



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

BISCOITOS CASEIROS:
CAMP, SOLIDÃO E HOMOFOBIA NAS
VIDEOPERFORMANCES CASEIRAS “REST OF YOUR LIFE”
“SINGLE MAN DANCES TO SINGLE LADIES” E
“MADIMOIZELE GESSYU - SORTE”

Por:

AROLDO SANTOS FERNANDES JÚNIOR

Salvador

Julho/2012



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

BISCOITOS CASEIROS:

CAMP, SOLIDÃO E HOMOFOBIA NAS
VIDEOPERFORMANCES CASEIRAS “REST OF YOUR LIFE”,
“SINGLE MAN DANCES TO SINGLE LADIES” E
“MADIMOIZELE GESSYU - SORTE”

Por:

AROLDO SANTOS FERNANDES JÚNIOR

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

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio de Paula Passos

Salvador

Julho/2012

Escola de Teatro - UFBA

Fernandes Júnior, Aroldo Santos.

“Biscoitos caseiros: camp, solidão e homofobia nas videoperformances caseiras “Rest of Your Life”, “ Single Man Dances to Single Ladies” e “ Madimoizele Gessyu – Sorte” / Aroldo Santos Fernandes Júnior. - 2012.

111 f. il.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio de Paula Passos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2012.

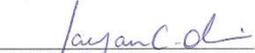
1. Performance - Vídeo. 2. Homofobia. 3. Desempenho (Arte).Corpo – Movimento. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

CDD 792

AROLDO SANTOS FERNANDES JÚNIOR

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:


Pro^{fa}. Dr^o. FERNANDO ANTÔNIO DE PAULA PASSOS (Orientador)


Pro^{fa}. Dr^a. JACYAN CASTILHO DE OLIVEIRA (PPGAC/UFBA)


Pro^{fa}. Dr^o. WILTON GARCIA SOBRINHO (FATEC/USP)

Salvador, 20 de julho de 2012

A Gleide, mãe amada, que me ensinou a ser forte, mas sempre doce.

À alegre memória de meu irmão, Adriano Couto Fernandes (1978 - 2008), que me ensina sempre a nunca perder o entusiasmo.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e irmãos, por me incentivarem sempre a nunca desistir.

A Fernando Passos, meu orientador, pela confiança, pelo conhecimento, pela amizade e pelo carinho, ingredientes fundamentais para a finalização desta jornada.

A Klebson Oliveira, meu amigo irmão, meu “marigo”, pela força, pelo carinho para suportar as agruras deste processo, meu agradecimento muito especial.

A Thiago Carvalho, Laura Campos, Iara Cerqueira e André Bomfim, amigos queridos com seus ouvidos atentos e corações abertos e sinceros.

A Wesley Crane, que, mesmo distante, me trouxe otimismo, delicadeza e afeto para seguir em frente.

A Gessé Araújo, Yuri Trípodi e Shane Mercado, pela coragem, leveza e sensibilidade de sua arte.

Aos professores Betti Grebler, Wilton Garcia e Jacyan Castilho, pelas valiosas contribuições feitas a esta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), professores e colegas, pelo efervescente convívio e estimulante debate.

Ao CNPq, que me favoreceu, durante seis meses, com uma de Bolsa de Estudos.

Aos meus amigos e colegas de trabalho e aos meus alunos do Curso de Dança e do Curso de Teatro da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Adriana Amorim, Roberto de Abreu, Maria de Souza, Lauana Vilaronga, Flaviana Sampaio e Carla Carvalho, pela afetividade que conquista e realiza sonhos.

Aos meus professores e aos meus alunos da Escola de Dança da UFBA, que foram tão importantes na minha vida acadêmica.

*Os poucos versos que aí vão
Em lugar de outros é que os ponho,
Tu que me lêes deixo ao teu sonho,
Imaginar como serão.*

Manuel Bandeira (1886-1968)

*A crítica, tanto a mais elevada quanto a mais baixa das suas expressões, não passa de uma forma de
autobiografia.*

Oscar Wilde

(1854-1900)

FERNANDES JÚNIOR, Aroldo Santos. **Biscoitos Caseiros: Camp, Solidão e Homofobia nas videoperformances caseiras “Rest of your Life” “Single Man Dances to Single Ladies” e “Madimoizele Gessyu - Sorte”**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Dança e Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

RESUMO

Esta dissertação trata das videoperformances de produção caseira *Rest of Your Life*, *Single Man Dances to Single Ladies* e *Madimoizele Gessyu - Sorte*, disponibilizadas no site youtube.com. objetiva-se fazer uma descrição e uma discussão sobre essas videoperformances e, ao mesmo tempo, tecer ponderações sobre questões acerca da natureza indocumentável da performance em tempos de avanços tecnológicos, do *Camp* como fenômeno estético, da solidão e da fragilidade das relações contemporâneas, do *voguing* como estilo de dança que representa desejos de sucesso profissional, da homofobia como opressão sofrida pelos gays e da paródia que satiriza a violência doméstica contra as mulheres e levanta reflexões acerca do machismo. Sendo uma autoetnografia em que a escrita é entendida como performance, este estudo faz uso da Escrita Performativa, como modo de realizar a escrita, desenvolvendo a compreensão dos conhecimentos, das subjetividades e das intervenções cênicas e sociais relativas a essas videoperformances, para criar um texto de cunho evocativo, metonímico, subjetivo, nervoso e citatório.

Palavras-chave: Videoperformance; Escrita Performativa; *Queer*; *Camp*; Homofobia.

FERNANDES JÚNIOR, Aroldo Santos. **Biscoitos Caseiros**: *Camp*, Solidão e Violência nas videoperformances caseiras “Rest of your Life” “Single Man Dances to Single Ladies” e “Madimoizele Gessyu - Sorte”. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Dança e Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

ABSTRACT

This dissertation deals with the homemade video performances “Rest of your Life”, “Single Man Dances to Single Ladies” and “Madimoizele Gessyu - Sorte” available on the website youtube.com. It aims to make a description and a discussion about these video performances and to consider matters relating to the undocumentable nature of performance in times of technological advances, the camp as an aesthetic phenomenon, loneliness and the fragility of the contemporary bonds, the voguing as a dance style that represents desires of professional success, the homophobia as an oppression suffered by gays, and parody that spoofs domestic violence against women and raises reflections about machismo. Embodying concepts of auto ethnography, where I understand the writing as performance, this study makes use of Performative Writing as a mode to perform writing and to develop an understanding of knowledge, subjectivities and social and scenic interventions to create a text imprint evocative, metonymic, subjective, nervous and citational.

Keywords: Video Performance; Performative Writing; Queer; Camp; Homophobia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura	Descrição	Página
1	Alec em apresentação no "Meia-Noite se Improvisa". Foto: Marcio Lima, nov. 2000.	31
2	Alec no "Sarau do Rebanho", Residência Universitária da UFBA - 2. Foto de arquivo pessoal, maio 2001.	32
3	Alec em "Prologue to a Dream", Paradise Valley Center for the Arts, Arizona, EUA. Foto: Sonia Valle, nov. 2005.	35
4	Preparação para cena: Bastidores da performance "Corpolhares" do grupo His- Contemporâneo de Dança. Foto: Yoshi Aguiar, Salvador, 2010.	36
5	Grande boca prateada. "Rest of your life", foto extraída de vídeo , por Aroldo Fernandes. Maio 2009.	41
6	Alec no vídeo "Rest of your Life". Foto extraída do vídeo. Maio 2009.	42
7	Alec no Vídeo "Rest of Your Life". Foto extraída do vídeo. Maio 2009.	43
8	Capa do Album "I am Sasha Fierce", Da cantora pop americana Beyoncé, lançado em 2008.	45
9	Shane Mercado no Programa de TV da apresentadora Bonnie Hunt.	48
10	Shane Mercado em "Single Man Dances to Single Ladies".	49
11	Shane Mercado em "Single Man Dances To Single Ladies".	55
12	Cartaz do Documentário "Paris is Burning" da diretora Jennie Livingston, 1991.	59
13	Madonna em cena do vídeo "Vogue", foto internet. 1990.	61

Figura	Descrição (continuação)	Página
14	Foto Montagem de Shane Mercado em apresentação da coreografia "Single Ladies" na Boate "Splash" em Nova Iorque.	68
15	Cena inicial do vídeo "Madimoizele Gessyu - Sorte".	70
16	Araújo e Trípodi em cena do vídeo "Madimoizele Gessyu -Sorte".	72
17	Chamada da LOGOTV para o programa RuPaul's Drag Race.	75
18	Gessé Araújo como "Madimoizele Gessyu " no vídeo "Madimoizele Gessyu - Sorte", 2009. foto extraída do vídeo.	79
19	Yuri Trípodi (esq.) e Gessé Araújo (dir.) em cena do vídeo "Madimoizele Gessyu - Sorte" 2009. Foto Extraída do vídeo.	79
20	Gessé Araújo como "Madimoizele Gessyu", no vídeo "Madimoizele Gessyu - Sorte" 2009. Foto extraída do vídeo.	80
21	Cena do vídeo "Madimoizele Gessyu - Sorte".	80
22	Cena do Vídeo "Madimoizele Gessyu -Sorte": Trípodi (à esquerda) e Araújo (à direita) num beijo que não acontece.	83
23	Cena do Vídeo "Madimoizele Gessyu - Sorte": O flagra da câmara.	84
24	Cena do vídeo "Madimoizele Gessyu - Sorte": Lei Maria da Penha.	86

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AIDS	Síndrome da Imunodeficiência Adquirida
CD	Compact Disc
CM	Centímetros
CW11	CBS & Warner Bros. Network Television
DJ	Disc Jockey
EUA	Estados Unidos da América
HIV	Vírus da Imunodeficiência Humana
HP	Hewlett Packard
INSS	Instituto Nacional do Seguro Social
LGBTTI s	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Travestis e Intersexs
MSN	Microsoft Network Messenger
PPGAC	Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
R1, R2, R3	Residências Universitárias 1, 2, 3
STF	Supremo Tribunal Federal
Sec.	Século
UFBA	Universidade Federal da Bahia
TV	Televisão

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	15
1.1	BISCOITOS E CHÁ: OS OBJETOS DESTA PESQUISA	16
1.1.1	A DISSERTAÇÃO POSTA À MESA	19
1.2	YOUTUBE: O PALCO VAUDEVILLE DA ERA DIGITAL	20
1.3	PERFORMANCE E ESCRITA PERFORMATIVA OU ESCREVER PARA (DES)APARE(S)ER	22
2.	VEJO QUE ENCONTROU MEU SUBTERRÂNEO: ALEC, UMA GENEALOGIA.	26
2.1	ALEC: O MITO DE ORIGEM	28
2.2	PERFORMANCES AO VIVO	31
2.3	OS BASTIDORES	36
2.4	REST OF YOUR LIFE: O VÍDEO	40
3.	VOCÊ COLOCARIA UMA ALIANÇA? SOLIDÃO, HOMOFOBIA E CONSUMO NA VIDEOPERFORMANCE “SINGLE MAN DANCES TO SINGLE LADIES”.	45
3.1	GAROTAS SOLTEIRAS SÓ QUEREM SE CASAR	49

3.2	AI QUE MEDA! SHANE MERCADO E HOMOFOBIA	55
3.3	FAÇA UMA POSE! SINGLE MAN 'VOGUING' TO SINGLE LADIES	59
3.4	COREOGRAFANDO O CONSUMO	63
4.	SORTE OU MORTE? CAMP, RISO E VIOLÊNCIA	70
4.1	TACO DO TARACO TACO: MADIMOIZELE GESSYU É CAMPY	72
4.2	AMOR EM TEMPOS DE CÓLERA : RISO E VIOLÊNCIA	79
4.3	BICHA NÃO MORRE, VIRA PURPURINA: O ESCORREGÃO METONÍMICO	88
5.	MOVIMENTOS CONCLUSIVOS	95
	REFERÊNCIAS	99
	ANEXOS	106

1. INTRODUÇÃO

Esta Dissertação está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), na linha de pesquisa *Corpo e(m) Performance*, sob a orientação do Professor Doutor Fernando Antonio de Paula Passos. Tem como enfoque fazer uma descrição e discussão das videoperformances de produção caseira *Rest Of Your Life*, de minha autoria; *Single Man Dances To Single Ladies*, do dançarino norte americano Shane Mercado e *Madimoizele Gessyu - Sorte*, dos atores baianos Gessé Araújo e Yuri Trípodi, disponibilizadas no website youtube.com.

Volto meu olhar para estas videoperformances para, através da descrição do movimento corporal, representado em suas imagens, refletir sobre o *Camp* (afetação e artificialidade), Dança e Homofobia. Meu interesse pela temática começou ainda na graduação, na Escola de Dança da UFBA e se fortaleceu com as atividades desenvolvidas no decorrer de minha carreira artística e acadêmica, com a criação da personagem Alec, entendida aqui nesta dissertação como uma poética de composição cênica, e com os estudos que desenvolvi junto ao professor Fernando Passos, no PPGAC, durante as disciplinas, *Estudos da Performance* e *Escrita Performativa*, e, ainda, durante o processo de pesquisa para sua Tese de Doutorado, em 2004.

1.1 BISCOITOS E CHÁ: OS OBJETOS DESTA PESQUISA

Em 2008, durante a minha morada em Columbia na Carolina do Sul, Estados Unidos, elaborei, dentro de meu quarto, com o uso do software doméstico *CyberLink YouCam*, três experimentos coreográficos para vídeo: *Birds*, *Cyclope 2* e *Rest Of Your Life*, que foram disponibilizados no Youtube, sendo o último objeto de estudo nesta pesquisa. A partir da produção e da postagem destes vídeos, surgiu o meu interesse em verificar que impacto este tipo de publicação poderia gerar. Assim, impelido pela curiosidade, busquei e encontrei outros dois vídeos: *Single Man Dances to Single Ladies* e *Madimoizele Gessyu - Sorte*.

Em *Rest Of Your Life*, Alec dubla a música do DJ alemão Timo Maas e tem seu corpo completamente borrado e modificado pelos efeitos digitais do software. Em *Single Man Dances Single Ladies*, o dançarino americano Shane Mercado se apresenta para a câmera em seu quarto, executando a coreografia do videoclipe *Single Ladies* da cantora pop americana Beyoncé. Em *Madimoizele Gessyu - Sorte*, os atores soteropolitanos Gessé Araújo e Yuri Trípodi dublam a música *Sorte* de Caetano Veloso e encenam uma paródia de uma relação heterossexual.

O primeiro critério, na busca destas videoperformances, foi determinado a partir da minha experiência como profissional formado pela Escola de Dança da UFBA. Ou seja, procurei vídeos que, para além da sua forma de produção caseira, estabelecessem o movimento como potência performativa na produção

de conhecimentos e identificações subjetivas. Por ser coreógrafo e dançarino, o movimento é o elemento no qual o meu olhar se ancora. É do movimento que trato. É o movimento que observo. É a partir do procedimento de descrever detalhadamente o movimento corporal, dos atores e dançarinos nas videoperformances selecionadas, como objetos desta pesquisa, que faço uma análise dos conteúdos subjetivos por eles deflagrados.

Uma característica predominante nas três videoperformances é a afetação. Reconheço a afetação como uma marca que justifica, também, a inscrição desta pesquisa no campo dos estudos *Queer*, observada mais especificamente a partir dos conceitos do estilo *Camp*. O *Camp* é tradicionalmente associado a uma atitude exagerada e espalhafatosa, à feição, à afetação. Uma das pioneiras tentativas teóricas a tratar do *Camp* emerge em 1964, com o ensaio de Susan Sontag, *Notas sobre camp*. Neste ensaio, Sontag instaura a ideia de que o *camp* seria um modo de ver e operar no mundo a partir do entendimento deste como fenômeno estético, no que se refere ao grau de artifício e estilização. Assim, “a estetização da vida cotidiana implica numa revitalização lúdica da comunicação, da representação, do artifício de sedução e a liberação de uma identidade individual única” (LOPES, 2002, p. 95).

O *camp* se encontra num horizonte transnacional, no qual ganha mais interesse, para o que é necessário redimensionar a problemática da homossexualidade posta à deriva¹. Diz ainda que o *camp*, nas suas origens, não pode ser chamado de fundamentalmente gay, mas especialmente nesse século

¹ LOPES, Denilson. 2002, *passim*.

tornou-se um elemento definidor, sem ser totalizador, da identidade homossexual².

Outros fatores também foram importantes para a seleção destes objetos, como o número de acessos recebidos pelas postagens, suas respostas em vídeo e a quantidade e a qualidade de seus comentários em texto. O vídeo *Rest Of Your Life* foi postado em 15 de março de 2009, e obteve até o momento desta escrita, julho de 2012, 217 acessos, nenhum comentário escrito ou videorresposta. O vídeo *Single Man Dances to Single Ladies*, 2.997,503 acessos, o vídeo também gerou 36 videorrespostas e recebeu 20.448 comentários desde sua postagem, em 18 de outubro de 2008. Já o vídeo *Madimoizele Gessyu - Sorte* foi postado em 04 de julho de 2009 e, desde então, foi acessado 1.968 vezes e obteve apenas 13 comentários e nenhuma resposta em vídeo.

A qualidade das respostas escritas serve para avaliar a reação da audiência e a reverberação de vozes homofóbicas relacionadas àquele tipo de afetação apresentada. A homofobia é um traço presente e importante neste estudo, pois, refere-se, como diz Eve Kosofsky Sedgwick (2008, p.71) à “opressão sofrida pelos gays”. Procurei, nestes objetos, as características que os colocam vulneráveis a esta opressão que, muitas vezes, é violenta, mas, me ative às potencialidades de, como expressão do que está escondido no “armário”, perturbar as normas estabelecidas que regem os comportamentos ditos masculinos.

² Op. cit. p.94.

1.1.1 A DISSERTAÇÃO POSTA À MESA

No primeiro capítulo, intitulado VEJO QUE ACHOU MEU SUBTERRÂNEO: ALEC, UMA GENEALOGIA, a ideia foi fazer a genealogia da personagem Alec, traçar sua trajetória até a realização da videoperformance *Rest Of Your Life*. Para tal, utilizei-me de narrativas pessoais referentes à construção da personagem, das suas aparições públicas em eventos da cena artística de Salvador e da construção do vídeo, como moldura referencial subjetiva, que delimita o lugar de onde falo sobre os outros produtos artísticos, objetos desta dissertação.

No segundo capítulo intitulado VOCÊ COLOCARIA UMA ALIANÇA? SOLIDÃO, HOMOFOBIA E CONSUMO NA VIDEOPERFORMANCE *Single Man Dances to Single Ladies*, através da descrição das imagens do vídeo, identifico o *voguing* como estratégia cênico-coreográfica para estabelecer e abordar assuntos como solidão, homofobia e consumo.

No terceiro capítulo, que intitulei SORTE OU MORTE? CAMP, RISO E VIOLÊNCIA, descrevo e analiso o vídeo *Madimoizele Gessyu -Sorte* para refletir sobre a afetação e a artificialidade do *Camp*, como estratégia estética, e sobre o riso desconcertante que gera violência como força de desaparecimento.

Por fim, faço uma reflexão sobre o ato de retirar-se, como forma de desaparecimento, para sintetizar os conteúdos estabelecidos pelas videoperformances nesta dissertação.

1.2 YOUTUBE: O PALCO VAUDEVILLE DA ERA DIGITAL

Levando-se em consideração uma economia de representabilidade, reprodução e difusão de informações e imagens impostas pelo desenvolvimento das novas tecnologias contemporâneas, em fevereiro de 2005 foi criada a plataforma tecnológica Youtube. O Youtube permite que bilhões de pessoas descubram, assistam e compartilhem vídeos criados originalmente. Oferece um fórum para que essas pessoas se conectem, informem e inspirem outras e age como um portal de distribuição para pequenos e grandes criadores e anunciantes de conteúdo autoral ou não. Depois de anos do estabelecimento da rede mundial de informações, a internet - a criação do Youtube representou um marco no compartilhamento de ideias. Divulgar a si mesmo, como indica o *slogan* do próprio site, "Broadcast Yourself", dissemina a possibilidade de vozes comuns serem ouvidas e eventos cotidianos e corriqueiros serem vistos em várias partes do globo, gratuitamente. A Internet permite uma abordagem de participação que expande ideias prévias sobre o fazer artístico. O valor do Youtube como espaço virtual de compartilhamento e divulgação da arte está na potencialidade de ignorar as barreiras financeiras impostas pela mídia convencional, como filme e televisão. O Youtube transforma meros espectadores em ativos colaboradores; a participação desses vai da simples repostagem ou envio por email dos vídeos até a adoção do

papel de crítico, com comentários escritos sobre as criações dos outros, ou ambas, a partir da criação de vídeorrespostas.

Essa aparente democracia instaurada pelo Youtube, no tocante a uma liberdade na disseminação de ideias e subjetividades, é logo engolida e dominada pela indústria midiática. Em outubro de 2006, o Youtube foi comprado pela Google por 1,65 bilhão de dólares e, a partir de então, instaura políticas de proteção aos direitos autorais relativos às grandes empresas de música e aos conteúdos a elas relacionados, sonoros ou visuais. Apesar da mudança de “foco” do Youtube, o site ainda continuou a ter uma característica de show de variedades. Pavlos Kountouriotis (2009, p. 1) compara, muito adequadamente, o Youtube ao palco vaudevilliano do século XIX, do período pós-guerra civil americana. O *Vaudeville* Americano marcou o início do entretenimento popular de massa, como um grande negócio, que dependia de esforços organizativos de um crescente número de trabalhadores de colarinho branco, do aumento do tempo de lazer, do poder de compra e da mudança de gosto da audiência da classe média urbana. A comparação se dá por conta da variedade e do tamanho pequeno dos vídeos que são postados e, também, por servir como espaço para questões que perturbam as ideias de identidade, gênero e sexualidade. É neste palco vaudevilliano da era digital que encontro os objetos desta pesquisa.

1.3 ESCRITA PERFORMATIVA, PERFORMANCE OU ESCREVER PARA (DES)APARE(S)ER

Para este estudo, procurei um tipo específico de escrita que pudesse dar conta dos conteúdos subjetivos deflagrados por estes objetos artísticos e seus criadores. Para tal, a *Escrita Performativa* me pareceu a metodologia com a qual me senti mais à vontade para acessar estes conteúdos. É uma forma de escrita acadêmica, pós-modernista ou de vanguarda, que geralmente tem, como tema, uma obra de arte visual ou de *Performance Art*.

Muitas vezes é vagamente semiautobiográfica, de escoamento livre e fortemente informada pela teoria crítica de esquerda. Surge de ideias em torno da teoria dos enunciados performativos desenvolvida pelo linguista britânico J. L. Austin. Muitas vezes, realiza uma bricolagem de outros estilos de escrita e vê a forma como sendo tão importante quanto o conteúdo. Por fim, reivindica ser politicamente radical por desafiar as tradições e convenções literárias.

Desde 2004, quando ainda era aluno especial deste programa de pós-graduação, na disciplina *Estudos da Performance*, venho desenvolvendo a habilidade de uma descrição do movimento pautada na *Escrita Performativa*, por acreditar que este tipo de escrita permite a possibilidade de, como método, captar o movimento e sua efemeridade. Esta dissertação não é uma escrita para a preservação documental, pura e simplesmente, do movimento em uma representação textual. É uma escrita que clama o desaparecimento, por acreditar que as percepções produzidas por ela perduram para além do documento material em direção de uma experiência subjetiva. Sei que, mesmo

“mortificada” em signos escritos, a experiência da subjetividade de quem lê essas palavras fará com que seus significados fixos desapareçam, tornando-a uma escrita para o desaparecimento.

Assim, nesta perspectiva, penso que a *Escrita Performativa*, como ferramenta metodológica, me dá a possibilidade de entender esta dissertação também como performance. Em 1993, Peggy Phelan, em sua *Ontologia da Performance*, disse que toda performance que se submete a uma economia de registro, documentação e representação deixa de ser performance para se tornar outra coisa. Isto me induz a pensar sobre os objetos escolhidos para esta pesquisa e questionar em que âmbito, dentro da esfera das Artes Cênicas, pertenceriam. Poderia eu classificar estes vídeos como performance, uma vez que, a máxima de Phelan (1993, p. 146) defende, para a existência como performance, uma política dos eventos ao vivo?

Os objetos desta pesquisa não são performances ao vivo. São vídeos do momento em que as performances executadas (ao vivo) aconteceram. Em seu ensaio *The work of art in the age of mechanical reproduction*, Walter Benjamin (1969) argumenta que se apresentar em frente de uma câmera é um processo inerentemente diferente do que se apresentar em frente de uma plateia ao vivo. A performance se torna “mediada”, enquanto o sujeito se apresenta para um aparato (câmera), ao invés de uma presença viva. Benjamin vê claramente uma dura divisão entre a ação ao vivo e a ação filmada. Uma divergência que está enraizada na intencionalidade da ação. O conceito de ontologia desenvolvido por Phelan (1993) pensa a performance como uma arte do ao vivo. Esse discurso

foi muito influenciado pelo entendimento de uma corporalidade do artista, no momento em que realiza a ação. Esta noção de performance foi, para as décadas de 1960 e 1970, muito importante politicamente por opor-se às pretensões do enquadramento representacional das belas artes e de uma alienação da sociedade moderna naquele período histórico. É importante localizar a *Performance Art* como um fenômeno artístico que dialoga na fronteira com outras linguagens artísticas e que representa uma ligação contemporânea das expressões estético-filosóficas do século XX, da qual fazem parte o futurismo, o dadá, o expressionismo, o surrealismo do início do século e o happening dos anos 60 (GOLDBERG, 2006). Contudo, com o avanço tecnológico na contemporaneidade, e a apropriação deste aparato pela arte, além da “onipresença dos computadores e o estabelecimento definitivo da internet” (MACHADO, 2008, p. 31) as artes se desenvolveram dentro destas economias, mas numa “oposição crítica”.³ A performance não se absteve desta apropriação de aparatos tecnológicos e neste processo de hibridização “o conceito de videoperformance tenta definir as situações em que a performance não pode prescindir da hibridização com o vídeo”(SALIS, 2009, p. 41).

Fernando Salis (2009) diz ainda que o surgimento dos sistemas de registro e transmissão de vídeo como novo regime de imagem reinventou toda uma relação entre registro e tempo presente. Para ele, o vídeo é puro processamento e não possui suporte material, ao contrário da fotografia ou mesmo da película de filme. Então, retomo a ideia de escrita para o desaparecimento e me pauto em Barthes (1984): o vídeo, assim como a fotografia, é um tipo de escrita, mas,

³ Op.cit., p.17.

diferentemente da fotografia ou do cinema, não possui uma materialidade espacial concreta, apenas uma temporalidade e, com isso, uma característica também evanescente. O conceito de videoperformance põe em xeque a exclusividade das ditas artes do ao vivo, dentre elas a performance, no exato momento do apertar do botão da câmera filmadora. “[...] o que vejo não é uma lembrança, uma imaginação, uma reconstituição, um pedaço da Maia, como a arte prodigaliza, mas o real no estado passado: a um só tempo o passado e o real” (BARTHES, 1984, p. 124).

Para compreender o que Barthes disse na citação acima, precisei, no capítulo que segue, mergulhar numa investigação mais detalhada sobre a recorrência da personagem Alec em minha trajetória artística e acadêmica e estabelecê-la como moldura subjetiva para a análise das outras videoperformances estudadas nesta dissertação.

2. O RESTO DE SUA VIDA: ALEC, UMA GENEALOGIA

“Poucas vezes na minha vida eu tive momentos de clareza absoluta, quando, por alguns breves segundos, o silêncio abafa o barulho e eu posso sentir ao invés de pensar, e as coisas parecem tão acentuadas e o mundo parece tão fresco. Nunca posso fazer estes momentos durarem. Agarro-me a eles, mas, como tudo, eles desaparecem. Tenho vivido a minha vida nestes momentos. Eles me puxam de volta para o presente e eu percebo que tudo é exatamente do jeito que era para ser”

George Falconer⁴

Alec figura aparições em vários momentos de minha trajetória artística e acadêmica. Sua mais recente aparição acontece no momento da leitura deste texto. Heuristicamente, Alec serve como guia nesta pesquisa. Desde sua criação em 2000, ela(e) se configura como um modo investigativo/artístico/acadêmico, em que as minhas identificações subjetivas/objetivas se configuram. Todas as vezes que Alec aparece, ela(e) re(a)presenta a forma como estou agenciado ou agenciando a minha realidade imediata. Neste momento, Alec é/está texto, uma vez que tenho como agenda cumprir a produção de um texto acadêmico. Em outros momentos, Alec foi/esteve vídeo, como em 2008 ou foi/esteve ao vivo, em 2000, como em tantas outras aparições.

Susan Foster (1995, p. 3) me permitiu um entendimento para a palavra coreografia a partir de uma aproximação bem palpável, através da atenção às circunstâncias físicas que nos acometem o ato da escrita. Compor Alec nesta cena escrita demanda de meu corpo o esforço de permanecer numa mesma

⁴ Fala do personagem George Falconer, no filme americano *A Single Man*, do diretor Tom Ford, 2009.

posição por horas, abismar nas reflexões, avançar e retroceder na memória, sentir as dores se tornarem intensas no meu pescoço, na minha coluna lombar e na minha alma. Assim, entendo este texto como (coreo)grafia e me permito (escre)vê-lo da mesma forma que coreografo meus trabalhos cênicos. Ou seja, executo a “grafia” como performance.

Segundo Phelan (2004, p. 15), a tentativa de escrever sobre a performance depois de sua execução é submeter-se a um “fantasma”, parecido com aquele que nos assombra quando perdemos alguém. (Re)memorar a performance parece ser mais ordenado do que ser assolado por cheiros, sons, imagens e gostos. Para começar a compor esta aparição de Alec, retrocedo na memória para acessar e interpretar aquilo que penso ser sua primeira aparição.

2.1 ALEC: O MITO DE ORIGEM

Quando era criança costumava retirar os lençóis das camas de minha casa.

Amarrava-os em meu corpo criando modelos

de vestidos ou saias leves e esvoaçantes.

Sempre fazia isso quando tinha a oportunidade de ficar só em casa

ou apenas com meus irmãos menores, tudo sempre longe dos

olhos dos meus pais.

Algumas vezes, amarrava um lençol vermelho de bolinhas brancas

na cabeça e ia para o quintal de minha casa em Vitória da Conquista

só para sentir como seria ter cabelos longos.

Não me percebia ou me entendia mulher, no sentido biológico,

mas feminino, apesar de saber que vestidos e saias eram “roupas de mulher”

Fazia assim, às escondidas, por medo

de alguma reprimenda mais veemente ou até mesmo

uma surra,

por não corresponder àquilo que se espera de um filho

homem.

Essa memória parece ser fundante para o entendimento da aparição de Alec. Estava muito identificado com o movimento e com a sensação de liberdade que aquelas vestimentas inventadas por mim me proporcionavam e como elas modificavam a minha imagem. Quando colocava ao redor de meu corpo de menino todos aqueles lençóis, queria ser algo outro, nem homem, nem

mulher, nada especificamente demarcado por órgãos genitais ou definições estabelecidas de gênero. Essa memória instaura em mim a clara percepção de gênero como um jogo de cena, uma coreografia. Guacira Lopes Louro (2004) afirma que, durante muito tempo, os sujeitos vêm sendo definidos pela aparência de seus corpos, a partir de padrões e referenciais pautados nas normas, valores e ideais de cultura. As características corporais significadas como marcas pela cultura distinguem sujeitos e se constituem em marcas de poder. A autora diz ainda que essas marcas podem ser decisivas para dizer do lugar social de um sujeito ou podem ser irrelevantes, sem qualquer validade para o sistema classificatório de certo grupo cultural.

Contudo, o vestir-se com indumentárias normativamente pertencentes ao sexo oposto seria um “índice”, um artifício inventado para comunicar. A indumentária assenta sobre códigos e convenções, muitos dos quais são fortes, intocáveis, defendidos por sistemas de sanções ou incentivos (ECO, 1989, p. 15). Entretanto, de acordo com José Esteban Muñoz (2001, p. 436), “O conjunto de comportamentos e códigos de conduta a que nos referimos como feminino ou masculino não são escravos do biológico”. Assim, antes de pretender ler os gêneros e as sexualidades com base nos dados dos corpos, parece mais prudente pensar tais dimensões como sendo discursivamente inscritas nos corpos e se expressando através deles. Não pretendo, com isso, negar a materialidade dos corpos, mas o que enfatizo a partir das memórias sobre as aparições de Alec são os processos e as práticas discursivas que fazem com que o aspecto do corpo e seu movimento se convertam em definidores de gênero e

sexualidade e, como consequência, em definidores de sujeitos. Alec, então, como dito no início deste capítulo, é uma estratégia composicional para a criação, seja em dança, em vídeo, em texto, que tem como base processos subjetivos de identificação e uma relação de estranheza (*queerness*) com as normas instituídas. Essa estranheza é a aceitação de uma perda do mundo heterossexual, que segundo Muñoz (2001, p. 431), estaria perdida no espaço ou perdida em relação ao espaço da heteronormatividade.

2.2 PERFORMANCES AO VIVO

Em 2000, estava muito informado com as imagens da cantora Madonna no videoclipe *Erótica* e no livro *Sex*, lançados em 1992. “[...] Madonna tem ao



Figura 1: Alec em apresentação no "Meia-Noite se Improvisa". Foto: Marcio Lima, nov. 2000.

mesmo tempo o poder dionisíaco da dança e o estático poder apolíneo do iconicismo” (PAGLIA, 1993, p. 24). Estas imagens e esta música inspiraram a construção da aparência sombria, gélida e fantasmagórica de Alec, que lembrava uma governanta do século XIX da Londres vitoriana. Devo admitir que a leitura do Livro *O Retrato de Dorian Gray*, do escritor Oscar Wilde, também ajudou bastante nesta composição. Viviam na Residência Universitária da UFBA - R1, no Corredor da Vitória em Salvador. O prédio da

Residência era (e ainda é) um casarão colonial, com escadarias de mármore e aspecto lúgubre. É deste digno cenário de filme de terror que Alec aparece. Dizem que a primeira vez a gente nunca esquece. De fato, a primeira vez em que Alec apareceu em cena foi no Teatro Vila Velha, em Salvador, no *Meia-Noite Se Improvisa*. O evento era um show de variedades, em que se apresentavam artistas da cena soteropolitana: desde atores, músicos, dançarinos e artistas visuais.

Alec se apresentou para dublar a música *Erotica* da cantora Madonna. Na ocasião, vestia uma camisa masculina branca de seda totalmente abotoada com um broche de rubi falso, usava uma capa à guisa de saia presa na cintura e um sapato plataforma de 20 cm de salto, que deixava sua aparência gigantesca. A maquiagem era pálida e os cabelos estavam pintados de branco. A partir de então, Alec foi se projetando cada vez mais andrógina com a adição de outras referências à sua imagem: um leque, uma cartola, um fraque preto, calças masculinas e os saltos deixaram de existir em sua figura.

Em 2001, Alec apareceu no *Sarau do Rebanho*, na Residência Universitária



Figura 2: Alec no "Sarau do Rebanho", Residência Universitária da UFBA - 2. Foto de arquivo pessoal, maio 2001.

- R2 da UFBA, no Largo da Vitória em Salvador. O evento era uma produção do *Grupo Rebanho de Atores*, formado por estudantes da Residência Universitária, e visava angariar fundos para a montagem de um espetáculo teatral. A R2, assim como as outras residências universitárias da UFBA, R1 e R3,

também localizadas em locais nobres de Salvador, eram e ainda são habitadas por estudantes, a sua maioria advinda do interior do Estado da Bahia e que são financeiramente desfavorecidos. Para esta ocasião, Alec apareceu em traje de gala.

As luzes da plateia se apagam. O som dos sintetizadores da música gravada pelo “Eurythmics” em meados dos anos 80 inunda o ar. Surge, pelo fundo do salão da R2, a figura de um dândi Pós-Punk que rodopia e reverencia curvando-se à plateia. Abre e fecha um leque preto, se abana freneticamente. Levanta as saias. Desfila do fundo para a frente do palco.

Dubla

“Here comes the rain again/ falling on my head like memory/falling on my head like new emotions/ I want to walk in the open wind/I want to talk like lovers do/ I want to dive into your ocean/ is it really with you?/ so baby talk to me, like lovers do...” .

Alec Gira. Gira. Gira... retira o casaco longo de cetim preto e o deixa cair no chão. Volta-se para frente. Manipula seus instrumentos camp de Orixá/Oxum pop: saia, cartola, monóculo, leque. Repete uma sequência de giros e reverências quase todo o tempo da música. Alec oferece a mão. Ela(e) quer que a plateia a beije. As saias são rodopiadas no ar. Marca a música em momentos específicos com o abrir do leque. Alec representa, naquela performance, uma memória de Aroldo/menino, que cantava num inglês imbrication, sentado na janela de casa enquanto olhava para o horizonte, nas tardes de sábado com chuva e sol, durante a primavera de 1985, em Vitória da Conquista.

A performance de Alec questionava, com sua elegância decadentista e presença vitoriana, o lugar hegemônico de poder social e de gênero, diluindo a definição dos binômios masculino/feminino e pobre/rico dentro da residência de estudantes financeiramente desfavorecidos, mas vizinhos da aristocracia soteropolitana. O clima da música chegou ao seu ápice. As repetições se tornaram mais presentes e tornava Alec mais volátil. Esvaneceu com o fade out da música. Alec desaparecia por detrás da cortina

de memórias caindo no abismo subjetivo, indo embora com a chuva daquela janela em Vitória da Conquista. Esta aparição durou apenas intensos e eternos cinco minutos da faixa cinco do cd.

A música parou, as luzes da plateia foram novamente acesas, o show acabou.

Poderia definir Alec como uma *drag*. Com base em Louro (2004), a *drag queen* é um exemplo para o argumento da multiplicidade de sinais, códigos e atitudes que fazem sentido no interior da cultura e que definem temporariamente quem é o sujeito. Ela diz que “A *drag* é, fundamentalmente, uma figura ‘pública’, isto é, uma figura que se apresenta e surge como tal apenas no espaço público. Descobri-la no seu processo de produção é, pois, uma tarefa difícil.” (LOURO, 2004, p. 84).

Sempre que me apresento como Alec, ao vivo ou virtualmente, o que é mostrado é a reconstrução da imagem do meu corpo, eu como sujeito que (des)incorporo, (des)apareço. Assim, Alec é esquizofrenicamente a imagem de minha própria ausência e a única maneira de ela existir. Segundo Félix Guatarri (1992, p. 116 apud Lopes, 2002, p. 93) “o desafio desse novo sujeito é articular suas máscaras em constante troca, seu eu mutante, sem se deixar dissolver no puro movimento, na velocidade, no mercado das imagens”. Assim, Alec, como uma configuração de um modelo estético, compreende também uma composição de “perceptos e afetos mutantes”⁵.

Depois desta apresentação no “Sarau” da R2, outras aparições de Alec aconteceram, em 2004 na boate Festa, em Salvador e, depois disso, em 2005, no

⁵ GUATARRI, 1992 apud LOPES loc. cit.

Paradise Valley Center for the Arts em Phoenix, no Arizona. Esta apresentação de Alec, intitulada *Prologue to a Dream*, marcou uma mudança estética em suas aparições, que refletem um novo entendimento de corpo e de presença. Desde sua primeira aparição, as vozes dubladas por Alec se caracterizavam vozes de estrelas da música pop de origem anglofônica, mais especificamente Madonna e Annie Lennox. Em *Prologue to a Dream*, a voz é masculina e a figura por trás da voz deixa de ser uma estrela exponencial da cena da música pop, para ser um



Figura 3: Alec em "Prologue to a Dream", Paradise Valley Center for the Arts, Arizona, EUA. Foto: Sonia Valle, nov. 2005.

DJ da cena eletrônica alternativa alemã. A cena era basicamente a cabeça de Alec flutuando no palco e dublando um texto/música do DJ Timo

Maas. O texto intitulado

We are nothing fazia uma reflexão sobre objetivos alcançados na vida e a possível chegada da morte. Segundo Heidi Gilpin (1996, p. 114), morrer não se distingue de desaparecer. A morte, como desaparecimento, é uma passagem da presença para a ausência, um movimento, a partir da figuração, em direção à desfiguração – fisicamente e na memória. Um figurino totalmente preto colocado estrategicamente sob uma luz recortada sobre o seu rosto dissimula a presença do corpo e o fragmenta, lembrando as obras de Beckett⁶ ou de seres fantásticos da ficção, como o gato de *Alice no País das Maravilhas* ou o gênio do *Mágico de Oz*.

⁶ Cf. CALAZANS, J. ; CASTILHO, J. ; GOMES, S.; 2003.

2.3 OS BASTIDORES

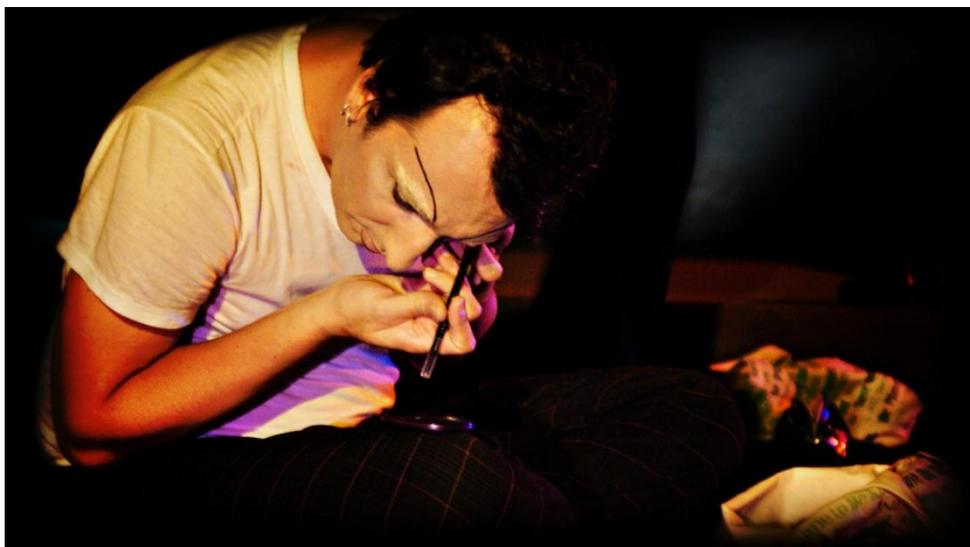


Figure 4: Preparação para cena: Bastidores da performance "Corpolhares" do grupo His- Contemporâneo de Dança. Foto: Yoshi Aguiar, Salvador, 2010.

Dentro do meu quarto começo a me maquiar.

Passo uma base corretiva nas sobrancelhas e apago seu traço natural.

Em seguida, aplico em todo o rosto

uma mistura de base branca e pó facial cor bege.

Aplico também nas orelhas e no pescoço

e cubro com pó facial cintilante.

Com um pincel fino faço uma mistura de batons preto e azul em toda a boca.

cubro completamente os lábios e aumento

seu contorno com lápis preto.

Com o mesmo pincel aplico purpurina prateada, dourada e glitter azul em toda a boca.

Os olhos são marcados e completamente contornados com lápis preto.

Sobre as pálpebras sombras douradas e azuis acinzentados.

Redefino o desenho das sobrancelhas e visto um collant branco

de mangas longas e gola cacharréu.

Apago a luz do quarto

e me sento numa bola de pilates, em frente ao computador.

A única luz que ilumina meu corpo é a luz

da tela de 22 polegadas do meu HP TouchSmart.

Ligo a webcam no Cyberlink YouCam, um software de uso doméstico

*para conversas em sites de bate-papo online a exemplo do MSN Messenger
e do Skype.*

Seleciono a música do DJ Timo Maas "First Day"

e aqui está a drag novamente.

Conforme Louro (2004, p. 84), descobrir a *drag* em seu momento de preparo para a cena seria uma tarefa difícil, por conta de sua característica fundamentalmente pública. Acessá-la neste espaço onde toda uma configuração subjetiva toma corpo, para ser, então, publicizada no espaço do palco é encontrá-la em seu momento mais frágil. Nesta pesquisa os objetos têm uma característica muito peculiar, todos foram produzidos em casa e publicados no "palco" de variedades do Youtube. O espaço da casa é "um ser privilegiado" (BACHELARD, 1998, p. 23). Ainda segundo o autor, a casa é o nosso primeiro universo. São as paredes que nos aprisionam ou nos protegem das atrocidades e violências da realidade cotidiana. É na solidão dos camarins ou dos quartos

(mais especificamente observados nesta pesquisa) que encontro refúgio e é onde exercito a liberdade de ser quem sou, ou quem gostaria de ser. “Introduzir a ficção na vida cotidiana é uma manifestação de resistência que escapa à temática ‘ativista’ da liberação” (MAFFESOLI, 1984 apud LOPES, 2002, p. 93).

A casa é o espaço para o fortalecimento e a recuperação das forças, para onde até os super-heróis retornam. É a sala de justiça dos Superamigos. É o Castelo de *Grayskull* da Feiticeira do *He-Man* ou a Batcaverna do *Batman*. É o espaço de produção da cena que logo será vista. É onde me pinto para a guerra (faço alusão ao ato de se pintar dos militares, para se tornarem invisíveis na selva). Paradoxalmente me pinto para (des)apare(s)er. Escondo a mim mesmo para poder dizer, com medo ainda de uma represália, não aquela de meus pais por conta dos lençóis da casa que colocava no corpo simulando o vestido ou o cabelão, mas uma que é mais aterrorizante, a represália homofóbica da sociedade na qual fui criado. Uma sociedade de valores machistas em que a homossexualidade ainda é vista como uma doença a ser tratada. Uma sociedade em que crimes de ódio são considerados como apenas fatalidades ou casos pontuais, em que, no fim, a vítima passa a ser o desencadeador da própria sina. Segundo Luiz Mott (2003, p. 198), o Brasil estaria no topo da lista de países com maior número de crimes homofóbicos e menos de 10% destes criminosos vão a julgamento. Escondo a mim mesmo no meu quarto, no meu camarim, em Alec. Alec é, ao mesmo tempo, meu bastidor e meu palco.

Esta relação se torna ainda mais sofisticada quando penso numa exposição virtual. A internet atua como espécie de máscara que desincorpora e

faz com que estas explorações pareçam seguras. Um constante paradoxo existe entre a vulnerabilidade de mostrar a si mesmo e a segurança de fazer essas criações na segurança e privacidade da própria casa e, então, tê-las permanentes num mundo virtual.

2.4 REST OF YOUR LIFE: O VÍDEO

Produzir um vídeo me pareceu um projeto instigante, já que, quando coreografo meus trabalhos de dança, sempre penso na construção das cenas como imagens em movimento organizadas numa lógica que se assemelha à narrativa do videoclipe. Esta identificação com o videoclipe me fez criar o vídeo *Rest Of Your Life*.

A imagem inicial é azulada, tem um efeito borrado nas extremidades,

com foco bem definido no centro, dando-me a impressão

de um funil, ou uma íris translúcida, talvez.

A música começa.

Algo ainda indefinido se movimenta na tela de maneira fluida, primeiro

l e n t a m e n t e

e depois mais rápido.

São como flashes de luz que interferem na imagem inicial.

De repente, um rosto aparece no centro da tela e logo se esconde novamente. Os lampejos indefinidos recomeçam e se alternam com a face/lampejo/face/lampejo...

O rosto aparece pálido, cabelos pretos, boca prateada e contornada de preto. Esta figura é Alec. Sua face é nítida enquanto permanece centralizada na tela, mas, quando se aproxima das extremidades, sua figura se torna borrada. Então, o borrão nas extremidades da imagem desaparece e um efeito de espelho/ohlepse duplica e potencializa a imagem de Alec, que se mostra metamórfica e fantasmagórica.

Alec se *aproxima* e se afasta da câmera e este movimento deforma seu corpo e a/o

deixa sem cabeça, por conta do efeito do software. Alec, literalmente, perde a cabeça.

Quando se balança de um lado para o outro, seu corpo desaparece completamente. Às vezes aparece com duas bocas, às vezes com três olhos, às vezes com duas cabeças ou se torna



Figure 5: Grande boca prateada. "Rest of your life", foto extraída de vídeo, por Aroldo Fernandes. Maio 2009.

apenas uma grande *boca* que repete a frase

"for the rest of your life".

"for the rest of your life".

"for the rest of your life".

Alec balança apenas os braços em frente à câmera. Sua face novamente aparece. A expressão é de raiva. Alec dubla a música "First Day", do DJ Alemão Timo Maas. As palavras da música são ar-ti-cu-la-das com muita intensidade "Don't fuck it up", como se a voz fosse realmente sua. Os movimentos são fluidos, circulares, sinuosos e extremamente rápidos, o que deixa a imagem ainda mais borrada.

Desde sua última apresentação ao vivo, Alec tenta descorporificar sua presença, mas é com a criação do vídeo *Rest Of Your Life* que Alec dilui a autoridade de sua presença física e se transforma, ao mesmo tempo, numa



Figura 6: Alec no vídeo "Rest of your Life". Foto extraída do vídeo. Maio 2009.

potência eletrônica. Nessa perspectiva, Alec se torna maleável, capaz de se metamorfosear a partir dos efeitos do software. Neste vídeo, aparece às vezes nítida, às vezes borrada, se configurando como uma aparição fantasmagórica.

Alec se apresenta engajada na multiplicação da própria imagem. Não quer mais desaparecer. Segundo Gilpin (1996, p. 114), desaparecer registra uma falta de representacionalidade, pois aqueles que desaparecem não podem mais ser representados, pelo fato de não poderem mais ser rastreáveis. Então, Alec quer aparecer e esta aparição está acima da presença material do corpo. A partir da inserção deste vídeo no Youtube, esta possibilidade se torna mais evidente, pois à medida que os acessos acontecem, esta presença se manifesta quase que simultaneamente em vários lugares do mundo. Santaella (2003, p. 181-182) indica para a consciência de um novo estatuto do corpo humano com o crescente avanço tecnológico. Segundo Wilton Garcia (2004, p. 3), "o corpo na contemporaneidade está impregnado de (de/trans)formações biotecnológicas e socioculturais", ou seja, um corpo "biocibernético" (SANTAELLA, 2003, p. 181). O corpo eletrônico de Alec quer entrar no fluxo das informações. A característica de um fluxo contínuo de imagens rápidas, no vídeo, simula os efeitos da mídia no corpo contemporâneo que, de acordo com Lopes (2002),

permeiam de tal forma o nosso cotidiano, que se tornam referências básicas de informação.

No momento da criação do vídeo, eu me encontrava desaparecido, escondido no armário da clandestinidade após minha permissão de permanência nos Estados Unidos ter expirado. É muito fácil ser excluído. É muito fácil desaparecer fisicamente ou socialmente. A dificuldade é



Figure 7: Alec no Vídeo "Rest of Your Life". Foto extraída do vídeo. Maio 2009.

permanecer. A falta de representacionalidade naquele lugar (Estados Unidos), naquele momento (2008, transição política do Governo Bush para o Governo Obama), gerou em mim a necessidade de criar estratégias adaptativas para me

expressar a partir do apagamento social em que estava inserido. De acordo com Judith Butler e Gayatri Spivak (2009, p. 45), o estado⁷ é o que vincula, mas também é quem pode desvincular, valendo-se do poder que depende de barreiras e prisões. Estaríamos fora da política nesse estado de despossessão? O vídeo foi a maneira mais eficaz que obtive de me aproximar novamente de um lugar de pertencimento social. Morava num estado caracteristicamente conservador no cinturão bíblico dos Estados Unidos, num momento histórico em que a crise econômica desempacotava uma série de questões sociais, a exemplo da problemática com a imigração, que supostamente saturava o

⁷ Aqui definido como a estrutura legal e institucional que delimita certo território.

mercado de trabalho americano, além dos debates polêmicos sobre o direito de pessoas do mesmo sexo se casarem. O sentimento de subterrâneo, de margem só reforçou a percepção do quanto podemos estar suscetíveis a todo tipo de violência. Assim, a escolha da música do DJ Timo Maas e a seleção de efeitos existentes no vídeo só refletiam minha condição diante desta conjuntura.

A figura de Alec, então, sintetizava e dava forma a estas experiências e, naquele contexto, tinha uma força transgressora grande. Meu objetivo era divulgar um tipo de subjetividade que não se coloca no “foco” apenas para aparecer, para se tornar celebridade, assuntos que trato no capítulo destinado à videoperformance *Single Man Dances to Single Ladies*, mas para estabelecer um posicionamento político de descontentamento com o “subterrâneo”, com a periferia, com a subalternidade, seja ela de gênero, raça ou classe social. Minhas armas nesta missão: o meu laptop, uma webcam e um software de uso doméstico. Minha munição, Alec. Através do jogo de incorporação dessas tecnologias e desta poética (entendo Alec como poética, um fazer artístico, uma ativação da obra), tentava desconstruir os discursos de uma normatividade hegemônica apoiado num único objetivo, voltar à existência, voltar a minha casa.

3. VOCÊ COLOCARIA UMA ALIANÇA? SOLIDÃO, HOMOFOBIA E CONSUMO NO VÍDEO “SINGLE MAN DANCES TO SINGLE LADIES”

“O anseio por um destino não é em nenhuma parte mais forte do que em nossa vida romântica. Por tantas vezes forçados a dividir nossa cama com aqueles que não têm acesso à nossa alma, não podemos ser perdoados se acreditamos (contrariamente a todas as regras de nossa era iluminada) que estamos destinados a um dia encontrar o homem ou a mulher de nossos sonhos?”

Alain de Botton⁸

Single Ladies é um dos sucessos da cantora pop americana Beyoncé. O vídeo *Single Ladies* foi disponibilizado no Youtube em 12 de outubro de 2008 e conta hoje com mais de 145. 343. 449 acessos. Neste videoclipe, Beyoncé e mais duas dançarinas estão num espaço completamente amplo e branco e executam

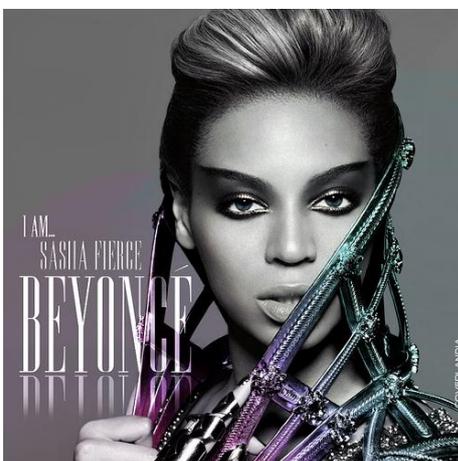


Figure 8: Capa doo Álbum "I am Sasha Fierce", Da cantora pop americana Beyoncé, lançado em 2008.

em sincronia uma sequência de rebolados, corridas, giros e gestos. As dançarinas que a acompanham neste vídeo parecem amplificar o corpo de Beyoncé. Repetem os movimentos em uníssono e os ecoam através de contagens em cânone temporal. A música, parte integrante do álbum *I am ... Sasha Fierce*, fala

de uma mulher que acabou de terminar um relacionamento e vai para uma boate celebrar e encontrar outra pessoa. Ocasionalmente, a pessoa com quem

⁸ BOTTON, Alain de. **Ensaios de Amor**. Tradução: Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 7.

ela acabou de terminar a relação encontra-se na mesma boate. O refrão da música “If you like it then you should have put a ring on it” é endereçada a esse ex-parceiro.

A música celebra um posicionamento mais proativo da mulher, que mostra controle da situação e um grau de autovalorização elevado. De acordo com Darlene Andrade (2010, p. 2), a partir das décadas de 1960 e 1970, com a diminuição da religiosidade, a criação e a disseminação do uso de anticoncepcionais, a conquista do mercado de trabalho pelas mulheres e a difusão da psicanálise (o que impactou no aumento do sexo pré-marital), diversas configurações de famílias, uniões conjugais e relações amorosas, além das múltiplas possibilidades de exercício da sexualidade tanto para homens quanto para mulheres, foram desencadeadas. No contexto da música, o casamento é exposto como possibilidade de permanência e inclusão, no que diz respeito ao modelo “heteronormativo” ou da “heterossexualidade compulsória” (BUTLER, 2010), que está na base das construções dos gêneros e das relações sociais.

O videoclipe inspirou legiões de amadores a postarem, no Youtube, vídeos deles mesmos executando a coreografia. Um dos mais vistos é o vídeo de Shane Mercado. Tendo consciência da popularidade que o vídeo *Single Ladies* tomou no Youtube, Beyoncé, durante seu show, mostrou fragmentos de muitos dos vídeos postados como “pano de fundo” enquanto cantava e dançava a música. Conforme Latika Young (2007, p. 4), com a explosão dos websites de vídeo compartilhamento que divulgam a dança de uma maneira jamais vista

antes, um momento de ruptura dos normativos modos de divulgação está ocorrendo. A audiência de dança não está mais limitada a apreciar apenas as noções conservadoras do que se constituiria “Belo”. Ao contrário, estaria imersa em uma noção não convencional de dança, sem a preocupação de como isto deve parecer (acabamento estético da obra), por quem isso deve ser criado (formação acadêmica ou profissional) ou onde isso deve ser apresentado (espaços tradicionais a exemplo das casas de espetáculo e dos teatros).

Este capítulo se detém a estudar o vídeo do dançarino norte-americano Shane Mercado, postado no Youtube no dia 18 de outubro de 2008, apenas 06 (seis) dias após o lançamento mundial do clipe da música *Single Ladies*. Mercado é dançarino de formação clássica. Enquanto ainda trabalhava como *GoGo-Boy* na boate Splash, em Nova Iorque, postou o vídeo intitulado *Single Man Dances to Single Ladies*. O vídeo mostra Mercado em seu quarto, onde executa de maneira precisa a coreografia específica do videoclipe *Single Ladies*. A repercussão do vídeo foi assombrosamente rápida e o impacto causado por ele tornou *Single Man Dances to Single Ladies*, segundo a ferramenta estatística do próprio site, um dos vídeos mais acessados do ano de 2008, com 2.185.471 acessos.

O impacto de seu vídeo gerou respostas em textos e várias videorrespostas,



Figura 9: Shane Mercado no Programa de TV da apresentadora Bonnie Hunt, 2008.

além de matérias em noticiários importantes da mídia norte-americana, como o noticiário *CW11 Morning News*, ou entrevistas em programas de repercussão nacional,

como o da apresentadora Bonnie Hunt. Estes vídeos foram postados por fãs. Muitos dos vídeos postados pelos fãs de Shane Mercado são vídeos com justaposições de imagens do videoclipe original da música *Single Ladies* e as imagens do vídeo de Mercado, em que são emparelhadas a execução da coreografia realizada por Mercado e por Beyoncé.

3.1 GAROTAS SOLTEIRAS SÓ QUEREM SE CASAR.

Mercado liga e ajusta a câmera filmadora com a mão direita. Anda para o fundo do exíguo espaço de seu quarto. Com a mão esquerda, pressiona “on” no aparelho de som.

O espaço é um quarto com uma estreita e alta cômoda de madeira escura em que estão

dispostos alguns livros e CDs, o aparelho de som e, no alto, à esquerda de quem olha (pelo olho da câmera), uma caixa de som.

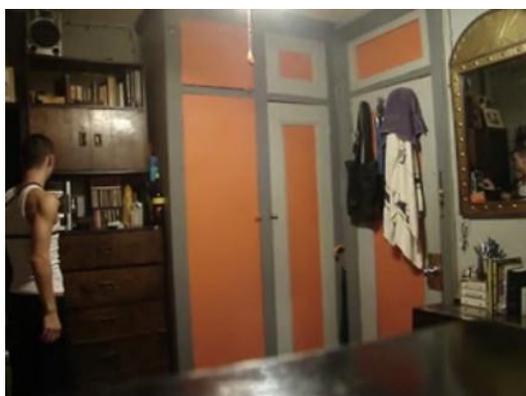


Figura 10: Shane Mercado em “Single Man Dances to Single Ladies”, 2008.

Acompanhando o nível da cômoda, vê-se o armário pintado em laranja e cinza.

Um guarda-chuva está encostado no canto entre o armário e a porta do quarto, que, por sua vez, segura objetos como toalhas e uma

bolsa. Um grande espelho de moldura metálica dourada está pendurado na parede branca e perpendicular ao armário, refletindo a parte da cena que não conseguimos ver, como, por exemplo, o exato momento em que Mercado pressiona “on” no aparelho de som. Ainda com a mão esquerda, aumenta o volume e, com o corpo voltado em direção à porta do quarto, aguarda o início da música. Seu foco é interno e demonstra um estado de prontidão cênica típica de dançarino profissional que é.

A música começa, Mercado dá quatro passos até o meio de seu quarto e, embaixo do ventilador de teto, ondula seu tronco dando passos para trás e para frente. Põe a mão na cintura. Balança os quadris num rebolar frenético. Joga os braços e as mãos para

cima seguindo o comando da música “[...] all put your hands up!”. O tempo é acelerado; o fluxo é livre; o peso é leve e o espaço é direto, o que lhe confere uma qualidade de movimento percussiva. Realiza a sequência de um lado para outro do quarto, sempre numa relação frontal com a câmera. Mesmo quando ele anda em círculos no espaço, seu foco é externo e direcionado para esse olho/máquina que, imóvel, o olha.

Nas minhas andanças virtuais, em sites gays de relacionamento, como o gayromeo.com ou manhunt.net, comecei a refletir sobre os conteúdos que o vídeo de Mercado evidencia. Precisei flagrar a mim mesmo, numa incessante busca virtual pelo parceiro ideal, aquele que completaria minha existência e satisfaria meus maiores sonhos e desejos (BUTLER, 2010), mas que, na minha realidade imediata e cotidiana, não consigo encontrar ou, mais assumidamente, não tenho coragem de me expor ao encontro. Carlos Guilherme Hüninghausen (2007, p. 4) diz que esses sites tomam hoje o lugar dos espaços físicos antes destinados às performances não contempladas pela ficção da coerência sexual. No entanto, segundo Andrade (2010, p. 4), transformações sociais atuais, no âmbito da intimidade, nos valores e comportamentos, apontam algumas rupturas quando outras formas de relações e identidades – por exemplo, as dos gays e lésbicas – emergem e as pessoas solteiras podem estar representando também este movimento de mudanças.

Retornei ao Brasil em 2009, após a notícia da morte de meu irmão para estar perto de meus pais e então voltar a me dedicar a minha carreira artística e acadêmica. Precisei escolher entre me manter casado e à margem da sociedade e

imerso numa condição de “sem-estado”⁹, ou estar solteiro e novamente guarnecido de meus poderes políticos. Obviamente a condição que me tornou “sem-estado” não foi o casamento e sim as dificuldades estabelecidas pelas, quase impossíveis de cumprir, normas de imigração dos EUA. Decidi então voltar, com isso estou atualmente solteiro, após ter terminado o meu relacionamento de quatro anos.

Escrevo esse texto sobre um dançarino, gay, latino, também supostamente solteiro e que se propõe a mostrar essa solteirice. Mas por que tal desejo? Ele se inscreve numa dublagem corporal da movimentação realizada por Beyoncé. Só na privacidade e na suposta segurança de seu quarto, longe de qualquer imediata chacota ou churria, muito comuns em atos homofóbicos, ele se aproxima da diva através da identificação com essa força que a Beyoncé divulga. Conforme Lopes (2002, p. 217), estudos de Wayne Koestenbaum (1993) versam sobre o estreito vínculo entre homens gays e divas, especialmente mulheres de personalidade forte, que impõem sua excentricidade, sua diferença ao mundo, mesmo ao custo da solidão como forma de ir além do silêncio e do estigma. Diz ainda que “os eventos em torno destas divas criam espaços homosociais, espaços de encontros e reconhecimentos”.¹⁰

Ele continua sua movimentação. Agora as duas mãos estão na cintura, faz um Developé num ângulo de 45 graus e mostra a perna. Troca rapidamente as pernas de lugar e dá um pequeno chute lateral. Ondula o tronco e mergulha para frente. Retoma

⁹ Cf. BUTLER e SPIVAK, 2009

¹⁰ LOPES, loc. cit.

sua posição vertical e cruza as mãos na frente do rosto. Põe as mãos na cintura e começa uma caminhada circular com pequenos passos. Novamente chuta. Balança rapidamente a cabeça num movimento de cima para baixo. Ele sorri. Vira-se de costas e põe as duas mãos para o alto. Rebola rapidamente e marca o balançar dos quadris, enquanto seus braços descem lentamente. Vira-se de frente novamente e repete a mesma sequência. Os braços descem pela lateral do corpo e emoldura o seu rebolado.

Faz um pequeno círculo com o ombro direito. Transfere o peso do lado direito para o esquerdo, para o direito de novo. Realiza simultaneamente um rebolado frenético, que reverbera num movimento ondulado através de seu tronco e finaliza com o balançar da cabeça de um lado para o outro. Aponta para o dedo anelar indicando o local de uma aliança imaginária no momento em que a música dita “Put a ring on it!”. Passa um braço pelo outro ao redor da cabeça. Com o corpo de perfil, olha sedutoramente para frente dando tapinhas no próprio bumbum.

Mercado quer ser Beyoncé, mas o que temos, ao contrário de uma mulher negra, forte e bem sucedida na profissão, é um garoto gay, latino, magro tentando, com essa estratégia, mostrar suas habilidades como dançarino, para conseguir um emprego melhor ou, simplesmente, fugir da solidão. Mercado está inserido numa realidade norte-americana governada pelo então presidente George W. Bush. A crise econômica e financeira começa a abalar instituições estáveis, a exemplo da família, e as discussões e votações sobre a legitimidade do casamento gay explodem em vários cantos do país.

Quando a música *Single Ladies* da Beyoncé foi lançada em 2008, eu morava em Phoenix no Arizona. Dançava em algumas companhias locais e

fazia alguns trabalhos como coreógrafo. Morava com meu namorado já fazia três anos e tentávamos estar inteirados de toda movimentação política relativa à legalização do casamento gay. Na época, várias proposições foram colocadas em votação e havia um empenho dos grupos ativistas gays e parte da sociedade para que essas proposições fossem aprovadas. Eu e meu namorado víamos na aprovação dessas proposições a possibilidade de permanecermos juntos. Eu via também a possibilidade de não só permanecer nos EUA, mas me adonar daquele lugar, chamá-lo de meu. Via na legalização do casamento gay o reconhecimento de um direito basilar, o de ter a possibilidade de me descolar do estereótipo ao qual o gay solteiro é relacionado. O estereótipo moralista da bicha promíscua que não sustenta relacionamentos duradouros e que, por isso, acaba sendo vítima da violência homofóbica, ou se contaminando com o vírus HIV/AIDS e outras mazelas (MOTT, 2003, p. 313).

Estou solteiro novamente. Novamente à procura de algum coração que queira compartilhar afetividade. Novamente nos sites de relacionamento gay, pois não aguento a solidão. Penso que a solidão é uma morte em vida, uma desapareição. Contudo, paradoxalmente, estou só no meu quarto, surfando por perfis virtuais, tentando escapar desta falta do “outro”. Segundo Barthes (1981, p. 27), “a ausência amorosa só tem um sentido e só pode ser dita a partir de quem fica”. Mas como pensar a ausência do outro, se, em “tempos líquidos” (BAUMAN, 2007), todos estamos sempre partindo, mesmo que seja para buscar esse outro que se foi ou que ainda não chegou?

Dançar *Single Ladies* não é apenas aparecer para se tornar estrela de um espaço sem materialidade, é, também, criar uma estratégia para fugir do monstro da solidão. Dançar *Single Ladies* é mostrar a solteirice para, paradoxalmente, não pertencer mais a ela. Nesse jogo em que só há caçadores, a solidão se estabelece e, como consequência, o encantamento melancólico da espera ou a cegueira brutal da procura.

3.2 AI QUE MEDA! SHANE MERCADO E HOMOFOBIA

Mercado executa dois passos no mesmo lugar e, em seguida, realiza um passo e



Figure 11: Shane Mercado em "Single Man Dances To Single Ladies", 2008.

um giro e para de perfil. Começa pequenos movimentos de socar, sempre com o foco voltado para a câmera. Joga a cabeça para trás enquanto se dirige para o fundo do quarto. Retorna ao centro do quarto num mesmo movimento ao reverso. Para de frente. Cruza e descruza os braços esticados rapidamente em frente ao seu corpo e corta o

ar, o que associa ao movimento de braços do orixá Ogum e, às vezes, Oxum, quando leva

a mão direita até a boca e a mão esquerda e posiciona-se no ar como se fosse um espelho. Cruza e descruza os braços e rebola até o chão. Fica em pé novamente. Agora passa a mão pelo quadril e para na altura da cintura. Ainda de perfil, ele projeta o quadril para trás numa pose de manequim em final de passarela se exibindo.

Quando assisti ao vídeo de Mercado pela primeira vez, o impacto de sua performance e a precisão de sua movimentação me impressionaram bastante com sua virtuosidade técnica, no entanto não atentei para as implicações políticas que isso ocasionava. Atento-me para o título do vídeo *Single Man*

Dances to Single Ladies, o que seria na tradução *Homem solteiro dança o hit Single Ladies*. De acordo com Ramsey Burt (1995, p. 12), para a maior parte do século XX, o mundo da dança tendeu a ser predominantemente um domínio feminino, em termos de audiência, dançarinos e professores. Mercado se apresenta no vídeo em trajes sumários, simulando o maiô da Beyoncé. O que o corpo de Mercado dubla é a movimentação de uma mulher que terminou com o namorado e se utiliza das armas de sedução para conquistar outro homem. Mercado quer conquistar quem? Essa simulação diz respeito a que? Ele terminou algum relacionamento com alguém? Ou ele está apenas celebrando sua solteirice de rapaz gay com seus 20 e poucos anos na cidade de Nova Iorque? Devido ao grande sucesso de sua performance no vídeo, cerca de 20.400 comentários foram postados, alguns positivos, elogiando a qualidade técnica de Mercado, e outros negativos, como usual resposta homofóbica ao ver um corpo masculino in/trans/vestido na movimentação de uma mulher.

Um dos comentários negativos foi postado pelo usuário com codinome *AirJordans1010*, e diz: “You FUCKN FAGGET, Your such a douch u bitch azz craker! Why dont you get a pair of balls and be a fuckin man. Ugh Ohhh... Somebody's playen for the other team”¹¹. De acordo com Zigmunt Bauman (1998, p. 27), aquilo ou aqueles que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo é um “estranho”, pois, por sua insubordinação às normas estabelecidas, eles obscurecem e tornam frágeis as linhas que estabelecem fronteiras e geram a incerteza e o mal-estar de se sentir perdido. A

¹¹ Seu viado de merda, você é um “otário”, sua cadela vadia! Porque você não arruma um par de bolas e vira um homem de verdade. Ugh Ohhh ... alguém está jogando no outro time” Tradução minha.

homossexualidade e o sujeito homossexual foram inventados no séc. XIX (LOURO, 2004; FOUCAULT, 1988). Com a incorporação das perversões e a nova especificação de indivíduos provocada pela caça às sexualidades periféricas, a sodomia passa a ser um ato interdito. Com isso, o homossexual se torna um “estranho”, algo misterioso que borra o sonho da pureza da heterossexualidade compulsória. Deste estranhamento e destes medos associados à homossexualidade nasce a homofobia¹².

Sedgwick (1985) propõe que a homofobia na sociedade ocidental está diretamente relacionada ao modo como homens se relacionam uns com os outros homosocialmente. Ela argumenta que a estrutura triangular fundamental em nossa sociedade patriarcal é aquela em que a mulher está situada em uma posição subordinada e intermediária entre dois homens. O seu argumento é que, nas relações entre homens na sociedade contemporânea ocidental, expressões emocionais e sexuais são necessariamente suprimidas no interesse de manter o poder masculino. Para Burt,¹³ a chave fonte do preconceito contemporâneo em relação ao dançarino homem é a associação deste com a homossexualidade. Segundo Louro (2004, p. 30), alguns artistas a partir dos anos 70, no Brasil, como Ney Matogrosso e o grupo Dzi Croquetes apostam na ambiguidade sexual, tornando-a isto uma marca em suas performances. Estas características perturbam não apenas as plateias, como toda a sociedade. Ora, o que fez o vídeo de Mercado se tornar um grande evento no Youtube e, com isso, o tornou uma celebridade fora do mundo

¹² Cf. BURT, 1995.

¹³ Ibid. p. 12.

virtual foi exatamente esta ambiguidade discursivamente produzida. Com o ideal de ficar parecido com a Beyoncé no vídeo *Single Ladies*, Mercado estabeleceu uma marca, com sua aparência e principalmente com sua desenvoltura técnica, borrando a ideia de original e cópia, como em Andy Warhol, e dismantelando localizações normativas no tocante ao que deve ou não ser dançado.

3.3 FAÇA UMA POSE! SINGLE MAN 'VOGUING' TO SINGLE LADIES

Mercado reproduz o ato de passar batom nos lábios me remetendo ao estilo voguing. Apoia a mão no quadril e gira o ombro para trás e para frente. Abre os braços lateralmente e de forma fragmentada os eleva. Traz novamente os braços para baixo. Põe a mão esquerda na cintura e inclina lateralmente seu tronco enquanto lança seu braço direito para o alto. Retorna à posição vertical. Faz sinal de negação com a mão direita. Põe a mão direita na cintura e, com o movimento de cabeça para o lado esquerdo, marca uma pausa de tempo. Com a mão direita, espana o ar da esquerda para direita. Aponta para frente e faz um movimento circular com o tronco. Põe novamente as mãos na

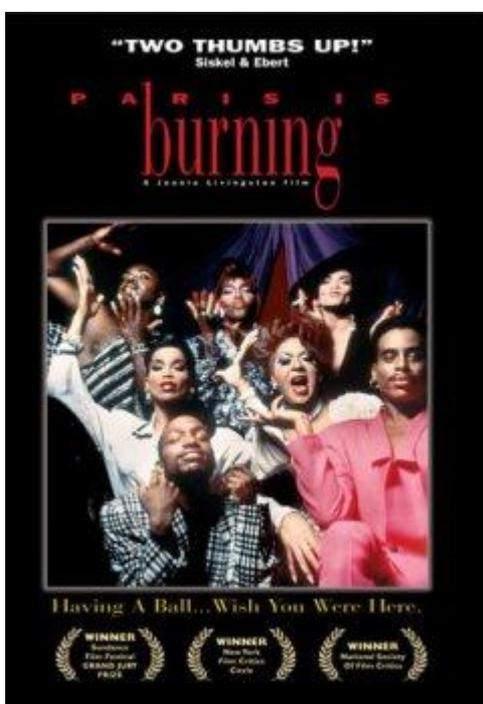


Figura 12: Cartaz do Documentário "Paris is Burning" da diretora Jennie Livingston, 1991.

cintura. Ondula seu tronco para frente e para trás rapidamente. Mercado projeta seu quadril lateralmente de perfil e rebola repetidas vezes.

O gestual de se maquiar, que Mercado executa, me reporta ao filme dirigido por Jennie Livingston, intitulado *Paris is Burning*. O filme é um documentário realizado em 1991 e narra os competitivos bailes de *drag queens* nos clubes do Harlem, em Nova Iorque, entre 1987 e 1989. No

filme, os modelos que andam e competem por grandes troféus no decorrer dos bailes são homens gays, economicamente pobres, latinos e afrodescendentes, travestis e transexuais. O filme divulga um tipo específico de movimentação largamente utilizada nesses bailes, o *vogue*. O gestual se refere à reprodução de gestos relacionados ao mundo da moda. Os participantes fazem e congelam poses, como se estivessem posando para a capa da revista Vogue. Reproduzem o ato de se maquiar, a maneira de andar dos modelos, as poses de final de passarela e projetam referenciais de poder aquisitivo e sucesso. A identificação com esses referenciais se dá pelo fato de que, na moda, a resolução do mundo é definitiva e por esse motivo o seu brilho seduz ao encantamento (BAUDRILLARD, 1996, p. 145).

No filme de Livingston, a identificação desses interlocutores com as ideias de sucesso, riqueza e felicidade vendidas pela moda é apresentada nas competições através do *vogue*. Esta movimentação representa a impossibilidade de realização desses sonhos e emoldura o espaço desse específico teatro. Como em *Paris is Burning*, no vídeo de Mercado esta sedução está muito estampada na tentativa de reprodução do vestuário da cantora de sucesso, na escolha da música com mais de 145 milhões de acessos, no preciosismo e no virtuosismo técnico da execução da coreografia e na confirmação dos interesses de fã em se aproximar do ídolo. Segundo Phelan (1993, p. 94), os bailes documentados no filme de Livingston são disfarces da ausência de afeto e da falta de dinheiro, os quais encenam o poder masoquista e o genuíno prazer na identificação simbólica tão crucial para ambos, o capitalismo e o desejo erótico.

O *vogue* é apresentado em *Paris is Burning* como uma espécie de batalha como as que acontecem na cultura Hip-Hop. Ainda conforme Phelan, “Vogue é descrita como uma guerra de gangues ‘segura’”¹⁴. Os participantes de grupos distintos mostram suas habilidades corporais, executam movimentos sofisticados e tentam superar o grupo rival. Esses bailes revelavam o anseio de homens gays e travestis e transexuais em se passarem como “normais”, estarem inseridos na normatividade hegemônica e, portanto, passarem despercebidos, sem serem marcados como “outro”. O documentário como veículo midiático revelou de maneira etnográfica uma camada da sociedade ignorada e excluída pela mesma. Contudo, os participantes dos bailes, no filme de Livingston,

permaneceram, “sob a lei do documentário etnográfico que os permite reter algo de seu poder subversivo, o poder daquilo que não é mostrado”¹⁵.



Figura 13: Madonna em cena do vídeo "Vogue", foto internet. 1990.

Um ano antes de ter sido divulgado em *Paris Is Burning*, o *vogue* ressurge como uma maneira de se movimentar e expressar desejos. Essa dança teve origem na cena dos bailes do Harlem em 1960, mas foi com o

videoclipe de Madonna *Vogue*, lançado em 1990, que este estilo de dança invadiu as pistas das boates no mundo inteiro.

¹⁴ Op. cit. p. 102.

¹⁵ Idem, p. 94.

Segundo Slavoj Žižek (1989, p. 109), “Na identificação simbólica nós nos identificamos com o outro exatamente no ponto em que ele é inimitável, no ponto que escapa a semelhança”. Nesse sentido, Mercado está *voguing* e se enquadra na perspectiva de identificação simbólica com a Beyoncé, ao ponto do que ele, como dançarino, poderia estar mais próximo dela, neste caso com sua movimentação. A movimentação de Mercado é uma resposta no estilo batalha com a qual ele tenta, de alguma forma, se aproximar ou mesmo superar a movimentação “original” da Beyoncé no videoclipe.

3.4 COREOGRAFANDO O CONSUMO

Mercado realiza movimentos pequenos e rápidos com os braços ao redor da cabeça e vira-se de perfil para a câmera. Alterna golpes com as mãos levantando os joelhos alternadamente aos movimentos das mãos. Vira-se de frente. Dá pequenos golpes com as mãos nos seus quadris. Repete a sequência e começa uma trajetória semicircular até o fundo do quarto onde para de perfil e repete o gesto de negação, sacudindo ao mesmo tempo o quadril. Vira-se de frente. Ele mostra a palma e as costas das mãos repetidas vezes enquanto projeta seu ombro oposto para frente e para trás. Mercado repete esse movimento por algum tempo. Balança os ombros de frente para trás como se estivesse dançando merengue. Já de perfil, Mercado expande e contrai seu tronco repetidamente realizando quase que simultaneamente círculos com os braços em frente ao seu corpo. Rebola. Põe as mãos na cintura e rebola mais ainda. Joga as mãos para frente e caminha com pequenos passos em direção à câmera.

Mercado para de perfil, põe a mão na cintura e oferece a outra num gesto como se dissesse “beije-a”! Balança a cabeça de cima para baixo e, com pequenos pulos sincopados, descreve um semicírculo até o fundo do quarto onde executa uma pirueta. Para de perfil e, com o braço esquerdo esticado, aponta para o chão e alisa-o com a mão direita. Seu tronco contrai e expande. Ele repete os movimentos marcando-os com a mão no quadril. Sua movimentação agora é ampla, rápida e leve. Faz piruetas en dedans e en dehors. Caminha do fundo para frente do quarto como se fosse uma bailarina na corda bamba. Faz esses movimentos rapidamente. Marca pequenos passos, faz um círculo em torno de si e caminha para o fundo do quarto. Mercado põe as mãos para o alto e começa

a bater palmas marcando o pulso da música. Faz um percurso indireto e sinuoso para frente. De perfil, começa a repetir o ato de dar tapas no bumbum.

Joga a cabeça e o quadril para o lado direito e, com o braço na altura do rosto, aponta o dedo para mostrar o lugar da aliança em sua mão esquerda (a aliança não existe). Joga a mão esquerda para cima e lá a sacode de um lado para outro. Transfere o peso do corpo para trás e começa uma sequência de pequenos gestos com a mão esquerda e mergulhos com o tronco para frente. Mostra esse lugar do anel algumas vezes. Com as mãos faz um jogo de esconde/mostra sua virilha. Faz um movimento com as mãos como se estivesse pulando corda enquanto caminha para frente do quarto na direção da câmera. Para de frente para a câmera com a mão esquerda aberta, na altura de seu rosto e, com a mão direita, segura a esquerda. A música termina. Mercado está com a respiração ofegante. Ele caminha em direção da câmera e a desliga.

(Fim do vídeo).

Este pequeno escrito do vídeo de Mercado abre espaço para a análise de todo o detalhe que foge à vista. Há nessa imagem um detalhe específico que o olho fixo da câmera que olha/filma Mercado registra e esconde e, somente no momento da descrição escrita, pude perceber. O duplo é criado dentro da imagem. O reflexo do espelho dourado duplica Mercado e cria outra camada possível de percepção. Cria um efeito de sedução, de descentramento da imagem principal de Mercado. É um ponto de fuga que revela o esconderijo daquilo que não é mostrado na imagem central da ação. Isto me dá possibilidades de problematizar a presença “real” de Mercado. Nesse vídeo, seu corpo é completamente exposto, extremamente iluminado, refletido e duplicado

pela câmera e pelo espelho, sua presença é intensificada. Mercado no vídeo é mais verdadeiro que o verdadeiro, é o máximo do simulacro. Segundo Baudrillard (1991, p. 8), o simulacro é “[...] a geração de modelos de um ‘real’ sem origem, nem realidade: hiper-real”. Uma “simulação desencantada”.¹⁶ É Pornô.

Nessa perspectiva penso em simulação, mas uma simulação como sugere Baudrillard, “desencantada”. Não há encantamento na ausência presente de Mercado. Muitos dos movimentos realizados por ele são movimentos que se repetem, mas uma repetição que está atrelada ao estabelecimento de padrões hegemônicos politicamente engajados na consolidação dos discursos de uma mídia capitalista e massificadora. Observo que a tentativa de Mercado em se aproximar da figura de Beyoncé é perigosa. Caracteriza a anulação da identidade de Mercado como agente performativo que produz conhecimentos, e firma-o como reproduzidor de conceitos hegemônicos de poder aquisitivo, beleza, fama e sucesso profissional, a partir da vinculação da solteirice como modo de existência.

A intenção de Mercado de aproximar-se da figura da Beyoncé, a partir de uma identificação de fã, é estabelecida genuinamente por uma subjetividade que vê a possibilidade de expressar seus desejos, sonhos, frustrações pela dublagem. Aqui nesse caso, uma dublagem que vai além da dublagem labial para uma dublagem de corpo inteiro. O efeito disso ocasiona duas leituras

¹⁶ Idem, 1997, p. 13.

diferentes. A primeira seria a aparição do poder falocêntrico¹⁷ da voz, pelo artifício da música dessa cantora, reproduzida mecanicamente no aparelho de som. O vídeo mostra um feminino que não se revela e que marca sua presença pela própria ausência, como no filme *The Man Who Envied Women*, da coreógrafa e cineasta Yvonne Rainer (1985). No vídeo de Mercado, assim como no filme de Rainer, a presença masculina (Mercado) é esmaecida pela força deste feminino libertário (Beyoncé), que não aparece, mas, pela voz, dá comandos e marca sua presença .

A coreografia executada tanto no vídeo de Mercado quanto no vídeo original de Beyoncé é uma coreografia de comandos, em que ambos, Beyoncé e Mercado, apenas ilustram o que a música está dizendo: “put a ring on it!”, “put your hands up!”. Este tipo de coreografia é muito comum no mercado da música pop, desde o surgimento das grandes estrelas como Michael Jackson e Madonna nos idos de 1984. Desde então, praticamente todas as coreografias estão implicadas em ilustrar o que está sendo dito na música. Este tipo de coreografia coloca a dança em uma posição de apenas reprodutora de conhecimentos e não passível de produção. Jussara Setenta (2008, p. 19) diz que “neste tipo de criação, o assunto não inventa uma língua na qual quer ser falado, nem um modo próprio ao assunto que o faça articular-se dentro de uma língua já existente”. Assim, esta investida de Mercado em marcar sua diferença,

¹⁷ O argumento falocêntrico se baseia na alegação de que a cultura ocidental moderna tem sido, e continua a ser, tanto cultural e intelectualmente subjugada pelo "logocentrismo" e pelo "falocentrismo". O Logocentrismo é o termo que Derrida usa para se referir à filosofia da determinidade, enquanto o falocentrismo é o termo que ele usa para descrever a maneira como o logocentrismo foi absorvido por uma agenda "patriarcal" "masculinista (fálica)". Assim, Derrida intencionalmente mescla os dois termos, falocentrismo e logocentrismo, como "falocentrismo".

se igualando metaforicamente a Beyoncé, neutraliza politicamente sua voz coreográfica como produtora de conhecimentos e o torna apenas um fantoche que executa movimentos.

A segunda leitura é a ratificação da condição de subalterno a uma normatividade que não se expõe e que nunca é atingida por estes discursos. Mercado é uma drag da Beyoncé, posto que o corpo midiático de Beyoncé aparece pela imagem de Mercado com a execução da coreografia. Louro (2004) afirma que a *drag* não tem como propósito se passar por uma mulher, mas, com o proposital exagero dos traços convencionais do feminino, exorbita e reforça marcas corporais, comportamentos e atitudes, para com a paródia de gênero aproximar-se e legitimar e, ao mesmo tempo, subverter o sujeito que copia. Dessa forma, a figura da *drag* permite pensar sobre os gêneros e a sexualidade, questionar a autenticidade dessas dimensões e refletir sobre seu caráter construído. Já Butler (1993, p. 125) diz que não há, necessariamente, uma relação entre *drag* e subversão e a *drag* pode, muito bem, ser usada a serviço tanto da desnaturalização quanto da reidealização das normas heterossexuais de gênero.

No vídeo de Mercado, a mídia é corporificada na imagem da cantora (entendo Beyoncé também como uma *drag* da mídia) e estabelece um domínio subjetivo da identidade de Mercado a partir do estético, da coreografia, da roupa, da música e da sedução do mundo das celebridades instantâneas. A coreografia que Mercado realiza neste vídeo reproduz as informações da mídia que está interessada na reprodução de conceitos que possam facilmente ser

consumidos. “Esses violentos efeitos socioculturais têm o corpo como agente que argumenta, estrategicamente, os discursos na artificialidade dos enunciados, em que a lógica do consumo dita a compreensão de cultura, identidade, gênero e sexualidade” (GARCIA, 2004, p. 4).

Atualmente o incentivo ao consumo gay cresce desenfreadamente,



Figura 14: Foto Montagem de Shane Mercado em apresentação da coreografia "Single Ladies" na Boate "Splash" em Nova Iorque, 2008.

boates, bares, festas, shows, cruzeiros, dentre outros, são os produtos mais consumidos por gays solteiros. Com a perspectiva de legalização do casamento gay e de todos os direitos conquistados ou ainda a serem conquistados, a exemplo da adoção, da constituição de família, do direito de inclusão do parceiro em planos de

saúde e previdência social, outras possibilidades de consumo são desencadeadas e o que, a princípio, estaria apenas relacionado a uma hegemonia heterossexual passa a ser alvo de interesse do público gay.

No título deste capítulo fiz a pergunta: Você colocaria uma aliança? O intuito era questionar outra possibilidade de existir além da solteirice apresentada pelo vídeo de Mercado. Penso que a solteirice se estabelece como um lugar de vulnerabilidade, que se aproxima do efêmero. O medo de não existir, de perecer, de desaparecer é forte, mas o medo de existir solitariamente é muito maior. A solidão se configura como uma “morte em vida” e isto é

aterrador. Então, performativamente digo “sim, eu colocaria uma aliança”, “sim, eu aceito”. Aceito o casamento gay como a forma de resistência e fuga desse lugar de solidão, apesar de saber que este não redime a violência, a homofobia ou a morte a que estamos sujeitos.

4. SORTE OU MORTE? *CAMP*, RISO E VIOLÊNCIA.

“Devemos supor que existem certas lições a serem tiradas do amor, ou senão continuarem felizes em repetir nossos erros indefinidamente, como moscas que enlouquecem batendo as cabeças contra as vidraças, incapazes de compreender que, embora o vidro pareça claro, não pode ser atravessado”.

Alain de Botton¹⁸.

Close na imagem de Santo



Figura 15- Cena inicial do vídeo "Madimoizele Gessyu - Sorte", 2009.

A câmera se afasta revelando a imagem de Nossa Senhora e uma parede branca ao fundo. Em frente à imagem de Santo Antônio, duas mãos postas num gesto de oração seguram um terço. A pele

é negra. À medida que a câmera se afasta, sua figura se revela, ela usa um xale branco com detalhes verdes que se harmonizam com a cor também verde da parede ao fundo contígua à parede branca. Essa figura é "Madimoizele Gessyu". Ela olha para a câmera, puxa levemente com a mão direita o seu xale, revelando o seu rosto anguloso. Pisca o olho direito e, com um sorriso cheio de ironia, nos lábios pintados de vermelho, balança a cabeça num movimento de cima para baixo. (Corte de edição).

O vídeo se intitula *Madimoizele Gessyu - Sorte* e é uma produção caseira de Gessé Araújo e Yuri Trípodi. Araújo era estudante do Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC e Licenciado em

¹⁸ BOTTON, 1997, p. 215.

Teatro, pela Universidade Federal da Bahia. Trípodi é aluno do Curso de Bacharelado em Interpretação Teatral da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. No vídeo, Araújo e Trípodi fazem uma paródia da relação heteroafetiva para discutir a violência doméstica contra a mulher. Dublam a música *Sorte* de Caetano Veloso, cantada pelo próprio Caetano e por Gal Costa. Este vídeo foi postado no Youtube em julho de 2009 e obteve, de acordo com a ferramenta estatística do site, 1.915 acessos. O acervo de vídeos de Araújo e Trípodi no Youtube teve início em maio de 2009, com o vídeo intitulado *Sem Pecado e Sem Juízo*, título homônimo da música de Baby Consuelo, lançada em 1985. Este vídeo teve um alcance de 5.357 acessos, desde sua postagem até hoje, sendo o vídeo mais visto da dupla. Então, *Madimoizele Gessyu - Sorte* é o segundo vídeo da dupla. Este vídeo é mais bem editado e melhor concebido cenicamente. Em setembro de 2009, postaram o vídeo *Qualquer Jeito* com 1.427 acessos. Quatro meses depois, em janeiro de 2010, postaram o vídeo *Volta por Cima*, que obteve 4.912 acessos e foi a última postagem em que o personagem Madimoizele Gessyu apareceu. Todos os quatro vídeos citados estavam classificados no Youtube na categoria humor, e todos, de maneira bem peculiar, tocavam em assuntos como gênero, etnia, homoafetividade e identidade cultural.

4.1 TACO DO TARACO TACO: MADIMOIZELE GESSYU É CAMPY

A cena está em preto e branco. A parede aparentemente branca é o fundo. Três cadeiras postas uma ao lado da outra compõem o espaço. Ela já não tem mais o xale que



Figura 16: Araújo e Trípodis em cena do vídeo “Madimoizele Gessyu –Sorte”, 2009.

lhe cobria a cabeça, seu cabelo é estilo Black Power. Usa uma blusa frente única e uma calça jeans justa ao corpo.

Senta-se com o corpo em diagonal, em relação ao olho da câmera e paralelo ao

seu parceiro na cena. Ele possui cabelos curtos pretos e uma barba cheia. A pele

é branca. Usa óculos escuros, uma camisa quadriculada e uma calça preta.

Ela possui uma postura ereta, contida e fechada em sua própria cinesfera. Esfrega, freneticamente, as mãos na calça jeans, dando-me a impressão de excitação. Ele está sentado com a perna cruzada, a mão direita repousa sobre a perna direita, o seu braço esquerdo se apoia na perna esquerda levando o seu tronco a uma inclinação para a esquerda.

Ele olha em direção a ela. Ela olha para o lado oposto e evita o contato visual. Ele passa a observá-la com maior atenção. Ela ainda o evita. Ele retira os óculos escuros e o põe na camisa. Ela ainda esquiva o seu olhar, entretanto sua atitude corporal tende a ser menos arredia. Finalmente ela o olha. Ele tenta tocá-la no ombro direito e é repellido com um tapa na mão. Ela se afasta para o lado bruscamente. Sua expressão é de reprimenda. Ele se retrai. Sua expressão é de não entendimento do ocorrido. (corte de edição).

A cena agora é colorida. Eles estão sentados em três cadeiras pretas, com almofadas brancas nos assentos, colocadas uma ao lado da outra contra a parede verde. Ele está inicialmente em uma postura ereta, seu queixo está levemente elevado. Suas mãos repousam sobre seu colo, com a mão esquerda ele segura os óculos escuros; suas pernas estão cruzadas e seu tronco recostado na cadeira. Ela veste uma blusa rosa choque sem mangas, usa uma calça jeans azul escuro, nos cabelos usa uma tiara com uma flor. Ela começa a dublar:

*“Tudo de bom que você me fizer,
faz minha rima ficar mais rara,
o que você faz me ajuda a cantar,
põe um sorriso na minha cara...”*

Enquanto dubla, seu movimento é contido, ela pouco se move a não ser pelas pequenas inclinações de cabeça para a esquerda e para a direita repetidas vezes. Seu tronco ondula lateralmente, o que me faz julgar que os movimentos de inclinação da cabeça são a finalização do movimento do tronco.

Ele a olha no momento em que ela começa a dublar. Em seguida, afasta-se da cadeira e transfere sutilmente seu peso para a sua esquerda. Passa a língua nos lábios enquanto a olha e inclina seu tronco na direção dela. Sua mão esquerda a toca por detrás de sua cintura. Ela afasta-se daquele toque. Ele se esquiva. Ela traz as mãos abertas com as palmas voltadas para fora, para perto dos ombros e também se esquiva. Ele continua a olhá-la. Aproxima-se novamente e, com a mão direita, quase a toca, mas ela, mais uma vez se esquiva. Ele se afasta e olha para frente pelo canto dos olhos. (Corte de edição).

O corte de edição aconteceu para a imagem, mas não para a música. Ela está ajoelhada em frente da imagem de Santo Antônio com um terço nas mãos e dubla:

“Meu amor, você me dá sorte,

Meu amor!

Você me dá sorte, meu amor!

Você me dá sorte,

Na vida!”

Ela usa as palavras da música dublada como uma conversa com o santo. A câmera a filma de perfil todo o tempo. Aproxima-se dela momentaneamente, faz um zoom na imagem e revela sua fisionomia mais de perto. Afasta-se e evidencia a imagem de Santo Antônio e depois retorna para ela. Ela faz pequenos movimentos com a cabeça e com as mãos manipula o terço. Reza para o Santo. Tem um sorriso nos lábios enquanto dubla “meu amor” e os movimentos da cabeça dão ênfase à frase que ela repete três vezes. Em alguns momentos outras palavras marcam determinados movimentos da cabeça, por exemplo: quando na dublagem a música diz: “Sorte”, ela olha para o alto. Aproxima-se da imagem do santo e a olha diretamente enquanto a palavra “vida” é dublada. A câmera focaliza uma vela acesa. (Corte de edição).

Quando vi o vídeo *Madimoizele Gessyu - Sorte* pela primeira vez, a estética *kitsch* que o mesmo apresentava me chamou a atenção. O vídeo pareceu-me uma produção em que os autores tinham a consciência de seu “mau gosto”¹⁹. Lembrei-me dos vídeos que habitualmente assistia, como, por exemplo, o programa de TV americana chamado *The RuPaul's Drag Race*²⁰ ou mesmo, os shows transformistas que assistia no Bar Âncora do Marujo, na Rua Carlos Gomes, em Salvador, em 2004. Pensei, então, no *Camp* como



Figura 17: Chamada da LOGOTV para o programa *RuPaul's Drag Race*, 2008.

possibilidade teórica para observar este vídeo. No vídeo, a paródia da clássica ideia do par romântico “garoto encontra garota”, sempre muito difundido nas artes cênicas, desde Shakespeare

(*Romeu e Julieta*) até as atuais telenovelas (Nina e Jorginho, da novela *Avenida Brasil*, da Rede globo), é apresentada como estratégia para discutir, com um tipo de humor pastelão, a violência doméstica contra a mulher e para apresentar a lei Maria da Penha, como alternativa de escape desta violência.

Como foi apresentado na introdução, o *Camp* é um conceito estético tradicionalmente associado à fecheação, à afetação. Segundo Lopes (2002, p. 99), O *Camp* dá outras dimensões ao espaço público a partir do gosto pela fantasia no cotidiano e da valorização da beleza, representando, assim, uma espécie de

¹⁹ Cf. KLEINHANS, 1994, p.182/183.

²⁰ Programa do canal LOGOTV apresentado pela Drag Queen Ru Paul, em que drag queens disputam entre o prêmio de Drag Queen Super Star.

aristocracia, não como classe, mas uma aristocracia estética. A estética desenvolvida no vídeo distancia-se de maneira desidentificatória, pois “permite contestar as interpelações da ideologia dominante” (MUÑOZ, 1998, p. 168), de uma apropriação específica com as divas da música pop americana, sendo que não pretende imitar a maneira de vestir ou cantar dessas cantoras, como também não está engajada numa tentativa de aproximação ao universo da realização profissional, dinheiro e sucesso em que estão inscritas a maioria das apresentações transformistas.

De acordo com Moe Meyer (1994, p. 13), “o pop *camp* emerge como leitura dominante da práxis homoerótica (queer)” e sua relação com a cultura pop foi desde o início muito íntima²¹. Além desta desidentificação com a predominância estética das tradicionais performances transformistas, a *drag* de Araújo no vídeo tenta, também, uma “desidentificação pública com a mulher”²² ou além disto, uma desidentificação com a ideia da categoria generalizante que define masculinidade/atividade sexual *vs.* feminilidade/passividade sexual²³.

A escolha da música *Sorte*, de Caetano Veloso e interpretada por Gal Costa e o próprio Caetano, acentua a ironia proposta pelo vídeo: a moça negra, solteira, feia, pobre, que não tem sorte no amor e que vê como única saída apelar ao santo, através de simpatia, para que este lhe arrume um marido, para que não fique mais sozinha. Caetano Veloso é um dos artistas de sua geração “[...] que mais articula construções complexas de sexualidade e gênero em suas apresentações” (BRAGA-PINTO, 2002, p. 197). Caetano, ainda de acordo com

²¹ Cf. LOPES, 2002, p. 94.

²² MUÑOZ, *op. cit.* p.108.

²³ Cf. CARRARA; SIMÕES, 2007; PASSOS, 2004.

Braga-Pinto²⁴ parece estar sempre implicado em tudo que ele canta, mesmo (ou especialmente) se o “eu” lírico na canção acontece de ser um personagem feminino.

Em nenhum momento do vídeo, Araújo ou Trípodi buscam a apropriação da imagem de Gal Costa ou Caetano Veloso, ao contrário, afastam-se da identificação verossímil com os ídolos, para resignificar, a partir do humor afetado, esses lugares estabelecidos pela heteronormatividade. No vídeo, o artifício da paródia está presente como uma “estratégia corrosiva da ordem” (LOPES, 2002, p. 103), uma forma de crítica que paradoxalmente implica a “identificação e o distanciamento” (LOURO, 2004), a “desidentificação” (MUÑOZ, 1998) ou “[...] a distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (HUTCHEON, 1991, p. 47 apud LOURO, 2004, p. 86), em relação ao objeto ou o sujeito alvo da paródia, no caso do vídeo, a violência doméstica contra a mulher.

O vídeo se apropria de uma ideia de feminino que é característica em peças do teatro baiano como, por exemplo, *Os Cafajestes* e *A Bofetada*. Essa apropriação estabelecida no vídeo é uma crítica ao discurso machista da “mulher objeto” que serve de “saco de pancadas” para servir de palco para a demonstração da suposta força e superioridade masculina, que é tradicional no Brasil e muito ouvido e cantado em sambas de Noel Rosa, Lamartine Babo e Geraldo Pereira. Nestas peças e músicas, a figura da mulher é o centro de piadas grosseiras e de mau gosto. Essa característica misógina e sexista é

²⁴ BRAGA-PINTO loc.cit.

fortemente reiterada pelas ditas minorias de classe social, raça e gênero. Apesar do reforço a estes estereótipos divulgados pelas montagens de humor pastelão, do teatro baiano, como passível de riso e ridicularização, a representação da mulher no vídeo de Araújo e Trípodi instaura uma ambivalência, que dispara um riso desconfortante frente à situação de violência impetrada pelo próprio parceiro.

O transformismo pouco engajado em criar a simulação verossímil do feminino na *drag* de Araújo instaura a percepção clara do binário de gênero masculino/feminino. A *drag* de Araújo não está barbeada ou depilada e não usa o *pirelli*²⁵. De acordo com Passos (2004, p. 28), raramente é pretendido qualquer tipo de fusão de gênero pelo transvestido tradicional, mas, ao contrário, ele pretende ratificar a divisão dos gêneros fazendo a escolha de uma das polaridades. Esta fusão, ainda segundo ele, seria “condição *sine qua non* da androginia”.²⁶ “Ao jogar e brincar com esses códigos, ao exagerá-los e exaltá-los, ela [no caso em análise, Madimoizele] leva a perceber sua não-naturalidade” (LOURO, 2004, p. 86) e sua capacidade de perceber o mundo como teatro, que não se faz apenas frívola, desimportante e alienante (LOPES, 2002, p. 96), mas, “uma estratégia situacional” (NEWTON, 1979, p. 105).

²⁵ Enchimento feito de espuma costumeiramente usados por drag queens e atores transformistas para criar a ilusão do corpo curvilíneo da mulher. Corriqueiramente usado nos quadris, nádegas e seios.

²⁶ PASSOS, loc. cit.

4.2 AMOR EM TEMPOS DE CÓLERA: RISO E VIOLÊNCIA²⁷

Uma sucessão de três cenas estáticas é exibida e cria uma rápida síntese dos



Figura 18: Gessé Araújo como "Madimoizele Gessyu" no vídeo "Madimoizele Gessyu – Sorte", 2009. foto extraída do vídeo, 2009.

acontecimentos. Esta é uma estratégia muito usada em manchetes policiais ou em revistas eletrônicas de fofoca. Na primeira cena, Ela olha para frente. O cabelo Black Power é adornado por uma tiara com duas flores de tecido. Seus lábios estão pintados com batom rosa do

mesmo tom da blusa. A barba aparece. Sua expressão é séria.

Na cena subsequente eles estão sentados nas cadeiras agora cobertas com um



Figura 19: Yuri Trípodí (esq.) e Gessé Araújo (dir.) em cena do vídeo "Madimoizele Gessyu - Sorte" 2009. Foto Extraída do vídeo, 2009.

forro branco com detalhes azuis e vermelhos. Ele retira os óculos escuros e pisca o olho para ela enquanto morde o lábio inferior. Ela tem os olhos fechados. Sua cabeça está voltada para a direita e inclinada para trás. Ela sorri.

²⁷ Faço uso do título do livro, do escritor colombiano Gabriel García Márquez, "O Amor nos Tempos do Cólera" como paródia da violência doméstica contra a mulher tratada na videoperformance "Madimoizele Gessyu -Sorte".



Figura 20: Gessé Araújo como "Madimoizele Gessyu", no vídeo "Madimoizele Gessyu - Sorte" 2009. Foto extraída do vídeo.

Na última cena, ela está no centro da imagem, em frente à câmera, seus ombros vão de um lado a outro da moldura fotográfica, o que me sugere que a imagem fora feita de muito perto.

Usa blusa rosa choque, as mãos estão fechadas, seus cotovelos estão flexionados próximos ao peito logo abaixo de seu queixo barbado. Ela segura um terço. Seus lábios estão entreabertos revelando um pouco de seus dentes. (Corte de edição).

A cena está em preto e branco novamente. Ela está em uma janela e ele em pé do lado de fora. A janela é feita de madeira escura, é grande, está totalmente aberta e possui um parapeito de mármore. Ela está do lado direito da cena. Ela se inclina e apoia seus cotovelos no parapeito da janela e seu queixo sobre suas mãos, que estão cruzadas. Ela



Figura 20: Cena do vídeo "Madimoizele Gessyu - Sorte", 2009.

olha para uma grande flor de tecido nas mãos dele. Ela não dubla o tempo inteiro do vídeo. Ele dubla nos momentos em que Caetano Veloso canta: "Quando te vejo não

saio do tom, mas meu desejo já se repara". Oferece a grande flor a ela. Fecha os olhos e recolhe a mesma mão trazendo a flor em direção do seu peito, na altura do coração. Inclina sua cabeça e olha novamente para ela. Ele se afasta e se aproxima novamente. Inclina-se para frente e, com as duas mãos, oferece a grande flor para ela. Em resposta, ela se afasta da janela retirando os cotovelos do parapeito e com as mãos, afasta a flor de

seu rosto. Ela, durante esse tempo, se move muito pouco, apenas olha de um lado para o outro demonstrando impaciência e afasta a grande flor artificial de seu rosto com as mãos. (corte de edição).

No vídeo do Shane Mercado, a presença masculina é colocada no lugar da centralidade da ação. Mercado executa a coreografia sob o comando da voz gravada de Beyoncé, na música *Single Ladies*. O feminino no vídeo de Mercado se marca presente pela voz e pela ausência física. A presença masculina (Mercado) é esmaecida pela força do feminino libertário (Beyoncé). No vídeo de Araújo, ao contrário, essa presença masculina está corporificada na figura do parceiro de Madimoizele. Ele não tem um codinome, o que o torna uma presença que se refugia no papel de coadjuvante. Suas ações são concentradas em reforçar a ideia de masculinidade, de seriedade, seu gênero é fixado por sua aparência, indumentária e a voz masculina na música. Desta forma, ele marca sua sexualidade com atitudes do estereótipo heterossexual, masculino, branco e de classe social mais favorecida e com movimentos bem marcados, expansivos e diretos. Segundo Hünninghausen (2007, p. 5), o argumento, preconizado no palco da heterossexualidade compulsória, da correspondência entre identidade biológica e papel sexual não se sustenta no tecido social por não ter encontrado ainda uma base genética comprovada. A ficção desta coerência com a identidade sexual, segundo ele, serve para podermos entender a manutenção da masculinidade nas sociedades contemporâneas.²⁸ A partir deste lugar, ele agencia o feminino representado por ela, como o centro do riso e do escárnio.

²⁸ HÜNNINGHAUSEN, loc. cit.

Como figura pública, a *drag* exemplifica o poder do *camp* para “além das comunidades gays, em que pese a dificuldade que o travesti tem na vida real, longe dos palcos luminosos” (LOPES, 2002, p. 102). Assim, até o riso que causa com suas aparições hiperbólicas torna-se uma forma de opressão, o que poderia ser uma maneira de aceitação do outro como diferente instaura uma má interpretação²⁹, “sua existência é trágica; em todo lugar é percebida como engraçada” (LONG, 1993 apud LOPES, 2002, p. 102).

No vídeo não há um deslocamento da norma dominante. A voz que dita a norma, ainda está centralizada num ideal heterossexista, em que a masculinidade em seu bastidor expõe na cena, como espetáculo, uma ideia de feminino risível e passível de violência, apesar das cenas e da construção visual e cinestésica dos envolvidos no vídeo fortalecer os cacoetes da heteronormatividade e estabelecer de forma bem clara o binômio de gênero masculino/feminino através da encenação do casamento como instituição estável e regulada por essa mesma norma. O humor que deflagra o riso também põe em xeque, a estabilidade deste modelo heteroafetivo de relação e identifica lugares onde a solidão e a violência se proliferam.

²⁹ Cf. LOPES, 2002, p.102.



Figura 21: Cena do Vídeo "Madimoizele Gessyu -Sorte": Trípodi (à esquerda) e Araújo (à direita) num beijo que não acontece, 2009.

A cena volta a ser colorida. Eles estão novamente sentados nas cadeiras forradas com o tecido branco com detalhes bordados em branco, azul e vermelho. Ao fundo a parede branca. Ele olha para ela. Ela

olha para ele. A música pede: "Me dá um beijo com tudo de bom e ascende a noite na Guanabara". Ele faz bico para beijar e realiza pequenos e curtos movimentos de contração e relaxamento com os lábios. Ela se ergue e projeta sua cabeça levemente para trás. Seu queixo se eleva e ela faz bico para beijar. Projeta seu tronco para frente e se aproxima dos lábios dele para um beijo que não acontece.

Ela mantém sua postura, no entanto sua atitude muda. Ela olha para frente e nota o olhar da câmera. Ele mantém o bico do beijo, olha diretamente para a câmera, franze a testa, encosta seu ombro direito no ombro esquerdo dela, retorna à sua posição inicial e olha novamente para ela. Ela faz a mesma sequência que ele e retorna a posição inicial. Olha para ele diretamente nos olhos. Ele faz novamente o bico para beijar e ela leva a mão em direção da câmera cobrindo-a totalmente. (corte de edição).

A mão dele afasta-se da câmera e revela a cena. Ele está de perfil para a câmera, sem camisa e se inclina sobre ela. Ela se levanta e o empurra para trás com o "calcanhar" da mão esquerda. Ela está sem blusa. Usa um sutiã sem alças e mostra seu peito masculino. Ela percebe novamente a câmera, grita, mas o som não sai, esconde o rosto com as mãos. As palmas das mãos estão voltadas para fora. Ele se encolhe ao perceber a câmera. Ela dá um pequeno tapa empurrando-o. Ele se encolhe novamente e

afasta-se dela. Ela sacode as mãos freneticamente, empurra-o para fora da moldura da cena e cobre novamente o rosto com as mãos enquanto a música diz: "Meu amor, você me dá sorte/Meu amor!/Você me dá sorte meu amor!/ Você me dá sorte/Na vida!".



Figura 22: Cena do Vídeo "Madimoizele Gessyu - Sorte": O flagra da câmera, 2009.

estão entreabertos. Na sequencia, ele aparece cobrindo o peito com as mãos. Ele olha diretamente para a câmera, seus lábios estão entreabertos. Em seguida, ela olha para dentro do sutiã. Sua boca está aberta. (Corte de edição).

Parede verde ao fundo. Banco com duas almofadas em tecido cor neutra. Ela está sentada à esquerda e ele está sentado à direita. Ela está novamente vestida com sua blusa rosa choque e sua calça jeans azul escuro. Ele está vestido com calça preta e camisa quadriculada. Ele a olha e sorratamente toca sua perna. Ela dá um tapa na mão dele e se afasta, inclinando seu tronco para a esquerda. Ele devolve o tapa no braço direito dela. Ela revida dando outro tapa no ombro dele. Ele revida com outro tapa e um empurrão. Ela se volta para ele, então se inicia uma discussão. O movimento dos lábios dela diz: - Seu grosso!

A discussão continua em silêncio, até que ele começa a puxar os cabelos dela. Ela reage tentando evitar aqueles puxões, mas ele segura em seus cabelos com uma das mãos, levando-a para uma inclinação lateral de tronco para a esquerda e para o fundo da cena. A briga continua até que os dois caem no chão saindo do campo de visão. Em

Mais uma vez o resumo em cenas estáticas acontece. Ela está vestida apenas com um sutiã sem alças, seu tronco se projeta para frente e seus lábios

seguida, ela aparece segurando uma folha de papel ofício branca com os dizeres: “Lei Maria da Penha”, escrito em letras vermelhas. (corte de edição).

Parede verde ao fundo. Detalhe do banco com almofadas. Pequeno altar de Santo Antônio. Ela agora discute com a imagem do santo. Sua atitude é de irritação. Enquanto conversa com o santo, gesticula com as mãos e aponta o dedo indicador veementemente para a imagem do santo. Retira a imagem do altar e a segura com as duas mãos colocando-a de cabeça para baixo. Sacode a imagem. Segura a imagem com uma das mãos e, com a outra, repete o gesto de apontar o indicador. Inspira fundo e sopra com força a vela que está acesa no altar. (corte de edição).

A partir da encenação leve e bem humorada, o vídeo indica, de maneira quase didática, para a alternativa legal de defesa contra a violência doméstica contra a mulher. Ela, após ter sido surrada por ele, levanta a bandeira da Lei Maria da Penha. A Lei Maria da Penha ou Lei 11.340 de 07 de agosto de 2006 cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal e dá outras providências. A lei tem esse nome devido ao caso de Maria da Penha, que foi espancada de forma brutal pelo marido durante seis anos. Em 1983, ele tentou matá-la duas vezes, a primeira atirando e deixando-a paraplégica; já na segunda, por eletrocussão e afogamento. É claro que os níveis



Figura 23: Cena do vídeo "Madimoizele Gessyu - Sorte":
Lei Maria da Penha, 2009.

de violência são distintos e o caso de Maria da Penha é um caso extremo, mas toda violência

impetrada é grave. O mérito do vídeo de Araújo e Trípodí está em mostrar homens que têm a sensibilidade cênica para entender e tratar deste assunto com tamanha leveza e também em mostrar como a paródia estabelece um lugar de transgressão de discursos historicamente assentados como norma e ressignificados para serem utilizados em favor da própria vítima da violência.

Cena em preto e branco. Parede branca ao fundo, uma cadeira colocada contra a parede. Ela está sentada na cadeira, de frente para a câmera, no seu lado esquerdo, ajoelhado no chão está ele. Ele levanta o tronco e ergue as mãos em direção a ela, em seguida, leva as mãos ao peito. Joga as mãos para o alto e senta nos calcanhares. Põe as mãos na cabeça, se inclina para frente e ajoelha. Desliza suas mãos pela perna dela até os pés e tenta beijá-los. Ela, em resposta, descruza as pernas e vira-se em direção a ele. Gesticula com as mãos numa atitude de desdém. Cobre seu rosto com as mãos. Com um pequeno chute evita que ele beije seus pés.

(pequeno corte de edição). Ela se levanta da cadeira enquanto ele se vira e começa a sair de cena engatinhando. Ela dá um "pé-na-bunda" dele, que cai deitado de bruços. Ela senta-se novamente na cadeira com um sorriso nos lábios. (corte de edição).

A síntese de cenas estáticas se repete e mostra ele olhando em direção a ela. Ela está de costas para ele. Ele puxa os cabelos dela por trás. A expressão dela é de dor. Sua boca está aberta como num grito. Ela segura a mão dele para tentar parar o puxão de

cabelo e com a outra mão ela o empurra. Em seguida, ela aparece só na cena e segura a imagem de Santo Antônio de cabeça para baixo, enquanto olha diretamente para a imagem do santo. Na última cena ela segura, com uma das mãos, uma folha de ofício branca com os dizeres: “Lei Maria da Penha”, escritos em vermelho e, com a outra mão, aponta o dedo para sua própria cabeça, sua expressão é séria. (Fim do vídeo).

4.2 BICHA NÃO MORRE, VIRA PURPURINA! O ESCORREGÃO METONÍMICO

Tomo emprestado o “corte de edição” como estratégia textual, para fazer aproximações que julgo pertinentes à temática apresentada no vídeo. Faço este esforço entendendo que os lugares de violência e solidão identificados pela paródia, no vídeo, podem ser diretamente relacionados ao contexto da militância gay em busca de um casamento igualitário e na luta contra a homofobia. Recentemente, com a proximidade das eleições para presidente dos Estados Unidos, a comunidade internacional se volta para as discussões sobre a legalização do casamento gay naquele país. Recentemente, o Vice-presidente dos Estados Unidos, Joe Biden, declara em entrevista seu apoio à legalização nacional do casamento gay. Uma semana depois, após a declaração de Biden, o presidente Barack Obama diz em entrevista que “Casais gays deveriam ser capazes de se casar”. No Brasil, a discussão sobre o casamento gay é fortemente deflagrada com o Projeto de Lei nº 1151, de 1995, de autoria da então Deputada Federal Marta Suplicy. O Projeto de lei tinha como proposta a parceria civil entre pessoas do mesmo sexo. Desde então, as discussões se tornaram ainda mais intensas até que, em maio de 2011, o Supremo Tribunal Federal (STF) brasileiro reconheceu por unanimidade a união estável entre pessoas do mesmo sexo em todo o território nacional. É fato que esse reconhecimento não diminui toda a violência e preconceito que é resultado de uma carga histórica de

machismo e homofobia existente no país, mas é o primeiro passo para dar conta da violência financeira a que está submetida a comunidade gay.

Esta discussão me remete aos meus dois últimos anos naquele país. Em 2008, as discussões sobre o casamento gay nos Estados Unidos estavam em evidência também devido às eleições presidenciais. Na época vivia com meu parceiro já há três anos e víamos na aprovação das leis que legalizariam o casamento gay a única chance de ficarmos juntos, sem o fantasma da imigração e da deportação a nos rondar. Morávamos no Arizona e todos os dias ouvíamos nos noticiários um misto de terror nas notícias referentes à imigração e esperança nas notícias sobre o casamento gay. O medo e a paranoia relativa às ações da polícia local, para com imigrantes, estavam me deixando atordoado, ao ponto de resolvermos nos mudar de Estado. Então, em março de 2008, nos mudamos para Columbia na Carolina do Sul. Contudo, não seria a imigração que nos separaria, mas outro tipo de terror que estava muito longe dali.

Era uma terça-feira cinzenta e fria, havia nevado todo o dia. A cidade estava deserta por conta do feriado de Ação de Graças. À noite, ao abrir minha caixa de e-mail, li a seguinte mensagem de minha mãe, com o título "Urgente": "Júnior, Adriano sofreu um acidente e está em cirurgia, entre em contato com urgência! Gleide". Ocorreu-me, ali, naquele momento, que eu estava perdendo o meu irmão mais novo. A angústia de saber disso, mesmo sem a certeza da confirmação do fato, transformava meu corpo em um amontoado de nervos trêmulos, à beira de um colapso. Meus olhos marejavam, minha boca estava

seca, meu coração descompassadamente acelerado.³⁰ Além da perda de meu irmão, outras perdas se desenhavam e uma delas era ter que deixar meu parceiro.

No início de 2005, solteiro, após ter terminado um relacionamento de seis anos, conheci Wesley em um *site* de relacionamentos. Começamos a trocar mensagens e fotografias. Por vezes, conversávamos em frente a *webcam*, mas ainda sem muita perspectiva de um dia concretizarmos nosso encontro. No mesmo ano, coincidentemente, recebi um convite para trabalhar no Estado do Arizona. A oportunidade de trabalhar fora do país se apresentava também como a oportunidade de resolver minha solidão. Poderia, finalmente, conhecer Wesley pessoalmente. Moramos juntos durante todo o meu tempo nos Estados Unidos. Sorrimos e choramos juntos várias vezes, inclusive no momento em que recebi a notícia da morte de meu irmão. O terror da morte que assolava meu coração me deixava cego para enxergar o terror nos olhos dele. Ele sabia que estava me perdendo também. Ele sabia que, se eu decidisse voltar ao Brasil, não poderia mais retornar. Isso poria um fim ao nosso relacionamento e a solidão voltaria as nossas vidas mais uma vez. Várias foram as razões que me fizeram decidir voltar: a necessidade de estar perto de minha mãe naquele momento, minha situação de ilegalidade, a crise econômica que se instalou nos Estados Unidos e no restante do mundo. Lembro-me de, no avião, ouvir uma canção do grupo U2, intitulada *Walk on* (Siga em frente); esta música tinha feito parte da trilha sonora do espetáculo *Solidão, Solidões* (2001), do Grupo HII-Contemporâneo de Dança. A música dizia:

³⁰ Cf. FERNANDES JÚNIOR, Aroldo Santos, 2012.

“E o amor não é uma coisa fácil/ é a única bagagem que você deve trazer/é tudo que você não pode deixar para trás”, Bonno Vox, U2.

Quando cheguei ao Brasil, em maio de 2009, decidi fazer seleção para o Mestrado e, na busca pelo objeto de pesquisa, me deparei com o vídeo do Gessé Araújo.

No vídeo, não se vê uma mulher, a simulação propositadamente falha e revela o gênero do ator. Isto possibilita pensar sobre uma reiteração da homofobia e da violência contra gays, principalmente em classes sociais mais desfavorecidas economicamente. Araújo é negro e gay e, ao transvestir-se para dar corpo à Madimoizele, aparece como foco principal para o escárnio de uma heteronormatividade hegemônica. Segundo Gust Yep e John P. Elia (2007, p. 35), a homossexualidade negra é vista como uma doença de brancos e uma ameaça à essência da masculinidade negra heteronormativa. Assim, “[...] esta é frequentemente julgada, caçoada e violentamente rejeitada”³¹.

A paródia no vídeo de Araújo opera de dentro da norma dominante, mas com tensão interna. Ela, aparentemente, reitera a misoginia e o machismo, mas, ao repetir os cacoetes do machismo, os faz com uma diferença crítica. No vídeo a paródia enuncia o “declínio do amor romântico heterossexual” (LOPES, 2002, p. 98) como modelo. O mais interessante é pensar que, apesar desta possível falência na funcionalidade deste modelo, toda uma discussão sobre a necessidade do casamento pela comunidade gay é gerada. A plataforma de militância gay defende o casamento entre pessoas do mesmo sexo, não só para

³¹ Idem, p. 35.

“a liberação homossexual, como também, para liberação sexual em geral” (MOTT, 2003, p. 246). Com o casamento gay, benefícios relativos à seguridade social e legal do parceiro, ao INSS, ao acesso a empréstimos conjugais, à declaração conjunta de imposto de renda, ao direito à herança e à possibilidade de adoção seriam garantidos³².

Com o casamento gay, a violência financeira acaba sendo minimizada. Mas e quanto a violência física contra gays? O Vídeo de Araújo trata da violência doméstica contra a mulher e divulga a Lei Maria da Penha como o instrumento legal para mulheres que sofrem ou sofreram este tipo de violência. Mas o que se tem feito em relação aos corriqueiros assassinatos de homossexuais no Brasil? Qual o amparo legal que gays, vítimas de violência física ou moral, tem para recorrer? No meio de tamanho progresso nas discussões dos direitos gays, esse vídeo brilha como diamante para se pensar, também, a necessidade de leis que venham diminuir o impacto da homofobia nas comunidades Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Travestis e Intersexs -LGBTTIIs . Contudo, a compreensão dominante e pseudolibertária sobre a homossexualidade existente no Brasil se caracteriza pela confusão das categorias e divulga uma falsa ideia de tolerância no que diz respeito às diferenças (CARRARA, 2007, p.4). Ao contrário, faz maquiagem a homofobia, a misoginia, o machismo e a violência relacionada a isso.

Sou de Vitória da Conquista, uma cidade de valores machistas do interior do Estado da Bahia, onde a homossexualidade ainda é vista como uma anomalia. Uma cidade onde crimes de ódio são considerados como apenas

³² MOTT, loc. cit.

fatalidades ou casos pontuais, em que, no fim, a vítima passa a ser o desencadeador da própria sina. Perdi vários amigos, que foram assassinados com requintes de crueldade, mas nenhum dos casos ainda foi resolvido. Eu mesmo já fui vítima de atos homofóbicos, não tão extremos porém, ainda assim violentos. Lembro-me das churrias que sofria na escola, de quando tinha que me desviar do meu caminho para não passar por esse tipo de constrangimento público. Mas um fato mais específico me vem à memória: ainda morava em Conquista, em uma noite, voltava de uma festa na casa de alguns colegas do grupo de dança de que fazia parte, quando fui abordado por um carro, de vidros escuros, com vários rapazes que se dispuseram a me atirar pedras deliberadamente. Corri para que as pedras não me atingissem. Estava só e com medo, senti que, se não fugisse, poderia nem sequer chegar em casa ou estar aqui para escrever essas linhas. Já em casa, longe daquele perigo, a solidão se manifestava como outra forma de violência. Depois disso, por muito tempo fiquei assustado, desconfiado e com medo de sair ou me envolver. Sobrevivi as pedras que me atiraram, sobrevivi à perda de meu irmão e a separações. “aceitar a perda é aceitar a estranheza (queerness)” (MUÑOZ, 2001, p. 432, ênfase minha) ou, mais especificamente, a perda de uma autorização da norma dominante. Atualmente estou solteiro e, na minha atual solteirice, entrei e saí de pequenos relacionamentos que não deram certo. No entanto, há em mim uma melancólica necessidade de acreditar que a possibilidade de um relacionamento estável, um casamento, é a solução para uma existência mais segura, menos vulnerável às mazelas que assombram a contemporaneidade. A estranha

fragilidade das relações, o sentimento de insegurança que esta fragilidade inspira e o conflitante desejo de estreitar estes laços e ainda mantê-los frouxos nos delegam a solidão como limbo que vulnerabiliza e amplifica as possibilidades de uma exposição entregue ao anonimato, pois o sujeito investido dela está em busca de preencher o vazio em sua afetividade no encontro de um “outro” desconhecido. Esse encontro é sempre imprevisível, uma sorte ou uma morte.

5. MOVIMENTOS CONCLUSIVOS

So, choose your last words/ this is the last time.
'Cause you and I, we were born to die.³³

Lana Del Rey

Retirar-se, este me parece o verbo mais adequado para começar este movimento conclusivo. Retirar-se é o movimento de sair de cena. O objetivo desta dissertação foi, além da descrição e discussão das videoperformances *Rest Of Your Life*, *Single Man Dances To Single Ladies* e *Madimoizele Gessyu - Sorte*, ponderar a possibilidade desta escrita se configurar como performance, conferindo-lhe um caráter efêmero e evanescente. Espero que, depois de me aventurar por tantas tentativas de escrita e reescrita deste texto, tenha conseguido esboçar as potencialidades artísticas, políticas e pedagógicas desta proposta, nas Artes Cênicas.

No exercício de (escre)ver este texto, para (re)pensar o conceito de ontologia da performance que Phelan desenvolveu em 1993 e tentar fugir das normas inerentes ao documento escrito (num sentido de preservação) em direção da ideia de escrita para o desaparecimento,³⁴ utilizei-me de várias estratégias textuais, dentre elas a descrição das cenas dos vídeos, relatos de experiências pessoais, a construção de uma genealogia sobre o surgimento da personagem Alec, entendendo-a para além da aceção de personagem

³³ Estrofe da música "Born to die" da cantora Lana Del Rey, 2012. "Então escolha suas últimas palavras, esta é a última vez. Porque você e eu nascemos para morrer". Tradução minha.

³⁴ Cf. PHELAN, 1993; FOSTER, 1996.

instaurada apenas para a cena que acontece no espaço físico do palco, como uma maneira muito particular de fazer artístico. Uma poética. Refleti sobre as maneiras de entendimento deste corpo, sua memória de infância que, no texto, chamo de mito de origem, passando por suas aparições cênicas em Salvador, em Phoenix e em Columbia nos Estados Unidos, até seu desaparecimento como sujeito social,³⁵ devido às dificuldades com as normas americanas de imigração, e seu ressurgimento em 2008, com o vídeo *Rest Of Your Life*.

No fazer a genealogia identifiquei a homofobia como componente repressor da sexualidade masculina e o armário como confinamento compulsório. Verifiquei que a saída desse refúgio compulsório desestrutura a maneira como as restrições sociais funcionam para manter escondidos determinados comportamentos masculinos. Essas reflexões permearam o estudo, mas é a partir da superexposição de Shane Mercado em seu vídeo *Single Man Dances to Single Ladies* que refleti sobre estas questões, principalmente no que diz respeito ao dançarino homem.

Ponderei sobre a solidão e a fragilidade das relações humanas na contemporaneidade,³⁶ pensando ser esta também uma justificativa para a plataforma militante gay, no que diz respeito às discussões sobre o casamento igualitário entre pessoas do mesmo sexo. Nesta perspectiva, cheguei à conclusão de que somos seres fragmentados e sós, em constante movimento de retirar-se, para buscar a fantasia de completude no encontro com o outro.³⁷ Percebi que a dublagem é um artifício poderoso para o estabelecimento de uma

³⁵ Cf. BUTLER & SPIVAK, 2009.

³⁶ Cf. BAUMAN, 2003.

³⁷ Cf. LACAN apud PHELAN, 1995.

escuta das vozes subalternas, suas angústias, suas agruras, suas violências sofridas e também seus sonhos.

Continuei a tratar dessas violências no capítulo destinado ao vídeo *Madimoizele Gessyu – Sorte*. Nele abismei em reflexões teóricas acerca do *Camp* como fenômeno estético resultante de uma sensibilidade gay, mas não necessariamente de pessoas gays,³⁸ e que está presente nas três videoperformances escolhidas para este estudo, como traço subjetivo de estranheza (queerness), em relação à agenda heteronormativa. “Nós *queers* somos esquisitos porque reconhecemos que sobrevivemos às nossas próprias mortes” (PASSOS, 2004, p. 208). Essas “nossas mortes” a que Passos se refere são as várias transformações que o sujeito (principalmente os sujeitos homossexuais, sem me excluir) passa constantemente em suas vidas para poder continuar sobrevivendo às violências impetradas contra eles, violências de vários tipos, em vários âmbitos de suas existências.

Estas estratégias compõem o meu entendimento da escrita performativa, como método que possibilita o acesso a algumas das subjetividades reveladas aqui. Este movimento conclusivo é também uma destas estratégias composicionais, pois tem como função re(a)presentar como *flashback* de vídeo (natureza dos objetos aqui estudados) o alcance conquistado. Este movimento re(a)presenta a pesquisa como rastro. É a escrita da performance que deixou de existir. É a repetição que tenta parar o desaparecimento num movimento perene de reinício³⁹, um *Return to Innocence*.⁴⁰ Neste arremate, a epígrafe pede para que

³⁸ Cf. SONTAG, 1964; LOPES, 2002; PASSOS, 2004.

³⁹ Cf. GILPIN, 1996.

as últimas palavras sejam escolhidas, pois nós nascemos para morrer, então, num movimento de (re)memorar o processo, fiz o *flashback* como nos filmes hollywoodianos em que os protagonistas, antes de morrerem, rememoram os fatos mais importantes de suas existências. Passei por memórias, algumas felizes e outras (ainda) dolorosas, mas importantes para a construção do sujeito que até aqui foi, mas já está deixando de ser novamente. Concluo, então, que esta performance dissertativa está chegando ao seu tempo, pelo menos nesta forma escrita em que, aqui, se configura. Enxergo, assim, o rastro que é deixado, “signo de uma leve vertigem que é aquela de uma vida anterior” (BAUDRILLARD, 1997, p. 16). Por fim, me retiro de cena, mas ao contrário dos protagonistas de filmes hollywoodianos, não morro, saio ao estilo de Alec, numa dublagem da música do grupo inglês Eurythmics, *Here Comes the Rain Again*, cantada pela cantora escocesa Annie Lennox em 1985:

“Here comes the rain again,
Falling on my head like memories,
Falling on my head like new emotions”.⁴¹

⁴⁰ Canção do grupo musical alemão Enigma, lançada em 1994.

⁴¹ Aqui está a chuva novamente caindo em minha cabeça como memórias, caindo em minha cabeça como novas emoções.. Tradução minha.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Darlene Silva Vieira. Reflexões sobre sexualidade e gênero a partir de pessoas solteiras em Salvador. In: **Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos**. UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina: 23 a 26 de agosto de 2010. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278269135_ARQUIVO_textocompletoparafazendogenero_solteiros.pdf> 10.> Acessado em: 08 de jun. 2012.

ARAÚJO, Gessé; TRIPODI, Yuri. **Madimoizele Gessyu - Sorte**. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8y3-ryu_GM4>. Acesso em: 29 de maio. 2010.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

AUSLANDER, Philip. **Liveness: Performance in a mediatized culture**. London & New York: Routledge, 1999.

AUSLANDER, Philip. "Liveness: Performance and anxiety of simulation" in: DIAMOND, Elin (org.). **Performance & Cultural Politics**. New York & London: Routledge, 1996.

AUSTIN, J.L. **Quando dizer é fazer: Palavras e ação**. Tradução: Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKER, Roger. **Drag: a History of Female Impersonation in the Performing Arts**". New York: New York University Press, 1994.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Vida Inteira**. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARATA, Danilo. O corpo e a expressão videográfica: A video-instalação como estratégia de uma narrativa corporal. IN: COUTO, Edvaldo Souza e GOELLNER, Silvana Vilodre (orgs.). **Corpos Mutantes: Ensaio sobre novas (d)eficiências corporais**. Editora da UFRGS, 2007, p. 105-122.

BARTENIEFF, Irmgard, LEWIS, Dori. **Body Movement: Coping with environment**. New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1983.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **O Neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução: Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

BAUDRILLARD, Jean. **A Arte da Desaparição**. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/N-Imagem, 1997.

BAUDRILLARD, Jean. **The Perfect Crime**. Translated by Chris Turner. New York & London: Verso 1996.

BAUDRILLARD, Jean. **A Troca Simbólica e a Morte**. Tradução de João Gama. Lisboa: Edições 70, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BAUMAN, Zigmunt. **Liquid Love**. Cambridge, UK: Polity, 2003.

BAUMAN, Zigmunt. **Liquid Times: Living in an age of Uncertainty**. Malden, MA: Polity Press. 2007.

BAUMAN, Zigmunt. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Tradução: Mauro Gama, Claudia Martinelli; revisão técnica Luís Carlos Fridman – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

BENJAMIN, Walter. The work of art in the age of mechanical reproduction. In: **Illuminations**. New York: Schocken Books, 1969, p. 217-251.

BOTTON, Alain de. **Ensaio de Amor**. Tradução: Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BRAGA-PINTO, César. Supermen and Chiquita Bacana's Daughters: Transgendered voices in Brazilian popular music. In: QUINLAN, Susan Canty and ARENAS, Fernando (orgs.). **Lusosex: gender and sexuality in the Portuguese-speaking world**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002, p. 187-207.

BURT, Ramsay. **The male dancer: Bodies, spectacle, sexualities**. New York: Routledge, 1995.

BUTLER, Judith. **Bodies That Matter: On the discursive limits of "sex"**. New York & London: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BUTLER, Judith; SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Quien le canta al estado-nacion? : Lenguaje, política, pertenencia**. Buenos Aires: Paidós, 2009.

CALAIS - GERMAIN, Blandine. **Anatomia para o Movimento, Vol.1: Introdução à análise das técnicas corporais**. São Paulo: Manole, 1991.

CALAZANS, J.; CASTILHO, J. e GOMES, S. **Dança e educação em movimento**. São Paulo: Cortez, 2003.

CARLSON, Marvin. **Performance: Uma introdução crítica**. Tradução: Thais Flores Nogueira e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARRARA, Sérgio; SIMÕES, Julio Assis. Sexualidade, Cultura e Política: a trajetória da identidade homossexual masculina na antropologia brasileira. **Cadernos Pagú**, no. 28. Campinas, jan/jun 2007.

COUTO, Edvaldo. Danilo Barata: as fronteiras tecnológicas do corpo-imagem. In: **Cultura Visual**, n. 12, outubro/2009, Salvador: EDUFBA, p. 77-85.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ECO, Umberto. O hábito fala pelo monge. In: Eco, Umberto et al. **Psicologia do Vestir**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989, p. 7-20.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento**: O sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

FERNANDES JÚNIOR, Aroldo Santos. **Rest of your life**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=J1jyY7kiLLg>> Acesso em: 15 jan. 2012.

FERNANDES JÚNIOR, Aroldo Santos. Eu venho perdendo você: O desaparecimento nos vídeos-performance “Madimoizele Gessyu – Sorte” e “Single Man Dances to Single Ladies”. **Gambiarra - Revista dos Mestrados do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes**. Niterói, ano 04, no. 04, p. 15 - 21, 2012.

FOSTER, Susan Leigh. Choreographing History. In: FOSTER, Susan Leigh (Org). **Choreographing History**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade, vol. 1**: A vontade de Saber. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 15ª Edição, 2003.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade, vol. 3**: O cuidado de si. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 8ª Edição, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Tradução: Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FRANKO, Mark. Given Movement: Dance and the Event. In: LEPECKI, André (org.). **Of the presence of the body**: essays on dance and performance theory. Middletown, CT Wesleyan University Press, 2004, p. 113 - 123.

FUSCO, Coco. "Who's Doin' The Twist? Notes Toward a Politics of Appropriation" in: **English Is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas**. New York: The New York Press, 1995, p. 65-77.

GARCIA, Wilton. O Corpo Contemporâneo: a imagem do metrossexual no Brasil. **Mneme - Revista Virtual de Humanidades**, n. 11, v. 5, jul./set. 2004. Disponível em: <<http://www.seol.com.br/mneme>>. Acesso em: 02 jun. 2012.

GILPIN, Heidi. Lifelessness in movement, or how do the dead move? Tracing displacement and disappearance for movement performance. In: Foster, Susan Leigh. (org.), **Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and power**. New York, Routledge, 1996, p.106-128.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GONÇALVES, Fernando Nascimento. Performance: um fenômeno de arte - corpo - comunicação. **Logos 20: Corpo arte e comunicação**. Rio de Janeiro, ano 11, no. 20, p. 76 - 95, 1º. Semestre de 2004.

GONÇALVES, Fernando Nascimento. Como fazer um corpo desaparecer e ao mesmo tempo se multiplicar: Imagens da presença nas estratégias tecno-poéticas de Laurie Anderson. In: **XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** - Belo Horizonte - INTERCOM. 02 a 06 set. 2003. Disponível em: <<http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/handle/1904/5159>>. Acesso em: 04 jun. 2012.

HÜNNINGHAUSEN, Carlos Guilherme. Mantendo a pose: "machos que gostam de outros machos" ou "homossexuais sem marcas" (da sua homossexualidade). **Crítica Cultural**, volume 2, número 2, jul./dez. 2007.

KLEINHANS, Chuck. "Taking Out The Trash: Camp and The Politics of Parody" in: MEYER, Moe (org.). **The Politics and the poetics of camp**. New York & London: Routledge, 1994.

KOUTOURIOTIS, Pavlos. **Male Daft Bodies: Camping on Youtube**. Internet. Disponível em: <<http://www.kountouriotis.org/texts/index.html>>. Acesso em: 26 out. 2011.

LEI MARIA DA PENHA. Lei 11.340 de 7 de agosto de 2006. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm> acessado em: 01 nov. 2011.

LEPECKI, André. **Of the presence of the body: essays on dance and performance theory**. Middletown, CT Wesleyan University Press, 2004.

LÉVY, Pierre. **As Tecnologias da Inteligência: O futuro do pensamento na era da informática**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

LOPES, Denílson. **O Homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002.

LOPES Denílson. **Nós os mortos**: Melancolia e Neo-barroco. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. **O Corpo Educado**: Pedagogias da Sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert. **Manual de estilo acadêmico**: monografias, dissertações e teses. Salvador: EDUFBA, 2008.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MACKENDRICK, Karmen. *Embodying Transgression*. . In: LEPECKI, André (Org.). **Of the presence of the body**: essays on dance and performance theory. Middletown, CT Wesleyan University Press, 2004, p. 140 - 156.

MATERNÓ, Angela. O olho e a Névoa: considerações sobre a teoria do teatro. **Sala Preta**. São Paulo, Dep. de Artes Cênicas da ECA/USP, n.2, 2000, p. 31-41.

MCDONALD, Christie V.; DERRIDA, Jacques. *Choreographies*: Jacques Derrida and Christie V. McDonald. **Diacritics**, Summer, 1982. *Cherchez la Femme Feminist Critique/Feminine Text*. Vol.12, no. 2, p. 66-76.

MERCADO, Shane. **Single Man dances to Single Ladies**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=SGemjUvafBw>>. Acesso em: 29 de maio. 2010.

MEYER, Moe (org.). **The Politics and the poetics of camp**. New York & London: Routledge, 1994.

MOON, Michael. *Flaming Closets*. In: CREEKMUR, Corey K.; DOTY, Alexander (orgs.). **Out in Culture**: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture. Duke University Press, Durham, 1995, p. 57-78.

MOTT, Luiz. **Crônicas de um gay assumido**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MUÑOZ, José Esteban. **Disidentifications**: Queers of color and the performance of politics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

NESS, Sally Ann. *Dancing in the field: notes from memory*. In: Foster, Susan Leigh. (Org.), **Corporealities**: Dancing Knowledge, Culture and power. New York, Routledge, 1996, p. 129 - 154.

NEWTON, Esther. "On the Job" & "Role Models" in: **Mother Camp**: Female Impersonators in America. Chicago: The University of Chicago Press, 1972, 1979

PAGLIA, Camille. **Sexo, Arte e Cultura Americana**. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PASSOS, F. A. de P. **What a Drag! Etnografia, Performance e Transformismo**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Dança. Universidade Federal da Bahia, 2004.

PHELAN, Peggy. Trisha Brown's Orfeo: Two Takes on Double Endings. In: LEPECKI, André (org.). **Of the presence of the body: essays on dance and performance theory**. Middletown, CT Wesleyan University Press, 2004, p. 13 -28

PHELAN, Peggy. On Seeing the Invisible: Marina Abramovi'c's, The House with the Ocean View. In: **Live: Art and Performance**. New York & London, 2004, p. 16 - 26.

PHELAN, Peggy. Uncovered Rectums: Disinterring the Rose Theatre. In: **Mourning Sex: Performing public memories**. London & New York, Routledge, 1997, p.73 - 94.

PHELAN, Peggy. Thirteen Ways of Looking at Choreographing Writing. In: FOSTER, Susan Leigh (Org). **Choreographing History**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

PHELAN, Peggy. **Unmarked: The Politics of Performance**. New York & London, Routledge, 1993.

POLLOCK, Della. Performing Writing. In: **The Ends of Performance**. PHELAN, Peggy; LANE, Jill (orgs.). New York & London, New York University Press, 1998, p. 73 - 103.

SALIS, Fernando. Performance Audiovisual: Videoperformance, *Vjing*, Cinema ao Vivo. In: **Performance, Presente, Futuro. Vol. II/ Curadoria: Daniela Labra**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009, p.37-43.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano: Da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SAVIGLIANO, Marta. "Tango and the Colonizing Gaze". In: **Tango and the political Economy of Passion**. Boulder: Westview Press, 1995.

SCHECHNER, Richard. O que é Performance? **O Percevejo**. Ano 11, nº 12, 2003, p, 25-50.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemology of the closet**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2a. Ed. 2008.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. Teaching "Experimental critical writing". In: PHELAN, Peggy; LANE, Jill (orgs.). **The Ends of Performance**. New York & London, New York University Press, 1998, p. 104 -115.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.

SONTAG, Susan. Notas sobre Camp. In: **Contra interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WILDE, Oscar. **Aforismos**. Curitiba: Polo Editorial do Paraná. 1997.

WOSIEN, Maria-Gabriele. **Sacred Dance: Encounter with the gods**. New York: Thames and Hudson, 1974.

YEP, Gust A; ELIA, John P. Queering/Quaring: Blackness in Noah's Arc. In: PEELE, Thomas (org.). **Queer Popular Culture: Literature, Media, Film and Television**. New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2007, P. 27-40.

YOUNG, Latika. **Dorky Dance.com: Dorky Dancing, Vlogging and the Rise of Self Produced Dance on the Internet**. Unpublished Master Thesis, The Florida State University, College of Visual Arts, Theater and Dance, 2007. Disponível em: <http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd04052007140622/unrestricted/YoungLatika_DorkyDance.Com.pdf> Acessado em: 5 de jun. 2012.

ZIZEK, Slavoj. **The Sublime Object of Ideology**. London and New York: Verso, 1989.

Anexo 1

Letra e tradução da música First Day por Timo Maas

FIRST DAY

Dj Timo Maas (feat. Brian Molko).

I see you found my underground

Help yourself to guns and ammo

Nothing here has ever seen the light of day

I leave it in my head

It's the first day of the rest of your life 4X

You'll remember me, for the rest of your life.

2X

It's the first day of the rest of your life 8X

Don't fuck it up 2X

You'll remember me, for the rest of your life

2X

It's the first day of the rest of your life 12X

PRIMEIRO DIA

Dj Timo Maas (Apresentando Brian Molko).

Vejo que encontrou meu subterrâneo

Sirva-se de armas e munição

Nada aqui jamais viu a luz do dia

Eu deixo em minha cabeça

Este é o primeiro dia do resto de sua vida 4X

Você se lembrará de mim pelo o resto de sua

vida 2X

Este é o primeiro dia do resto de sua vida 4X

Não fôda com tudo 2X

Você se lembrará de mim pelo o resto de sua

vida 2X

Este é o primeiro dia do resto de sua vida 12X

Anexo 2

Letra e tradução da Música Single Ladies por Beyoncé

SINGLE LADIES (PUT A RING ON IT)

Beyoncé

All the single ladies (7X)

Now put your hands up

Up in the club, we just broke up
I'm doing my own little thing
Decided to dip but now you wanna trip
Cuz another brother noticed me
I'm up on him, you're up on me
Don't pay him any attention
Cried my tears, three good years
Ya can't be mad at me

[Chorus 2X]

Cuz if you liked it then you should have put a ring on it

If you liked it then you should have put a ring on it

Don't be mad once you see that he want it

If you liked it then you should have put a ring on it

I got gloss on my lips, a man on my hips

Hold me tighter than my Dereon jeans
acting up, drank in my cup
I could care less what you think
I need no permission, did I mention
Don't pay him any attention
Cuz you had your turn
But now you gonna learn
What it really feels like to miss me

[Repeat Chorus]

(Bridge)

Don't treat to these things of this world
I'm not that kind of girl
Your love is what I prefer, what I deserve
He's a man that makes me and takes me
And delivers me to a destiny, to infinity and beyond
Pull me into your arms
Say I'm not the one you own
If you don't, you'll be alone
And like a ghost I'll be gone

All the single ladies (7X)

Now put your hands up

[Chorus 2X]

Cuz if you liked it then you should have put a ring on it

If you liked it then you should have put a ring on it

Don't be mad once you see that he want it

If you liked it then you should have put a ring on it

GAROTAS SOLTEIRAS (PONHA UMA ALIANÇA!)

Beyoncé

Todas as garotas solteiras (7X)

Agora joguem suas mãos para cima

Chegando na boate, nós acabamos de terminar
Estou fazendo do meu próprio jeito
Decidi me envolver mas agora você quer sair fora
Pois um outro cara me notou
Eu estou na dele, você está afim de mim
Não se importe com ele
Chorei lágrimas, em três longos anos
Você não pode ficar bravo comigo

Refrão 2X

Porque se você gostava então devia ter colocado uma aliança

Porque se você gostava então devia ter colocado uma aliança

Não fique bravo uma vez que você vê que ele quer isso

Se você gostava então devia ter colocado uma aliança

Tenho gloss nos meus lábios, um homem nos meus quadris

Me agarra mais firme que meu jeans Dereon
Comportando-se mal, bebeu no meu copo
Eu não poderia me importar com o que você pensa
Eu não preciso de permissão, eu mencionei isso?
Não se importe com ele
Pois você teve a sua vez
Mas agora você vai aprender
Como é realmente sentir que me perdeu

Refrão 2X

(Ponte)

Não trate essas coisas como únicas no mundo
Eu não sou esse tipo de garota
Seu amor é o que eu prefiro, o que eu mereço
Ele é um homem que me realiza e me conduz
E me entrega a um destino, para o infinito e além
Me puxe para os seus braços
Diga "Eu não sou o único que foi seu"
Se não disser, você ficará sozinho
E como um fantasma, eu terei ido!

Todas as garotas solteiras (7X)

Agora joguem suas mãos para cima

Refrão 2X

Porque se você gostava então devia ter colocado uma aliança

Porque se você gostava então devia ter colocado uma aliança

Não fique bravo uma vez que você vê que queria isso

Porque se você gostava então devia ter colocado uma aliança

ANEXO 3

Letra da Música "Sorte"

Composição: Caetano Veloso

Interpretação: Caetano Veloso e Gal Costa

Tudo de bom que você me fizer
Faz minha rima ficar mais rara
O que você faz me ajuda a cantar
Põe um sorriso na minha cara...

Meu amor, você me dá sorte
Meu amor!
Você me dá sorte meu amor!
Você me dá sorte
Na vida!...

Quando te vejo não saio do tom
Mas meu desejo já se repara
Me dá um beijo com tudo de bom
E acende a noite na Guanabara...

Meu amor, você me dá sorte
Meu amor!
Você me dá sorte meu amor!
Você me dá sorte
De cara!...

Meu amor!
Você me dá sorte meu amor!
Você me dá sorte meu amor!
Você me dá sorte
De cara! (Na vida!)...

ANEXO 4**Endereços URL dos vídeos estudados****VÍDEO 1 - "REST OF YOUR LIFE"**<http://www.youtube.com/watch?v=J1jyY7kiLIg>**VÍDEO 2 - "SINGLE MAN DANCES TO SINGLE LADIES"**<http://www.youtube.com/watch?v=SGemjUvafBw>**VÍDEO 3 - "MADIMOIZELE GESSYU - SORTE"**http://www.youtube.com/watch?v=8y3-ryu_GM4

ANEXO 5

Outros vídeos citados nesta pesquisa com endereço URL e data de publicação.

ARAÚJO, Gesse e TRIPODI, Yuri. **Sem pecado e sem juízo**. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=xoyhnf3FIMo>>. Publicado em: 2009.

ARAÚJO, Gesse e TRIPODI, Yuri. **Qualquer jeito**. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=fqBrCLbNERI>>. Publicado em: 2009.

ARAÚJO, Gesse e TRIPODI, Yuri. **Volta por cima**. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=jav9DQTPjA8>>. Publicado em: 2010.

FERNANDES JUNIOR, Aroldo S. **Alec**. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=8y3-ryu_GM4>. Publicado em: 2005.

FERNANDES JUNIOR, Aroldo S. **Birds**. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=1URnWWDdglQ>>. Publicado em: 2008.

FERNANDES JUNIOR, Aroldo S. **Cyclope2**. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=0r257iWsQ1A&list=UUCA_n4x_XvOrbFGhHKhCvAA&index=4&feature=plcp>. Publicado em: 2008.

LIVINGSTONE, Jennie. **Paris is Burning**. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=gS0_NUqPgw4>. Lançado em: 1991.

MADONNA. **Erotica**. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=W1TkIlyuf3E>>. Lançado em: 1992.

MADONNA. **Vogue**. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=GuJQSAiODqI>>. Lançado em: 1990.

MERCADO, Shane. **I miss you**. Disponível em:

< <http://www.youtube.com/watch?v=Tj7PTSKnA7A&feature=plcp>>.

Publicado em: 2011.

MERCADO, Shane. **Entrevista no CW11**. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=vUCKE7M90IY&feature=autoplay&list=PL876D5C579F17616C&playnext=1>