ou silêncio, tudo possui um valor de mensagem; influenciam outros e estes outros, por sua vez, não podem *não* responder a essas comunicações, portanto, também estão comunicando. Deve ficar claramente entendido que à mera ausência de falar ou de observar não constitui exceção ao que acabamos de dizer. (WATZLAWICK, 1993, p. 44-45)

O meio, menos verbal e mais performático, envolvia a audiência de modo a possibilitá-la um contato com a obra e de cada receptor com seus próprios recursos – medos, desejos, valores. Expostos, nas interpretações, estão conteúdos que não estavam explicitados no espetáculo e, aparentemente, também ausentes nos expectadores, mas que surgiram nessa interação; sendo essa a expressão prática do que poeticamente nos fala Valverde (2007) quando trata de experiência estética e recepção:

a comunicação é um fluxo sem paternidade e cada interlocutor ingressa numa corrente que o antecede e o sucederá. Cada locutor diz sempre mais do que diz e é legítimo que as interpretações divirjam, justamente porque é próprio da palavra a polissemia, a riqueza, a equivocidade, a capacidade, enfim, de abrir mundos, de gerar uma cadeia de significações que faz deslizar os significantes em várias direções, permitindo que cada um retome a palavra do outro e a leve a participar em diferentes jogos de linguagem, independentemente da sua vontade e, mais ainda, livre do seu controle. (VALVERDE, 2007, p. 140)

Tais interpretações, por mais divergentes que sejam, não são de modo algum infundadas, mas retratam a pluralidade do público, pois a interpretação parece mesmo ter o

caráter do infinito. Segundo Pareyson (1989), antes de confinar-se ao campo do impreciso, do arbitrário, do mutável e do relativo,

a interpretação é o encontro de uma pessoa com uma forma; e se pensarmos que tanto a pessoa quanto a forma não são realidades simples, mas são um infinito encerrado em algo de definido, teremos, de pronto, a ideia do quanto é positiva a infinidade da interpretação, a ser considerada antes como inexaurível riqueza do que como o reino da imprecisão e da arbitrariedade. (PAREYSON, 1989, p. 167)

Explorando a impossibilidade de não comunicar de qualquer comportamento, a mensagem ambígua é lançada e, ao atingir um receptor, o transporta a um campo aberto e lhe fornece possibilidades de agência, tendo esse de decidir por si, desde o primeiro momento, o que fazer com aquela mensagem. Mas a ambiguidade também reserva ao receptor a possibilidade do eterno retorno da mensagem e das múltiplas – e renovadas – possibilidades de resposta à medida que sua subjetividade se desvela. A sugestão pega carona na calda do cometa do desejo que anima cada pessoa e dá forma – e re-forma – ao real social.

Tratemos, agora, da androginia. Para ilustrar o fenômeno para além dos Dzi, transcrevo a seguir três estrofes de *Androginismo*, de Kledir Ramil (1978?, grifos meus):

Quem é esse rapaz que tanto androginiza?
Que tanto me convida pra **carnavalizar**
Que tanto se requebra do céu de um salto alto
E usa anéis e plumas pra lantejoulizar
Que acena e manda beijos pra todos seus amores
E vive sempre a cores pra **escandalizar**

A minha mãe falou que é um tipo perigoso
Que vive sorridente fazendo quá, quá, quá
O meu pai me contou que um dia viu o cara
Num cabaré da zona dançando tchá, tchá, tchá

Quem é esse rapaz que tanto androginiza?
Que tudo **anarquiza** pra **dissocializar**
Com mil e um veados puxando seu foguete
Que lembra um sorvete pra **refrescalizar**

O fenômeno da androginia no Brasil está inevitavelmente ligado ao carnaval e sua herança da travestilidade; daí a aproximação e confusão entre esses dois fenômenos, creio. Como destacado anteriormente, a cultura gay já despontara no cenário urbano brasileiro em período anterior ao surgimento dos Dzi, mas as normas de gênero ainda se mantinham extremamente rígidas.

Ainda na década de 1930, homens trajarem vestimentas femininas durante o carnaval era um costume aceitável, ainda que não se possa dizer que se tratava de uma prática da maioria. Aos poucos, essa tradição é incorporada pelo carnaval e se mistura aos concursos de fantasias – existe a categoria das fantasias masculinas e das femininas, mas elas se aproximam

e passam a se assemelhar quando os homens disputam com trajes cada vez mais brilhantes e elaborados, até que “rompem a barreira” que separa os gêneros e dão forma aos bailes travestis, tradicionais ao longo da década de 1950, sendo frequentados pelas classes média e alta, além de receber como convidados estrelas internacionais; ganham também espaço e financiamento públicos e ampla cobertura da mídia.

Na década de 1960, os homens "vestidos de mulher" começam a deixar de lado o objetivo de evocar o riso e buscam surpreender e seduzir, ao apresentarem-se como belas e elegantes mulheres. Depois das coristas e vedetes, o teatro de revista é ocupado por travestis e transformistas. A homossexualidade começa a ganhar visibilidade; ainda que isso não signifique aceitação; "o comportamento homossexual discreto era tolerado, enquanto extravagantes desvios de gênero em público não" (GREEN, 2000, p. 370); as "bonecas" mais belas e femininas, praticamente indiscerníveis das "mulheres de verdade" ou já transformadas cirurgicamente em "mulheres de verdade", também transitavam melhor que os que promoviam a rasura dos papéis de gênero, a quem se destinava a violência, a prisão sob a justificativa de atentado à moral ou perturbação pública e a exclusão:

Enquanto na década de 1960 os travestis podiam ser vistos apenas durante o carnaval ou nos espaços fechados dos clubes gays e dos *shows* de travestis, os anos 70 assistiram a uma proliferação acelerada de travestis pelas calçadas do Rio, de São Paulo e de outras cidades grandes, vendendo o corpo em troca de dinheiro. A promoção dos transformistas na imprensa, a maior exposição dos travestis durante o carnaval, o visual andrógino que alguns *popstars* introduziram na moda e nos costumes brasileiros e um abrandamento generalizado dos rígidos códigos de vestimenta e comportamento haviam criado uma nova atmosfera. O travestismo em público em qualquer época do ano, embora não aceito, tornou-se muito mais comum. (GREEN, 2000, p. 379)

De 1969 a 1972, as constantes batidas policiais a fim de erradicar a subversão em estabelecimentos que viabilizavam a manutenção de uma “subcultura homossexual”, a censura imposta ao teatro e o fechamento das publicações destinadas ao público homossexual em razão da nova situação política tiveram um trágico impacto na sociabilidade gay e artística da época:

De 1973 em diante, contudo, ficou mais difícil manter restrições sobre essas e outras manifestações públicas similares de comportamento "pouco viril", à medida que um grande número de questões mais urgentes começava a desafiar o controle militar sobre a sociedade brasileira. (GREEN, 2000, p. 400)

Retomando as estrofes de *Androginismo*, é possível entender, agora, o motivo pelo qual a androginia escandalizava e era associada a “um tipo perigoso” ao passo que também possuía um atributo “refrescalizante”. Ora, numa sociedade que tem modelos bem definidos, qualquer um que cruze esses limites parece ser desejoso de anarquia, pois representa um

perigo para a ordem social vigente como um todo, uma vez que todas as opressões sociais encontram-se relacionadas²¹. Ao mesmo tempo, o seu trânsito “dissocializa”, renova, traz frescor e liberdade principalmente àqueles que se situam às margens desses modelos e flertam com as possibilidades que descansam a um passo de si, do outro lado da linha arbitrária, imaginária e socialmente imposta que o isola.

Essa “dissocialização” caracteriza-se pela ruptura intermitente com o *socius*, uma atitude antissocial mesmo, que busca destruir o socialmente instituído para que o fluxo que atravessa o “corte” possa dar origem a novas formas de sociabilidade. Em última instância, essa ruptura é dirigida às imagens produzidas como desejáveis pelo complexo de aparatos ideológicos do Estado que centraliza e distribui sentidos e valores, produzindo uma homogeneização dos territórios e do tempo, e imprimindo uma velocidade alheia às singularidades de ritmo na gestão das subjetividades.

A androginia introduz no território do gênero um distúrbio que reverberará em todo o sistema social. Ela é o exercício de uma micropolítica de dispersão que rompe com a ideia de unidade de uma identidade; deixá-la tomar corpo é dar passagem ao seu toque fragmentário e indutor da comunidade, extintor do fenômeno do eu individual, que passa a ser percebido como multiplicidade ou unidade nômade (ROLNIK, 2006).

A androginia, segundo Echevarren (1998, p. 75), é um estilo e “*cualquier innovación de estilo es un acto político*”²². Para ele,

El estilo es un rasgo, una aberración, y nunca una moda en el sentido de que no se generaliza. [...] es una mirada que nos mira, nos interpela, toca o descubre algo que está dentro de nosotros, un secreto para nosotros mismos. Es una aparición cuasi alucinatoria, como si fuera el objeto de un sueño nuestro. El que discierne a alguien fuera, a su paso rápido, lo discierne porque de alguna manera está dentro de él. Ahí estamos nosotros, ahí fuera, extrañados. Es una carta, una demarcación de lo que ya conocíamos de modo oscuro y ahora reconocemos: el aire, el gesto, el movimiento, nuestro y ajeno, entrañable e inaccesible a la vez, próximo y en fuga. Algo que escapa, aunque lo rescatamos con un interés propio. El que descubre el estilo se reconoce a sí mismo en ese rasgo anómalo que otro configura y que llega desde fuera, le llega por sorpresa como la cifra de lo que él quisiera ser, o le fascina porque es un misterio de su propia alma, próximo e incomprendido hasta entonces por él mismo.

[...] El estilo sería esa magia que rompe los límites. Vuelve ambiguo lo que era claro y distinto, rompe con nuestros hábitos de percepción. (ECHAVARREN, 1998, p. 32-33)²³

²¹ Segundo Butler (2010, p. 20), “o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas”.

²² “qualquer inovação de estilo é um ato político” (ECHAVARREN, 1998, p.75, tradução minha)

²³ “É um rasgo, uma aberração, e nunca a moda no sentido de que não se generaliza. [...] é um olhar que nos olha, nos interpela, toca ou descobre algo que está dentro de nós, um segredo para nós mesmos. É uma aparição quase alucinatória, como se fosse o objeto de um sonho nosso. Aquele que discerne alguém fora, em seu passo rápido, o discerne porque de alguma maneira o tem dentro de si. Ali estamos nós, ali fora, estranhados. É uma carta, uma demarcação do que já conhecíamos de um modo obscuro e agora reconhecemos: o ar, o gesto, o movimento, nosso e alheio, cativante e inacessível de uma só vez, próximo e em fuga. Algo que escapa, ainda

Ainda de acordo com o autor, o estilo andrógino não vem abolir as diferenças entre os gêneros, nem sugerir uma inversão, ele vem, a serviço dos sujeitos, pôr em cheque a rigidez de todas as convenções, mostrando que aquilo posto como inquestionável é passível de negociação. Por meio do estilo, os sujeitos são transportados dos labirintos sociais para um campo aberto neutro, mas não assexuado. É, no mínimo, uma contradição dizer que o estilo andrógino fez parte da moda da década de 1970, uma vez que a moda constrói identidades e o estilo as suplanta; o estilo andrógino foi parte de uma revolução.

Foi a androginia que pluralizou a masculinidade e a feminilidade no ocidente, possibilitando que, no documentário de 2009, os Dzi fossem, por diferentes entrevistados, reconhecidos como “machos”. Onde antes havia apenas um modelo – o patriarcal – de conceber os papéis de gênero, a androginia possibilitou o surgimento e a insurgência de masculinidades cada vez mais femininas e feminilidades cada vez mais masculinas. As sexualidades dissidentes poderiam, aos poucos, retornar de seu exílio na esfera da loucura²⁴. Diferentemente das décadas anteriores, não era mais necessário se fazer a inversão que reforça os polos; fundindo os opostos num contínuo, tornara-se possível transitar.

Os treze corpos sobre o palco, e fora dele, eram corpos estilizados, produzidos, que publicavam a sua artificialidade e rompiam com qualquer tentativa de defini-los a partir de uma natureza ou essência. Num estilo que confunde os sujeitos, os limites borrados pelos Dzi iam muito além dos papéis de gênero; o contato com eles desnaturalizava de forma avassaladora também os modos de relação entre classes, raças, credos, o parentesco, o casal, o sexo, o tempo... Em suma, toda a vida humana e seus afazeres cotidianos foram desnaturalizados pela forte corrente desterritorializadora que animava seus corpos-Croquettes.

A realidade social que invisibilizava as sexualidades dissidentes e oprimia outras identidades em parte desmoronava, e os sujeitos parecem aos poucos ter encontrado suas rotas de fuga rumo a territórios mais plurais.

A AIDS, no entanto, a partir da década de 1980, foi estrategicamente aproveitada por segmentos conservadores para a construção de uma realidade social que tornava negativa a

que o resgatemos com um interesse próprio. Aquele que descobre o estilo, se reconhece a si mesmo nesse rasgo anômalo que outro configura e que chega desde fora, lhe chega como uma surpresa como a figura que quisera ser, ou lhe fascina porque é um mistério de sua própria alma, próximo e incompreendido até então por ele mesmo. [...] O estilo seria essa magia que rompe os limites. Torna ambíguo o que era claro e distinto, rompe com os hábitos de percepção”. (ECHAVARREN, 1998, p. 32-33, tradução minha)

²⁴ Segundo Simões e Miskolci (2007, p.2), na apresentação do dossiê Sexualidades Disparatadas, Foucault evidenciou “como o dispositivo da sexualidade, em seu intuito de instituir a normalidade, associa dissidência e dissenso, de forma que o rompimento da norma relega o/a transgressor/a ao reino do absurdo e do despropositado, em suma, à esfera da loucura”.

presença dessas identidades em território comum. Virgindade, fidelidade conjugal e abstenção do uso de drogas eram recomendadas numa retomada dos princípios morais anteriores à revolução dos costumes, mas agora por outro motivo, uma “justificada” preocupação com a saúde da juventude. O câncer ou a peste gay, como a doença ficou conhecida no primeiro momento da epidemia, foi utilizado para reforçar sistemas políticos e morais ameaçados pela onda de mudanças sociais, como a família heterossexual monogâmica (TREVISAN, 2011; DEL PRIORE, 2011).

Passado o susto da AIDS, mesmo sem uma cura em vista, o avanço da medicina na supressão de seus sintomas e o passar de uma geração fez com que o medo da doença arrefecesse e novas rotas de fuga passaram a ser conjecturadas por sujeitos desejosos de uma nova realidade social. Sua principal oposição, agora, não mais a repressão e a censura da ditadura, mas o fundamentalismo religioso que realizara significativo avanço nas últimas décadas, com um número cada vez maior de líderes religiosos ingressando na máquina do Estado e encontrando na política partidária e, principalmente, no Poder Legislativo, um modo de atravancar, em nossa sociedade legalista, quaisquer avanços no trâmite de leis ou projetos de ação e intervenção sociais e culturais mais igualitários²⁵ que se encontrem em discordância com suas interpretações do livro sagrado no qual se baseiam ou com o rígido código moral que defendem. É nesse contexto que se faz bem vinda e, até necessária, a rememoração ou retomada da revolução que produziu, ou, pelo menos, criou espaço para que viessem a existir grupos como o Dzi Croquettes. À viabilização de novas possibilidades de subjetivação: eis a importância dos Dzi lá, e então, e o inestimável valor do documentário que os resgata aqui e agora.

²⁵ Um exemplo é a pressão realizada pela bancada fundamentalista religiosa do Congresso Federal para que a Presidente Dilma Rousseff vetasse – e vetou – a distribuição nas escolas da rede pública da cartilha – que veio a ficar conhecida como “kit gay” – que visava uma educação mais igualitária com relação a identidades de gênero e orientações do desejo sexual, elaborada por um time de educadores reconhecidos como os melhores do Brasil e aprovado por representantes de diferentes grupos de defesa dos direitos humanos e das minorias, na qual o Governo Federal investira alguns milhões de reais a fim prevenir o *bullying* nas escolas e diminuir os índices de violência misógina, homo, trans e lesbofóbicas. Outro é a atuação de um desses líderes religiosos como presidente da Comissão dos Direitos Humanos e Minorias (CDHM) da Câmara dos Deputados do Brasil, que tanto antes quanto durante o seu mandato atacava abertamente as minorias nos cultos religiosos que presidia e, empossado do cargo, buscava impedir a aprovação de um projeto de lei que criminalizava a homofobia; tentava aprovar um projeto de lei que permitia psicólogos a promover tratamentos de cura e reversão de orientação sexual, patologizando as expressões das sexualidades que divergem da norma hegemônica; tentou, ainda, derrubar a decisão do Supremo Tribunal Federal que legaliza a união entre civil entre pessoas do mesmo sexo por meio de plebiscito, sustar por decreto legislativo a resolução do Conselho Nacional de Justiça que obrigou cartórios de todo país a registrar casamentos de homossexuais, e rejeitou o projeto que visava tornar lei que os companheiros homossexuais dos servidores e beneficiários do INSS passassem a ser considerados dependentes destes. (BRESCIANI, 2013)

2. É PRECISO TRANCAR BEM AS PORTAS DE MODO QUE FIQUEM ESCANCARADAS: PERFORMATIVIDADE, PERFORMANCE E OS USOS DO ARMÁRIO NA PRIMEIRA FORMAÇÃO DO DZI CROQUETTES

Wagner, ao final do espetáculo, apresenta cada ator. Todos parecem um pouco tímidos, como se tivessem sido surpreendidos ao ter seus nomes chamados no momento em que já “desmontavam” suas personagens. Aparecem, então, tentando cobrir seus corpos, com camisetas de time (!) e peças do figurino que se assemelhavam a boas. Alguns, antes ou depois de cumprimentar a plateia, dão um selinho no Wagner e assumem uma posição ao lado do anterior, formando uma fila. O último a ser chamado é Lennie Dale, que beija Wagner, passa por todos os chamados anteriormente com o dedo indicador aproximando-se de seus lábios, como se beijasse a todos, e põe-se ao lado do último na fila, com a mão sobre o pau deste. Neste momento rufam os tambores, os atores batem continência e parecem marchar enquanto tiram suas roupas, ficando somente com tapas-sexo, e dão início à última coreografia. Entre a performance dos militares em serviço e a disciplina exigida das Rockettes no Radio City Music Hall não parece haver muita, se qualquer diferença.

Em seu famoso artigo *A Epistemologia do Armário*, Eve Sedgwick (2007) afirma: “O armário é a estrutura definidora da opressão gay no século XX” (SEDGWICK, 2007, p. 26). Será?

Não duvido que seja uma estrutura opressora, nem que oprima aos gays, mas acredito que essa não seja a única função da ferramenta em questão. Ao condenar ao armário todas as sexualidades não hegemônicas, a modernidade disciplinatória e normalizadora transformou a sua própria criação com vistas ao apagamento em um (não) lugar de convivência, socialização, articulação e gozo. Aqueles que abarrotam os armários tem nele também um território favorável ao cultivo de sua agência.

O armário tem sido amplamente utilizado por todos aqueles que desejam no território das práticas não hegemônicas. Aqui, tomo em consideração as práticas sexuais não reprodutivas – que incluem as não heterossexuais –, mas esse recorte não significa que não existam “armariados” produtores dos mais variados desejos nos inumeráveis âmbitos da experiência humana.

Aos que desejam nessa senda nada estreita ou seletiva, Bhabha (2010) nomeará de “sexualidades policiadas” e a incluirá no rol das subalternidades, juntamente com as mulheres em geral, homens e mulheres “de cor”, pessoas que falam línguas não europeias ou nasceram fora do eixo Europa-EUA, que vivem com alguma deficiência ou HIV, entre outros incontáveis marcadores.

Ao se articularem, os subalternos produzem saberes inclusive, ou principalmente, sobre o funcionamento da modernidade, de suas estratégias e também de suas falhas. Unidos

pelo sentimento comum de inferioridade, exploração e menos valia, esses subalternos ameaçam, com seus saberes, borrar as linhas que separam o armário de todos os cômodos da casa e/ou do ambiente de trabalho pelos quais transitam quase sempre silentes e invisíveis.

A experiência colonial/subalterna é constituinte do sujeito, ou seja, não se reconhece o sujeito nem o sujeito se reconhece de outra maneira; não se é primeiramente sujeito e depois colonizado/subalternizado. A colonização/subalternização acontece concomitantemente à sujeição, mediante a aceitação das normas e da hierarquia do poder mesmo que constitui em sujeito àquele que interpela.

Em *Elogio à Criolidade*, Patrick Chamoiseau, Jean Barnabé e Raphaël Confiant (1990, p.1) descrevem a experiência da criolidade, como será possível observar, uma experiência não tão distante de outras experiências de colonização:

[N]ossa verdade foi encerrada no mais profundo de nós mesmos, estranha à nossa consciência e à leitura livremente artística do mundo em que vivemos. Somos fundamentalmente marcados pela exterioridade. Isso desde os tempos de outrora até os dias de hoje. Temos visto o mundo através do filtro dos valores ocidentais, e nosso fundamento foi “exotizado” pela visão francesa que tivemos de adotar. Condição terrível a de perceber sua arquitetura interior, seu mundo, os instantes de seus dias, seus valores próprios com o olhar do Outro. Sobredeterminados, do princípio ao fim, em história, em pensamentos, em vida cotidiana, em ideais (mesmo progressistas), em uma armadilha de dependência cultural, de dependência política, de dependência econômica, temos sido deportados de nós mesmos a cada palmo de nossa história escritural. Isso determinou uma escrita pra o Outro, uma escrita emprestada, apoiada nos valores franceses, ou, em todo caso, fora desta terra, e que, apesar de certos aspectos positivos, não fez senão manter em nossos espíritos a dominação de um outro lugar... De um outro lugar perfeitamente nobre, bem entendido, minério ideal a ser importado, em nome do qual romper a ganga do que nós éramos.

Nascemos ante uma censura. Não existe aqui um lamento por nascer num mundo já organizado e não poder experimentar o lugar do deus do criacionismo ou do Adão do Gênesis, que a tudo nomeou, mas a denúncia de nascer num mundo hierarquizado e violento no qual se prescreve como cada sujeito deve ser e o que tem de fazer e gostar para que diminua sua defasagem em relação a um modelo preestabelecido. Modelo esse que é homofóbico, racista, sexista, heterossexista, classista, militarista, cristão e eurocêntrico, “todas ideologias que nascem dos privilégios do novo poder colonial, capitalista, masculinizado, branqueado e heterossexualizado. Não se pode pensar essas ideologias separadas umas das outras. Todas integram a matriz de poder colonial que em nível global ainda existe” (GROSGOUEL, 2012, p. 343).

Nesse mundo, a experiência de si e da própria sexualidade é censurada por normas e manuais diagnósticos e substituída pela cartilha medicopedagógica do desenvolvimento “saudável” ideal. Tal prática disciplinar faz do corpo já e a cada momento um

campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos; obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica. [...] Quer dizer que pode haver um “saber” do corpo que não exatamente a ciência de seu funcionamento, e um controle de suas forças que é mais que a capacidade de vencê-las: esse saber e esse controle constituem o que se poderia chamar a tecnologia política do corpo. [...] Trata-se de alguma maneira de uma microfísica do poder posta em jogo pelos aparelhos e instituições, mas cujo campo de validade se coloca de algum modo entre esses grandes funcionamentos e os próprios corpos com sua materialidade e suas forças.

Ora, o estudo desta microfísica supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma “apropriação”, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que um privilégio que se pudesse deter; que lhe seja dado como modelo antes a batalha perpétua que o contrato que faz uma cessão ou a conquista que se apodera de um domínio. (FOUCAULT, 2000, p. 26)

A matriz colonial de poder dita as normas e opera as seleções que dividem os sujeitos entre nós e eles, os de dentro e os de fora, as vidas que importam e as que não. No entanto, tal poder se exerce sobre os corpos de maneira silenciosa, constituindo a todos com referência ao modelo linguístico que jamais atingem e jamais conseguem superar; são modelos de inteligibilidade que apontam a sujeição como único caminho para o reconhecimento; uma violência que se impõe pelo sentimento. “Violência suave, insensível, invisível às suas próprias vítimas, que se exerce [...] pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento”. (BOURDIEU, 2007, p. 7-8)

Segundo Bourdieu (2007), o trabalho de construção simbólica de tais normas

não se reduz a uma operação estritamente performativa de nomeação que oriente e estructure as *representações* [...]. O *nómos* arbitrário que institui as duas classes na objetividade não reveste as aparências de uma lei da natureza [...] senão ao término de uma *somatização das relações sociais de dominação*: é à custa, e ao final, de um extraordinário trabalho coletivo de socialização difusa e contínua que as identidades distintas que a arbitrariedade cultural institui se encarnam em *habitus* claramente diferenciados segundo o princípio de divisão dominante e capazes de perceber o mundo segundo este princípio. (BOURDIEU, 2007, p. 33-34, grifos do autor)

Entre todas as relações de colonialidade, é a dominação o traço comum. Marcados pela exterioridade, nossos afetos se constituem sob a constante interpelação da referida matriz a ocuparmos um lugar de reconhecimento e confirmação da norma e, por conseguinte, de nossas inferioridades em relação ao modelo por ela estabelecido. A um só tempo, somos também instados a ratificar esse modelo como o único meio viável de existência, condenando todas as demais formas à ininteligibilidade, ao silêncio, à inumanidade e à desimportância, enfim, à abjeção.

O sujeito parece esfacelar-se sob o peso e pressão exercidos por tão bem constituída matriz, com discursos amarrados sob o signo do mesmo, apesar de sua flagrante descontinuidade, exercendo um poder que parece possuir por meio de sujeitos que lhe concedem expressão ao passo que estrategicamente apagam seus rastros ao manifestar a lei da matriz como a essência de seu eu. Mignolo (2009) descreve, de modo mais amplo, mas complementar ao de Butler (2009), sem de forma alguma se opor a ela, o mecanismo de funcionamento que sustenta a opressão transformando diferença em valor e estabelecendo uma hierarquia que é tanto epistêmica quanto ontológica:

Now what is exactly the colonial matrix of power/coloniality? Let's imagine it in two semiotic levels: the level of the enunciated and the level of enunciation. At the level of enunciated, the colonial matrix operates in four interrelated domains interrelated in the specific sense that a single domain cannot be properly understood independently from the other three. [...] The four domains in question, briefly described, are (and remember that each of these domains is disguised by a constant and changing rhetoric of modernity (that is, of salvation, progress, development and happiness):

- 1) Management and control of subjectivities [...];
- 2) Management and control of authority [...];
- 3) Management and control of economy [...];
- 4) Management and control of knowledge [...].

[...] The enunciation of the colonial matrix was founded in two embodied and geo-historically located pillars: the seed for the subsequent racial classification of the planet population and the superiority of white men over men of colour but also over white women. *The racial and patriarchal underlying organization of knowledge-making (the enunciation) put together and maintain the colonial matrix of power that daily becomes less visible because of the loss of holistic views promoted by the modern emphasis in expertise and the division and sub-division of scientific labour and knowledge.* (MIGNOLO, 2009, p. 49, grifos do autor)²⁶

Ainda segundo o mesmo autor, a modernidade deve ser assumida em sua totalidade, o que inclui, para além de suas glórias, seus crimes. Entre as glórias das realizações nos campos econômico e epistemológico, a saber, o reinvestimento dos saldos para o aumento da produção e a revolução científica que veio conceder maior controle sobre o ambiente, ele cita os crimes:

²⁶ O que seria, exatamente, a matriz colonial de poder/colonialidade? Imaginemo-la em dois níveis semióticos: o nível do enunciado e o nível da enunciação. Ao nível do enunciado, a matriz colonial opera em quatro domínios inter-relacionados de uma maneira específica que um domínio não pode ser propriamente entendido sem os demais. [...] Os quatro domínios em questão, brevemente descritos são (e lembre-se que cada um desses domínios é disfarçado por uma retórica da modernidade constante e cambiante, isto é, de salvação, progresso, desenvolvimento e felicidade): 1) Gestão e controle de subjetividades [...]; 2) Gestão e controle da autoridade [...]; 3) Gestão e controle da economia [...]; 4) Gestão e controle do conhecimento [...]. [...] A enunciação da matriz colonial de poder foi fundada em dois pilares localizados geo-historicamente: a semente para a subsequente classificação racial da população do planeta e a superioridade dos homens brancos sobre os homens de cor e também sobre as mulheres brancas. *A organização racial e patriarcal subjacente à produção de conhecimento (a enunciação) cria e mantém a matriz colonial de poder* que a cada dia se torna menos visível em razão da perda das visões holísticas promovida pela ênfase moderna em especializações, divisões e subdivisões do trabalho e conhecimento científicos. (MIGNOLO, 2009, p. 49, grifos do autor, tradução minha)

There is, however, a hidden dimension of events that were taking place at the same time, both in the sphere of economy and in the sphere of knowledge: *the expendability of human life* (e.g., enslaved Africans) and of life in general from the Industrial Revolution into the twenty-first century. [...] Thus, hidden behind the rhetoric of modernity, human lives became expendable to the benefit of increasing wealth and such expendability was justified by the naturalization of racial ranking of human beings. (MIGNOLO, 2009, p. 41, grifos do autor)²⁷

A lógica da dispensabilidade da vida orienta o peso, a importância de cada corpo e como eles serão tratados e utilizados. Existem corpos para o trabalho braçal e corpos para o trabalho intelectual, corpos a serem amados e cuidados e outros a serem usados e fodidos. Os corpos falhos, negros, penetráveis, os corpos que são de carne e cuja carne treme ao fluxo de afetos e intensidades que lhes percorrem, os corpos-Croquettes, que não se constituem em corporificações do ideal moderno, configuram-se como corpos destinados ao uso e ao dispêndio. Eles são força de trabalho, cobaias, vidas a serem colocadas nas linhas de frente numa guerra, trepadas exóticas, não são gente, não são humanos.

Butler, em suas obras dedicadas às questões de gênero e sexualidade, descreve de maneira profunda como se dá a gestão e controle de subjetividades. Daí a importância do olhar mais amplo de Mignolo, para que mantenhamos em perspectiva os fenômenos interrelacionados que ancoram um ao outro e dificultam que as mudanças se processem em escala macro, justificando a importância dada à micropolítica por Deleuze e Guattari, mais à frente expressa através, principalmente, da pena de Rolnik (2006).

Na subseção intitulada *Passionate Attachments* (Vínculos Apaixonados) em sua obra *The Psych Life of Power*, Judith Butler (1997) demonstra como a ação da norma se dá precocemente na vida de cada ser humano a fim de transformá-lo em sujeito:

the desire to survive, “to be”, is a pervasively exploitable desire. The one who holds out the promise of continued existence plays to the desire to survive. “I would rather exist in subordination than not exist” is one formulation of this predicament (where the risk of death is also possible). (BUTLER, 1997, p. 7)²⁸

²⁷ “Existe, no entanto, uma dimensão escondida dos eventos que estavam ocorrendo simultaneamente, tanto na esfera da economia quanto na do conhecimento: *a dispensabilidade da vida humana* (por exemplo, africanos escravizados) e da vida em geral da Revolução Industrial ao séc. XXI. [...] Assim, escondida pela retórica da modernidade, as vidas humanas se tornaram prescindíveis para benefício da crescente fortuna, e tal dispensabilidade foi justificada pela naturalização da categorização/hierarquização racial dos seres humanos”. (MIGNOLO, 2009, p. 41, grifos do autor, tradução minha)

²⁸ “o desejo pela sobrevivência, por “ser”, é um desejo explorável de maneira difusa; aquele que sustenta a promessa de uma existência continuada se beneficia do desejo por sobrevivência. “Prefiro existir em subordinação que não existir” é uma elaboração desta etapa (onde o risco de “morte” também é uma possibilidade). (BUTLER, 1997, p. 7, tradução minha)

Numa lógica que explora o desejo por sobrevivência é que se dá a violência que inaugura o sujeito, fazendo-o voltar-se contra si mesmo, fragmentando-o em corpo, eu e consciência; a violação habilitante [*originary violence*]:

As foreclosure, **the sanction works not to prohibit existing desire but to produce certain kinds of objects and to bar others from the field of social production.** In this way, the sanction does not work according to the repressive hypothesis, as postulated and criticized by Foucault, but as a mechanism of production, one that can operate, however, on the basis of an originary violence. (BUTLER, 1997, p. 25, grifo meu)²⁹

Eis, de maneira clara, como se inicia a gestão e o controle da subjetividade postulados por Mignolo (2009). É por meio de uma seleção/sujeição constituinte que se “declara” quanto de cada sujeito importa ou interessa à manutenção da matriz. A partir daí ele será mantido sob vigilância ostensiva pelo meio social até que finalmente interiorize as leis como se fossem sua própria substância – e, ainda assim, a norma será reiterada insistentemente até o fim de sua vida. “O ‘real’ e o ‘sexualmente fatural’ são construções fantasísticas – ilusões de substância – de que os corpos são obrigados a se aproximar, mas nunca podem realmente fazê-lo” (BUTLER, 2010, p. 200).

Nos escritos de Mignolo (2009), o acento recai sobre a sexualidade quando o autor prefigura os agentes que criaram e geriram a lógica da matriz como europeus ocidentais, majoritariamente homens, brancos, cristãos e heterossexuais. Segundo esse autor, o projeto da modernidade empenhou-se em transformar os conceitos locais europeus em designs globais (MIGNOLO, 2011). Entre esses conceitos, está o de uma sexualidade “boa”, “cristã” e “saudável” (FOUCAULT, 2007). Tal tentativa engendrou em corpos sensações de familiaridade e estranhamento muito específicas.

É importante lembrar, no entanto, que a desqualificação e ininteligibilidade produzidas por essa matriz dificultam, claro, mas não impedem a produção de outros discursos não hegemônicos ou contra-hegemônicos. Ao sujeito, fragmentado pela própria ação da matriz, ainda resta agência:

Moreover, what is enacted by the subject is enabled but not finally constrained by the prior working of power. Agency exceeds the power by which it is enabled. One might say that the purposes of power are not always the purposes of agency. To the extent that the latter diverge from the former, agency is the assumption of a purpose *unintended* by power, one that could not have been derived logically or historically,

²⁹ “Como forclusão, **a sanção trabalha não para proibir o desejo existente, mas para produzir certos tipos de objetos e para impedir o acesso de outros ao campo da produção social.** Deste modo, a sanção não funciona de acordo com a hipótese repressiva, como postulado e criticado por Foucault, mas como um mecanismo de produção que opera, contudo, à base de uma violação habilitante”. (BUTLER, 1997, p. 25, tradução minha, grifo meu)

that operates in a relation of contingency and reversal to the power that makes it possible, to which it nevertheless belongs. This is, as it were, the ambivalent scene of agency, constrained by no teleological power. (BUTLER, 1997, p. 15, grifo da autora)³⁰

Tenhamos em mente que, para Butler (1997), os sujeitos são considerados espaços, territórios sobre os quais desejo e poder – inclusive desejo por poder – travam constante disputa. Cada sujeito representa, assim, um tensionamento. Toda repetição que se dá sobre esse terreno é também fratura, pois é uma repetição que não repete: primeiro, por não alcançar o modelo; e segundo, por não se igualar a nenhuma outra, por ser citada, reirada de seu contexto. Essa tensão por reproduzir o irreproduzível, gera cópias fraturadas, que a todo instante subvertem a norma, mesmo quando na tentativa de afirmá-la. O poder que confere o status de sujeito e o funda como unidade e individualidade, garantindo uma consistência e uma coerência ou inteligibilidade a uma multiplicidade descontínua aberta para a alteridade, num mesmo ato, pela dupla valência desse sujeito, possibilita a subversão da norma (NAVARRO, 2008).

Os autores com os quais até agora me pus em diálogo têm uma flagrante característica em comum: nenhum deles se remete ao humano como uma essência, como algo que seja anterior ao discurso; pelo contrário, todos falam de uma construção do humano que se dá de maneira diferenciada. Acredito que a teoria de Homi Bhabha sobre a identidade tem muito a adicionar à presente discussão, pois compreendendo melhor o funcionamento desses dispositivos poderemos avançar na teorização de novos espaços coloniais como o armário.

“Essa tentativa de alguns autores de retratar uma realidade ‘autêntica’, transcendental, anterior à sua eventual narração é vista por Bhabha como uma busca infrutífera pelo começo. Pelas origens, pela anterioridade.” (SOUZA, 2004, p. 118). O modelo preestabelecido falado não é estabelecido *antes*, mas juntamente com o surgimento do corpo. No entanto, na representação do corpo, ou seja, discursivamente, cria-se para o modelo uma anterioridade fictícia. Na representação instala-se, assim, uma fenda, um espaço intersticial; a representação da identidade

é sempre espacialmente fendida – ela torna *presente* algo que está *ausente* – e temporalmente adiada: é a representação de um tempo que está sempre em outro lugar, uma repetição.

³⁰ “Além disso, o que é representado pelo sujeito é possibilitado, mas não coagido, pelo prévio trabalho do poder. A agência excede o poder que lhe possibilita agir. É possível dizer que os propósitos do poder nem sempre são os propósitos da agência. Na medida em que esta diverge daquele, a agência é a suposição de um propósito *não intencional* do poder, que não poderia derivar dele lógica ou historicamente, que opera numa relação de contingência e inversa ao poder que a faz possível, e a qual ela, entretanto, pertence. Esta é, como fora, a cena ambivalente da agência, coagida por nenhuma necessidade teleológica”. (BUTLER, 1997, p. 15, grifo da autora, tradução minha)

A imagem é apenas e sempre um *acessório* da autoridade e da identidade; ela não deve nunca ser lida mimeticamente como a aparência de uma realidade. O acesso à imagem da identidade só é possível na *negação* de qualquer ideia de originalidade ou plenitude; o processo de deslocamento e diferenciação (ausência/presença, representação/repetição) torna-a uma realidade liminar. A imagem é a um só tempo uma substituição metafórica, uma ilusão de presença, e, justamente por isso, metonímia, um signo de sua ausência e perda. (BHABHA, 2010, p. 85-86, grifos do autor)

O espaço intersticial, ainda que possa trazer a náusea, a impressão de defasagem, é um espaço produtivo, “onde o usuário da linguagem por sua vez está situado no contexto socioideológico da historicidade e da enunciação” (SOUZA, 2004, p. 118), revelando “toda a gama contraditória e conflitante de elementos linguísticos e culturais [que] interagem e constituem o *hibridismo*” (SOUZA 2004, p.119, grifo do autor).

Sendo o hibridismo “‘o terceiro espaço’ que possibilita o surgimento de outras posições. Esse terceiro espaço desloca as histórias que o constituem e estabelece novas estruturas de autoridade, novas iniciativas políticas, que são mal compreendidas através da sabedoria normativa” (BHABHA, 1990 apud SOUZA, 2004, p. 127). Nele, revela-se o caráter estratégico de sobrevivência das atitudes de negociação cultural. A cultura é vista como a “produção desigual e incompleta de significação e valores, muitas vezes resultantes de demandas e práticas incomensuráveis” (BHABHA, 1995 apud SOUZA, 2004, p. 125). Vivendo conflitos oriundos de pressões culturais concorrentes em situações contingentes, ambíguas e contraditórias, buscando criar sentido para si numa realidade instável, com fronteiras movediças, os sujeitos se veem espremidos entre a busca angustiada por uma imagem que jamais será a coisa em si e a alternativa da tradução.

A tradução é “uma maneira de imitar, porém de uma forma deslocadora, brincalhona, imitar um original de tal forma que a prioridade do original não seja reforçada” (BHABHA, 1990 apud SOUZA, 2004, p. 125).

Trata-se de um processo pelo qual as culturas devem revisar seus próprios sistemas de referência, suas normas e seus valores, a partir de e abandonando suas regras habituais e naturalizadas de transformação. A ambivalência e o antagonismo acompanham qualquer ato de tradução cultural porque negociar com a “diferença do outro” revela a insuficiência radical de sistemas sedimentados e cristalizados de significação e sentidos; demonstra também a inadequação das “estruturas de sentimento” (como diria Raymond Williams) pelas quais experimentamos nossas autenticidades e autoridades culturais como se fossem de certa forma “naturais” para nós, parte de uma paisagem nacional. (BHABHA, 2000 apud SOUZA, 2004, p. 127-128)

O trabalho de tradução que se dá na fronteira é o trabalho de construção de pontes que reúnem a margem do passado e a margem do novo, um novo “que não seja parte do

continuum de passado e presente. [...] Essa arte [...] renova o passado refigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente” (BHABHA, 2010, p. 29).

É exatamente ao teorizar a fronteira ou as margens que os trabalhos de Bhabha e Mignolo se tocam. Bernd (2004) descreve da seguinte maneira o sentido/sensibilidade ou o pensamento da margem [*border sensing* ou *border thinking*] como tratado por Mignolo: “enunciação fraturada e híbrida (porque construída nas fronteiras de territórios culturais diversos) que não pode mais ser controlada e passa a oferecer novos horizontes críticos aos discursos confinados no interior de cosmologias hegemônicas” (BERND, 2004, p. 105). A autora evoca o pensamento de Mignolo na tentativa de repensar a criolização – de modo superficial, processo e sensibilidade resultantes da interação de culturas e línguas que não só se tocaram, mas foram obrigadas a construir novas lógicas de relação com a diversidade a fim de coabitarem, resultando num modo não hierárquico de interagir com o outro – cujo sujeito “encontra-se entre pelo menos dois mundos, duas línguas, duas definições da subjetividade, tornando-se um *paqueur culturel*, ou seja, aquele que realiza travessias constantes de uma a outra margem, operando no entrelugar” (BERND, 2004, p. 109).

Operar no entrelugar exige uma habilidade especial: familiaridade com a estranheza, ou seja, saber que sobre o seu corpo se lançarão olhares – ou mais que isso – de incompreensão, indignação, inferiorização, exotização, desejo de consumo e/ou de controle, além de uma constante tentativa de colonização, de conversão de si numa versão do já conhecido, e uma constante insistência em negar-lhe, em dizer-lhe que você não existe por não ser possível, não ser viável, não ser inteligível. A “lógica desqualificadora da teologia cristã que, por meio do Renascimento, continuou a se expandir através da filosofia secular e das ciências” (MIGNOLO, 2011), continuou também a construir um não lugar para todos os que não se enquadram em suas definições do normal. Esse não lugar não parece ser senão um lugar de passagem, um lugar não falado e não falável que se constituiu entre nós, em nós; o não lugar não é senão um lugar negado no coração do lugar comum. Ao não lugar são confi(n)ados todos os simulacros, todos os

corpos que não se deixarem subjugar pelos modelos, que não interiorizarem convenientemente um nível necessário de semelhança [...]: deverão, em qualquer participação, ser preteridos em favor das boas cópias. A estas, todas as graças. Aos simulacros, a pena do degrado. (SALES, 2006, p. 2)

Esses corpos marcados pela diferença denunciam os apagamentos realizados para sustentar a mesmice, a naturalidade, a normalidade e a essência que (des)anima os sujeitos.

Eles carregam em si a “potência que nega tanto o *original* como a *cópia*, tanto o *modelo* como a *reprodução*” (DELEUZE, 2000, p. 269).

Uma sociedade que se alarga, mas cuja estrutura insiste em não ceder, em não desmoronar, precisa de um lugar para confinar a novidade e a diferença, no qual essas serão mantidas sob vigilância. Dos bárbaros aos selvagens, dos colonos às sexualidades não heterossexuais, a desarticulação e a recomposição dos corpos são feitas segundo um modelo que rotula e inferioriza a todos que lhe excedem. Desarticulação e recomposição, no entanto, não se dão da mesma maneira com todos os corpos, em razão de suas localizações espaciais, pois a disciplina e o poder atingem cada corpo de maneira muito própria e também é de maneira muito própria, com base nos recursos de si e do meio no qual se encontra, que cada corpo resiste. Alguns corpos se acomodam ao ambiente, afundando nele, expandindo suas fronteiras de modo a com ele confundir-se e experimentar o sentimento de familiaridade; outros corpos, contudo, causam e experimentam estranhamento com maior frequência, e, por não afundar, são condenados à exposição da superfície, das margens, das fronteiras (AHMED, 2006). Sobre essa diferença entre os sujeitos, encontramos a seguinte explicação em Bhabha (2010, p. 335):

A modernidade, proponho, tem a ver com a construção histórica de uma posição específica de enunciação e interpelação histórica. Ela privilegia os que “dão testemunho”, os que são “sujeitados”, ou [...] historicamente deslocados.

Essa posição, a do modelo, é rígida, fixa, mas os sujeitos não são estanques, em seu perpétuo deslocamento nas direções orientadas pelos desejos, eles arriscam-se a adentrar o não lugar, a cruzá-lo, a habitá-lo. Eles arriscam perder a voz, mas seu desejo impõe resistência à conformação. A batalha é perpétua, as identidades são transitórias e contingentes, os ambientes são transitáveis e os corpos são permeáveis. Nessa cena, não poderia estar descontextualizado o armário; o lugar (ou não lugar) onde se guarda possibilidades não ditas.

O desejo, em seu movimento que só cessa na morte, produz alternativas às realidades configuradas pela norma; um espaço abjeto, espaço do negativo, exteriorizado pela norma, mas dotado de uma potência de realidade social, “à espera” – entre aspas por assemelhar-se mais a uma tática de guerrilha que a uma espera paciente – de linguagens que lhe materializem sobre o território dos corpos, dos sujeitos, configurando novos regimes de subjetivação.

Este espaço à nossa frente, mas cujo encontro é eternamente postergado, espaço que reconhecemos como o lugar da alteridade, do outro e da diferença é o lugar de onde os Dzi encenavam o seu espetáculo. Um lugar que não é só lugar, pois ele teima em nos invadir de

tempos em tempos. Um tal “lugar” que não obedece às leis comuns aos espaços físicos deve ser o lugar mesmo onde mora a desmesura, o absurdo e o caos. Ele se materializa, disso não temos dúvida, mas não abre mão de suas características de não lugar, de ausência. O não lugar talvez seja, antes, uma intensidade, que toma corpo por meio de afetos que se fazem visíveis e afetam, por sua vez, outros corpos, fazendo circular essas intensidades... E mostram que tudo pode sempre sair do controle, mudar, voltar-se contra seus objetivos iniciais, desviar-se e perder-se e, em perdendo-se, achar novos rumos, novos mundos. Essa possibilidade está sempre ali, imediatamente à frente, basta um passo para cair nela, ou dela, ou para que ela suba ao palco.

Os Dzi Croquettes certamente deram expressão aos seus afetos marginais e ao fazê-lo romperam com a moral da sociedade de sua época e produziram uma nova realidade. Eles se permitiram o atravessamento e modificação por afetos que deram origem a novas formas de fazer teatro, de conceber a masculinidade, a feminilidade, o exercício da sexualidade, para citar os mais óbvios. Essa permissão está prenhe de uma política de apropriação, territorialização e empoderamento da abjeção que se disseminou na nossa cultura através, principalmente, do teatro, da TV e da música que receberam sua influência³¹.

Deixar a repetição que dá consistência à própria subjetividade e ceder um pouco ao caos, ao fracasso ou à loucura, ainda que só por um momento, dar passagem a novos afetos, ou a novas maneiras de responder às interpelações do cotidiano, pode provocar um deslocamento de sentido que faz com que um mundo – ou mundos inteiros – desmorone. Esse desmoronamento, quando acolhido, tem a força do empoderamento; iguala-se a uma permissão do sujeito de perda da sua própria forma (conhecida) para uma metamorfose de si em outro possível, numa alteridade que passa a lhe habitar, que faz daquele corpo o seu território por um tempo imprevisível, e cria nele uma nova realidade que afetará àqueles com os quais vier a fazer contato.

Partindo dessa perspectiva, temos que os corpos-Croquettes não só territorializam afetos, fornecendo-os uma dimensão macropolítica (observável a olho nu, em seus trajés, trejeitos, trejeitos, linguagem e discurso), mas, ao fazê-lo, também fazem vibrar outros corpos. Dito de outra maneira, os movimentos de seus corpos, ou dos afetos aos quais dão passagem, ressoam noutros corpos, levando-os a, no contato, produzir outros (novos) afetos,

³¹ No teatro, como já visto, o besteiro!; na TV, as “novelas das sete” da rede globo, principalmente aquelas de autoria de Miguel Falabella; dos programas de humor, destaque *Sai de Baixo*; e na música, a sua influência está tanto no *nonsense*, quanto em mensagens como as das Frenéticas: “abra suas asas/solte suas feras/caia na gandaia/entre nessa festa/e leve com você/o seu sonho mais louco/quero ver esse corpo/lindo, leve e solto/[...]/Na nossa festa/vale tudo/vale ser alguém como eu/como você”.

desterritorializando afetos antigos e compondo uma nova paisagem sentimental, um novo mundo no qual é possível se viver de outras maneiras e com outras consciências.

Novos modos de subjetivação tornam-se, assim, possíveis e viáveis, se “*o desejo é a própria produção do real social*” (ROLNIK, 2006, p. 58). Ora, se levarmos em conta que é na superfície dos corpos e não na interioridade deles que os afetos, bem como os desejos, são produzidos a partir do encontro, então, talvez, não faça sentido “*pesar*” corpos; pois as subjetividades são fruto da interação num determinado contexto e momento histórico, ou seja, num dado regime de subjetivação e não uma essência que tem no corpo um mero invólucro. Logo, não há o que pesar. Antes, faz mais sentido esvaziar, volatilizar todos os corpos, para que se materializem onde possam, ou queiram, e importem a todos os momentos, inclusive os de trânsito ou desaparecimento (armário), quando é impossível precisar em que região se localizem.

Tal esvaziamento é político. Corpos volatilizados se constituem em novos territórios, os quais compõem um novo todo, uma nova sociedade. Fica claro, então, que tratar dos Dzi mobiliza afetos. Para compreender esses afetos, é necessário que se admita, antes, nossos corpos como matéria sensível e expressiva, condutora de intensidades. “*Intensidades em si mesmas não têm forma nem substância, a não ser através de sua afetuação em certas matérias* cujo resultado é uma máscara. Ou seja, intensidades em si mesmas não existem: estão sempre efetuadas em máscaras” (ROLNIK, 2006, p. 35, grifos da autora). As intensidades, então, “*ensaia*” modos de se expressar e terminam por se materializar como máscaras, fornecendo um plano de consistência sobre o qual os afetos poderão tomar corpo (agenciamentos) e delinear um território existencial, um espaço para se exercer por algum tempo (ROLNIK, 2006, p. 31-33).

É que enquanto se está vivo não se para de fazer encontros com outros corpos (não só humanos) e com corpos que se tornam outros. Isso implica, necessariamente, novas atrações e repulsas; afetos que não conseguem passar em nossa forma de expressão atual, aquela do território em que até então nos reconhecíamos. Afetos que escapam, traçando *linhas de fuga* – o que nada tem a ver com fugir do mundo. Ao contrário, é o mundo que foge de si mesmo por essa linha, ele se desmancha e vai traçando um devir – devir do campo social: processos que se desencadeiam; *variações infinitesimais*; rupturas que se operam imperceptivelmente; mutações irremediáveis. *De repente é como se nada tivesse mudado e, no entanto, tudo mudou*. O plano que essa linha cria em seu movimento é feito de um *estado de fuga*. (ROLNIK, 2006, p. 49-50, grifos da autora)

Em poucas palavras, o afeto é o primeiro sinal perceptível do desmoronamento de um mundo e da edificação de um novo. Ele inaugura tanto o caos e a loucura quanto a organização e a razão. Desapaixonadamente, os afetos revelam a caducidade dos modos de

subjetivação antigos e, orientando e sendo orientados pela produção do desejo, abrem caminho para novos territórios:

No primeiro movimento [do desejo], o dos afetos, estes não surgiam de nenhuma espécie de individualidade dos corpos. A própria palavra “afetar” designa o efeito da ação de um corpo sobre outro, em seu encontro. Os afetos, portanto, não só surgiam entre os corpos – vibráteis, é claro – como, exatamente por isso, eram fluxos que arrastavam cada um desses corpos para outros lugares, inéditos: um devir. Ou seja, o que as linhas de fuga faziam na vida de nossas personagens era, exatamente, desindividualizá-las. **Intensidades dessubjetivizam [desassujeitam]:** quando surgem, inesperadas, são verdadeiras correntes de desterritorialização atravessando de ponta a ponta a vida de uma sociedade, desmapeando tudo. (ROLNIK, 2006. p. 57, grifos da autora)

Voltando aos Dzi, creio que seja possível olharmos para o contexto no qual surgiram da seguinte maneira: a ditadura militar com seus Atos Institucionais buscava a permanência da sociedade brasileira num território que já havia tido sua morte anunciada desde o final dos anos 1960 com o movimento da contracultura. Afetos em linhas de fuga buscavam novos devires e, como campo do conhecimento humano mais aberto e, por isso, de mais fácil passagem, as artes começaram a mostrar novos planos que se delineavam.

De tantos devires renunciados, os Dzi davam especial passagem à luta nos campos sociais do teatro e da performance, do gênero, da classe, da raça e da sexualidade, e da performatividade e do poder. Campos prolíficos a partir do final da década de 1970. De suas (poucas) falas, uma carrega o poder de síntese desta micropolítica: “*We’re not men. We’re not women either. [...] We get both and put them together and mix it. We’re people just like you. Yeah, you are people too!*” (DZI CROQUETTES, 2009)³². Com essas palavras, os Dzi abriam o seu show.

Por meio de seus corpos peludos, definidos e purpurinados, sobre os quais trajavam indumentárias masculinas e femininas em sobreposição, utilizando um tom de voz que variava do agudo ao grave e produzindo sons muitas vezes ininteligíveis ou em línguas variadas, eles volatilizavam os corpos sobre os quais o discurso busca ancorar-se.

Deste modo, lançavam luz sobre aquilo que geralmente fica oculto pelo discurso, ainda que presente; aquilo que o próprio fenômeno busca ocultar enquanto se revela: que todos os corpos são desarticulados e recompostos, num processo que os dissocia do poder, e que os corpos dóceis não se apresentam dessa maneira por sua natureza, mas em razão de ter passado *com sucesso* por um processo forçoso de docilização (FOUCAULT, 2000, p. 119). Eles expunham a dinâmica das relações sociais e dos sistemas simbólicos por uma perspectiva

³² “Não somos homens. Também não somos mulheres. [...] Pegamos os dois e colocamos juntos e misturamos. Somos gente assim que nem vocês. Sim, vocês também são gente!” (DZI CROQUETTES, 2009, tradução minha)

inusitada; não da figura que forma, mas do fundo³³ do qual emerge, do solo sobre o qual ancora. Os Dzi não invertem o “jogo social” do dominador e do dominado, mas, ao se suspenderem a si próprios do jogo, o tornam vazio de sentido.

A percepção de si em situação, ou seja, como alguém que age, tem autoria e deixa sua marca no mundo, ao invés de apenas atuar, citar um discurso, restitui o poder ao sujeito. Esse fundo é, com frequência, o próprio corpo, com o qual o indivíduo é amiúde levado a não se identificar, mas possuir. Sobre esse mesmo corpo/fundo incidiu a disciplina, enrijecendo-o, fixando-o, prevenindo-o dos seus devires.

Quanto mais dócil for um corpo, ou seja, quanto menor a resistência que oferece à sua docilização, quanto mais afastado estiver da perspectiva de figura e fundo, mais ele se configura como a materialização da ficção de um eu essencial e natural. Dócil, ele

aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesma. Em ambos os casos, o corpo é representado como um mero instrumento ou meio com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado. (BUTLER, 2010, p. 27)

Tais corpos atualizarão performativamente os discursos de identidade, os quais, por sua vez, são produzidos dentro de uma lógica binária e têm como consequência – ou mesmo objetivo – uma materialização diferenciada do humano. Miskolci (2009) simplifica essa ideia da seguinte forma: o discurso opera “um processo normalizador que cria seres considerados [humanos e outros] menos humanos, em suma, abjetos” (MISKOLCI, 2009, p. 162).

Sem se utilizar do termo abjeto, mas numa passagem que claramente faz alusão ao seu significado, Foucault diz que “o que não é regulado para a geração ou por ela é transfigurado [...]. É ao mesmo tempo expulso, negado e reduzido ao silêncio” (FOUCAULT, 2007, p.10). Essa redução ao silêncio é estratégica, ela promove a negação da existência por meio de apagamentos discursivos e o *apequenamento* valorativo desses sujeitos discursivamente criados como aqueles que tomaram um desvio que os levou para fora da cultura, para a exterioridade.

Se pensarmos que essas identidades foram empurradas para a margem por um discurso autoritário³⁴ que “selecionou” quais características daria relevo segundo um objetivo político

³³ Segundo Perls, Hefferline e Goodman (1997), a figura é aquilo sobre o que o organismo investe sua energia, ou seja, o foco de sua atenção. Ela representa uma necessidade que emerge e, após satisfeita, retorna para o fundo. No entanto, quando o fundo não pode movimentar-se livremente, essa figura não se forma claramente, o indivíduo não se satisfaz e ela fica impedida de retornar, de desfazer-se. Ao distanciar a atenção da figura, a relação desta com o fundo fica evidenciada e, a partir daí, é restabelecido o fluxo de *awareness* (ou consciência, numa perspectiva organísmica). O indivíduo, então, dá-se conta de si em situação, realizando escolhas; ele se orienta e constrói um sentido. Essa adoção de uma nova perspectiva mais situada iguala-se ao empoderamento.

de constituir um outro a partir do qual se diferenciar, e a elas não foi concedido o direito de falar de si, mas somente ser falado, temos assim narrado o processo de constituição do abjeto. Se caracterizando esse último por ser aquele que é exterior à cultura, dando a esta sua forma por compor suas margens; não se encontra fora de fato, em razão da impossibilidade de ser externo à cultura, mas é discursivamente criado como anterior a esta, dotado de uma exterioridade em espaço e tempo (GRUNVALD, 2009).

Responsabilizados pelo seu próprio desvio, pouco resta a esses sujeitos senão a utilização do armário para que, a partir dele, possam desfrutar de algum convívio mais próximo ao centro que nem eles nem os ditos normais jamais ocuparão. O armário, aqui, se impõe como condição: é somente através dele que os desviados podem desfrutar dos benefícios sociais. “*The closet’s ontological demands are exacting and exhaustive: that we cannot be in the world unless we are something we are not*” (BROWN, 2000, p. 1)³⁵. Sentimento comum a todos os constituídos na dominação, na relação de colonialidade.

Falar da experiência do armário é dar voz ao desviado, àquele cujo corpo não se estende no espaço aberto e comum, no espaço designado para o afundamento dos corpos normais (AHMED, 2006). Viver no armário é, segundo Brown (2000), essa experiência compartilhada de viver uma vida que não é própria, uma vida marcada pela ambivalência, pelo medo da descoberta e pela percepção da loucura social que força uma larga parcela da população a viver uma constante consciência de duplicidade. Sobre a consciência de duplicidade, apontamos que qualquer atividade humana possa ser considerada como performance desde que consciente de si mesma, diante de uma audiência com o objetivo de afetá-la. Em outras palavras, para que se tenha uma performance é necessário que entre performer e audiência se estabeleça uma relação, para que possam afetar-se mutuamente e também que haja uma consciência de duplicidade – o que é real e o que é modelo, o que é jogo e o que é realidade – tanto por parte do performer quanto por parte da audiência – ou pelo menos que, na audiência, essa consciência possa se instalar ao longo ou após a performance (CARLSON, 2010).

A experiência do armário, por esse viés, iguala-se à infusão de consciência na performatividade – repetição de atos pautada no imaginário social sem o investimento da consciência –, transformando-a numa exaustiva performance – consciência de estar diante de

³⁴ Lembremos que a identidade pode ser e é, com frequência, atribuída ao sujeito no processo de sua interpelação (SALIH, 2012, p. 110).

³⁵ As demandas ontológicas do armário são exigentes e exaustivas: que não podemos estar no mundo a menos que sejamos algo que não somos” (BROWN, 2000, p. 1, tradução minha)

um outro que é afetado por mim ao passo que me afeta, a presença mesma desse outro modula meu comportamento, me interpela.

Na teoria da performatividade, Butler (2002) declara:

El género es performativo puesto que es el *efecto* de un régimen que regula las diferencias de género. En dicho régimen los géneros se dividen y se jerarquizan *de forma coercitiva*. Las reglas sociales, tabúes, prohibiciones y amenazas punitivas actúan a través de la repetición ritualizada de las normas. Esta repetición constituye el escenario temporal de la construcción y la desestabilización del género. No hay sujeto que preceda y realice esta repetición de las normas. Dado que ésta crea un efecto de uniformidad genérica, un efecto estable de masculinidad o feminidad, también produce y demantela la noción del sujeto, pues dicho sujeto solamente puede entenderse mediante la matriz del género. De hecho, podemos construir la repetición como aquello que desmantela la presunción del dominio voluntarista que designa al sujeto en el lenguaje. (BUTLER, 2002, p. 64, grifos da autora)³⁶

A performatividade recobre com tons de natureza a repetição generificada e generificante exigida de cada pessoa em seu processo de assujeitamento. A performance do armário retira essa cobertura e deixa exposta para o sujeito a sua des-natureza, ou seja, o caráter construído do próprio sujeito pelo processo de sujeição. Abrir esse armário – não necessariamente sair dele – tem o impacto de trazer a público esse caráter insistentemente negado.

A performance de armário aberto, na qual os DZI notadamente “davam pinta”, explicitava, obviamente, implicações políticas. Ela implica, mais precisamente, a experimentação de um novo modo de subjetivação possível, que afeta e pode dar origem a linhas de fuga por onde um mundo antigo se esvaíra e, através de agenciamentos, novos mundos venham a se constituir. Assim, pode o abjeto ser emancipado não, necessariamente, ao ganhar voz, mas expressão em seu modo inclassificável de ser. Produz-se, deste modo, um descolamento de sentido entre inteligibilidade e viabilidade. Ou seja, os corpos ininteligíveis tornam-se, assim, viáveis, humanos – “gente computada igual a vocês” (DZI CROQUETTES, 2009).

Por mais desconfortável que seja a experiência, no armário estamos dotados da incômoda consciência da liberdade. Não é uma liberdade absoluta, mas a liberdade de responder ou deixar falhar a interpelação da performatividade à coerente e disciplinante

³⁶ “O gênero é performativo pois é o efeito de um regime que regula as diferenças de gênero. No dito regime, os gêneros se dividem e se hierarquizam *de forma coercitiva*. As regras sociais, os tabus, proibições e ameaças punitivas atuam através da repetição ritualizada das normas. Esta repetição constitui o cenário temporal da construção e da desestabilização do gênero. Não há sujeito que preceda e realize esta repetição das normas. Dado que esta cria um efeito de uniformidade genérica, um efeito estável de masculinidade ou feminilidade, também produz e desmantela a noção de sujeito, pois o dito sujeito só pode entender-se mediante a matriz de gênero. Com efeito, podemos construir a repetição como aquilo que desmantela a presunção do domínio voluntarista que é designado ao sujeito pela linguagem”. (BUTLER, 2002, p. 64, grifos da autora, tradução minha)

linearidade entre sexo-gênero-desejo-prática sexual. Se renuncia a uma identidade coerente ao não “responder docilmente aos termos pelos quais se é interpelado[;] um modo mais ético e subversivo de ‘ser’ consiste, paradoxalmente, em *fracassar* em ser, não se reconhecendo na interpelação da lei” (SALIH, 2012, p. 180, grifo da autora). No espetáculo *Dzi*, isso não acontece de modo dramático, mas *camp*, um jeito “jocosos, antissério (...) [tendo] o artifício como ideal” (SONTAG, 1987, p. 332-333).

Afinal, se fugir ao armário é impossível, melhor descobrir variados, úteis e, por que não?, divertidos usos a se fazer dele! Nas palavras de Sedgwick (2007), “assumir-se não acaba com a relação de ninguém com o armário” (SEDGWICK, 2007, p. 40); intuitivamente ou não os *Dzi* pareciam saber disso; a experiência do armário está intimamente ligada à experiência gay, pois, ainda que assumidos, “a elasticidade mortífera da presunção heterossexista” (SEDGWICK, 2007, p. 22) nos dá a volta e quando nos damos conta estamos no armário novamente, tendo de decidir se fazemos o *outing* (a saída) mais uma vez ou não.

Essa elasticidade do armário denuncia a inautenticidade das escolhas que realizamos a todo momento, pois, ainda que fugindo, acabamos dentro dele sem que nos demos conta. Essas escolhas contêm em si apontamentos do que seria “o bom caminho”, o “caminho certo” ou “do bem”. Estamos tratando, agora, do binarismo que ao contrapor e hierarquizar termos, já oferece uma direção; esse direcionamento é do que trata Butler (2000) em sua teoria da performatividade: a naturalidade (e a abjeção) das relações, dos desejos e dos sujeitos, ou seja, a norma é construída na repetição e não dada de maneira espontânea/natural:

O fato de que essa reiteração seja necessária é um sinal de que a materialização não é nunca totalmente completa, que os corpos não se conformam nunca completamente às normas pelas quais sua materialização é imposta. Na verdade, são as instabilidades, as possibilidades de rematerialização, abertas por esse processo, que marcam um domínio no qual a força da lei regulatória pode se voltar contra ela mesma para gerar rearticulações que colocam em questão a força hegemônica daquela mesma lei regulatória. (BUTLER, 2000, p.111)

Se tentamos romper com essa elasticidade, não nos livramos do armário, pois suas formas de se materializar são infinitas. Podemos, antes, nos valer de suas instabilidades para rematerializá-lo de outras formas junto aos corpos que o ocupam. É preciso que se assuma o armário como uma política (subversiva) de subjetivação.

Assumir o armário é (utilizando-se do pensamento da margem) ir além da dinâmica posta de estar dentro ou estar fora, é romper com as opções oferecidas pela matriz discursiva e os saberes binários estrategicamente produzidos por suas disciplinas, as quais reduzem todo o universo de práticas dos corpos no armário [*closeted bodies*] a duas pobres opções: dentro ou fora. Assumir o armário é, aos poucos, dar às mãos à abjeção que nos habita e relaxar a

vigilância característica da performatividade. Transitar de maneira mais fluida entre armário e sala de estar significa permitir que seu *self* opere na complexidade da existência, fugindo à simplicidade e previsibilidade dos modelos social e performativamente fixados. Isso não significa, de modo algum, a realização de um eu íntimo ou verdadeiro, mas, antes, “a negação de todos os objetivos e uma renúncia a [a ficção d]o eu íntimo para se tornar um outro” (CARLSON, 2010, p.42).

Sabe-se que políticas de subjetivação mudam em função da instalação de qualquer regime, pois estes dependem de formas específicas de subjetividades para sua viabilização no cotidiano de todos e de cada um, onde ganham consistência existencial e se concretizam. (ROLNIK, 2006, p. 13)

Entendendo-se o desejo como um “processo de produção de universos psicossociais” (ROLNIK, 2006, p.31), temos que em seu movimento – o movimento que tece, que fabrica a realidade que habitamos e/ou nos habita – intensidades e afetos buscam tomar corpo a fim de se materializarem, tornarem-se reais, tornarem-se realidades sociais, compartilháveis e passíveis de afetar outros, deslocando-os rumo a novos sentidos, na confecção de uma nova e sempre mutante realidade/sociedade. Logo, o desejo produz sociedade.

Os afetos – capacidade dos corpos de se afetarem mutuamente, interação que não se dá nos corpos, mas entre eles (ROLNIK, 2006, p. 57) –, diferentemente das intensidades, são registráveis. Eles fornecem coordenadas que possibilitam a realização da cartografia da paisagem sentimental de um momento e contexto, sem compromisso de manutenção de tal panorama.

Partindo desse entendimento, dar expressão a um afeto é registrar o movimento invisível do desejo, a sua passagem por determinado “lugar” e a modificação que ele produziu naquela paisagem sentimental. Falar de um novo lugar produz uma invasão ou um desmoronamento do lugar a salvo do enunciador, borra a linha que separa o dentro do fora, produz uma confusão de identidades, pois já não é mais discernível quem pertence ao “nós” e quem pertence ao “eles”. Loucura, caos e morte são anunciados por cada voz que se faz escutar de além-margem. É pela margem que a figura inicia a sua deformação.

Agora, faz-se especialmente oportuna uma breve reflexão sobre o pensamento da margem, proposto por Mignolo (2011). O sentido/pensamento da margem tem a ver com “mudar os termos da conversa e não apenas o seu conteúdo” (MIGNOLO, 2011). Para fazer isso, é preciso romper com a modernidade, com seu modo de iludir-nos de que “não existem outras maneiras de pensar, fazer e viver” (MIGNOLO, 2011) e com sua pretensa linearidade/continuidade que une presente e futuro; é preciso construir a ponte rumo ao novo

e para fazer isso é fundamental desligar-se – “desligar (*delinking*) significa não aceitar as opções disponíveis a você” (MIGNOLO, 2011).

Ao teorizar o sentido/pensamento da margem, Mignolo nos conclama a falar por nossos próprios meios e de nossos próprios lugares, encarnados em nossos próprios corpos, sobre a experiência de habitá-los inclusive, ou principalmente, em meio à desqualificação social. A política que sustenta essa atitude é o não comprometimento com a modernidade e seus modos universalizantes, caracterizando-a como uma narrativa entre narrativas, distribuindo o poder e rompendo com a hierarquia. “Por ‘pensamento da margem’ quero falar daqueles momentos em que o imaginário moderno é rompido” (MIGNOLO apud BRYDON, 2007) e o “conhecimento enquanto regulação” pode ser deslocado para o “conhecimento enquanto emancipação” (BRYDON, 2007).

Basta que se olhe para os Dzi para que se perceba a sua oposição ao regime da época. Basta que se assista o documentário *Dzi Croquettes* para perceber que, ainda em nosso tempo, sobre seus corpos o nosso regime não se sustenta. Inauguradores, no teatro, de uma resistência que tomava vulto na sociedade brasileira desde o final da década anterior, os Dzi se desligaram (*delinked*) ao encontrar para si alternativas que não as dadas. À questão ser homem **ou** mulher? Eles, num ótimo exemplo do estilo *genderfuck*, responderam: andróginos! À questão estar dentro **ou** fora do armário? Eles responderam: sobre o palco!

A primeira questão, típica da ilusão da modernidade, faz sentir que só existem duas únicas categorias de gênero às quais pertencer: ou se é homem ou se é mulher. Quando não se pode ou não se quer responder essa questão, ou mesmo se a resposta dada rompe com a coerência normativa entre sexo, gênero, desejo e prática sexual, o sujeito, com frequência, é tomado pelo sentimento de que tem um segredo – que lhe fora implantado – a esconder. Num estranhamento de si e do mundo e preenchido pela autoconsciência, suas fronteiras se retraem, constituindo a “asfixia” característica do confinamento: o sujeito encontra-se mergulhado na experiência do armário.

A segunda questão é, também, ardilosa. Como expôs Sedgwick (2007), não é possível estar totalmente dentro do armário, tampouco totalmente fora; o armário é o lugar de uma contradição. Dentro, jamais se pode estar completamente seguro de que ninguém saiba ou desconfie de sua orientação sexual. Se fora, aqueles que sabem que você é gay continuam a construir tal saber como um segredo ao qual têm acesso especial. Além disso, alguns dirão que tal assunto pertence à esfera da intimidade, a qual ninguém precisa saber e, por isso

mesmo, não haveria necessidade de sair do armário. Outros sempre dirão que você deveria ter dito antes:

El closet no es más que el producto de complejas relaciones de poder. La única razón para estar en el closet es protegerse de las formas diversas y virulentas de descalificación social que uno sufriría si se conociera públicamente su orientación sexual. Quedarse en el closet, ocultar la homosexualidad, implica también someterse al imperativo social impuesto a los gays por los que no se identifican como gays, que protege a éstos no del conocimiento de la homosexualidad de alguien, sino de la necesidad de reconocer la homosexualidad de alguien. Aunque brinde a sus ocupantes una serie de posibilidades, inaccesibles de otra forma, y les dé algunos de los privilegios reservados a los heterosexuales, no es posible pensar ao closet como una experiencia de la libertad. Si hay algo de afirmación de sí y de liberación al salir del closet, no es porque este gesto te haga pasar de un estado de servidumbre a uno de libertad total. [...] Si al salir del closet uno se libera de un estado de opresión, no es porque este acto nos haga escapar de las redes del poder a un lugar fuera del poder: pone em juego, más bien, un conjunto distinto de relaciones de poder y altera la dinámica de las luchas personales y políticas. *Salir del closet es un acto de libertad, no en el sentido de una liberación sino en el de una resistencia.* (HALPERIN, 2007, p. 48-49, grifos do autor)³⁷

A minha concordância com Halperin (2007) é parcial; divergimos justamente na frase grifada pelo próprio autor, por considerá-la incompleta, sendo minha discordância fundamentada em Mignolo (2011): se precisamos mudar os termos da conversa e não apenas o seu conteúdo, não podemos nos limitar à dinâmica posta de estar dentro ou fora do armário. Sem dúvida, sair do armário representa um ato de liberdade, mas tenho sinceras dúvidas quanto à resistência, pois o quanto realmente se está resistindo se se escolhe uma das opções dadas? É preciso que ampliemos a lógica do armário à moda do alienista de Machado de Assis³⁸, de modo a descaracterizá-la; é preciso traduzir e “extraviar” tal experiência de modo que seu paradeiro seja o novo e o inusitado, a descontinuidade, o deslocamento e a fragmentação. É preciso que a experiência do armário fracasse enquanto produtora de um mal

³⁷ “O armário não é mais que o produto de complexas relações de poder. A única razão para se estar *no* armário é proteger-se das formas diversas e virulentas de desqualificação social que se sofreria se sua orientação sexual fosse conhecida publicamente. Estar no armário, ocultar a homossexualidade, implica também submeter-se ao imperativo social imposto aos gays pelos que não se identificam como gays, que protege a estes não do conhecimento da homossexualidade alheia, senão da necessidade de reconhecer a homossexualidade alheia. Ainda que brinde a seus ocupantes com uma série de possibilidades, inacessíveis de outra forma, e lhes dê alguns privilégios reservados somente aos heterossexuais, não é possível pensar o armário como uma experiência de liberdade. Se há algo de afirmação de si e de liberação ao sair do armário, não é porque esse gesto te faça passar de um estado de servidão a um estado de liberdade total. [...] Se ao sair do armário o sujeito se liberta de um estado de opressão, não é porque este ato nos faça escapar das redes de poder a um lugar fora do poder: põe em jogo, melhor dizendo, um conjunto distinto de relações de poder e altera a dinâmica das lutas pessoais e políticas. *Sair do armário é um ato de liberdade, não no sentido de uma liberação senão no de uma resistência*”. (HALPERIN, 2007, p. 48-49, grifos do autor, tradução minha)

³⁸ A obra machadiana *O Alienista* tem por enredo a dedicação do protagonista Simão Bacamarte ao estudo da psiquiatria e sua atuação no manicômio Casa Verde. Em poucas palavras, Simão interna como louca boa parte da população da cidade, todos aqueles que apresentam comportamentos que divirjam um pouco das normas, que o causem surpresa, espanto ou indignação. Sua atuação, torna-se claro ao longo da obra, está intimamente associada ao poder do Estado. Por fim, Simão reconhece que a loucura está em si, mais especificamente em seu hábito de classificar, liberando a população e encerrando a si na Casa Verde.

estar assim como a questão do ser homem ou mulher fracassa perante a androginia que, instalada como possibilidade, não é o caminho do meio entre homem e mulher, ela é o caminho de fora, onde moram muitas possibilidades. Tal postura me leva a divergir de Halperin (2007) num segundo ponto: é possível pensar experiências de liberdade a partir do armário; vejamos os Dzi, para quem o armário já não produzia qualquer mal estar: de tão confortável, era nele que recebiam o público.

De acordo com Brown (2000, p.1), o armário não é uma mera figura de linguagem utilizada para expressar a ideia da “negação, ocultação, apagamento e ignorância com relação a lésbicas e homens gays”, mas uma metáfora que se materializa e organiza o espaço social produzindo de maneira sutil, mas evidente, numa miríade de formas uma irônica presença ausente das sexualidades não heterossexuais. Portanto, ao produzir o que nomeia, o armário mostra sua face política: é um espaço no qual acontece uma disputa pelo poder – tal qual o corpo, ele também é campo de batalha – e fornece um território favorável ao cultivo de determinados modos de subjetivação.

Armários são utilizados num modo particular de organização, servem para tirar de vista aquilo que se deseja esconder ou que, de algum modo, viria a desorganizar um determinado espaço:

It is a dark space at the heart of the home. **It is not a place where you live**, but where you store the clothes in which you **appear**. It contains the building blocks for your social construction, such as your clothes. The closet also contains the disused pieces of your past. It is a place **to hide, to create** worlds for yourself out of the past and for the future in **a secure environment**. (BETSKY, 1997 apud BROWN, 2000, p. 8, grifo meu)³⁹

Não sendo o armário um lugar para se viver, ele é, certamente, um lugar que se ocupa com mais ou menos frequência e desenvoltura; um lugar de trânsito, o qual se pode passar sozinho ou acompanhado, com a entrada forçada ou a convite, apressadamente ou para flunar; ele pode constituir em alguns um sentimento de revolta e em outros de pertença. Em suma, o armário é um lugar construído não só para a ocultação que nega, mas também para a que assegura. O medo não é única razão que nos leva ao armário; também o prazer e a criatividade nos convidam a esse espaço:

Sabemos que as coisas e as pessoas são sempre forçadas, obrigadas a se esconder quando começam. E não poderia deixar de ser diferente. Elas surgem num contexto que ainda não as comportava, e devem pôr em evidência os caracteres comuns que

³⁹ “É um lugar escuro no coração do lar. **Não é um lugar para morar**, mas para guardar as roupas com as quais você **se apresenta**. Ele contém os tijolos para a sua construção social, como suas roupas. O armário também contém as peças em desuso do seu passado. É um lugar para **se esconder, para criar** mundos para si mesmo a partir do passado e para o futuro em um **ambiente seguro**” (BETSKY, 1997, apud BROWN, 2000, p. 8, grifo meu, tradução minha)

conservam com esse conjunto para não serem rejeitadas. A essência de uma coisa nunca aparece no princípio, mas no meio, no curso de seu desenvolvimento, quando suas forças se consolidaram. (DELEUZE, 1983, p. 8)

Não creio que nessa passagem, Deleuze tenha abraçado o essencialismo; antes, vejo-o utilizando essência enquanto a diferença, a novidade que se constitui ao passo em que se existe. Por esse ângulo, o armário seria, a partir da formatação do real em nossa cultura, um dos lugares em que habita, junto às peças em desuso, o novo e o diferente. Isso não o converte, de modo algum, em um dispositivo menos opressivo, mas revela as possibilidades de agência escondidas em todas as esferas em que o sujeito é interpelado⁴⁰. Respondendo à questão posta por Brown (2000, p.18), “*Is ‘inside’ security or confinement?*”⁴¹, eu diria que não existe um “dentro” em oposição a um “fora”, mas “dentro” e “fora” como extensões e (des)continuidades mútuas; ainda assim, “dentro” seria segurança e confinamento, numa oposição meramente ficcional ao risco e a liberdade que invadem esse armário de “fora”.

O armário, enquanto uma realidade social, não é criado antes que haja corpos para ocupá-lo; tampouco a criação desses corpos lhe é anterior. Armário e corpos no armário (*closeted bodies*) são criados simultaneamente. Podemos pensar, então, em estar no armário enquanto uma performance, um armário que se materializa quando o sujeito é interpelado a ocupá-lo. Logo, espaços também são performativos e performativamente constituídos (BROWN, 2000; AHMED, 2006).

A dinâmica do armário explicita que, ao determinar a heterossexualidade como o único meio de existir socialmente (BROWN, 2000, p. 1), a lei cultural se efetiva num determinado espaço que figurará como espaço privilegiado da heterossexualidade. No entanto, num mesmo ato, cria o “exterior” que lhe circunda como espaço de todas as sexualidades não heterossexuais. Num paradoxo, o armário é um exterior inerente ao espaço hegemônico e concomitantemente o contém. Ele tanto faz parte do mundo quanto pode ser um mundo à parte. Entre o “interior” e o “exterior” do armário não cessa de ocorrer trocas. Isso fica nítido na seguinte passagem, quando Brown (2000, p.135) analisa a obra literária de Neil Miller:

⁴⁰ “A interpelação é um enunciado citacional que, para ser efetivo, se apoia no contexto e na convenção, o que significa que não é diferente de outros enunciados igualmente contingentes. [...] A interpelação é, portanto, um enunciado citável, ex-citável, que excede o interpelador, o qual não está no controle de sua fala” (SALIH, 2012, p.149). Mais à frente: “o caráter aberto da linguagem propicia a oportunidade para ‘algo que ainda poderíamos chamar de agência’, como diz Butler, ‘ou seja, a repetição de uma subordinação inicial com outro propósito, um propósito cujo futuro está parcialmente aberto’” (SALIH, 2012, p. 150).

⁴¹ “[No que concerne a dinâmica “dentro” e “fora” do armário,] é, ‘dentro’, sinônimo de segurança ou de confinamento?” (BROWN, 2000, p. 18, tradução minha).

Just because people were (desiring) in the closet did not mean that they did not resist and adapt to the situation. Desire produced strategies of resistance because of the closet. A much more expansive map of desire unfolds in *this* picture of the closet too.

The very presence of his informants – [...] – in these places suggests a certain degree of resistance emerging from the productive, generative aspects of desire. A consistent theme in Miller’s work is how creative gay and lesbian people have become in pursuing their sexual desires in the context of a homophobic closet. This suggests a certain productive dimension to closeted desire that may ultimately act back upon the constraints it imposes.⁴²

É preciso não apenas saber lidar com o armário, mas fazer variados – e até úteis – usos dele. Os “usuários do armário” tem nele uma ferramenta com potencial para alterar sua realidade. A contingência da circunstância combinada à força produtiva do desejo rompe com a figura da opressão, deixando à mostra o fundo que a sustenta: a liberdade⁴³, senão absoluta por ser ideal, pelo menos a necessária para resistir. O armário guarda em si o potencial para estourar e derramar seu conteúdo na sala principal, divertindo, seduzindo e envergonhando os convidados. Eis o uso que o Dzi mais lhe dava.

O armário Dzi era cuidadosamente escancarado, tão grande que cabia o mundo. Eles desprezaram a sala principal para receber o público na intimidade de seus armários. De cara, trajavam vestimentas femininas, perucas e uma pesada maquiagem sem a mínima preocupação em disfarçar seus pelos e músculos viris; no palco, negros, brancos e um estrangeiro, oriundos de famílias pobres e de classe média alta, da capital ou do interior, discutiam as relações e vivências “privadas” do grupo; a ininteligibilidade descontínua que conectava seus sexos, gêneros e suas práticas sexuais era compartilhada com o público. Olhando para os Dzi era possível enxergar uns viados dando pinta e/ou o não tão silencioso levantar de uma revolução.

Se nos aproximarmos dos Dzi Croquettes da forma sugerida por R. Trigueirinho⁴⁴, não para entender ou destrinchar racionalmente a sua performance, mas como audiência, nos

⁴² “Só porque as pessoas estavam (desejando) no armário não significa que elas não resistiram e se adaptaram à situação. O desejo produziu estratégias de resistência por causa do armário. Um mapa muito mais expansivo do desejo se desenrola nesta imagem do armário também.

A própria presença de seus informantes - [...] - nesses lugares sugere certo grau de resistência que emerge dos aspectos produtivos, geradores de desejo. Um tema recorrente na obra de Miller é como gays e lésbicas se tornaram criativos em perseguir os seus desejos sexuais no contexto de um armário homofóbico. Isto sugere certa dimensão produtiva ao desejo no armário que pode vir a agir sobre as limitações que ele impõe”. (BROWN, 2000, p. 135, tradução minha)

⁴³ A opressão só pode ser vista como tal sobre um fundo que lhe ofereça contraste; essa perspectiva diferencia-se do binarismo em razão de não hierarquizar nem estabilizar seus polos.

⁴⁴ “Talvez não valha a pena, se é que um dia valeu, comentar os Dzi Croquettes em nível puramente racional [...] O espetáculo *Dzi Croquettes* passa a ser assim justamente o que não é”. (R. TRIGUEIRINHO, 1974 apud LOBERT, 2010, p. 245)

permitindo uma relação e abrindo espaço para nos deixar afetar por ela, será possível perceber a consciência da duplicidade e, nesse jogo, um questionamento *quase* ingênuo: o que é real, seriam as pessoas ou o modelo construído para materializá-las?

Se, por meio da identidade, a linguagem estabiliza os sujeitos, transformando em estrutura da personalidade atos isolados (SEDGWICK, 2007, p. 42) – o que se faz termina por definir o que se é –, o que fazer quando qualquer linguagem torna-se obsoleta, quando as palavras são ininteligíveis, quando os corpos portam vestimentas ambíguas e estão cobertos de pelos e purpura, quando seus gestos ora parecem precisamente coreografados e ora são aleatórios, improvisados, ao acaso? O que se pode afirmar sobre esses sujeitos – se é que são sujeitos? Que conclusão, que classificação? O que fazer quando os corpos se volatilizam e neles não é mais tão fácil ancorar discursos?

O formato da ambiguidade dado à apresentação doava-lhe um sentido para além do esvaziamento de conteúdo imediato; suas verdades, ditas de modo irônico, duvidoso, jocoso, realçavam e reforçavam a instabilidade do terreno que sustenta os nossos valores, objetivos, sentidos, conceitos. Sua marca é o movimento.

Retomemos, agora, à questão da performance e discorramos um pouco sobre a questão política. Ao deslocar ou esvaziar, com seus corpos, tantos sentidos e significados culturais, os Dzi aos poucos punham sua audiência em meio a um campo político de batalha. Subrepticiamente o público era convocado a posicionar-se para aquém da acomodação no confortável afundamento no lugar-onde-me-puseram do cotidiano. Esse deslocamento provocado pelo corpo a corpo não trazia somente desconforto, mas o empoderamento dos indivíduos subitamente conscientes de sua liberdade de escolha – quem sabe não seria o desconforto do empoderamento a vertigem da liberdade mesma, da qual nos fala Kierkegaard (2004), pois, segundo o pensamento de Augras (1986), o sujeito deseja a liberdade ao passo que a teme. Talvez esse seja o verdadeiro “efeito pirético” do espetáculo relatado por algumas tietes⁴⁵ no documentário *Dzi Croquettes* (2009).

Afastando-se do teatro tradicional, o espetáculo *Dzi Croquettes* se caracterizava como uma performance, fornecendo aos artistas, ou performers, a regalia da contribuição pessoal que caracteriza tal modalidade de representação. Para eles, essa contribuição foi extrapolada a ponto de o roteiro ser uma mera coluna vertebral num espetáculo cujo corpo era constituído por improvisos (LOBERT, 2010). Quanto ao improviso, Caillois (1962 apud CARLSON,

⁴⁵ Tietes: termo utilizado pelos Dzi para designar seus seguidores.

2010, p. 37) falará que ele é para a mente o que *vertigo* é para o corpo; explicando *vertigo* como consistindo

na subversão, na destruição da ‘estabilidade’, na mudança de ‘lucidez’ para ‘pânico’, causada pela sensação física trazida ao primeiro plano, uma consciência de que o corpo se liberta das estruturas normais de controle e significado.

Em outras palavras, a performance fornece ao artista certa liberdade e os Dzi, com seus corpos e o palco como ferramenta, construíram sua liberdade, o seu espaço de resistência. Num espetáculo aparentemente ingênuo, eles jogaram no limite entre o real e o imaginário, utilizando-se da premissa de que

objetos e ações na performance não são nem totalmente ‘reais’, nem totalmente ‘ilusórios’, mas compartilham aspectos de cada um. [...] Dentro dessa estrutura do jogo, o performer não é ele mesmo (por causa das operações de ilusão), mas também não é não-si-mesmo (por causa das operações de realidade). O performer e a audiência, do mesmo modo, operam num mundo de dupla consciência. (CARLSON. 2010, p. 66-67)

Utilizando-se da performance, então, foi possível, não só para os Dzi, mas também para os seus seguidores mais apaixonados, tietes, efetivar existências mais autênticas à medida que borraram a linha que separa realidade e imaginação. Transformar o palco num armário e vice versa era uma operação que exigia um deslocamento, uma subversão. Para materializá-lo, a interpelação; para deslocá-lo, a besteira, a irreverência, o desacato à autoridade que interpela, a recusa ao enquadramento em identidades disponíveis, a criatividade para sugerir novas categorias – o andrógino – e a força para sustentar a tensão do questionamento por tempo indeterminado. Brown (2000) sugere pensar o armário como uma performance, os Dzi levam essa sugestão ao limite.

Pensar o armário a partir da possibilidade de ser múltiplo ou ambíguo consiste numa postura de negação das disjunções (ou... ou) para pensar nas sobreposições (e... e... e... ao infinito). Com um armário, eu não preciso ser nada, pelo menos não definitiva ou fixamente. O armário cria um curto circuito nas categorizações e hierarquizações identitárias ao afirmar silenciosamente que “o atributo não tem importância alguma; o que a sociedade não tolera é que eu não seja... nada, ou o que eu sou possa ser expressado abertamente como provisório, revogável, insignificante, inessencial, em uma palavra, irrelevante” (MILLER, 1992 apud HALPERIN, 2007, p. 49); a identidade tem uma função meramente administrativa.

(N)O armário (a)guarda o nosso corpo sem órgãos, a nossa máquina desejanje, nossa multiplicidade incategorizável, que celebra forma e processo ao invés de conteúdo e produto (DELEUZE; GUATTARI, 1999). Na performance, assim como no armário, a consciência está

centrada no corpo: “o equipamento para sentimento é automaticamente o mesmo equipamento para a ação” (NEMSER, 1971 apud CARLSON, 2010, p. 117). A performance guarda em si a conexão entre corpo e consciência que a performatividade – “a voz sem voz própria” (ROLNIK, 2006, p. 187) – busca impedir, substituindo, na equação, o corpo pelo organismo, pela norma.

Carlson (2010) lembra que

Um esforço social enorme de limite e proibição, baseado no que Adorno chama de “pensamento identitário”, continuamente opera para negar ou limitar esse “deslizamento” [reconhecimento do fato de que “nenhum modelo ou conceito é sempre ‘totalmente congruente e isomórfico com a experiência que ele se propõe a denotar’”], para manter uma congruência total entre o conceito e a experiência, a identidade pura e a repetição, mas não pode nunca ser plenamente bem-sucedido. A possibilidade de agenciamento inovador está sempre presente, não baseada num sujeito preexistente limitado por leis regulatórias, mas no “deslize” inevitável que surge da repetição reforçada e da citação da performance social. (CARLSON, 2010, p. 194)

Para a performance, a narrativa é ficção, ela conta tudo o que não somos; seu objetivo é provocar os sujeitos, deslocá-los donde o discurso, a fala, a narrativa, a ordem, a interpelação, a norma os colocou; fazê-los sentir – não algo específico, mas algo, qualquer coisa. Após participar de uma performance – pois uma performance não somente se assiste – é necessário reorientar-se, reposicionar-se na vida.

“Performativity is neither free play nor theatrical self-presentation; nor it can be simply equated with performance. Moreover, constraint is not necessarily that which sets a limit to performativity; constraint is, rather, that which impels and sustains performativity” (BUTLER, 1993, p. 95)⁴⁶. A performance busca revelar no deslocamento os limites que a performatividade tenta apagar ao afirmar que sua narrativa é idêntica a todo o universo existente, a narrativa que torna a experiência – e, por conseguinte, o corpo – desnecessária. Ela reafirma a importância da experiência e de cada sujeito, desnaturalizando o que a norma esforçou-se para naturalizar. É por esse caráter disruptivo que a performance está tão ligada à (micro)política e à resistência.

Impossível de ser realizada a todo instante em razão mesmo da necessidade ou tendência dos corpos a estenderem-se no espaço ou mesmo de se sujeitarem, a performance funciona como uma interpelação contrária à da norma, um convite a se desassujeitarem, uma proposta de agenciamento, de linha de fuga e do subsequente desmoronamento de mundos e

⁴⁶ “A performatividade não é livre jogo nem autoapresentação teatral; nem equivale à performance. Mais, a restrição não é aquilo que fixa um limite à performatividade; a restrição é, antes, o que sustenta e impulsiona a performatividade” (BUTLER, 1993, p. 95, tradução minha)

realidades inteiras. Ao fornecer um espaço de experimentação, ela permite-nos dar as mãos, ainda que temporariamente, à própria alteridade ou abjeção.

A exigência da performance por uma dupla consciência é a exigência mínima para que se possa ter uma visão crítica de si mesmo, para que se provoque um estranhamento (*queer effect*) ou descolamento de si para ver-se e avaliar-se como outro. Enfim, tal visão fornece a perspectiva de diferentes caminhos possíveis, uma vez que tal duplicidade está no sujeito, como aquele que age e, também, se submete (PRINS; MEIJER, 2002, p. 167), e na própria subversão – a utilização de coisas e meios já conhecidos para se atingir novos fins ao passo que se arrisca a ordem estabelecida. Poder-se-ia dizer que a perda ou incapacidade de desenvolver tal duplicidade caracteriza um estado no qual a competência de avaliação crítica é perdida, ou seja, a consciência nega a si mesma e o sujeito identifica-se tão somente com o papel que representa; vive-se a condição de má-fé, segundo a concepção sartreana⁴⁷:

“Todo o seu comportamento nos parece um jogo. Ele se esforça para ligar seus movimentos como se fossem mecanismos que se comandam uns aos outros, mesmo sua mímica e sua voz parecem mecanismos; ele se dá a presteza e a rapidez impiedosa das coisas. Ele representa, diverte-se. Mas representa o quê? [...] [...] a condição humana como que se desdobra para assumir uma *segunda natureza*, uma outra condição. [...] Na sociedade tudo se passa, portanto, como se cada um devesse assumir uma marionete. (BORNHEIM, 1971, p.49, grifo meu)

Entremeando suas falas com as de Satre, Bornheim (1971) explicita não só o convite social à representação, mas à autoridade – e ao autoritarismo – do social ao convidar. A segunda natureza de que nos fala, expressa a força com a qual os hábitos sociais se instalam: a força e o mascaramento de uma natureza; a primeira natureza, deduzo, coincide com o devir e com o desejo – se produz de modo que sempre se escapa, nessa perpétua ausência de si para consciência. Negar essa perpétua produção e produtividade para identificar-se tão somente como marionete, abrindo mão da diversão da representação consciente, é visto por Sartre como a negação da própria liberdade: má-fé.

Ao seu modo, Butler postula semelhante situação nos termos da performatividade: os corpos acomodam discursos e os atos performativos são modalidades de discurso autoritário (PRINS; MEIJER, 2002). Logo, “os sujeitos regulados por tais estruturas [políticas] são formados, definidos e reproduzidos de acordo com as exigências delas” (BUTLER, 2010, p.18). Assim, temos que os atos performativos consistem numa tentativa de modular não

⁴⁷ “Para Sartre, o fato do ser humano ser sua própria angústia, sem dela poder fugir, remete o homem ao mascaramento dessa angústia e a supressão de sua liberdade. Essa atitude, como não podemos nos furtar tanto da liberdade quanto da angústia, só pode se constituir numa atitude de mentira, de engano. Ou seja, é somente no ato de enganar a si próprio que o homem pode desenvolver a crença de que não é angústia e sim, uma essência, um fundamento guiando sua existência. Essa atitude de mascaramento do nada de ser e da angústia é definida por Sartre como atitude de má-fé”. (DANELON; LIMA JÚNIOR, 2006, p. 3)

somente o sujeito, mas seu desejo; é, portanto, uma negação da liberdade, da subjetividade, da criatividade, a proposição ou tentativa de substituição da liberdade do indivíduo por uma pseudoliberdade, uma liberdade fictícia de um sujeito normal, natural, estável, inteligível, linear... A liberdade que *devemos* desejar, obrigatoriamente, aquela que é segura. Para ser totalmente sujeito é preciso desejar somente essa liberdade.

A performance, portanto, seria algo excêntrico, uma borda, uma margem; o contorno que permite que uma figura tome forma, mas que a ameaça constantemente em ceder, em *deformar*. Os atos performativos, mais conservadores, seriam o seu conteúdo, aquilo que está contido, encerrado. O corpo que, em existindo, tomará sempre uma posição (política), oscila entre um e outro, ora performa, concedendo expressão e volatilidade ao sujeito agente; ora se sujeita, materializando um sujeito que afunda em seu contexto. O corpo não pode senão ser político e, tal qual o sujeito que não é totalmente sujeito nem totalmente abjeto, não pode encontrar-se de todo na performance nem completamente performativo. Sua “missão” seria sustentar a tensão e o movimento, não representando ou transportando um sujeito/abjeto, mas sendo, de fato, ele mesmo o sujeito/abjeto que se sujeita e se rebela.

3. PLUMAS, PELOS, PURPURINA E PAETÊS: DESVIO, ARTIFÍCIO, FRACASSO E VERGONHA COMO LEGADOS DZI.

Nega Vilma: Tinha gente que você nunca viu dormindo lá... Quem era do quarto de um estava no quarto do outro... Aquela coisa, uma confusão!

Ciro: Era um quiproquó, porque tinha o Lennie que era apaixonado por mim, e eu vivia com o Lennie, mas era apaixonado pelo Rogério...

Rogério: Havia um incesto total!

Ciro continua: ... o Cláudio Tovar era apaixonado pelo Cláudio Gaya, e o Wagner era [apaixonado] pelo Gaya, e o Gaya vivia com o Wagner, e aí vai...

Numa mistura poética e antropológica de Freud e Carlos Drummond de Andrade se descreve o coração do espetáculo Dzi Croquettes: a família.

Para iniciar este capítulo, evoco a imagem angustiante das máquinas desejan⁴⁸ de Deleuze e Guattari (2004); angustiante por mostrar o corpo enquanto passagem estreita para o universo para o qual cada sujeito se abre: “Não há dúvida que cada máquina-órgão interpreta o mundo inteiro a partir do seu próprio fluxo, a partir da energia que dele flui: o olho interpreta tudo em termos de ver – o falar, o ouvir, o cagar, o foder...” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 11).

O corpo sustenta, assim, a cada momento, a tensão de ser passagem a um fluxo multidimensional de discursos que buscam se encarnar, experiências que buscam serem expressas e outras que buscam não serem. Esse fluxo de narrativas e possíveis narrativas nos estica e nos contrai, nos dissolve e nos condensa, nos liberta e nos oprime, nos levando, assim, a habitar um espaço e um tempo paradoxais – espaços que não são aqui e tempos que não são agora.

Organizar esses discursos é desejável, tomando como referência a ideologia ocidental moderna, mas parte significativa do vasto terreno das experiências parece estar num vácuo discursivo. As metáforas provam que não vivemos uma vida meramente discursiva e que uma quantidade expressiva de nossas experiências encarnadas não são plenamente traduzíveis em discurso. Dizer-se gay, por exemplo, traduz uma ínfima parcela de comunhão – a parte que imito/identifico – de uma vasta experiência que é singular.

Falar de mim como gay é organizar, num instante, naquele instante em que me foi demandado, em que fui interpelado, um discurso para tal fim, diferente de mim enquanto homem ou homem gay, ou mulher, que também posso ser, ou estudante ou profissional. Quando interpelado, sou instantaneamente posicionado no discurso e convidado a me expressar a

⁴⁸ “As máquinas desejan⁴⁸ fazem de nós um organismo; mas no seio desta produção, na sua própria produção, o corpo sofre por estar assim organizado, por não ter outra organização ou organização nenhuma”. (DELEUZE, G.; GUATTARI, F., 2004, p. 13)

partir de tal posicionamento, me movimentando no campo confinado-ainda-que-eternamente-em-expansão da linguagem. Em tal campo, posso imprimir ao meu discurso uma coerência que não é senão momentânea e contextualizada. Talvez essa seja uma das mensagens trazidas pelos Dzi Croquettes quando realizaram um espetáculo que tornava a linguagem obsoleta: a linguagem é caduca e claudicante e deve ser ela o instrumento a ser esticado, deformado, reformado para servir ou descrever o nosso movimento e não o nosso movimento que deva ser contido, tolhido, retalhado para poder ser expresso em linguagem e fazer-se inteligível. A linguagem é artifício, é um meio pelo qual se *produz* realidades impregnadas de afeto(s). É pensando dessa maneira que considero a vanguarda do fenômeno Dzi: realizemo-nos agora e deixemos que nos entendam depois – 30 ou 40 anos depois!

A suspensão da linguagem usando sons sem sentido, línguas estrangeiras ou somente seu sotaque e, principalmente, a música, furtada ou não de sua letra, somada a um cenário e um figurino caracterizados pela sobreposição e pelo excesso de signos, a permeabilidade entre os planos, a ausência de quarta parede, a incoerência criada entre voz e corpos por meio de tons de voz ora demasiadamente agudos, ora demasiadamente graves e a descontinuidade entre quadros eram os ingredientes para a criação de uma atmosfera não normativa. Esta similar à que, segundo Halberstam (2011), pode ser criada pelo sexo quando se permite que ele se configure num “auto-estilhaçamento”, ao invés de numa estilização de si, como correntemente faz a ideia de identidade sexual⁴⁹. Transformar o sexo numa estilização de si só legitima a lógica dominante e esforça-se para, nas palavras de Butler (2003, p. 240), “transformar uma deslegitimação coletiva em uma deslegitimação seletiva”. As sexualidades continuam, assim, sendo medidas de acordo com sua proximidade da instituição do casamento.

O sexo como uma política (de estilhaçamento) aparece nas palavras de Paul Goodman (2012):

Eu já cacei ricos, pobres, classe média e pequenos burgueses; pretos, brancos, amarelos e marrons; acadêmicos, esportistas amadores, acadêmicos medíocres, filhos-de-papai e vagabundos; homens do campo, pescadores, ferroviários, trabalhadores das indústrias pesada e leve, das comunicações, dos negócios e das finanças; civis, soldados e marinheiros e, uma ou duas vezes, policiais [...]. *Há algum tipo de significado político, creio, no fato de existirem tantos seres humanos atraentes.* [...] [...] a principal utilidade do sexo – tomado separado da lei natural da procriação – é permitir conhecer outras pessoas intimamente. Essa tem sido minha experiência.

⁴⁹ Atente-se ao fato de que Halberstam (2011) utiliza uma concepção de estilo que é diferente daquela utilizada por Echevarren (1998) – discutida no primeiro capítulo dessa dissertação. Enquanto para este último o estilo desorganiza a identidade, expressando uma singularidade inassimilável, para aquele o estilo é o componente organizador da identidade.

Uma crítica comum da promiscuidade sexual tem sido, é claro, a de que em vez de democracia ela envolve uma superficialidade terrível da conduta humana, sendo um arquétipo da idiotice da vida urbana massificada. [...] muitas das minhas lealdades pessoais da vida inteira tiveram início com sexo. Porém, isso é regra ou exceção? (GOODMAN, 2012, p. 36-37, grifo meu)

Não existe na fala de Goodman (2012) uma tentativa de imprimir ao próprio comportamento uma unidade que caracterize a identidade de um grupo; ele também não se coloca como “consumidor” de um determinado “tipo”. Ao longo de sua fala fica da vez mais explícito que ele não consome pessoas, mas encontra-se com elas, as conhece, torna-se leal a elas – uma lealdade que difere da monogamia. Para ele, o sexo parece “estilhaçar” identidades, permitindo o encontro entre sujeitos e não entre um sujeito e um objeto; cada qual apreciado em sua singularidade e não nas características gerais que *fetishizam*⁵⁰ e mercantilizam a identidade de um sujeito como membro/produto de um determinado grupo/processo. É esta postura voltada à construção de uma comunidade? Existe aí uma resistência à mercantilização dos sujeitos e de seus corpos?

Retomando o espetáculo, na ausência de linguagem tudo se torna corpo. O contato maior dos expectadores com seus próprios corpos, com suas fronteiras friccionadas e envolvidas por uma atmosfera não normativa, era propiciador de um encontro entre sujeitos. As intensidades, mais facilmente discernidas por sua potencialização em virtude da suspensão da linguagem, tem maior chance de tomar corpo, sobretudo se o meio permite a experimentação – e os Dzi não só permitiam como encorajavam. No entanto, a mesma suspensão da linguagem faz com que essas intensidades não cheguem a se tornar realidade.

Jurandir Freire Costa (2002, p. 94) constatou que na parceria homoerótica inexistia

um vocabulário que permit[ia] a expressão de sentimentos positivos entre os parceiros. [...], assim [como um intruso] também o homossexual é visto como um impostor ou um usurpador quando se apropria de um vocabulário que não é o seu para exprimir-se amorosamente. Tudo que parece sublime ou edificante na boca de um homem ou de uma mulher, ao se dirigirem um ou outro na situação amorosa, soa grotesco, ridículo e “aviadado” na boca de um homossexual.

A falta de vocabulário cria uma realidade de almas opacas, já que os corpos não podem falar na dimensão do afeto. As relações ali parecem variar num curto espectro que vai somente da safadeza à dominação. Não há demérito, mas tampouco há escolha. Os amores que não ousam dizer seus nomes, para parafrasear Wilde, transformam-se em nicho de mercado; o capital produz espaços invisíveis, por ser economicamente racional fazê-lo

⁵⁰ Neste sentido, *fetish* significa a preponderância de uma característica identitária sobre toda a complexidade de uma pessoa, por exemplo, fazer sexo com um negro é diferente de fazer sexo com José, sendo este um homem de cor negra.

(BROWN, 2000, p. 80). Por meio do gueto, criado para o confinamento das sexualidades não heterossexuais, se restringe o espaço a ser ocupado por essas sexualidades e se facilita o seu policiamento. Sob o manto do anonimato elas se desenvolvem, enquanto se reforça a ideia de que todos os demais espaços, inclusive o da linguagem, pertencem à heterossexualidade.

A letra furtada da música e o texto furtado das próprias falas são a voz roubada não somente pela vigilância da ditadura militar, mas uma denúncia da falta de vocabulário para a expressão dos sentimentos não heterossexuais. Esses sujeitos são levados aos seus limites quando seus afetos não encontram espaço para expressão, uma vez que afeto é, também, “aquilo que excede o contato físico e que só a palavra pode trazer à luz” (COSTA, 2002, p. 97). E não esqueçamos que o que cria espaço para a expressão de afetos é a sua expressão mesma. Quando um corpo contém mais em si do que lhe cabe e o seu meio é refratário ao conteúdo carrega, lhe sobrevém a sensação iminente de estilhaçamento, rompimento, fragmentação.

Permitir que uma experiência nos estilhace é permitir que ela nos conduza por caminhos desconhecidos e potencialmente novos, trilhando por lugares e sensações ainda não explorados. Existe o risco de perder-se? Sim, claro! Mas perder-se não significa tomar o caminho errado, apenas um caminho desconhecido; a confusão típica do perder-se tende a desaparecer quando abrimos mão de achar os caminhos ditados, conhecidos e passamos a apreciar a feitura de nossos próprios caminhos. É sempre possível dizer, com José Régio [1925?], em *Cântico Negro*:

"Vem por aqui" — dizem-me alguns com os olhos doces
Estendendo-me os braços, e seguros
De que seria bom que eu os ouvisse
Quando me dizem: "vem por aqui!"
Eu olho-os com olhos lassos,
(Há, nos olhos meus, ironias e cansaços)
E cruzo os braços,
E nunca vou por ali...
A minha glória é esta:
Criar desumanidades!
Não acompanhar ninguém.
— Que eu vivo com o mesmo sem-vontade
Com que rasguei o ventre à minha mãe
Não, não vou por aí! Só vou por onde
Me levam meus próprios passos...
Se ao que busco saber nenhum de vós responde
Por que me repetis: "vem por aqui!"?
Prefiro escorregar nos becos lamacentos,
Redemoinhar aos ventos,
Como farrapos, arrastar os pés sangrentos,
A ir por aí...
Se vim ao mundo, foi
Só para desflorar florestas virgens,

E desenhar meus próprios pés na areia inexplorada!
O mais que faço não vale nada.
Como, pois, sereis vós
Que me dareis impulsos, ferramentas e coragem
Para eu derrubar os meus obstáculos?...
Corre, nas vossas veias, sangue velho dos avós,
E vós amais o que é fácil!
Eu amo o Longe e a Miragem,
Amo os abismos, as torrentes, os desertos...
Ide! Tendes estradas,
Tendes jardins, tendes canteiros,
Tendes pátria, tendes tetos,
E tendes regras, e tratados, e filósofos, e sábios...
Eu tenho a minha Loucura !
Levanto-a, como um facho, a arder na noite escura,
E sinto espuma, e sangue, e cânticos nos lábios...
Deus e o Diabo é que guiam, mais ninguém!
Todos tiveram pai, todos tiveram mãe;
Mas eu, que nunca principio nem acabo,
Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo.
Ah, que ninguém me dê piedosas intenções,
Ninguém me peça definições!
Ninguém me diga: "vem por aqui!"
A minha vida é um vendaval que se soltou,
É uma onda que se alevantou,
É um átomo a mais que se animou...
Não sei por onde vou,
Não sei para onde vou
Sei que não vou por aí!

No sexo, pode-se encontrar ao alcance da mão esse potencial estilhaçador; talvez em razão de ser, hoje, em nosso modo de viver cada vez mais medicalizado, anestesiado e asséptico (COUTO, 2012), a atividade mais visceral que realizamos com regularidade – para alguns mais que para outros. Apesar de nem ela estar livre da disciplina, a dinâmica exigida para o seu exercício nos leva a pôr em movimento a máquina do desejo, que é, sempre, uma porta aberta à passagem para uma nova realidade.

O estilhaçamento do sujeito é uma aproximação do seu devir e um afastamento do seu programa; ele vem acompanhado de uma enxurrada de sensações, a vertigem é apenas uma delas. Toda vertigem é percebida no corpo e é possibilitada pelo investimento prévio da disciplina; até a vertigem, é a disciplina que nos orienta, a partir dela passamos a ter uma dupla orientação, além do mapa fornecido pela norma, temos também a bússola do próprio corpo.

Carlson (2010), como visto no capítulo anterior, relaciona a vertigem ao improviso. Aqui, aproximo o estilhaçamento do ser da sensação de “voo solo”, sem script, sem mapa, mas não sem orientação. É necessário estabelecer uma orientação própria, a partir do único recurso que nos resta quando todos os demais esquemas referenciais são suspensos: o corpo.

A vertigem da performance, associada aqui ao prazer e, anteriormente, ao jogo e ao teatro, está em temporariamente suspender a ordem, a lei que fornece ao corpo uma estrutura que lhe sustenta e, ao mesmo tempo, aprisiona. A vertigem está para o corpo sem forma, sem sentido e sem função. O sentimento que me toma ao pensar um corpo que acaba de perder os órgãos, o corpo de um eu desfeito e na iminência da experimentação, descrito por Deleuze e Guatarri (2004). Mas não esqueçamos que “o Corpo sem Órgãos é também pleno de alegria, de êxtase e de dança” (DELEUZE; GUATARRI, 2004, p. 10), que ele “é o que resta quanto tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações” (DELEUZE; GUATARRI, 2004, p. 11).

A performance Dzi é feita, então, à beira da loucura pela sua postura inquietante e provocativa de divertir-se “a beira do precipício”, à margem do que é socialmente considerado o exterior da cultura; de convidar-nos para espiar a novidade e experimentar a sensação vertiginosa de olhar para baixo, à beira do despenhadeiro; de mostrar que o risco pode trazer sua paga: a descoberta da novidade marginal que rompe a continuidade fictícia entre os tempos e retira do centro o centro que nos fora implantado como referência. “À beira de...: momento sempre postergado, e não por acaso. Trata-se, aqui, da regra fundamental dessa espécie de jogo de ‘provocação’ mútua” (ROLNIK, 2006, p. 121). Postergamos “enquanto der” a morte, a loucura e o caos, reconhecendo-as somente pelo sofrimento que as acompanha, marca de sua descrição pela norma. A performance à beira da loucura nos faz experimentar as intensidades de loucura, morte e caos que nos percorrem e a conhecê-las a partir de uma perspectiva outra que não a previamente organizada pelo discurso normativo hegemonicamente veiculado: eis o seu caráter subversivo.

Assim como a lei nos encarna, também somos loucura encarnada. Vivemos intensidades sempre a serem organizadas como convém. O que hoje é ruim, amanhã poderá ser bom; o que hoje é amargo, amanhã poderá ser doce. Em outras palavras, as intensidades que nos atravessam e compõem nossas histórias não tem essência. Logo, também eu não a tenho. Não sou homem nem estou homem, meu discurso se organiza a partir de uma perspectiva masculina coconstruída – mais para mim do que por mim mesmo. Sou produzido enquanto homem, um artifício facilmente dissolvível em meio a tantos outros dentre os quais posso surgir mulher ou animal ou coisa ou nada:

No artifício encontramos, absolutamente indissociáveis, os afetos e as suas línguas, formando *constelações singulares*. E os mundos nada mais são do que tais constelações: atrás delas, como vimos, só há intensidades se dispersando e, ao mesmo tempo, línguas se desmanchando; outros movimentos de intensidade-e-língua se esboçando, germinação de outros mundos. O artifício seria, então, a própria “natureza humana”, se é que dá para falar em algo assim; apenas não se

trataria aqui de uma *natureza pura que varia, mas de uma pura variação*. E daria para concluir: *não há natureza pura, só pura diferença*. O artifício é a *diferença nela mesma*.

Ora, o desejo então seria, exatamente, essa produção de artifício. (ROLNIK, 2006, p. 37)

Seria esse o mesmo artifício de que nos fala Sontag (1987) em suas *Notas sobre Camp*? “O *Camp* introduz um novo modelo: o artifício como ideal, a teatralidade” (SONTAG, 1987, p.333). O uso do feminino na família de mulheres composta pelos Dzi Croquettes era um recurso *Camp*, uma fechoação. A estética *Camp* do espetáculo deixa à mostra aquilo que no dia a dia a ideia de natureza tenta ocultar: a artificialidade de todos os papéis sociais, inclusive os papéis de gênero.

O cenário marcado pelo exagero e as vestimentas marcadas pela extravagância, compostas de símbolos contraditórios, como o hábito de freira usado juntamente com uma pesada maquiagem, cinta-liga e brinquedos sexuais, a coreografia precisa e, novamente, as falas ausentes, os diálogos frouxos, abertos e não terminados revelavam uma descontenteização do teatro e da vida – isso não consistia, no entanto, numa crítica! Ou seja, o espetáculo não visava profundidades, mas, antes, uma permanência na superfície em toda a sua exposição e uma persistente atitude de recusa ao conteúdo, que não necessariamente o menospreza, mas questiona a sua obrigatoriedade.

“Perceber o *Camp* em objetos e pessoas é entender que Ser é Representar um papel. É a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro” (SONTAG, 1987, p. 323). Não poderia me furtar, aqui, de fazer um paralelo entre a performance Dzi e a performance *drag* no que concerne a “paródia de gênero” como citada por Butler (2010):

Ao imitar o gênero, o drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência. Aliás, parte do prazer, da vertigem da *performance*, está no reconhecimento da contingência radical da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias. (BUTLER, 2010, p. 196, grifos da autora)

A entrada no discurso que configura uma forma e um posicionamento ao nosso corpo nos força, nos empurra a uma representação. A imagem da vida como teatro é a imagem da própria “perdição” a qual nos leva a materializar a linguagem; da confusão que fazemos ao tomarmos a parte (linguagem) como se fosse o todo (vida).

“Perdição” – tomando vantagem da prerrogativa *Camp* de ver tudo entre aspas (SONTAG, 1987, p. 323) – porque

reduzir a experiência sensível a esses modos interpretativos apoiados na *palavra* seria um equívoco na medida em que, para tal, se faz necessário ignorar algo da ordem do *aspecto* daquilo que se vê; algo que nos afeta e depende de ‘um estado

mental decisivo e inexplicável', algo que 'não pode ser expresso adequadamente por meio da linguagem'. (SANTOS, 2013, p. 63, grifos do autor)

Deixar visível a “perdição” que nos espreita em nossa raramente interrompida atividade representacional é dar relevo ao artifício, sendo esta a função da performance: deslocar o sujeito de sua atividade representacional naturalizada.

Realizar uma performance é jogar, divertir-se, transitar no limite entre o imaginário e o real, é correr riscos de revelar o artifício que compõe a realidade e de fazer real aquilo que por ora é considerado o seu desvio. “Objetos e ações na performance não são nem totalmente ‘reais’, nem totalmente ‘ilusórios’”(CARLSON, 2010, p. 66).

A imagem *Camp* da vida como teatro marca a paradoxalidade do espaço-tempo que habitamos e faz lembrar o comentário de Mark Richardson (1997) acerca do poema de Robert Frost, *The Road not Taken*:

We are too much in the middle of things, Frost seems to be saying, ever to understand when we *are* truly acting and deciding and when we are merely reacting and temporizing. Our paths unfold themselves to us as we go. We realize our destination only when we arrive at it. (...) Indecisiveness and decision feel very much alike – a philosophy in which *acting* and *being acted upon* form indistinguishable aspects of a single experience. (RICHARDSON, 1997)⁵¹

Se ora somos sujeitos e ora objetos, se ora somos indivíduos e ora coletividades, é difícil também saber quando o sujeito que somos age fundamentado na agência e quando o faz calcado na sujeição, quando nossos atos são performativos e quando são performáticos. É impossível, então, precisar onde me localizo num dado momento. Descrevemos no espaço, ao longo dos tempos, uma trajetória paradoxal, errante; ora ser homem é ter o pênis como genitália, ora é desejar mulheres, ora é ser honesto, ora ter coragem, ora é ser refinado, ora rude... Os discursos são múltiplos e apontam em direções diferentes. Utilizamos um vocabulário por demais estreito para dar conta de nossa existência plural.

Habitamos um hiperespaço⁵² e um hipertempo, um espaço que extrapola o espaço “dado”, cognoscível, e um tempo que em todo momento extrapola o presente e a presentidade de nossas experiências. A característica desses espaços é a multiplicidade de dimensões, eles tem o discurso e o metadiscurso (intensidades) como grandezas; bem como o tempo que pode

⁵¹ Estamos muito no meio das coisas, Frost parece estar dizendo, para entender quando estamos verdadeiramente agindo e decidindo, e quando estamos apenas reagindo e contemporizando. Nossos caminhos se revelam à medida que caminhamos. Nós percebemos o nosso destino somente quando chegamos a ele. (...) Indecisão e decisão são sentidas como praticamente indiferenciáveis - uma filosofia em que agir e ser coagido/exortado/admoestado formam aspectos indistinguíveis de uma única experiência. (RICHARDSON, 1997, tradução minha)

⁵² Espaço com mais de três dimensões. Nesse caso, tomo o discurso como uma dimensão do espaço.

ser, para fins de exposição, dividido em passado, presente, futuro e o novo⁵³ que surge com a força de desorganizar e reorganizar a pretensa linearidade existente entre as outras três dimensões⁵⁴ temporais. Como, então, exigir que o corpo tome um único lugar e componha ou adote uma trajetória linear e coerente?

Matéria e linguagem não são uma e a mesma coisa. Tampouco são realidades independentes:

El logos nació asociado prioritariamente a la función cognitiva del lenguaje, definida como la representación *verdadera* de una realidad anterior, exterior e independiente de él. En cambio, de lo que trata y con lo que trata Butler es de un lenguaje productivo, constructivo o *performativo* de, entre otras cosas, la materialidad del cuerpo sexuado de una forma determinada, su identidad sexual, o bien la materialidad del cuerpo inidentificable, sexualmente extraño o queer. Identidad y no identidad aparecen, así, como efectos o resultados del lenguaje y no como realidades previas, anteriores, exteriores e independientes de él, que debería limitarse a reflejarlas cognitivamente, a nombrar y describir su naturalidad prelingüística. La materialidad del cuerpo sexual es, pues, interior, posterior y dependiente causalmente del lenguaje y su fuerza performativa, no exterior, anterior o independiente de él. (REGUERA, 2008, p.13, grifos do autor)⁵⁵

Se a linguagem constitui nossos corpos sem determiná-los, como esclarece Navarro (2008), ao longo de todo o segundo capítulo da obra na qual se dedica à análise do legado butleriano sobre a performatividade, sobra-nos neles e a partir deles significativo espaço para o desvio. Seja esse desvio aquilo que o sujeito carregará em seu armário como vergonha, seja aquilo que publicamente a norma atestará como o seu fracasso.

“O fracasso passa diretamente pelo território da estranheza [*queerness*] que, [...], significa uma recusa da coerência da identidade, da completude do desejo, da clareza do discurso ou da sedução do reconhecimento” (HALBERSTAM, 2012, p. 125). Se aos sujeitos que tem comprometida a coerência entre sexo-gênero-desejo-prática sexual é atribuído o status de fracassados por haverem falhado em levar a cabo o projeto heterossexual que a

⁵³ O novo na concepção de Bhabha (2010), como expresso no capítulo anterior.

⁵⁴ Como trato principalmente do discurso com um viés psicológico, tomo a liberdade de me outorgar uma “licença” para o uso da palavra “dimensões” aplicada ao tempo. Reconheço que tal questão é para Física hoje um imbróglio e uma celeuma, no entanto, propositalmente utilizo dimensão para evocar tanto a multiplicidade de tempos verbais quanto a desestabilização da crença de linearidade entre passado, presente e futuro, tratando cada uma como uma dimensão e não como uma realidade unidimensional (reta).

⁵⁵ “[O] logos nasceu associado prioritariamente à função cognitiva da linguagem, definida como a representação *verdadeira* de uma realidade anterior, exterior e independente dela. Em vez disso, o que e do que trata Butler é de uma linguagem produtiva, construtiva ou *performativa*, entre outras coisas, da materialidade do corpo sexuado de uma forma determinada, sua identidade sexual, bem como da materialidade do corpo não identificável, sexualmente estranho ou *queer*. Identidade e não identidade aparecem, assim, como os efeitos ou resultados de linguagem e não como realidades prévias, anteriores, exteriores e independentes dela, que deveria limitar-se a refleti-las cognitivamente, a nomear e descrever sua naturalidade pré-lingüística. A materialidade do corpo sexuado é, portanto, interior, posterior, e causalmente dependente da linguagem e sua força performativa, e não exterior, anterior ou independente dela” (REGUERA, 2008, p. 13, grifos do autor, tradução minha).

cultura lhes impõe, os Dzi vêm mostrar que tal fracasso pode ser extremamente divertido e prazenteiro. A frustração do fracasso em copiar a matriz de gênero pode ser ressignificada no prazer em jogar, em desafiar a norma, em resistir e criar novas possibilidades de subjetivação.

Não objetivo aqui uma romantização do fracasso nem o patenteamento de uma fórmula de “fracasso feliz”. Fracassar é receber a marca da abjeção com todo o sofrimento das sanções sociais às quais são submetidos os “sujeitos desviantes”, os “outros”, os “diferentes”. Mas não só! É possível, de tantas maneiras – e os Dzi ilustram somente algumas –, gozar no fracasso da abjeção.

Outras tantas possibilidades desse gozo são apontadas por Halberstam (2011). Segundo ele, o fracasso nada mais é que a recusa do sucesso, sendo o sucesso a busca da confirmação do já conhecido; o que nos exige um comprometimento com a repetição, a tradição, o método, a disciplina e a norma. O sucesso está intimamente relacionado às ideias de progresso, permanência e lucro; um conceito cujo movimento é dificultado em razão da trama da lógica moderna que o enreda. O fracasso, por consequência, é o não lugar discursivamente construído para abrigar e conter aqueles que foram discursivamente constituídos como ininteligíveis por seus desejos – e/ou corpos – orientarem-se ao novo, ao irrepitível, ao irreprodutível e/ou àquilo que não é rentável ou lucrativo, o que não trará retorno objetivo e mensurável.

Por se apoiar tão especificamente na responsabilidade pessoal, o caminho do sucesso termina por ser, muitas vezes, solitário e marcado pela competitividade. Rumo ao sucesso existe apenas um caminho; todos os demais seguem no sentido do fracasso. Donde se pode concluir que o fracasso é mais inclusivo e heterogêneo, e, por oferecer mais possibilidades, ele nos contempla com a liberdade que o sucesso comumente confisca.

No espetáculo *Dzi Croquettes* se estabelecia um jogo de sucesso e fracasso com uma instituição por demais preciosa a nossa sociedade: a família. Em seu projeto de teatro e vida, em paralelo ao espetáculo, corria a história da família. A família Dzi era uma família de mulheres – a mãe, as filhas, as tias, as sobrinhas – com apenas um homem, o pai. Nessa família, nem a homossexualidade nem o incesto eram tabus. O Lennie e o Wagner, respectivamente, pai e mãe, estavam longe de representar um casal monogâmico, e mais longe ainda de nutrir aspirações de casamento igualado em status e direitos ao casamento entre pessoas heterossexuais como o movimento LGBT atualmente luta.

A família Dzi Croquettes altera o conteúdo sem alterar a forma. Eles não são uma família convencional, mas não abrem mão do termo “família”, aqui subvertido. Aqueles que

não têm família – por que a perderam, dela foram expulsos ou fizeram questão de esquecê-la – podem achar ou construir uma família para si com base em outros afetos que não a obrigação da consanguinidade, esta desconsiderada em nome de outros tipos de relação, como amizade, afeição, atração sexual, intelectual, artística, para citar algumas. Constrói-se, então, uma rede de afetos que conecta e sustenta sujeitos, sem uma justificativa que os preceda ou ultrapasse e também com a possibilidade de ampliação e redução que não passe pelos trâmites do Estado como acontece com casamentos, nascimentos, adoções, mortes e divórcios.

Em sua transgressão, os DZI sugerem uma reforma no conceito de família e em suas funções, que permanecem quase que inalteradas desde o século XIX:

[Sob o regime disciplinar], o Estado e as agências educacionais, corretivas, sanitárias e militares assumem novas funções; da mesma forma, a família deixa de ser o espaço da liberdade privada, em contraposição às regras dos espaços públicos (como no século XVIII), para se converter, ela também, numa agência disciplinadora destinada a, simultaneamente, individualizar e normatizar suas crianças, jovens e adultos. (FIGUEIREDO, 1999, p. 132)

Ao descaracterizar a instituição da família, eles forçam uma igualdade entre todas as relações: nenhuma é desimportante. Assim, abre-se acesso aos sentimentos de cuidado e pertencimento por meio de novos modos de se relacionar: dois homens podem ser pai e mãe de outros homens que não são seus filhos “legítimos” e isso nem sequer implica, de fato, numa relação de parentalidade. Ao jogar com os papéis sociais, os DZI os ampliam de modo que se torna impossível enxergar no Lennie o pai arquetípico, assim como inúmeros pais fogem ao estereótipo de pai e não são menos pais por isso. Paradoxalmente, somos também bombardeados com a mensagem que qualquer um pode ser constituído em pai, o que faz com que os pais percam qualquer caráter especial. Logo, a existência de um pai já não depende de outro que se decida a ocupar tal lugar em minha vida, mas somente do meu desejo de constituir alguém para essa função.

Segundo Halberstam (2011), no entanto, a opção em manter o termo “família”, mesmo subvertendo o seu sentido, tem implicações políticas de provocar apagamento e invisibilização de outros tipos de relacionamento entre pessoas, além de estar diretamente ligada à ideia de casamento e, mais especificamente, a uma temporalidade heterossexual:

What family promises and what marriage-chasing gays and lesbians desire is not simply acceptance and belonging but a form of belonging that binds the past to the present and the present to the future by securing what Lee Edelman has called “heterofuturity” through the figure of the child. As Edelman argues [...], the child is always already queer and must therefore quickly be converted to a protoheterosexual by being pushed through a series of maturational models of growth that project the child as the future and the future as heterosexual. Queer culture, with its emphasis on the repetition (Butler), horizontality (Muñoz, Stockton), immaturity and a refusal of adulthood (me), where adulthood rhymes with heterosexual parenting, resists a

developmental model of substitution and instead invests in what Stockton calls “sideways” relations, relations that grow along parallel lines rather than upward and onward. (HALBERSTAM, 2011, p. 72-73)⁵⁶

Utilizo-me da discussão feita por Butler (2003) sobre o parentesco para discordar de Halberstam (2011) quanto ao uso do termo “família”, apesar de concordar com os argumentos por ele apresentados sobre “família”, dentro ou fora do contexto heterossexual, se tratar de uma pantomima da família convencional, numa atitude claramente desconsideradora da singularidade de cada sujeito que a compõe, a começar pela singularidade das crianças paradoxalmente desejadas⁵⁷.

A paródia da família feita pelos Dzi Croquettes faz surgir e ser questionada a dinâmica do parentesco. Para que serve o parentesco? Para que servia ele lá e então, por meio do documentário, para que serve ele aqui e agora? A quem serve o parentesco? O parentesco é redutível à família? Que questões políticas estão encerradas nessa dinâmica? Qual o papel do sexo e da sexualidade no parentesco?

Ao assumirem-se como família, os membros do grupo assumiam uma estrutura que preconizava o parentesco fundado no sentimento de pertencimento mais que no de posse. Sem dúvida existiam obrigações, mas essas eram distribuídas democraticamente e democraticamente discutidas, bem como o destino do grupo e seus objetivos; nessas decisões havia divisões e associações dinâmicas, mas não havia uma hierarquia estabelecida – os demais membros do grupo não estavam subordinados ou submetidos ao pai e/ou à mãe (LOBERT, 2010).

Ao compor uma família de pessoas não heterossexuais, a estrutura do parentesco como inerentemente vinculada ao casamento é desafiada. Como efeito colateral, desmonta-se

⁵⁶ “O que a família promete e o que gays e lésbicas desejosos de casamento querem não é simplesmente aceitação e pertencimento, mas uma forma de pertencimento que conecta o passado ao presente e o presente ao futuro ao assegurar o que Lee Edelman chamou de ‘heterofuturidade’ através da figura da criança. Como argumenta Edelman, [...] a criança é sempre e já *queer* e deve, portanto, ser rapidamente convertida num protoheterossexual, sendo empurrada por uma série de estágios maturacionais de desenvolvimento que projetam a criança como o futuro e o futuro como heterossexual. A cultura *queer* com sua ênfase em repetição (Butler), horizontalidade (Muñoz, Stockton), imaturidade e recusa da adultez (eu), onde adultez rima com parentalidade heterossexual, resiste a um modelo de desenvolvimento por substituição e investe no que Stockton chama de relações de lateralidade [*sideways relations*], relações que se desenvolvem através de linhas paralelas ao invés de para cima ou para frente” (HALBERSTAM, 2011, p. 72-73, tradução minha)

⁵⁷ Desejo paradoxal em razão de ser, concomitantemente, um desejo pela criança e pela aniquilação desta em sua singularidade, substituindo a mesma por um projeto de futuro. Os olhares dos pais, padres, professores, médicos, psicólogos e todas as figuras de autoridade, então, constantemente abandonam a criança para lançarem-se para o futuro, negligenciando os desejos, necessidades e anseios presentes desta para compará-la constantemente ao modelo que se deseja como resultado da criação. Deseja-se, assim, a criança não pela criança, mas pelo futuro enquanto repetição que ela representa.

também a ideia que une o parentesco à conjugalidade heterossexual monogâmica e ao sexo. Essas implicações são salutares haja visto que

[...] os laços de parentesco que vinculam as pessoas umas às outras podem ser nada mais nada menos que a intensificação de laços comunitários, que podem, ou não, ser baseados em relações sexuais exclusivas ou duradouras, e bem podem consistir em relações de ex-amantes, não amantes, amigos, membros da comunidade. Nesse sentido, as relações de parentesco atingem fronteiras que põem em questão a distinção entre parentesco e comunidade, ou que clamam por uma concepção diferente de amizade. Isso se constitui numa “ruptura” do parentesco tradicional que não somente desloca o lugar central das relações biológicas e sexuais de sua definição, mas confere à sexualidade um domínio separado do parentesco, permitindo também que o laço durável seja pensado fora da moldura conjugal e abrindo o parentesco a um conjunto de laços comunitários que são irredutíveis à família. (BUTLER, 2003, p. 255-256)

Mas, de modo jocoso e irreverente, a família Dzi vem fazer uma denúncia: em nome da sustentação, permanência e reprodução da instituição família, exclusão e abjeção vêm sendo produzidas em larga escala. Para sustentar o ideal tradicional de família, todas as sexualidades e modos de vida que não concorrem para sua perpetuação recebem automaticamente os estigmas da negatividade, da vergonha e do fracasso.

While the heteronormative political imagination propels itself forward in time and space through the indisputably positive image of the child, and while it projects itself back on the past through the dignified image of the parent, the queer subject stands between heterosexual optimism and its realization. (HALBERSTAM, 2011, p. 106)⁵⁸

Em razão de conceitos estritos de família que exigem a reprodução e a procriação, as sexualidades dissidentes findam presas numa temporalidade esquisita; o sujeito *queer* é aquele que não tem futuro, portanto, por ele não se nutrem esperanças; nem passado, por isso ele não tem honra/vergonha, pois não tem história/orgulho. Sua vida é circunscrita ao presente de um modo radical. Os limites temporais que experimenta são projetados em seu corpo, o qual passa a representar os limites por excelência: o fim, a margem, a morte, o absurdo, o *nonsense*, a contraprodução, a perda, a futilidade, a esterilidade, o vazio, a ininteligibilidade, a natureza fugaz do desejo, a promiscuidade e a falta de ética. Seu corpo impróprio não fora selado contra a alteridade; é permeável⁵⁹, penetrável; se mistura e, por isso, é passível de se dissolver e se recompor; um corpo constantemente “re(des)feito”; sem extensão no espaço

⁵⁸ Enquanto a imaginação política heteronormativa se projeta para frente em tempo e espaço através da imagem indiscutivelmente positiva da criança, e para o passado através da dignificante imagem dos pais, o sujeito *queer* se atravessa entre o otimismo heterossexual e sua realização. (HALBERSTAM, 2011, p. 106, tradução minha)

⁵⁹ Segundo Thürler (2011, p. 252), um corpo permeável é aquele que pertence à “ordem do ‘inóspito’ e do ‘inabitável’, a que aludira Butler; recusam as regras e as normas que moldam os sujeitos, transgridem e rejeitam qualquer classificação binária”.

nem no tempo, sem permanência, apenas persistência. Essa ruptura da linearidade espaço-temporal é a porta de entrada para o caos e para a loucura (HALBERSTAM, 2011).

É possível entrever, agora, no espetáculo Dzi Croquettes a insinuação de certa estética da negatividade. Tal estética se revela ao olhar à medida que, percebendo a negatividade com a qual a cultura carrega seus corpos, percebemos também que eles não buscam desfazer tais impressões, não buscam positivar suas vidas, forjar um estilo de vida hegemônico, mais aceitável, mais branco, mais burguês ou mais limpo. Também não se vitimizam, justificam, nem desculpam. Eles assumem em público aquilo que, no privado, já envergonha a maioria das pessoas. É exatamente a partir dessa perspectiva que fica muito óbvio: o sexo é político.

Ao aceitar como própria a vergonha e a humilhação que a moralização da sexualidade nos impõe, estamos tomando posicionamento e um que é decididamente político. “*Empathy with the victor invariably benefits the rulers*” (BENJAMIN, 1969 apud HALBERSTAM, 2011, p. 121)⁶⁰. Tal posicionamento toma a norma, e somente ela, como referência para a própria orientação.

Para Ahmed (2006), a expulsão, negação e redução dos sujeitos ao silêncio só ocorre em razão das orientações (sexuais) que recebem. Os sujeitos reconhecidos como desorientados ou desencaminhados – os que “fracassam” em seguir as orientações dadas e retornar à sociedade o investimento neles feito para se tornarem normais e reprodutores da norma – introduzem no sistema um efeito *queer*, uma desestabilização em razão da mudança de perspectiva, ou seja, da visada do sistema a partir do desvio. “*Queer orientations are those that put within reach bodies that have been made unreachable by the lines of conventional genealogy*” (AHMED, 2006, p. 107)⁶¹. Ver qualquer sistema a partir de uma perspectiva *queer* inaugura novas linhas, planos e caminhos e põe ao alcance de todos o que era inalcançável; é uma política que rompe com a performatividade num caráter intermitente e abre espaço para que todos possam desviar; é uma proposta de liberdade por meio de uma aliança com o fracasso, pois se o sucesso é a repetição da norma, a realização pode residir na falha.

Esse pensamento alinha-se ao de Seffner (2011), quando ele aponta que “pessoas podem ser uma coisa e outra, e não necessariamente uma coisa ou outra. [...] Experimentar e experimentar-se [...] constrói trajetórias de vida mais ou menos ‘acidentadas’” (SEFFNER,

⁶⁰ “A empatia com o sucesso invariavelmente beneficia a norma” (BENJAMIN, 1969 apud HALBERSTAM, 2011, p. 121, tradução minha).

⁶¹ “Orientações *queer* são aquelas que põem ao alcance corpos antes feitos inalcançáveis pela genealogia convencional” (AHMED, 2006, p. 107, tradução minha)

2011, p.59)⁶². Experimentação incorre no risco e quando esse risco é demonizado pela orientação hegemônica levando sujeitos a não se experimentarem, então temos um empobrecimento significativo da experiência humana, temos uma obturação do que é percebido como humano. Tal estreitamento é ilustrado por Sáez e Carrascosa (2011) com a questão do insulto:

Una de las primeras cosas que aprende un niño o una niña es que “que te den por el culo” es algo terrible. Aunque el pequeño sujeto no sepa qué es exactamente eso de “dar”, el tono insultante crea un aprendizaje, una prevención. Lo interesante del insulto es que crea una realidad sin referente, solo un valor flotante, sin contenido. ¡Maricón!, ¡bollera!, ¡que te den por el culo!, cuando es escuchado las primeras veces por un niño o una niña, no significa nada concreto, es el valor de lo negativo lo que se transmite y se percibe, no un saber sobre qué es ser gay, lesbiana, o qué es la penetración anal em concreto. (SÁEZ; CARRASCOSA, 2011, p. 17)⁶³

O insulto não só busca desapossar o insultado de seu corpo, como nos fala Eribon (2008), mas previne todos os que pelo insulto foram afetados de seus devires e desvios ao se constituir numa pedagogia do indesejado e do indesejável⁶⁴. Esse “valor flutuante” paira sobre a cabeça de todos nós a nos constranger; ele ajuda a confeccionar a experiência do armário.

Ainda sobre a injúria, ela se inscreve

na memória e no corpo (pois a timidez, o constrangimento, a vergonha são atitudes corporais produzidas pela hostilidade do mundo exterior). E uma das consequências da injúria é moldar a relação com os outros e com o mundo. E, por conseguinte, moldar a personalidade, a subjetividade, o próprio ser de um indivíduo. (ERIBON, 2008, p. 27)

Conclui-se, então, que a injúria funciona como um dispositivo num regime de subjetivação. Ela não só classifica, mas institui uma classe e lugar (ou não lugar) a ser ocupado por uma determinada categoria de sujeitos que, por ocuparem esse lugar, devem assumir determinada atitude: sua subjetividade e seus corpos são moldados para tanto. Trata-se, logo, de um enunciado performativo, o qual “me diz o que sou na medida em que me faz o que sou” (ERIBON, 2008, p. 29).

⁶² Cecília Meireles ilustra essa “pedagogia da alternativa”, em contraste com a experimentação da “pedagogia aditiva”, em seu poema *Ou Isto, Ou Aquilo*.

⁶³ “Uma das primeiras coisas que aprende um menino ou uma menina é que ‘tomar no cu’ é algo terrível. Ainda que o pequeno sujeito não saiba o que é exatamente isso de ‘tomar’, o tom insultante cria uma aprendizagem, uma prevenção. O interessante do insulto é que cria uma realidade sem referente, só um valor flutuante, sem conteúdo. Veado, sapatão, vai tomar no cu!, quando são escutados as primeiras vezes por um menino ou uma menina, não significa nada de concreto, é esse valor do negativo o que se transmite e se percebe, não um saber sobre o que é ser gay ou lesbica, ou o que é a penetração concretamente” (SÁEZ; CARRASCOSA, 2011, p. 17, tradução minha)

⁶⁴ O modo como essa pedagogia se dá no cinema é ilustrada de modo impecável por Vito Russo em seu livro “*The Celluloid Closet*” (1987), transformado em documentário por Rob Epstein e Jeffrey Friedman (1995).

É preciso lembrar que os corpos não são somente moldados pelos sentimentos, mas são orientados por eles. Um corpo moldado pela humilhação não só assume determinada posição (corporal e social), mas orienta suas ações com fins de invisibilizar-se como que para fugir à humilhação que, antes, o transformara em objeto e o humilhara ao categorizá-lo como indigno do tratamento que se dirige aos humanos ou aos normais:

A humilhação marca a personalidade por imagens e palavras ligadas a mensagem de rebaixamento. São mensagens arremessadas em cena pública: a escola, o trabalho, a cidade. [...]

As mensagens da dominação são inquietantes: vão *desarrumar* a percepção e a fantasia, a memória e a linguagem, o sono e o sonho. As lembranças da dominação são intrigantes: vão *interpelar* e *exigir* a percepção e a fantasia, a memória e a linguagem, o sono e o sonho, antes mesmo do dominado cair na conta do que o inquieta. (GONÇALVES FILHO, 2004, p. 27, grifos do autor)

Os humilhados não vivem no mesmo mundo que as demais pessoas, mas num mundo à parte que se constitui para contê-los, um mundo das sombras ou da noite, de “objetos que sentem” ou de abjetos, no qual o direito inexistente, pois “a humilhação crônica quebra o sentimento de possuir direito” (GONÇALVES FILHO, 2004, p. 13).

Apesar das emoções de culpa, vergonha e humilhação serem tratadas aqui em conjunto⁶⁵, é importante diferenciá-las: “culpa é acreditar que se fez algo mau, vergonha é acreditar que se é algo mau, e humilhação é ver-se tratado como mau injustamente” (SLUZKI, 2011, p. 81). Esses sentimentos se dão frente a uma situação ou antecipação de uma situação pública de descoberta ou desmascaramento, em suma, da exposição de algo que somos ou atos que cometemos ou omitimos; no caso da vergonha, o nosso olhar coincide com o do outro, no caso da humilhação, não.

A vergonha captura o indivíduo em um futuro de fracasso, diminuição e autorrejeição que tende a ser vivido no momento em que acontece como irreversível, justificando no indivíduo a percepção crítica e a rejeição por parte dos outros. O *self* é percebido pelo sujeito como inferior, defeituoso, sem possibilidade de ação corretiva. (SLUZKI, 2011, p.81)

Já a humilhação se caracteriza como uma “experiência de *ataque à dignidade, ao orgulho ou ao poder*” (SLUZKI, 2011, p. 82, grifos do autor). No mundo subjetivamente constituído para os envergonhados e humilhados pelas experiências sociais *recorrentes* de vergonha e humilhação, as regras imobilizam bem como roubam a voz e a capacidade dos sujeitos de avaliar a si e ao seu contexto com base em alternativas e recursos.

⁶⁵ Warner (2009, p. 290) descreve um conjunto mais completo e complexo das emoções que se encontram comumente aglomeradas sob o título da vergonha; emoções que são tão próximas, mas diferentes entre si. São elas: culpa, degradação, rebaixamento, embaraço, timidez, acanhamento, constrangimento, autoconsciência, pudor, recato, desonra, escândalo, humilhação, flagelo, mortificação, baixa autoestima, indignidade, desprezo, baixaza, abjeção e estigma.

Essa descrição parece se contrapor à de Butler (2002), para quem o mundo subjugado, dominado, humilhado é, antes, o dos sujeitos que o dos abjetos. Para dissolver essa impressão de contradição é necessário utilizar o recurso da dupla consciência da performance: a sujeição, socialmente valorizada por sua previsibilidade e controle, figura como única possibilidade de agência, a qual funciona como uma ponte ou passagem por onde a abjeção intrínseca ao próprio sujeito e à sociedade perturba ou subverte a norma, introduzindo no meio a novidade e a liberdade enquanto potência. Paradoxalmente é essa passagem ou penetrabilidade da agência que possibilita a existência do próprio sistema de sujeição/abjeção, uma vez que um sistema fechado estaria impossibilitado de renovar-se e, portanto, teria sua morte decretada.

Por conseguinte, os autores não se contrapõem; apenas utilizam diferentes perspectivas para abordar um mesmo fenômeno. Ainda na tentativa de entender as forças que mantêm esses mundos separados, Santos (2013) alerta que as forças que criam esse mundo à parte não são somente coercivas, mas, para além disso, se dão como uma proibição do contato entre o mundo “homogêneo e servil” e o mundo disforme dos seres incompreensíveis e suas experiências fora de controle. Sobrepostas à humilhação, à vergonha e à culpa acumulam-se camadas e mais camadas de nojo, horror e medo da contaminação.

Qualquer sentimento de que estamos adentrando novamente o território do armário, ou ainda não saímos dele, não é mera coincidência. Se vamos adentrar o território da vergonha, é preciso entendê-la como uma dinâmica e não como um objeto que pertence a determinado grupo (HALPERIN, 2009, p. 24). A vergonha e a humilhação são sentimentos socialmente utilizados com fins pedagógicos e preventivos; elas não somente marcam como párea aquele sobre quem incidem, como impedem, ou pelo menos dificultam, que esses se unam e travem diálogos que os levem a articulações e reivindicações de espaços. Assim, elas funcionam enquanto obstáculos, barreiras.

Esse entendimento dinâmico, no entanto, torna possível escolher se encarnamos a vergonha ou não; se damos passagem ao sentimento que somos interpelados a materializar ou se performamos, fundamentados em nossa agência, uma ruptura com o grupo pela indesejabilidade de pertencer a ele. Logo, a vergonha cairá sobre o grupo antes que sobre o indivíduo que se aparta; o grupo é que se mostra insuficiente.

Segundo Segdwick (2009, p. 50), “*shame floods into being as a moment, a disruptive moment, in a circuit of identity-constituting identificatory communication*”⁶⁶. Ou seja, o nosso processo de construção de identidade se dá a partir da comunicação constante com o grupo ou outro significativo representante do grupo que sentimos ou desejamos participar. A ruptura nesse circuito de comunicação nos inunda com vergonha como um sinal de nossa necessidade de evitar o isolamento e buscar restabelecer a condição de fluxo comunicacional inicial. Essa ruptura é, nesse contexto, um momento constituidor de identidade por marcar aquilo que não se pode ser, de modo a permanecer em contato constante com o grupo. “*That’s the double movement shame makes: toward painful individuation, toward uncontrollable relationality*” (SEGDWICK, 2009, p. 51)⁶⁷.

As Basch writes, “The shame-humiliation reaction in infancy of hanging the head and averting the eyes does not mean the child is conscious of the rejection, but indicates that effective contact with another person has been broken... Therefore, shame-humiliation throughout life can be thought of as an inability to effectively arouse the other person’s positive reactions to one’s communications. The exquisite painfulness of that reaction in later life harks back to the earliest period when such a condition is not simply uncomfortable but threatens life itself”. So that whenever the actor, or the performance artist, or, I could add, the activist in an identity politics, proffers the spectacle of her or his “infantile” narcissism to a spectating eye, the stage is set (so to speak) for either a newly dramatized flooding of the subject by shame or refused return, or the successful pulsation of the mirroring regard through a narcissistic circuit rendered elliptical (which is to say: necessarily distorted) by the hyperbole of its original cast. As best described by Tomkins, shame effaces itself; shame points and projects; [...] Shame, it might finally be said, transformational shame, is *performance*. I mean theatrical performance. Performance interlines shame as more than just its result or a way of warding it off, though, importantly, it is those things. Shame is the affect that mantles the threshold between introversion and extroversion, between absorption and theatricality, between performativity and – performativity. (SEGDWICK, 2009, p. 51-52, grifos da autora)⁶⁸

⁶⁶ “A vergonha nos toma como um momento, um momento de ruptura, num circuito de comunicação identificatória constituidora de identidade”. (SEGDWICK, 2009, p. 50, tradução minha)

⁶⁷ “Esse é o duplo movimento que faz a vergonha: rumo a uma dolorosa individualidade, e rumo a uma incontrolável relacionalidade” (SEGDWICK, 2009, p. 51, tradução minha).

⁶⁸ “Como escreve Basch, “A reação de vergonha-humilhação de pender a cabeça e evitar o olhar na infância não significa que a criança está consciente da rejeição, mas indica que o contato efetivo com outra pessoa foi rompido... Logo, vergonha-humilhação ao longo da vida pode ser pensada com uma inabilidade para suscitar efetivamente reações positivas de outra pessoa para aquilo que se comunica. A dor única dessa reação faz retornar mais tarde ao período em que tal condição não significa somente desconforto, mas ameaça à vida mesma do sujeito”. Assim, quando um ator ou performer, ou, eu poderia adicionar, um ativista político, profere o espetáculo de seu narcisismo ‘infantil’ ao olho espectador, está armado o palco (por assim dizer) para uma resposta de vergonha atualizada pelo retorno negado, ou para a pulsação bem sucedida da relação de espelhamento através de um circuito narcisista processado elípticamente (o que é o mesmo que dizer: necessariamente distorcido) pelo dilatamento de seu conjunto original. Como melhor descrito por Tomkins, a vergonha oblitera a si mesma; ela aponta e projeta; [...]. A vergonha, deve finalmente ser dito, a vergonha transformacional, é *performance*. Quero dizer performance teatral. Performance alinha vergonha como mais que somente seu resultado ou uma maneira de evitá-lo, ainda que, de maneira importante, seja essas coisas. A vergonha é o afeto que molda o limiar entre introversão e extroversão, entre assimilação e teatralidade, entre performatividade [no sentido do ato performativo] e – performatividade [no sentido de performance teatral, como esclarecido por Crimp (2009), p. 70]”. (SEGDWICK, 2009, p. 51-52, grifos da autora, tradução minha)

É em torno da comunicação – e de sua quebra – que se estruturam as identificações. A partir das respostas oferecidas pelos outros à coisa ou atividade pelas quais demonstramos interesse ou alguma satisfação é que se estruturam as nossas identidades. Elas são demarcadas pela vergonha-humilhação; são estes sentimentos, utilizados pedagogicamente desde a modernidade, que demarcam aquilo que reconheço como eu mesmo. O isolamento iguala-se a uma perda de si, do próprio *self*⁶⁹. Não significa meramente não ser reconhecido por outro ou pelo grupo, mas uma incapacidade de reconhecer-se a si mesmo quando se é privado de espelhar-se no outro.

Também a nossa sexualidade é organizada em torno da vergonha. Ou, melhor dizendo, também em torno da nossa sexualidade, a vergonha se organiza. Ou, dito ainda de outra forma, por cercar a nossa sexualidade a vergonha a estrutura. Para além da vergonha localiza-se somente o amorfo e o ininteligível. Também aí se encontra, creio, a fonte da qual provém a força da performance motivada pela “vergonha transformacional” ou daquilo que Sedgwick (2009) chamou de “performatividade *queer*”, “*a strategy for the production of meaning and being, in relation to the affect shame and to the later and related fact of stigma*” (SEDGWICK, 2009, p. 58)⁷⁰.

Ao ser performada, lembrando que a performance tenciona um deslocamento, a vergonha pode ser revivida ou ter sua dinâmica alterada por uma relação de espelhamento bem sucedida no seio de um *novo* grupo, obliterando, assim, a si mesma. Sua função aqui extrapola informar o sujeito a sua possibilidade de isolamento e necessidade de reconexão; ela torna-se uma ferramenta de deslocamento e/ou alargamento do grupo e de seus parâmetros ao forçar o grupo a olhar para si mesmo e reavaliar-se mediante o delineamento explícito de seus limites.

Na intersecção da vergonha-humilhação com a performance ascende uma estética já mencionada neste texto, a estética da negatividade, que, em poucas palavras, foi tratada por Caron (2009, p. 127) da seguinte maneira: a fisicalidade com que a vergonha é sentida me põe em contato imediato e de forma intensa não só com o que sou, mas também com o que não sou mais; em razão da inexistência da memória fora do social, a vergonha é “impedida” de ficar no passado, e a faz inundar-me no presente, de modo que sua superação é praticamente impossível; algo que a vergonha nos garante é que o isolamento experimentado no passado

⁶⁹ O conceito de *self* vem da psicologia e significa, para os fins do presente texto, “si mesmo”, ele é irredutível ao conceito de personalidade; significa, mais precisamente a totalidade dinâmica de cada sujeito em constante interação com o meio.

⁷⁰ “uma estratégia para a produção de significado e existência, em relação ao afeto da vergonha e ao fato posterior e relacionado do estigma” (SEDGWICK, 2009, p. 58, tradução minha)

jamais pode ser rejeitado. As comunidades dos humilhados (*communities of the shamed*) são constituídas por pessoas que não só não são semelhantes à maioria, mas não são sequer semelhantes a si mesmos e ainda assim abraçam a desconexão de um *self* ininteligível. “A *community in shame is one that can be neither naturalized nor positioned as dominant because it is consciously defined by the active and persistent memory of its own negativity*” (CARON, 2009, p, 129).⁷¹ Vale acrescentar, ainda, outro pensamento, da mesma autora:

An identity thus defined by its own negation through an identification mediated by disconnectedness and difference cannot produce communities simply on the basis of a shared positive trait. It doesn't ground communities so much as disseminate them on a free-floating diasporic model of out-of-placeness and out-of-timeness, in which the self can only be comprehended through its contact with others and experience its selfness always as otherness. Indeed a queer community is a community of spatial discrepancy and asynchronicity, where past and present are concurrent and in which we enjoy the pleasures of the collective and relive our original isolation at the same time. (CARON, 2009, p. 129)⁷²

No texto intitulado *Instantâneos do Não-tempo, Q.*, um visitante de uma comunidade *queer* em algum lugar nos Estados Unidos comenta os registros fotográficos dessa comunidade feitos por Gui Mohallem; ele acentua como a característica mais saliente desse (não) lugar, a falta de expectativas, se fundamenta na suspensão da temporalidade, e revela um pouco de sua experiência lá:

há momentos de intensa felicidade, e de tristeza também; há ansiedade e excitação; há uma intensa sensação de encontro e também de acachapante solidão. É como um microcosmo da vida, e ao mesmo tempo, não se parece em nada com a vida que qualquer um possa levar. (Q., 2012, p. 15)

De fato, as fotos de Gui Mohallem (2012) remetem a esses sentimentos. Os corpos nus não permitem uma localização no tempo por não trazerem nos trajes as características de uma época; tampouco o permitem os corpos vestidos, uma vez que as vestimentas são de uma originalidade e diferença tamanhas que não permitem ao que as aprecia reunir características suficientes para localizá-los. A arquitetura ou decoração dos lugares também não segue nenhum padrão reconhecível, cada peça remete a outro lugar que não ali e poderiam tão bem

⁷¹ “Uma comunidade em vergonha é aquela que nem pode ser naturalizada nem pode se posicionar como dominante por que é conscientemente definida pela memória ativa e persistente de sua própria negatividade” (CARON, 2009, p. 129, tradução minha).

⁷² “Uma identidade, portanto, definida por sua própria negação através de uma identificação mediada pela desconexão e diferença não pode produzir comunidades simplesmente se baseando em características positivas. Isso não *fundamenta* comunidades tanto quanto as dissemina num modelo diaspórico de livre flutuação por falta de lugar e falta de tempo, no qual o *self* só pode ser compreendido através de seu contato com outros e experiência sua “simesmidade” [*selfness*] sempre como alteridade. De fato, uma comunidade *queer* é uma comunidade de discrepância espacial e assincronicidade, onde passado e presente são concomitantes e no qual desfrutamos os prazeres da coletividade ao passo que revivemos nosso isolamento original simultaneamente” (CARON, 2009, p. 129, tradução minha).

estar amontoadas como flutuando no espaço; nada parece ter dono e os corpos ali presentes não parecem possuir nada daquilo. Corpos “perdidos” na imensidão do espaço (fotos tiradas à distância revelam corpos minúsculos numa perspectiva em que o espaço parece não ter sofrido influência do tempo) realizando atividades muitas vezes indiscerníveis traduzem profunda solidão, entremeadas por fotos em que um beijo ou as mãos dadas retratam um intraduzível encontro.

Retomando a temática da estética da negação, Siebers (2009, p. 202) nos lembra que a identidade na qual a vergonha nos planta não é necessariamente aquela que desejamos.

Aprofundando-se na relação entre vergonha e desejo, Warner (2009) trata da vergonha como atributo inerente ao desejo contranormativo ou contra-hegemônico,

not just because such desire is statistically less likely to be returned (an odd thought, supposing one could imagine a random distribution of desire objects), nor because it is expected to be unreturned, nor even because I expect that the object of my desire ought to be reluctant, but because the entire possibility of a willing partner has no place in the imagery and institutions of social belonging. The reproduction of the world is indifferent to such desire; my wish to suck or bite your body is waste, with no place in the motivating structures of reciprocity. (WARNER, 2009, p. 290)⁷³

A vergonha é, então, o sentimento que emerge quando o meu desejo não encontra sustentação no mundo, deixando-me com a sensação de que eu sou menos humano. Por meio de suas estruturas e instituições constituídas e sedimentadas – a família, a ideia da existência de somente dois sexos ou dois gêneros que funcionam numa estrutura binária, a patologização de toda sexualidade não heterossexual, não monogâmica e não reprodutiva, entre outras – a matriz ideológica me deixa saber que o meu desejo romperá o meu vínculo com a humanidade, me restando somente um vínculo com a abjeção. Assim, temos a vergonha-humilhação como um subproduto da norma, ela é a “matéria” que preenche o vazio entre o que se é e o que a norma exige que se seja. Quanto mais distante do ideal vigente, mais vergonha se exige que o sujeito sinta – segundo Adam (2009, p. 304), “*shame is not an ordinary experience; it is an attitude demanded of the inferiorized*”⁷⁴.

É perceptível a emergência de uma figura, destacando-se lenta e progressivamente do fundo social para o qual em breve retornará; a profusão de discursos dificulta o seu

⁷³ “não só porque tal desejo é estatisticamente menos provável de encontrar retorno (algo de estranho a se pensar, supondo que se possa imaginar uma distribuição aleatória de objetos de desejo), nem porque é esperado que não haja retorno, nem mesmo porque eu espere que o objeto do meu desejo deva ser relutante, mas porque toda possibilidade de um parceiro disposto não encontra lugar no imaginário ou instituições de pertencimento social. A reprodução do mundo é indiferente a tal desejo; meu desejo de morder ou chupar seu corpo é desperdício, sem lugar nas estruturas motivadoras de reciprocidade” (WARNER, 2009, p. 290, tradução minha).

⁷⁴ “vergonha não é uma experiência originária; é uma atitude exigida dos inferiorizados” (ADAM, 2009, tradução minha)

delineamento. De repente, entre os livros, sinto-me arremessado no meio da plateia num fragmento do espetáculo *Dzi Croquettes* reproduzido no documentário. A ação em vários planos divide a minha atenção que, por algum motivo que não sei explicar, começa a focar num único plano aparentemente escolhido a esmo. Os artistas lentamente “desvanecem”, se dessubstancializam, se vaporizam, eterificam, seus corpos se volatilizam, eles vão metamorfoseando-se em subjetividade sem forma, minha subjetividade; só existe música, dança, diálogos sem sentido... Sou uma máquina desejante. Meu desejo por seus corpos, minha inveja por sua ousadia, por sua liberdade, minha vergonha. Um sentido começa a se esboçar, sem pressa, mas com a força das coisas das quais não se duvida, que não se apresentam como verdade, mas como certeza – a minha certeza nesse momento. Sinto-me revelado, exposto; num átimo sou “sugado” pela superfície. Sou todo superfície. Minha profundidade aterrada não é senão vergonha. Não é como se estivesse nu; é mais visceral, é como se tivesse virado do avesso. Desvio-fracasso-vergonha é um combo; diferentes faces de uma mesma experiência “fora da lei”, fora da norma. Desbunde! Vejo-me encenado no palco.

Essa é a potência do espetáculo *Dzi Croquettes*, seus corpos voláteis não representam somente a si mesmos – algo que o recurso da fala normalmente faz –, mas a toda uma miríade de corpos. Sua performance tinha um sentido muito óbvio – agora! – de deslocamento; ela não era para ser interpretada, mas vivida; com eles, neles, estávamos todos ali, sobre o palco. Somos todos, juntos, plumas, boás, punhados de purpurina, maquiagem, vestidos vaporosos, coturnos, meiões, tapa-sexo, uma dança precisamente coreografada, reprodutores de discursos sem significado, performatividade, agência, desejo, artifício... Artifício... A-R-T-I-F-Í-C-I-O.

Nada disso está naquela cena e, ao mesmo tempo, tudo está. Fui eu quem colocou todo esse sentido lá?! Ela não era senão abertura, passagem e convite. Ao friccionar-se com meu corpo, ela não só fez contato com minha abjeção, mas revelou o seu caráter artificial, construído, contingente; ela revelou a humanidade em cada abjeto. Ela me fez crer, nem que só por um lampejo, que o mundo pode ser diferente; isso dá início à construção de novas rotas, agora de fuga; o mundo que conheço começa a desmoronar.

A performance da vergonha, que compõe uma estética da negatividade, para muito além de lançar esse afeto sobre ou evocá-lo em determinada categoria de sujeitos, redime esses de suas vergonhas sem, no entanto, extinguir nem esgotar esse sentimento e, ainda assim, de um modo muito diferente do proposto pelo orgulho. Através da performance, esse

afeto deixa de ser a marca carregada a *l'A Letra Escarlata*⁷⁵ para ser humanizado; de certo modo, todos estamos isolados, nossa própria pele é um indício desse fato. Tal isolamento precisa manter uma “tensão ótima” e dinâmica, pois se exacerbado me trará a solidão, mas se totalmente dissolvido em contato, me trará confusão e perda da individualidade. Ao dar passagem a essa emoção ao invés de evitá-la, pode-se melhor precisar os próprios limites, as próprias margens, bem como afastá-las, alargá-las, ampliá-las tanto quanto possível.

Essa potência é atualizável como agência, como subversão, como performance que possibilite o alargamento do corpo social e a inclusão de outros corpos, não pela atribuição de peso aos corpos voláteis, o que seria uma postura assimilacionista, mas à volatilização de todos os corpos, ou seja, a percepção de que todos somos passíveis de nos envergonharmos por todos escondermos e reconhecermos em nossas abjeções as nossas vulnerabilidades.

Abjeções, se vistas enquanto vulnerabilidades, não se constituem apenas como fraquezas, mas como fracassos. Abjeções seriam, nesse sentido, o que nos constitui em simulacros e impossibilita alçarmo-nos à categoria de cópias “dignas de respeito”. A transmutação da abjeção em valor por meio de sua performance volatiliza todos os corpos e põe em pé de igualdade tanto os “aptos” quanto os “inaptos” a reproduzir a norma.

As máquinas Dzi são de fácil acoplamento; ligam-se uma às outras por meio de afetos como o fracasso, a vergonha, a humilhação, fornecendo uma estrutura de sustentação para desejos – e corpos – amorfos e ininteligíveis. Essa ratificação do abjeto enquanto sujeito possibilita que a história de cada um seja contada por outra perspectiva que não seja polar, ou seja, que não a do sucesso e do orgulho, necessariamente, mas a da novidade, a da heterogeneidade; a nossa negatividade não é negada, nem nossas diferenças são apagadas, mas somos apreciados, incluídos, mesmo quando não reproduzimos a norma, quando desviamos. O valor, aqui, torna-se o humano e(m) suas variações; na performance que investe na vergonha, o modelo caduca.

Longe de funcionar como um solvente de identidades, ou funcionar como uma identidade em si mesma, a vergonha tem a potência de unir sem homogeneizar. *“In this operation, most important, the other’s difference is preserved; it is not claimed as my own. In*

⁷⁵ *A Letra Escarlata*, obra de Nathaniel Hawthorne, narra a história de Hester Prynne, mulher emancipada no contexto dos Estados Unidos do séc. XVII, vista como “perigosa” por suas ideias e atitude não submissas, contrastando com o modelo da época. A heroína, casada, aparece grávida após relacionar-se com um homem que não o seu marido, acreditando que este havia sido morto quando a embarcação que o transportava fora atacada por índios. Por seu crime e pecado foi condenada a carregar sobre o peito uma letra A na cor escarlata, de modo que todos soubessem o pecado que cometera e pelo qual havia sido condenada – adultério.

taking on or taking up his or her shame, I am not attempting to vanquish his or her otherness” (CRIMP, 2009, p. 71)⁷⁶.

O apelo dessa emoção está em fundamentar-se na inconformidade social (MOON, 2009, p. 366). Halperin (2009) trata da cultura *queer* em seu aspecto antiassimilacionista, ou seja, que resiste à onda afirmativa de positivação das sexualidades não heterossexuais que, ao fazê-lo, exclui a todos cuja “*criminality, pathology, sinfulness, flamboyance, brutality, homophobia, or sexual and gender deviance had made them inimical to the ethos of gay pride, repulsive to liberated, self-respecting lesbians and gay men*” (HALPERIN, 2009, p. 7)⁷⁷. Essa cultura é, portanto, um refúgio a todas “*people with the ‘wrong’ bodies, sadomasochists, sex workers, drag queens, butch dykes, people of color, boy-lovers, bisexual, immigrants, the poor, the disabled*” (HALPERIN, 2009, p. 9)⁷⁸, enfim a todos aqueles que são considerados “inaptos para a sociabilidade e incapazes de servir ao Estado”.

A vergonha, no entanto, não é avessa ao orgulho, mas sustentá-la politicamente exige a ciência de que o discurso normativo empurra a vergonha rumo ao orgulho num movimento homogeneizador, uma sutura do campo social dividido a transformar em perverso aquele que abraça a vergonha sem adentrar o território do orgulho normativo (WARNER, 2009, p. 293). Se formos agora ao espetáculo ou ao documentário *Dzi Croquettes*, não veremos falas expressas tratando da vergonha ou do orgulho; sequer encontraremos uma mensagem de forma não dita, mas explicitamente conscientemente anunciada sobre tal assunto. Como já dito, o espetáculo não era um para a razão, mas para tudo o que a subjaz e a subverte. Ele era um para o afeto e a afetação, para as intensidades – invisíveis e inconscientes, não um inconsciente que desejosamente se insinua, mas como uma potencialidade mesma que aguarda para, liberada das pressões de uma época, influenciar outros tempos –, e as intensidades “buscam formar máscaras para se apresentarem, se ‘simularem’; sua exteriorização depende de elas tomarem corpo em matérias de expressão” (ROLNIK, 2006, p. 31, grifos da autora).

Podemos enxergar os Dzi assim, como um ensaio, uma máscara, a simulação de uma época. Eles deram corpo, matéria de expressão, a afetos cujo território constituído

⁷⁶ “Nesta operação, o mais importante, a diferença do outro é preservada; ela não é reivindicada como minha. Ao assumir sua vergonha não estou tentando vencer a sua alteridade” (CRIMP, 2009, p. 71, tradução minha).

⁷⁷ “criminalidade, patologia, pecaminosidade, vagabundagem, brutalidade, homofobia, desvio sexual ou de gênero fez hostis para o *ethos* do orgulho gay e repulsivos às lésbicas e gays emancipados e de respeito” (HALPERIN, 2009, p. 7, tradução minha)

⁷⁸ “as pessoas com os corpos ‘errados’, sadomasoquistas, trabalhadores do sexo, *drag queens*, sapatonas caminhoneiras [*butch dikes*], pessoas de cor, *boy-lovers*, bissexuais, imigrantes, pobres e deficientes” (HALPERIN, 2009, p. 9, tradução minha)

rapidamente encontrara linha de fuga – muito explícito no movimento da censura e do exílio autoimposto na Europa. O confinamento é uma percepção possível daquilo que, sem dúvida, existiu – e ainda existe – mas que não buscou, não busca e nem poderia buscar ser encarado a sério, porque para isso deixaria de ser besteiro e *nonsense*, se descaracterizaria, se transformaria em outra coisa, algo que tem orgulho de si, algo como uma identidade. E a cristalização dos Dzi em identidade talvez não seja possível ou desejável; uma vez que, nas palavras do próprio Rogério de Poly (DZI CROQUETTES, 2009): “nós mesmos não sabíamos o quê que nós éramos; nós simplesmente éramos. [...] Nem homem, nem mulher. Gente”. Ser gente é ser igualmente diferente de todo o mundo, nem mais, nem menos. Ser gente desierarquiza, tem um propósito que é contrário ao identitário.

É nesse sentido que temos *Dzi Croquettes* como uma obra política, uma vez que o deslocamento de sujeito ao qual se propõe ou abre caminho para realizar, traz uma alteração radical do real social, da realidade cotidiana a qual estamos acostumados; o desmantelamento da política identitária hoje em voga acarretaria mudanças de posições, valores e princípios norteadores em todos os âmbitos da sociedade – saúde, educação, trabalho, distribuição de renda, política externa, só para citar algumas. Em outras palavras, ao exigir uma mudança de horizonte, o espetáculo não só exige, mas constitui novas possibilidades de subjetivação.

Os Dzi, como outros grupos frutos da sociabilidade transgressora e libertária de sua época, foram máscaras de uma intensidade que buscava “desavergonhar” sem “orgulhificar”, por entender que a passagem da vergonha para o orgulho mantém em voga o mesmo jogo social de subjugação, exploração e opressão da hierarquia; apenas modificam-se as posições dos sujeitos sem se modificar as regras.

Como melhor explica Rolnik (2006), as máscaras são resultantes de um processo de simulação que busca constituir corpos em território para a realização das intensidades; esse processo tem duas faces, uma que se volta para a intensidade e outra para a expressão. Sua função é a de operar uma *negociação* entre o plano dos afetos ou intensidades e o dos territórios observáveis, já constituídos e sustentados, também, por afetos. Essa “linha do meio” tem como característica inerente uma ambiguidade insuperável – tão mencionada na obra de Lobert (2010) como, também, uma característica da família Dzi –, a qual, “em termos subjetivos, traduz-se como sensação de irreconhecível, de estranhamento, de perda de sentido – em suma, de *crise*” (ROLNIK, 2006, p. 50, grifo meu).

Entende-se, portanto, o desejo de abolição da ambiguidade – aquele dado como motivo do confinamento do significado sociossimbólico da peça –, uma vez que ela está

associada à crise e anuncia a fuga dos afetos que sustentavam um território. O desabamento de um território com frequência nos encharca com sensações de medo de morrer (face ontológica da angústia), medo de fracassar (face existencial da angústia) e medo de enlouquecer (face psicológica da angústia). “O critério que distingue as micropolíticas é, em última instância, **o grau de intimidade que cada personagem se permite, a cada momento, com o caráter *finito ilimitado* da condição humana desejante e seus três medos**” (ROLNIK, 2006, p. 55, grifos da autora). Na vertiginosa performance dos Dzi, esses medos pareciam ausentes ou significativamente diminuídos.

Uma rápida parada para “alinhamento dos ponteiros”: os afetos não se processam dentro dos corpos, mas da fricção entre eles, na superfície, o que faz com que o desejo não seja algo individual, propriedade de um único sujeito, mas que tem sua origem na interação, na sociabilidade. Logo, os afetos não subjetivizam, antes, dessubjetivizam por sua força de arrasto, com a qual desloca sujeitos; já as máscaras, ao se simularem, revelam um caráter transsubjetivo, uma vez que se simula em sujeitos que respondem, ressoam ou harmonizam com as simulações uns do outros. Somente então formam-se os novos territórios, os quais nada tem que ver com grupos ou identidades, mas com sentimentos e linguagem; esses últimos são transculturais (ROLNIK, 2006).

O movimento que se faz em torno do grupo é produto dessa contaminação ou simulação transsubjetiva. Os medos ativados nos territórios das gerações anteriores são súbita e inexplicavelmente arrastados – ou minorados. Várias possibilidades subjetivantes começam a se esboçar. Só porque não vemos no dia a dia pessoas purpurinadas saírem às ruas ou os Dzi Croquettes receberem o crédito por sua influência, não significa necessariamente que as transgressões foram confinadas; mas, talvez signifique que, de alguma maneira, sua memória fora obliterada.

O seu resgate, no entanto, através do documentário, não somente recupera sua memória, mas nos fricciona com intensidades, não necessariamente as mesmas dos anos 1970, que nos possibilitam reavaliar a evolução realizada nos últimos quarenta anos e reorientar o nosso desejo rumo a uma satisfação mais presente e possível. Ao suscitar a memória de um grupo que questionou o que se apresenta como dado, natural, como as distinções de sexo e gênero, e ofereceu uma perspectiva do impossível como a reconfiguração das relações de poder, a dissolução das identidades e o desmantelamento da matriz binária de pensamento e linguagem, o documentário, ao seu modo, espelhado numa característica de nossa época, retoma, relê ou revela uma intensidade que ainda hoje sustenta território, principalmente na

arte, mas por ser invisível e inconsciente, não é reconhecida pela maioria. Reconhecer que as intensidades que encontram em seus corpos matéria de expressão estejam, de algum modo, sustentando o território que hoje habitamos como algo a nos compor tanto quanto à nossa história, tem um potencial de alargamento desse território em si mesmo, o de trazer sentido a afetos que nos pedem passagem e, possivelmente, viabilizar um agenciamento, uma modificação na estratégia de lida com a angústia e uma modificação em nossa micropolítica.

Retomo mais uma vez a questão da vergonha e do orgulho para ilustrar uma questão da atualidade cujas intensidades sinto presentes no grupo retratado pelo documentário, mesmo sabendo que em sua época o incipiente movimento gay ainda não trazia divisões internas e questões tão complexas:

As long as sexuality is policed and viewed in moralizing terms by the mainstream, those of us with deviant desires and gendered self-presentations will be excluded and marginalized. In such a context, shame and alienation cannot be eliminated and might instead form the basis of a new, collective identity and a radical queer politics. [...]

Shame distinguishes the queer from the normal, not because there is anything inherently shameful about having deviant desires or engaging in deviant acts, but because shame adheres to (or is supposed to adhere to) any position of social alienation or nonconformity. Shame thus seems especially useful to a radical queer politics for three main reasons: (1) it has the potential to organizing a discourse of queer counterpublicity, as opposed to the mainstream discourse of pride; (2) it provides the basis for a collective queer identity, spanning differences in age, race class, gender, ability, and sexual practice; and (3) it redirects attention away from internal antagonisms within the gay community to a more relevant divide – that is, between heteronormative and queer sectors of society. (MOON, 2009, p. 359)⁷⁹

O surgimento de um território *queer* anuncia o fracasso do movimento gay em atingir os seus objetivos horizontalizantes e desierarquizantes, em se “vender” aos projetos políticos do orgulho que tem transformado a cultura gay de modo crescente numa cultura de autoafirmação de caráter higienista, séria, politicamente vazia, e invariavelmente chata (HALPERIN; TRAUB, 2009, p. 8), oferecendo conformidade em troca de assimilação. E, ao não temer o fracasso que esse mesmo movimento tenta encobrir nem a perversão atribuída aos

⁷⁹ Enquanto a sexualidade for policiada e vista em termos moralizantes pela maioria, aqueles de nós com desejos desviantes e autoapresentações generificadas serão excluídos e marginalizados. Nesse contexto, vergonha e alienação não podem ser eliminadas e devem, em vez disso, formar a base de uma nova identidade coletiva de política *queer* radical.[...]

[Pois] a vergonha distingue os anormais dos normais, não porque haja algo inerentemente vergonhoso em ter desejos desviantes e engajar em atos desviantes, mas porque a vergonha adere a (ou deve aderir a) qualquer posição alienada socialmente ou de não conformidade. A vergonha, assim, parece especialmente útil para uma política *queer* radical por três razões principais: (1) tem o potencial de organizar um discurso de contracultura em oposição ao normativo do orgulho; (2) fornece a base para uma identidade coletiva *queer*, abrangendo diferenças em idade, raça, classe, gênero, habilidade [deficiência], e prática sexual; e (3) redireciona a atenção para longe dos antagonismos internos da comunidade gay para uma divisão mais relevante – a qual seja, entre os setores heteronormativos e *queer* da sociedade. (MOON, 2009, p. 359, tradução minha)

que preferem a vergonha ao orgulho, revela um território que, no Brasil, poderia ser reconhecido como um território Dzi, sustentado pelas intensidades que eles um dia encenaram.

4. “NÃO SOU DAMA NEM VALETE, EU SOU UM DZI CROQUETTE”⁸⁰: ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Ao som de Assim Falou Zaratustra, Wagner repete inúmeras vezes em francês e em italiano “Voem! Voem! Voem!” para suas doze borboletas. Suas palavras multiplicadas por si mesmas, elevadas à própria potência, parecem dar voltas no espaço daquele teatro. Não chegam a ser uma ordem, mas são, agora com certeza, um incentivo a todos os que ali se encontravam, a todos os que vieram e virão a assistir esse vídeo; um incentivo a abandonar a segurança do casulo, a segurança do armário, a segurança da família, quando em seu corpo se manifesta o desejo de bater asas. Com imensas asas de tecido e minúsculos tapas-sexo, as borboletas peludas deixavam o palco de peitos e bundas empinados, asas abertas, e queixos erguidos. Suas atitudes não eram de orgulho, mas de sem vergonhas. Sem vergonhas de dar inveja...

Chegamos, agora, o leitor e eu, ao momento de fechar essa cartografia. Mas como fazê-lo? A estrutura formal me orienta a concluir ou, na impossibilidade de uma conclusão, fazer considerações finais. Tomo a segunda opção.

Ao longo da realização da presente pesquisa, um sem número de afetos me inundou. O contato com a teoria *Queer* e com os estudos da colonialidade e das subalternidades tiveram o poder de me encher com revolta, raiva e, algumas vezes, nojo; essas leituras têm a potência de “retirar os véus” da ignorância e possibilitaram, aos poucos, que me desse conta da violência simbólica “suave e invisível”, para usar as palavras de Bourdieu (2007), a que estamos submetidos e somos também perpetradores em nosso cotidiano. Pelo reconhecimento desse último fato, senti um misto de humilhação e vergonha; e é provavelmente por isso que o terceiro capítulo foi tinturado com esses tons.

Pensei que na teoria encontraria abrigo, algo que me ajudasse a organizar o caos no qual me sentia lançado a cada contato com os DZI. Ver o *Dzi Croquettes* (2009) me angustiava – e ainda angustia – porque me excita, me desafia, me desorganiza e me traz às faces tudo o que meu armário encerra, mostrando-me o tanto que sou *freak*, párea, anormal, desajustado, fracassado, excêntrico, enfim, o abjeto em mim, em justaposição ao orgulho, ao desejo de aceitação, aprovação, pertencimento e sucesso que ainda alimento e, agora, me envergonham. E sendo constituído na norma, pela norma, é muito difícil encarar tudo isso. É para lidar com isso que as pessoas fazem terapia; isso é parte do que os saberes psi vão chamar de inconsciente, sombra; é para controlá-lo – ou erradicá-lo – que se constituiu o domínio desses saberes e contra o qual se levanta sem cerimônias a voz de Foucault.

⁸⁰ Verso de “Tá boa santa”, de Cláudio Lins.

Bem, nesse sentido minha busca foi frustrada! Não encontrei nas teorias qualquer consolo ou conforto; encontrei, sim, uma realidade mais dura, árida e insensível do que a que já antecipava. Nos momentos em que fui tomado por sentimentos de desespero, impotência, desolação, inutilidade e tristeza, tornou-se muito difícil escrever e, talvez por isso, esses sentimentos não estejam tão perceptíveis na redação, mas ficam aqui registrados como parte integrante da paisagem.

Outra dificuldade que se apresentou à escrita foram as crises, principalmente no início da redação. Adentrar essa fenda aberta pelos Dzi na minha realidade como me propus, me exigiu mais do que antecipei. Assistir ao documentário por entretenimento impacta; analisá-lo com uma distância científica de pseudoneutralidade oferece alguma segurança; mas cartografá-lo significou ser lançado, sem boia salva-vidas, num mar de emoções revoltas. Precisei abrir mão de muitos valores com os quais me identificava; precisei me desterritorializar, permitir que antigos “eus” desmoronassem e outros “eus” surgissem e, em alguns momentos, isso foi aterrador – ainda que maravilhoso.

Não relato isso para me vangloriar – ou, pelo menos, esse não é o único motivo – mas achei apropriado que nas considerações finais pudessem vir à tona um tanto mais explicitamente do *backstage* emocional dessa pesquisa. Afinal, o método utilizado não só me possibilita, como me exige. Uma dessas crises consistiu em solucionar o seguinte problema: como defender o fracasso e lutar para ter sucesso com esse trabalho? Não existe aí uma contradição? Quero ser aprovado, parabenizado, reconhecido – o que só é passível de ser feito pelas vias da norma – e falo do fracasso! Sentia-me um traidor! Como me identificar com isso e com aquilo?

Aos pouco fui percebendo a potência Dzi atualizar-se em mim com tranquilidade e uma aquiescência muda. Era dela, do modo como mexia com minhas emoções, que vinha a folga, o alívio, o frescor. Sem perceber, já havia atravessado a fenda e encontrado a consolação de que nas águas revoltas não iria me afogar, pois sem essência ou interioridade não havia uma profundidade oculta, apenas relação; logo, podia não “dar cabeça”, mas dava pé. Minha exigência por unidade e por inteligibilidade foi (parcialmente) dissolvida. Permiti-me disjunções. Autorizei-me falar do fracasso e esforçar-me para fazer um trabalho dentro das exigências da academia com o objetivo de alcançar o título que com ele almejo; e o fiz sem me sentir hipócrita. A ousadia que emana do espetáculo exerceu sobre mim uma força de liberação, de experimentação para ser múltiplo, não isso *ou* aquilo, mas isso, aquilo *e* algo mais. Ou nem isso nem aquilo, mas outra coisa.

Todo esse mais ou menos longo processo de cartografar o *Dzi Croquettes* (2009) pode ser bem descrito nas palavras de Pareyson (1989) ao tratar da contemplação, estágio no qual se dá a conclusão da “experiência estética”:

[c]hega-se à contemplação através de um processo muito ativo de interpretação, que, longe de abandonar-se passiva e supinamente à obra, **buscou o ponto de vista onde colocar-se** para olhá-la: perscrutou-a por todo lado, defrontou-a de mil maneiras, interrogou-a longamente, instaurou um verdadeiro e próprio **diálogo** com ela, feito de perguntas e de repostas, de perguntas que se souberam fazer e de respostas que se souberam captar, tentou compreender-lhe **o segredo**, buscou a perspectiva mais reveladora e o aspecto mais eloquente; em suma, desenvolveu **uma atividade intensa e contínua**, toda esta atividade, que exigiu uma iniciativa consciente de um controle vigilante, vibra ainda na quietude já que a contemplação somente é quietude enquanto **conclui e, portanto, inclui um processo, não enquanto o extingue ou anula**. (PAREYSON, 1989, p. 155, grifos meus)

O afeto é inegavelmente integrante desse processo. Fruir significa abrir-se, deixar-se modificar pelo contato enquanto se escolhe uma perspectiva a partir da qual abordá-la, dialogar com ela, contemplá-la, empreender o esforço de compreendê-la desde aquela posição. Enfim, travar esse contato dinâmico com a obra requer, de algum modo, executá-la em ou a partir de si. A obra, primeiramente, há de inquietar, de mover algo naquele que com ela interage e a interroga. O artista torna-se, quando a obra atinge o seu clímax na execução, um construtor de meios, de ferramentas através das quais o espectador é instado a ir além de si mesmo; ela funciona como uma ponte entre dois mundos, ligando o ser ao devir. Na quietude da contemplação, o espectador atravessou a ponte, a experiência estética está a ser integrada à sua experiência e ele busca, desterritorializado, se reorientar em novo solo; por isso, há uma conclusão e não uma extinção do processo, sempre passível de ser reaberto e aproximado por meio de uma nova perspectiva. A relação estabelecida com cada expectador, ou com o mesmo expectador em diferentes momentos, é única e jamais termina de desdobrar-se, revelando-se em fenômeno e mistério.

Por isso, afirmei na introdução que a realização dessa pesquisa alterou o curso da minha vida; não por haver me ajudado a entender porque os Dzi me afetam – o que ainda não entendi, e tampouco sinto qualquer necessidade de o entender –, ou como se dá uma experiência estética, ou mesmo os processos sociais e de subjetivação, mas por ter sido ela que me ajudou a vivenciar tudo isso, e o fazendo me pôs ao alcance experiências que de outro modo eram inalcançáveis. Assim, modificou-se o meu olhar e, com ele, o modo como sinto e ajo, alterando fundamentalmente a maneira como “organizo” minha experiência e exerço minha profissão de psicólogo, aproximando-me aos poucos a minha postura à ótica de Halperin (2012, p. 13): “*The goal is not to discredit psychology, as an intellectual project so*

much as to escape a style of thinking that understands the person in terms of individual interiority and judges subjective life according to a normative standard of healthy functioning”⁸¹.

A potência do espetáculo pode ter sido fruto de sua época, mas o seu potencial não está restrito àquele tempo. Segundo Thürler (2011), “mais que à estética teatral, a trajetória dos 13 homens ensandecidos é vital à cultura brasileira, pois foram eles quem apontaram outros itinerários para nossos corpos e desejos, cultivaram outras subjetivações e deram mais delicadeza aos anos de chumbo”. Acrescentaria que, como o “chumbo” deixou o seu legado, também o deixou a delicadeza; incorporado à cultura brasileira, o movimento tropicalista não foi aniquilado, mas introduziu nela novas possibilidades, ruídos que afagam toda humanidade não sujeitada, toda abjeção e sua política. Esse legado está disponível para todos e disseminado na nossa cultura sob sua influência muitas vezes velada, como é o caso do besteiro. Proclamar a morte do movimento tropicalista como alguns o fizeram, entre eles Basualdo (2007), é fazer a exigência irreal de qualquer movimento cultural de que instale e mantenha um nirvana perpétuo ou constitua uma sociedade ideal:

O ponto de vista afirmador da absorção dos valores contestadores da contracultura pelo sistema continua sendo debatido e gera reflexões que, sem negar seu legado, diminuem-lhe a força vanguardista e a constância desafiante por considerá-los incorporados ao tecido social. (LEÃO, 2009, p. 43)

Essa redução talvez seja mais perigosa que as demais tratadas ao longo da presente pesquisa. Contra ela, acautela-nos Rubin (2009):

[T]he expectation that their [gay pride and lesbian feminism] generative and world-shattering moments are supposed to be permanent conditions [...] is unrealistic. Various formations of power, as they develop historically and in particular social contexts, animate certain moments, movements, persons, practices, places, and things with sensibility of resistance, rebellion, or transgression. But these are generally transient. Some sites of resistance are more durable or recurrent than others, but most change eventually, as the social structures of domination shift and develop. It is an exercise in futility to anoint any particular critical stance or political movement with permanent transgressive or revolutionary status. Gay pride may be exhausted; gay shame will have its day. But this too shall pass. Some day gay shame will seem just as tired.

[...]

But no good idea goes unpunished by shifting conditions and the passage of time. Such considerations lead me to suggest that along with pride and shame, we should be giving due consideration to humility: humility about the inevitability of change; humility about the imperfection of our formulations; and humility toward the decisions of the past, which were made in different circumstances and under different conditions to meet a different set of needs. Moreover, whatever we do today will be critically assessed when it becomes part of the past (if not before).

⁸¹ “o objetivo não é desacreditar a psicologia como um projeto intelectual, mas escapar de um modo de pensar que entende as pessoas em termos de interioridades individuais e julga a vida subjetiva de acordo com parâmetros normativos de funcionamento saudável” (HALPERIN, 2012, p. 13, tradução minha)

History makes fools of us all, sooner or later. We can only hope that it is later, and do our best to ensure that the positive contributions outweigh the collateral damage. (RUBIN, 2009, p. 370-371)⁸²

Perigosa não somente por nutrir expectativas irreais, mas por ignorar a realidade que Leão (2009) nos exorta a perceber:

os desafios da invenção criadora das vanguardas, embora institucionalizados pela política da globalização, pelo projeto neoliberal e pela expansão da indústria cultural, estão sempre a escapular, mesmo que venham a ser capturados novamente, o que torna sua luta se não vitoriosa, pelo menos útil. Geram-se novos reptos, pondo-se em cheque o estabelecido. Por conseguinte, o confronto entre os novos valores, paradigmas e propostas e os valores estabelecidos é permanente, mesmo que se dê a absorção do “novo” por parte do sistema. (LEÃO, 2009, p. 43)

Na esteira desse raciocínio, é interessante retomar a imagem do confinamento do significado sociossimbólico da peça, como proposto por Lobert (2010). Confinar teria, nesse contexto, o sentido de uma quarentena; uma redução imposta em razão do poder desterritorializante da diferença que empunha. Ora, nenhuma redução, isolamento ou confinamento acontece no vazio. Qualquer dessas ações só é possível mediante o contato e o reconhecimento do potencial contaminador e disruptivo de algo – ainda que esse seja permanentemente negado ou indefinidamente postergado. Quando esse confinamento é de uma ideia ou sentido, então, a sua contenção torna-se ainda mais difícil, em virtude de o seu contágio se dar de modo invisível, como um vírus.

Trato aqui não somente de uma postura perante o comportamento sexual, mas do cerne do pensamento contracultural.

No centro das ideias da contracultura, identifica-se o desejo de construção de um novo indivíduo para uma nova sociedade, que se quer feliz. Os sujeitos descentrados, fragmentados, prefiguram novas identidades. Difunde-se a compreensão de que a felicidade origina-se da sensibilidade. Desloca-se da razão (caráter superior) para a sensibilidade (caráter inferior) a responsabilidade por esse estágio de fruição a ser alcançado pela humanidade. (LEÃO, 2009, p. 41)

⁸² “[A] expectativa de que os momentos criadores e estilizadores de mundos se tornariam condições permanentes [...] é irreal. Várias formações de poder, à medida que se desenvolvem historicamente e em contextos sociais particulares, animam certos momentos, movimentos, pessoas, práticas, lugares, e coisas com uma sensibilidade de resistência, rebeldia, ou transgressão. Mas estes são geralmente transitórios. Alguns pontos de resistência são mais duráveis ou recorrentes que outros, mas a maioria eventualmente muda, à medida que as estruturas sociais de dominação se alteram e desenvolvem. É um exercício de futilidade ungir qualquer postura crítica em particular ou movimento político com o *status* da transgressão ou revolução permanentes. O Orgulho Gay pode haver se exaurido; a vergonha gay terá os seus dias. Mas também esses passarão. Algum dia a vergonha gay parecerá tão cansativa [quanto o Orgulho é hoje]. [...] Nenhuma boa intenção passa impune às condições mutáveis e à passagem do tempo. [...] Junto com o orgulho e a vergonha, nós deveríamos dar as devidas considerações à humildade: humildade acerca da inevitabilidade da mudança; humildade acerca das imperfeições de nossas formulações; e humildade para com as decisões do passado, as quais foram tomadas em circunstâncias diferentes e sob diferentes condições para suprir diferentes necessidades. Mais, o que fazemos hoje será acessado criticamente quando se tornar parte do passado (senão antes). A história faz de bobo a todos nós, mais cedo ou mais tarde. Podemos apenas torcer para que seja mais tarde, e fazer o melhor para assegurar que as contribuições positivas superem os efeitos colaterais [de nossos atos e de nossas decisões]. (RUBIN, 2009, p. 370-371, tradução minha)

O “jeito Dzi” de viver não pode ser restrito a uma performance sexual, mas é uma maneira de habitar a vida com mais sensualidade e menos racionalidade; com mais ênfase no que *é* e no que *pode vir a ser* do que no que *deveria ser*. Nas palavras da mãe Wagner: “só o amor constrói”. Não é a razão, a força, o Direito, é o sentimento. Mais que a nudez e a purpurina, considero a maior ousadia dos Dzi Croquettes a sua prática fundamentada no afeto, no desejo, no sentimento, nas emoções, naquilo que é efêmero e imaterial, eternamente presente e perpetuamente fugidio. Uma prática em que a vida vale pelo seu instante, mais que por sua origem, títulos, feitos ou posses; e as aproximações se dão por afeição e por simpatia, e não pela determinação da lei cultural ou jurídica que determina quem pode se aproximar de quem e de que modo.

“A arte existe para que a realidade não nos destrua” (atribuída a Nietzsche): foi com muita irreverência e escracho que a família Dzi Croquettes se utilizou da arte para criar novas possibilidades de subjetivação, para abrir novos caminhos, inaugurar novos territórios fundamentados no desejo. Mas não só. Sua arte também contribuiu – e ainda contribui – para a destruição de realidades plúmbeas e o desmoronamento de territórios normativos.

Como visto, a disseminação muda de seus valores pela cultura brasileira torna difícil traçar até eles sua origem em virtude da própria estratégia de não utilização da linguagem ou de seu uso de forma não convencional. A sexualidade, tomada como signo, talvez tenha inclusive ajudado na contaminação desse ideal contracultural, pois enquanto se mantinha o olhar vigilante e fixado nela, uma série de outros sentidos faziam o seu caminho na cultura brasileira, estranhando valores, paradigmas e propostas normalizadas e naturalizadas.

Os Dzi e os e as tietes foram, assim, juntamente com outros ícones da contracultura, compatíveis aos convertidos da época das grandes navegações, deixando explícito que a cultura não tem limites que possam isolar seus componentes; eles significam a ameaça que vem de dentro – da própria cultura e de cada sujeito.

Os conversos foram, assim, uma espécie de fronteira interior da cristandade; se confundem, misturam e podem agora *contaminar*. O medo do contágio – esta mistura degenerativa que destrói espíritos, costumes e corpos – está disseminado no século [XVI] e se manifesta particularmente na desconfiança e perseguição aos conversos. (FIGUEIREDO, 1999, p. 36, grifo do autor)

Os Dzi e seus seguidores eram dissidentes, hereges, e, segundo Figueiredo (1999, p. 37), “o herege é sempre um transgressor de limites, é um ser fronteiro e um potencial contaminador”. Sua formação discordante e heterogênea não se deu além dos limites da cultura, mas no seio desta; uma cultura que produz sujeitos que a questionam, a desafiam é o

retrato de uma dispersão, de diferenças irreconciliáveis, de discordâncias e contradições incomensuráveis; uma cultura cindida e produtora de multiplicidades como o próprio sujeito o é.

Admitir a cultura desse modo é conceder aos sujeitos mais liberdade, liberando-os da busca da pureza ou da imitação da cópia e acolhendo a existência de todos em sua simulação e excentricidade, permitindo que cada qual, quando lhe convier, se coloque “na posição de recusa a ‘funcionar com’, a ‘funcionar junto a’, [que se torne] imprestável; [que] escap[e] dos circuitos funcionais e, desse modo, conquist[e] e mant[en]ha uma identidade absolutamente singular” (FIGUEIREDO, 1999, p. 137). Tal fato resultaria na retirada da ênfase da responsabilidade individual e na suspensão de suas consequências patologizantes e culpabilizantes, para permitir que a responsabilidade recaísse entre o sujeito e o seu meio social.

Como consequência, os sujeitos estariam desobrigados de perseguir o sucesso e a reprodução não para perseguir o fracasso, mas para abraçar suas próprias particularidades; isso significaria “*queerificar*” a cultura, insistindo naquilo que Halberstam (2011, p. 186) chamou de “*failure as a way of life*” (“fracasso como um modo de vida”). Esse posicionamento de modo algum se põe passivamente à espera de mudanças sociais, nem planeja a materialização terrena de uma realidade utopicamente justa e perfeita, mas é uma postura ativa de adoção de uma atitude que se desvia dos marcadores comuns de sucesso e felicidade, numa verdadeira aliança entre “*those wild souls that the farmers, the teachers, the preachers, and the politicians would like to bury alive*” (HALBERSTAM, 2011, p. 185)⁸³. Nesse desvio, os Dzi foram mestres. E, ao fazê-lo, não só mostraram o fracasso como um modo de existência válido e possível, mas lembram-nos também “*that happiness and truth are not at all the same thing, [...], perhaps Judith in the movie version of Where the Wild Things Are says it best: ‘Happiness is not always the best way to be happy’*” (HALBERSTAM, 2011, p. 186)⁸⁴.

O *queer*, aqui, iguala-se à renúncia da busca de meios para ser feliz à maneira convencional, à renúncia de se contornar a morte e a tudo aquilo que é frustrante na vida, num constante lembrete de que

To live is to fail, to bungle, to disappoint, and ultimately to die; rather than searching for ways around death and disappointment, the queer art of failure involves the

⁸³ “todas as almas selvagens que os fazendeiros, professores, padres, e políticos gostariam de enterrar vivas” (HALBERSTAM, 2011, p. 185, tradução minha).

⁸⁴ “que a felicidade e a verdade não são de todo a mesma coisa; [...], talvez Judith no filme *Onde Vivem os Monstros* o diga melhor: ‘a felicidade não é sempre a melhor maneira de ser feliz’” (HALBERSTAM, 2011, p. 186, tradução minha).

acceptance of the finite, the embrace of the absurd, the silly, and the hopelessly goofy. Rather than resisting endings and limits, let us instead revel in and cleave to all of our own inevitable fantastic failures. (HALBERSTAM, 2011, p. 186-187)⁸⁵

O fracasso diferencia-se do sucesso talvez principalmente por sua irreprodutibilidade. Para ser um sucesso é preciso repetir, mas um fracasso se dá de mil formas. A tentativa de reproduzir um fracasso pode, paradoxalmente, resultar em sucesso, caso se consiga! É no fracasso como renúncia (dos objetivos normativos de vida) e não como determinação (em contrariar a norma) que reside a impossibilidade de haver surgido, depois da primeira formação, uma reprodução do fenômeno Dzi Croquettes – os quais, inclusive, vieram a ser apropriados pela cultura como uma identidade.

Sobre a possibilidade de um novo fenômeno Dzi, Pedro Cardoso (DZI CROQUETTES, 2009) é enfático: “aquilo que é muito verdadeiro, não se reproduz; aquilo morreu com eles. Mas deixou em mim, deixou provavelmente em toda a minha geração, uma enorme influência”.

As várias formações subsequentes dos Dzi Croquettes, seus novos espetáculos, como admitido pelo Ciro (Sillinha) no documentário de Tatiana Issa e Raphael Alvarez, apesar de tecnicamente melhorados, não tiveram, sobre a cultura, impacto semelhante ao causado pelo primeiro espetáculo, pela primeira formação. De modo algum se pode atribuir essa impossibilidade a uma incompetência dos atores ou produtores.

No tempo transcorrido entre o início e a conclusão da presente pesquisa, foi lançado no Rio de Janeiro o espetáculo *Dzi Croquettes em Bandália* (2012), com dois integrantes da primeira formação, a saber: Ciro Barcelos e Bayard Tonelli, e figurino por Cláudio Tovar. O espetáculo tem como mote um grupo de atores que deseja pôr em prática na atualidade a filosofia dos Dzi Croquettes dos anos 1970, e para isso recorre à ajuda de um integrante da formação original. Não tive, ainda, a oportunidade de assistir a produção, tendo me mantido informado da mesma através das redes sociais, das críticas, das fotos, vídeos e notícias veiculadas pela *world wide web*. No entanto, é possível perceber nos corpos sarados, depilados e “despurpurinados” a mudança da época, do tom, do objetivo. Ainda recheada de números musicais e apoiando-se na androginia, a estética *Camp* parece lhe estar ausente,

⁸⁵ “viver é falhar, estragar, decepcionar e, finalmente, morrer, [...] a arte *queer* de fracassar envolve a aceitação do finito, o abraço ao absurdo, ao bobo e ao irremediavelmente estúpido. Ao invés de resistir à finitude e aos limites, deleitemo-nos com e apeguemo-nos a todos os nossos próprios fantásticos e inevitáveis fracassos” (HALBERSTAM, 2011, p. 186-187, tradução minha).

assim como também o está do documentário – e deste trabalho, não posso me furtar a admiti-lo!

Ora, se falo que o espetáculo *Dzi Croquettes* é tão vanguarda agora como o era há 40 anos, como justificar que um espetáculo que retoma sua filosofia ou um documentário que resgata sua memória não sejam igualmente vanguardistas? Tal constatação não deve ser entendida como uma acusação ou uma *mea culpa*; ela serve apenas para iluminar um entre tantos possíveis motivos para a diferença no impacto das produções sobre a cultura.

Em sua estética *Camp*, *Dzi Croquettes* falha, não por ter o fracasso como objetivo – isso seria, paradoxalmente, ter sucesso –, mas por não adotar como seus os meios já constituídos pelo poder, pela norma. Buscando novos meios, abrindo-se à novidade, exagerando, o espetáculo abre mão do conteúdo e da moralidade e o fazendo tornou-se extraordinário. Ele falha, precisamente, por que não busca adequar-se; ele *precisa* falhar para revelar sua potência:

O disfarce, o enfeite, a artimanha foram os meios encontrados por eles para abrir um novo discurso teatral que acabou servindo de caminho para certos grupos que se sentiam limitados pela força. [...] Esse deslocamento do conteúdo para forma – uma forma ainda não decodificável – constituiu a fraqueza do *grupo* e ao mesmo tempo lhe deu a possibilidade de falar. (LOBERT, 2010, p. 259, grifo da autora)

O documentário não é *Camp*, ele é moldado segundo a norma, pauta-se em valores já instituídos. Isso é confirmado por suas premiações em festivais. Tanto o documentário quanto *Dzi Croquettes em Bandália* (já com apresentações *off* Broadway previstas para 2014) ou essa pesquisa, são informativos, úteis, possuem objetivos nítidos e buscam cumpri-los: resgatar, valorizar, atualizar, estabelecer um legado etc... Todos esses objetivos perseguidos situam tais obras fora dos limites da estética *Camp*, pois nelas prevalece alguma identidade e na estética *Camp* toda identidade é largada no vácuo, sustentada unicamente por sua teatralidade. Em *Camp*, põe-se em prática a sugestão foucaultiana de que todo “programa deve ser vazio. É preciso cavar para mostrar como as coisas foram historicamente contingentes, por tal ou qual razão inteligíveis, mas não necessárias. É preciso fazer aparecer o inteligível sob o fundo da vacuidade e negar uma necessidade” (FOUCAULT, 1981, p. 39). E faz-se isso sem qualquer pretensão ou seriedade.

Por fim, tomo, ainda, o espaço dessas considerações para assegurar que há muito por ser descoberto tanto no espetáculo quanto no documentário *Dzi Croquettes*, a partir do olhar de pesquisadores que nutram outros interesses; sob novos olhares, com toda certeza, novas potências se revelarão, como, recentemente, ficou comprovado pela dissertação de Cíntia Guedes Braga (2013), intitulada *Desejos Desviantes e Imagens Cinematográficas*. Nela,

Braga realiza um ataque crítico feroz e bem embasado ao conceito de representação, utilizando, entre outras produções, os registros dos Dzi Croquettes contidos no documentário de Issa e Alvarez (2009) em sua potência de arma – embora parcialmente embotada por sua edição –, ferramenta ou artefato capaz de fissurar o repertório das imagens hegemônicas de gênero.

REFERÊNCIAS

ADAM, Barry D.. How Might We Create a Collectivity That We Would Want To Belong To?. In: HALPERIN, David M.; TRAUB, Valerie. **Gay Shame**. Chicago: The University of Chicago, 2009, p. 301-311.

AHMED, Sara. **Queer phenomenology: orientations, objects, others**. Londres: Duke University, 2006.

AUGRAS, Monique. **O ser da compreensão: fenomenologia da situação de psicodiagnóstico**. Petrópolis: Vozes, 1986.

AZEVEDO, Sônia Machado de. O Corpo na Dança. Em: AZEVEDO, Sônia Machado de. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BASUALDO, Carlos. Vanguarda, Cultura Popular e Indústria Cultural no Brasil. In: BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 11-28.

BERND, Zilé. O elogio da criolidade. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamim. (Org.). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 99-111

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

BORNHEIM, Gerd A.. A Má-Fé. In: BORNHEIM, Gerd A.. **Sartre**. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 48-52.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. 5ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRAGA, Cíntia Guedes. **Desejos Desviantes e Imagem Cinematográfica**. 2013. 146 f. Dissertação (Mestrado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

BRESCIANI, Eduardo. Comissão de Feliciano Aprova Dois Projetos Contra Homossexuais. O Estado de São Paulo, São Paulo, 20 nov. 2013. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/nacional,comissao-de-feliciano-aprova-dois-projetos-contrahomossexuais,1098767,0.htm>>. Acesso em: 6 fev. 2014.

BROWN, Michail P.. **Closet space: geographies of metaphor from the body to the globe**. Nova York: Routledge, 2000.

BRYDON, Diana. Border thinking, or cracking global imaginaries. **Partnership Conference: University of Manitoba and University of Szeged Borders and Crossing**. Winnipeg, 2007. Disponível em: <<http://myuminfo.umanitoba.ca/Documents/1205/szeged%20paper.pdf>>. Acesso em: 17 abr. 2013.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

- _____, Judith. **Bodies That Matter**: on the discursive limits of “sex”. New York: Routledge, 1993.
- _____, Judith. Criticamente Subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. M.. **Sexualidades Transgresoras**: uma antologia de estudos queer. Barcelona: Icária, 2002. p. 55-80.
- _____, Judith. **The Psychic Life of Power**: theories in subjection. Stanford: Stanford University, 2007.
- _____, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes. (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000, p. 153-172.
- _____, Judith. O Parentesco é Sempre Tido como Heterossexual?. In: **Cadernos Pagu**. [online] n.21, 2003, p. 219-269. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0104-83332003000200010>. Acesso em: 7 fev. 2014.
- CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CARON, David. Shame on Me, or The Naked Truth about Me and Marlene Dietrich. In: HALPERIN, David M.; TRAUB, Valerie. **Gay Shame**. Chicago: The University of Chicago, 2009, p. 117-131.
- CHAMOISEAU, Patrick; BARNABÉ, Jean; CONFIANT, Raphaël. **Elogio à Criolidade**. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/chamoiseau/chamoiseau.pdf>>. Acesso em: 04 abr. 2013.
- COLLING, Leandro. “A naturalidade é uma pose tão difícil de se manter”: apontamentos para pensar homofobia e direitos no Brasil hoje. In: **V Congresso da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura**, Natal: 25 e 26 nov. 2010.
- COSTA, Jurandir Freire. **A Inocência e o Vício**: estudos sobre o homoerotismo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- COUTO, Edvaldo Souza. **Corpos Voláteis, Corpos Perfeitos**: estudos sobre estéticas, pedagogias e políticas do pós-humanismo. Salvador: EDUFBA, 2012.
- CRIMP, Douglas. Mario Montez, For Shame. In: HALPERIN, David M.; TRAUB, Valerie. **Gay Shame**. Chicago: The University of Chicago, 2009, p. 63-75.
- D’ARAÚJO, Maria Celina. **O AI-5**. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>>. Acesso em: 26 jan. 2014.
- DANELON, M.; LIMA JÚNIOR, J. Angústia e Má-Fé no O Ser e O Nada de Sartre. In: Mostra Acadêmica 4, Piracicaba: 2006. **Anais**. Piracicaba, 2004. Disponível em: <<http://www.unimep.br/phpg/mostraacademica/anais/4mostra/pdfs/267.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2013.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias Íntimas**: sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Planeta, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Cinema**: a imagem-movimento. Brasília: Brasiliense, 1983.

_____, Gilles. Platão e Simulacro. In: DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 259-271.

_____, Gilles; GUATTARI, Félix. 28 de novembro de 1947 – como criar para si um corpo sem órgãos. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v. 3. Rio de Janeiro: 34, 1999.

_____, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** São Paulo: 34, 2005.

_____, Gilles; GUATTARI, Félix. Máquinas Desejantes. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia, v.1. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

DUNN, Christopher. Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura. In: BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália**: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 59-78.

DZI CROQUETTES. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Produção: Tria. Manaus: Imovision, 2009. DVD (110 min.), son., cor e PB.

ECHAVARREN, Roberto. **Arte Andrógino**: estilo versus moda en un siglo corto. Buenos Aires: Colihue, 1998.

ERIBON, Didier. O choque da Injúria. In: ERIBON, Didier. **Reflexões Sobre a Questão Gay**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008. p. 27-29.

FAVARETTO, Celso. Tropicália: a explosão do óbvio. In: BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália**: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 81-96.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio Mendonça. **A Invenção do Psicológico**: quatro séculos de subjetivação [1500-1900]. 4ed. São Paulo: Educ; Escuta, 1999.

FONSECA, Tania Mara Galli; KIRST, Patrícia Gomes. O Desejo de Mundo: um olhar sobre a clínica. In: **Revista Psicologia & Sociedade**, Belo Horizonte, v.16, n.3, set.-dez., 2004, p. 29-34. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v16n3/a04v16n3.pdf>>. Acesso em: 14 fev. 2013.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

_____, Michel. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 2000.

- _____, Michel. Da Amizade Como Modo de Vida. Trad. Anderson Flor do Nascimento. In: **GAI PIED**, n. 25, abr. 1981. Paris: 1981, p. 38-39.
- GONÇALVES FILHO, José Moura. A Invisibilidade Pública (Préface). In: COSTA, Fernando Braga da. **Homens Invisíveis**: relatos de uma humilhação pública. São Paulo: Globo, 2004.
- GOODMAN, Paul. Ser Queer. In: **Revista Bagoas**, n.7. Natal: CCHLA/UFRN, 2012, p. 32-41.
- GREEN, James N. **Além do Carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: UNESP, 2000.
- GROSGOUEL, Ramón. Descolonizar as esquerdas ocidentalizadas: para além das esquerdas eurocêntricas rumo a uma esquerda transmoderna descolonial. In: **Revista Contemporânea**, v. 2, n. 2, Florianópolis, jul.-dez. 2012, p. 337-362.
- GRUNVALD, Vitor. Butler, a abjeção e seu esgotamento. In: DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira; FÍGARI, Carlos Eduardo. **Prazeres dissidentes**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009, p. 31-68.
- HALBERSTAM, Judith Jack. Repensando o Sexo e o Gênero. In: Miskolci, Richard; Pelúcio, Larissa. **Discursos fora da ordem**: sexualidades, saberes e direitos. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2012.
- _____, Judith. **The Queer Art of Failure**. Londres: Duke University, 2011.
- HALPERIN, David M.. Why Gay Shame Now?. In: HALPERIN, David M.; TRAUB, Valerie. **Gay Shame**. Chicago: The University of Chicago, 2009, p. 41-46.
- _____, David M.; TRAUB, Valerie. Beyond Gay Pride. In: HALPERIN, David M.; TRAUB, Valerie. **Gay Shame**. Chicago: The University of Chicago, 2009, p. 03-40.
- _____, David M.. “La política *queer* de Michel Foucault”. In: HALPERIN, David. **San Foucault**: para una hagiografía gay. Argentina: Literales, 2007, p. 33-159.
- _____, David M.. **What do Gay Men Want?**: en essay on sex, risk and subjectivity. Ann Harbor: University of Michigan, 2012.
- JAUSS, Hans Robert. Capítulo VIII. Em: **A História da Literatura Como Provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994, p. 31-34.
- KASTRUP, Virgínia. O Funcionamento da Atenção no Trabalho do Cartógrafo. In: **Revista Psicologia & Sociedade**, Belo Horizonte, v.19, n.1, jan.-abr. de 2007, p. 15-22. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v19n1/a03v19n1>>. Acesso em: 14 de fev. 2013.
- KIERKEGAARD, Sören. **O Desespero Humano**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

LEÃO, Raimundo Matos de. Cena 2: ideário contracultural, conflitos e tensões. In: LEÃO, Raimundo Matos de. *Transas da Cena em Transe: teatro e contracultura na Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 33-44.

LIMA, Mariângela Alves de. Os Grupos Ideológicos e o Teatro da Década de 1970. In: **O Teatro Através da História: o teatro brasileiro**. 2v. Rio de Janeiro: CCBB; Entourage Produções Artísticas, 1994, p. 235-249.

LOBERT, Rosemary. **A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes**. Campinas: Unicamp, 2010.

MARINHO, Flávio. **Quem Tem Medo de Besteiro? a história de um movimento teatral carioca**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2004.

MENDES, Cleise Furtado. O Teatro, a Besteira e a Cultura da Crítica. In: **V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Salvador: Anais UFBA, 2009. Disponível em <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19242-4.pdf>>. Acessado em 26 jan. 2014.

MIGNOLO, Walter. Geopolitics of sensing and knowing: on (de)coloniality, border thinking and epistemic disobedience. In: **Instituto Europeu para Políticas Culturais Progressivas**, set. 2011. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/en>>. Acesso em: 16 abr. 2013.

_____, Walter. Coloniality: the darker side of Modernity. In: MUSEO DE ARTE MODERNO DE BARCELONA. *Catalog of Museum Exhibit Modernologies*. Barcelona: 2009.

MIRANDA, Francielle Felipe F. de. Heteronormatividade: uma leitura sobre construção e implicações na publicidade. In: **Revista Fragmentos de Cultura**, v.20, n.1, jan.-fev., 2010. Goiânia: 2010, p. 81-94.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia. In: **Sociologias**, Porto Alegre, 11, 21, pp.150-182, jan./jun. de 2009. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/soc/n21/08.pdf>>. Acesso em: 14 fev. 2013.

MOON, Jennifer. Gay Shame and The Politics of Identity. In: HALPERIN, David M.; TRAUB, Valerie. **Gay Shame**. Chicago: The University of Chicago, 2009, p. 357-368.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. Em **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 26 jan. 2014.

NAVARRO, Pablo Perez. *Del Texto al Sexo: Judith Butler y La performatividad*. Barcelona: Egales, 2008.

PAREYSON, Luigi. Leitura da Obra de Arte. In: PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 152-180.

PERLS, Frederick; HEFFERLINE, Ralph; GOODMAN, Paul. **Gestalt-Terapia**. São Paulo: Summus, 1997.

- PIERUCCI, Antônio Flávio. **Ciladas da Diferença**. São Paulo: 34; USP, 2008.
- PRINS, Baukje, MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. In: **Revista Estudos Feministas**, v.10, n.1, Florianópolis, jan. 2002, p. 155-167.
- Q. Instantâneos do Não-Tempo. In: MOHALLEN, Gui. **Welcome Home**. São Paulo: 2012.
- RAMIL, Kledir. **Androginismo**. Disponível em: <www.vagalume.com.br/almondegas/androginismo.html#ixzz2rzJa4rPM>. Acesso em: 26 jan. 2014.
- RÉGIO, José. **Cântico Negro**. Portalegre, [1925?]. Disponível em: <http://www.releituras.com/jregio_cantico.asp> Acesso em: 6 fev. 2014.
- REGUERA, Gabriel Bello. Judith Butler: narración autobiográfica y autoreflexión filosófica (Prólogo). In: NAVARRO, Pablo Perez. *Del Texto al Sexo: Judith Butler y La performatividad*. Barcelona: Egales, 2008, p. 7-27.
- RICHARDSON, Mark. *The Ordeal of Robert Frost: the poet and his poetics*. In: **Board of Trustees of the University of Illinois**. Chicago: University of Illinois, 1997. Disponível em: <http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/frost/road.htm>. Acesso em: 08 jul. 2013.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; UFRGS Editora, 2006.
- ROMAGNOLI, Roberta Carvalho. A Cartografia e a Relação Pesquisa e Vida. In: **Revista Psicologia & Sociedade**, Belo Horizonte, v.21, n.2, mai.-ago., 2009, p. 166-173. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-71822009000200003&script=sci_arttext>. Acesso em: 14 fev. 2013.
- RUBIN, Gayle. A Little Humility. In: HALPERIN, David M.; TRAUB, Valerie. **Gay Shame**. Chicago: The University of Chicago, 2009, p. 369-373.
- RUSSO, Vito. **The Celluloid Closet**: homosexuality in the movies. New York: Harper & Row, 1987.
- SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. **Por el Culo**: políticas anales. Madrid: Egales, 2011.
- SALES, A. C.. Platão e o simulacro: a perspectiva de Deleuze. In: **Revista Universidade Rural**: Série Ciências Humanas, Seropédica, Rio de Janeiro: EDUR, v. 28, n. 1-2, jan.-dez., 2006, p. 1-8.
- SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- SANTOS, Matheus Araújo dos. Abjeto em Disputa: dissidências ou não entre Bataille, Kristeva e Butler. In: **Estudos e Políticas do CUS**: grupo de pesquisa Cultura e Sexualidade. Salvador: EDUFBA, 2013.

- SCHILLING, Voltaire. **1968**. Disponível em:
<<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/1968.htm>>. Acesso em: 05 jan. 2014.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. Shame, Theatricality and Queer Performativity: Henry James's *The Art of the Novel*. In: HALPERIN, David M.; TRAUB, Valerie. **Gay Shame**. Chicago: The University of Chicago, 2009, p. 49-62.
- _____, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. In: **Cadernos Pagu** (28), janeiro/junho de 2007:19-54. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/03.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2012.
- SEFFNER, Fernando. Composições (com) e Resistências (à) Norma: pensando corpo, saúde, políticas e direitos LGBT. In: COLLING, Leandro. **Stonewall 40+ o que no Brasil?** Salvador: EDUFBA, 2011.
- SIEBERS, Tobin. Sex, Shame and Disability Identity: with reference to Mark O'Brien. In: HALPERIN, David M.; TRAUB, Valerie. **Gay Shame**. Chicago: The University of Chicago, 2009, p. 201-216.
- SIMÕES, Júlio Assis; MISKOLCI, Richard. Apresentação. In: **Cadernos Pagu**, Campinas, n.28, jan.-jun., 2007. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332007000100001&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 02 fev. 2014.
- SLUZKI, Carlos E. Humilhação, Vergonha e Emoções Sociais Associadas: enfoque sistêmico e guia para sua transformação. In: BIGLIANI, Carlos Guillermo; MOGUILLANSKI, Rodolfo; SLUZKI, Carlos E.. **Humilhação e Vergonha: um diálogo entre enfoques sistêmicos e psicanalíticos**. São Paulo: Zagodoni, 2011, p. 71-106.
- SONTAG, Susan. Notas Sobre o Camp. In: SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: LP&M, 1987, p. 318-337.
- SOUZA, Jesse; Öelze, Berthold. O Conceito e a Tragédia da Cultura. In: SOUZA, Jesse; Öelze, Berthold. **Simmel e a Modernidade**. 2 ed. Brasília: Universidade de Brasília, 2005, p. 77-105.
- SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamim. (org.). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 113-133.
- THÜRLER, Djalma. Dzi Croquettes: a instabilidade como imperativo, o hibridismo como riqueza. In: **IX Reunião de Antropologia do Mercosul**. Disponível em:
<<http://www.ram2011.org>>. Acesso em: 02 set. 2011.
- TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- VALVERDE, Monclar. Experiência Estética e Recepção. In: VALVERDE, Monclar. **Estética da Comunicação: sentido, forma e valor nas cenas da cultura**. Salvador: Quarteto, 2007, p. 134-148.

VIANNA, Hermano. Políticas da Tropicália. In: BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira** [1967-1972]. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 131-142.

WARNER, Michael. Pleasures and Dangers of Shame. In: HALPERIN, David M.; TRAUB, Valerie. **Gay Shame**. Chicago: The University of Chicago, 2009, p. 283-296.

WATZLAWICK, Paul. Alguns Axiomas Conjeturais de Comunicação. In: WATZLAWICK, Paul. **Pragmática da Comunicação Humana**. São Paulo: Cultrix, 1993, p. 44-65.