



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

IRENO GOMES DA SILVA JÚNIOR

ASSOMBRO: CORPO QUE DANÇA EM SUAS TRAVESSIAS TUMULTUADAS

Salvador
2024

IRENO GOMES DA SILVA JÚNIOR

ASSOMBRO: CORPO QUE DANÇA EM SUAS TRAVESSIAS TUMULTUADAS

Tese apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Bittencourt

Salvador
2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Silva Júnior, Ireno Gomes da
Assombro: corpo que dança em suas travessias
tumultuadas / Ireno Gomes da Silva Júnior. --
Salvador, 2024.
168 f. : il

Orientadora: Adriana Bittencourt Machado.
Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Dança)
-- Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança,
2024.

1. Dança. 2. Assombro. 3. Corpo. 4. Travessias
tumultuadas. 5. Gênero. I. Machado, Adriana
Bittencourt. II. Título.


TERMO DE APROVAÇÃO
IRENO GOMES DA SILVA JÚNIOR

ASSOMBRO: CORPO QUE DANÇA EM SUAS TRAVESSIAS TUMULTUADAS


Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Dança, pelo Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, da Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 12 de julho de 2024.


Banca examinadora

 Documento assinado digitalmente
ADRIANA BITTENCOURT MACHADO
Data: 15/07/2024 14:42:16-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Profa. Dra. Adriana Bittencourt – Orientadora _____
Doutora em Comunicação e Semiótica – PUC/SP
Universidade Federal da Bahia (Escola de Dança – PPGDança)

 Documento assinado digitalmente
GILSAMARA MOURA
Data: 15/07/2024 19:32:03-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Profa. Dra. Gilsamara Moura _____
Doutora em Comunicação e Semiótica – PUC/SP
Universidade Federal da Bahia (Escola de Dança – PPGDança)

 Documento assinado digitalmente
JUSSARA SOBREIRA SETENTA
Data: 15/07/2024 15:20:42-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Jussara Sobreira Setenta _____
Doutora em Comunicação e Semiótica – PUC/SP
Universidade Federal da Bahia (Escola de Dança – PPGDança) – Aposentada

 Documento assinado digitalmente
MARCIA VIRGINIA MIGNAC DA SILVA
Data: 25/07/2024 18:29:35-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Márcia Virgínia Mignac da Silva _____
Doutora em Comunicação e Semiótica – PUC/SP
Universidade Federal da Bahia (Escola de Dança – PPGDança)

 Documento assinado digitalmente
THEREZA CRISTINA ROCHA CARDOSO
Data: 22/07/2024 23:36:04-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Thereza Cristina Rocha Cardoso _____
Doutora em Artes Cênicas - UNIRIO
Universidade Federal do Ceará (Instituto de Cultura e Arte – PPGArtes)

À minha mãe, Maria Neide.
Mãe, você me impulsiona a ser valente neste mundo assombroso.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é um gesto de carinho.

Aos meus familiares, especialmente à minha mãe, Maria Neide, que é o chão da minha dança.

À Adriana Bittencourt, por acreditar nesta pesquisa e me incentivar a dançar os assombros que me atravessam. – Dri, lembro do nosso primeiro encontro de (des)orientação em 2015: estávamos sentadas em um banquinho próximo à Escola de Dança da UFBA, rodeadas por árvores e muito vento. Compartilhei brevemente os meus desejos para a escrita do artigo da Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança, e, logo em seguida, te ouvi com muita atenção. Afinal, estava ao lado de uma das pesquisadoras que mais admirava (e ainda admiro). Me impressionou o modo como a dança vibrava em você em cada construção argumentativa e questionamentos levantados. Obrigade por acreditar em meu potencial como uma pessoa pesquisadora da dança e por segurar na minha mão como um gesto de carinho e companheirismo. Essa tese é também uma ressonância do modo como seus estudos sobre corpo, imagem e acontecimento na dança me colocam em movimento contínuo. Agradeço a oportunidade de aprender com você a viver a escrita em dança de maneira tão profunda e vinculada à vida. É uma honra ser seu orientande!

À Gilsamara Moura, pelas contribuições relevantes e valiosas dedicadas a esta pesquisa. – Gilsa, te admiro muito. Agradeço imensamente por suas palavras de afeto, que me estimulam a viver a dança com toda a sua intensidade.

À Márcia Mignac, por aceitar compor a banca examinadora desta tese, e pelas reflexões tão importantes para elaboração deste trabalho. – Gratidão, Marcinha!

Agradeço à Jussara Setenta, que contribui imensamente com esta pesquisa. – Obrigade, Jussara!

À Thereza Rocha, por aceitar o convite para compor a banca examinadora, e por todas as suas contribuições que me esquentam e comovem. – Gratidão, Thereza!

Tenho a honra de poder contar com a presença de professoras que admiro por suas feitura no campo da Dança, que leram esta tese e integraram a banca examinadora.

Agradeço à Escola de Dança da UFBA, que me acolhe desde 2015. Há 10 anos, estudo nesta escola, experienciando a dança em contexto de especialização, mestrado, doutorado e

graduação. Aqui, vivo a dança em sua expansão dialógica. – Gratidão a todas as pessoas professoras da Escola de Dança da UFBA que contribuíram e/ou contribuem significativamente para a minha contínua formação em Dança.

Agradeço às pessoas colegas da turma de doutorado 2020.1.

Às pessoas que compõem o grupo de pesquisa LABZAT.

Agradeço à Escola Estadual de Dança Lenir Argento, localizada em Teresina-PI, que é de suma importância para o meu modo de pensar a dança.

A Samuel Alvis, companheiro de dança e de vida, que esteve junto em cada momento deste percurso. Obrigade por suas escritas sobre os trabalhos artísticos, elas contribuem de forma exponencial para esta tese. – Samuel, agradeço ao universo pela oportunidade de dançar ao seu lado. Você é uma das mais belas inspirações. Obrigade!

Agradeço ao meu querido amigo Datan Izaká. – Iza, agradeço o presente de ter você dançando ao meu lado no *Guiança* e por sua escrita poética do espetáculo acolhida nesta pesquisa. Gratidão, bee!

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia pela bolsa de estudos concedida aos primeiros meses da pesquisa.

É surpreendente que sejam capazes de tanta ternura no meio dessa guerra. Se esta afeição é possível, então talvez seja possível fazer esta revolução.

Paul B. Preciado

SILVA JÚNIOR, Ireno Gomes da. **Assombro**: Corpo que dança em suas travessias tumultuadas. Tese (Doutorado) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

RESUMO

Esta pesquisa tece relações entre dança e gênero subsidiadas por proposições que envolvem o assombro, a turbulência, as travessias tumultuadas, articuladas aos trabalhos coreográficos: *Valentar*, *Corre Bixa Corre*, *Guiança* e *Devorar*, por constituírem-se em uma retroalimentação entre o fazer artístico e a pesquisa acadêmica. Os assombros são tratados como impregnações no corpo, de experiências próprias ou de experiências de outros corpos, assim como pelas ocorrências de eventos vinculados às memórias do corpo. Ao trazer a binaridade como norma que não atende a todos os corpos, discute-se a ambiguidade como o lugar do indefinido, do corpo expressar-se em estado de transitoriedade, já que não coaduna com ideias fixas de si, o que resvala em uma travessia tumultuada contínua. O corpo dança os assombros em consonância à sua provisoriedade, porque está sempre por fazer-se, e assim se expressa no ato de dançar. O assombro, como cerne da pesquisa, afasta-se da ideia de paralisação e torna-se ignição para dançar, enfrentando as violências sofridas por corpos subalternizados e considerados abjetos. Propõe-se enfrentar os assombros, entendendo-os como materialidade que constitui e compõe o corpo no ato de dançar. Sua dança é também o seu discurso político de existência, já que pronuncia não só a visibilidade de sua materialidade transitória, mas também instaura estranhamentos. Tal enfrentamento faz-se com valentia, sendo essa a condição para continuar existindo. O gênero, em sua definição hermética, bem como os assombros correlatos que surgem na insistência em enquadrar e imprimir modos padronizados, são indiciados, mas refutados. A dança agita as concretudes, as turbulências, os assombros, atestando sua maleabilidade e uma feitura constante do corpo. Corpos fora da norma que dançam a confrontarem as certezas regulatórias impostas sob suas carnes. A inadequação, regida pelo sistema de normas, promove a turbulência nos corpos e ativa outros contornos. Esta pesquisa se constrói de forma aberta ao encontro dos argumentos escritos e dançados, que problematizam corpos que são assediados e vulnerabilizados. Os verbos de ação: valentar, correr, guiar e devorar são condições da existência de corpos bixas, porque essa pesquisa não caminha sozinha, mas com um coletivo que sofre violências correlatas. Na dança, as ações verbais configuram-se como ato político, expondo na carne outro tipo de materialidade corpórea pelo/em movimento. No enfrentamento dos assombros da vida ordinária, as travessias são turbulentas. A bixa segue, corre e faz-se dança: insiste para não morrer e recusa não se assombrar.

Palavras-chave: Dança. Assombro. Corpo. Travessias tumultuadas. Gênero.

ABSTRACT

This research weaves relations between dance and genre subsidized by propositions that involve astonishment, turbulence, tumultuous crossings, articulated to the choreographic works: *Valentar*, *Corre Bixa Corre*, *Guiança* and *Devorar*, as they constitute a feedback between artistic making and academic research. Haunting is treated as impregnation in the body, of one's own experiences or of experiences of other bodies, as well as by the occurrence of events linked to the body's memories. By bringing binarity as a norm that does not serve all bodies, ambiguity is discussed as the place of the undefined, of the body expressing itself in a state of transience, since it does not fit with fixed ideas of itself, which slips into a continuous tumultuous crossing. The body dances the astonishments in consonance with its provisionality, because it is always to be made, and so it is expressed in the act of dancing. Astonishment, as the core of the research, moves away from the idea of paralysis and becomes an ignition to dance in the face of the violence suffered by subalternized bodies considered abject. It proposes to face the haunts, understanding them as a materiality that constitutes and composes the body in the act of dancing. Her dance is also her political discourse of existence, since it pronounces not only the visibility of her transitory materiality, but also establishes estrangements. Such confrontation is done with courage, and this is the condition for continuing to exist. Gender, in its hermetic definition, as well as the correlated haunts that arise in the insistence on framing and imprinting standardized modes, are indicted, but refuted. Dance stirs the concreteness, the turbulences, the astonishments, attesting to its malleability and a constant making of the body. Bodies outside the norm, which dance leading them to confront the regulatory certainties imposed on their flesh. The inadequacy governed by the system of norms promotes turbulence in the bodies and activates other contours. This research is built in an open way, in line with the written and danced arguments, which problematize bodies that are harassed and vulnerable. The action verbs: *valentar*, *correr*, *guiar* and *devorar* are conditions for the survival of the *bixas* bodies, because this research does not walk alone, but with a collective that suffers correlated violence. In dance, verbal actions are configured as a political act, exposing in the flesh another type of corporeal materiality by/in movement. In facing the haunts of ordinary life, the crossings are turbulent. The follows, runs and dances: she insists not to die and refuses not to be haunted.

Keywords: Dance. Haunt. Body. Tumultuous crossings. Gender.

RESUMEN

Esta investigación teje relaciones entre la danza y el género subsidiadas por proposiciones que involucran asombro, turbulencia, cruces tumultuosos, articuladas a las obras coreográficas: *Valentar*, *Corre Bixa Corre*, *Guiança* y *Devorar*, ya que constituyen una retroalimentación entre el hacer artístico y la investigación académica. El embrujo es tratado como la impregnación en el cuerpo, de las propias experiencias o de las experiencias de otros cuerpos, así como por la ocurrencia de eventos vinculados a las memorias del cuerpo. Al traer la binaridad como una norma que no sirve a todos los cuerpos, se discute la ambigüedad como el lugar de lo indefinido, del cuerpo que se expresa en un estado de fugacidad, ya que no encaja con ideas fijas de sí mismo, que se desliza en un continuo cruce tumultuoso. El cuerpo baila los asombros en consonancia con su provisionalidad, porque siempre hay que hacer, y así se expresa en el acto de danzar. El asombro, como núcleo de la investigación, se aleja de la idea de parálisis y se convierte en una ignición para bailar frente a la violencia sufrida por cuerpos subalternizados considerados abyectos. Propone hacer frente a los fantasmas, entendiéndolos como una materialidad que constituye y compone el cuerpo en el acto de danzar. Su danza es también su discurso político de la existencia, ya que pronuncia no solo la visibilidad de su materialidad transitoria, sino que también establece extrañamientos. Esa confrontación se hace con valentía, y esta es la condición para seguir existiendo. El género, en su hermética definición, así como los correlatos que surgen en la insistencia en enmarcar e imprimir modos estandarizados, son acusados, pero refutados. La danza agita la concreción, las turbulencias, los asombros, atestiguando su maleabilidad y una constante construcción del cuerpo. Cuerpos fuera de la norma, que bailan llevándolos a enfrentarse a las certezas reguladoras impuestas a su carne. La inadecuación, regida por el sistema de normas, promueve turbulencias en los cuerpos y activa otros contornos. Esta investigación se construye de manera abierta, en línea con los argumentos escritos y bailados, que problematizan los cuerpos acosados y vulnerables. Los verbos de acción: valentar, correr, guiar y devorar son condiciones para la supervivencia de los cuerpos bixas, porque esta investigación no camina sola, sino con un colectivo que sufre violencias correlacionadas. En la danza, las acciones verbales se configuran como un acto político, que expone en carne y hueso otro tipo de materialidad corpórea por/en movimiento. Al enfrentarse a los lugares frecuentados por la vida ordinaria, los cruces son turbulentos. La sigue, corre y baila: ella insiste en no morir y se niega a no ser perseguida.

Palabras llave: Danza. Asombro. Cuerpo. Travesías tumultuosas. Género.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1	<i>Valentar</i> , PI, 2021.....	26
Fotografia 2	<i>Valentar</i> , PI, 2021.....	29
Fotografia 3	<i>Valentar</i> , PI, 2021.....	31
Fotografia 4	<i>Valentar</i> , PI, 2021.....	34
Fotografia 5	<i>Valentar</i> , PI, 2021.....	37
Fotografia 6	<i>Valentar</i> , PI, 2021.....	38
Fotografia 7	<i>Valentar</i> , PI, 2021.....	40
Fotografia 8	<i>Valentar</i> , PI, 2021.....	47
Fotografia 9	<i>Valentar</i> , PI, 2021.....	54
Fotografia 10	<i>Valentar</i> , PI, 2021.....	58
Fotografia 11	<i>Valentar</i> , PI, 2021.....	61
Fotografia 12	<i>Valentar</i> , PI, 2021.....	64
Fotografia 13	<i>Valentar</i> , PI, 2021.....	68
Fotografia 14	<i>Valentar</i> , PI, 2021.....	70
Fotografia 15	<i>Valentar</i> , PI, 2021.....	72
Fotografia 16	<i>Corre Bixa Corre</i> , PI, 2022.....	76
Fotografia 17	<i>Corre Bixa Corre</i> , PI, 2022.....	83
Fotografia 18	<i>Feito Bicho</i> , PI, 2020.....	90
Fotografia 19	<i>Corre Bixa Corre</i> , PI, 2022.....	93
Fotografia 20	<i>Corre Bixa Corre</i> , PI, 2022.....	99
Fotografia 21	<i>Guiança</i> PI, 2021.....	113
Fotografia 22	<i>Guiança</i> PI, 2021.....	117
Fotografia 23	<i>Guiança</i> PI, 2021.....	119
Fotografia 24	<i>Guiança</i> PI, 2021.....	121
Fotografia 25	<i>Guiança</i> PI, 2021.....	124
Fotografia 26	<i>Guiança</i> PI, 2021.....	126
Fotografia 27	<i>Guiança</i> PI, 2021.....	130
Fotografia 28	Experimento <i>Devorar</i> , 2023.....	136
Fotografia 29	Experimento <i>Devorar</i> , 2023.....	140
Fotografia 30	Experimento <i>Devorar</i> , 2023.....	142
Fotografia 31	Experimento <i>Devorar</i> , 2023.....	147

Fotografia 32	Experimento <i>Devorar</i> , 2023.....	149
Fotografia 33	Experimento <i>Devorar</i> , 2023.....	150
Fotografia 34	Experimento <i>Devorar</i> , 2023.....	151

SUMÁRIO

COMO NÃO DANÇAR ATRAVESSADE PELOS ASSOMBROS?	14
CAPÍTULO 1 – MERGULHAR: TURBULÊNCIAS EXPOSTAS	18
1.1 UMA IMPLICAÇÃO ENTRE DANÇA E GÊNERO	19
1.2 DANÇAR COM VALENTIA	26
1.3 RASTROS DAS MEMÓRIAS IMPREGNADAS E O ASSOMBRO DA CIRURGIA	31
1.4 O DESEJO DE DANÇAR COM UM PANO NA BOCA.....	38
1.5 PAUSA – EM MERGULHO.....	43
CAPÍTULO 2 – VALENTAR	46
2.1 ESTRANHEZA VIBRÁTIL	47
2.2 UMA BIXA PIAUIENSE VALENTE	54
2.3 CORPO É MATÉRIA ASSOMBRADA.....	58
2.4 SEU JÚNIOR, ESCROTO, RAPARIGA!.....	64
2.5 PAUSA – EM VALENTIA	73
CAPÍTULO 3 – CORRER	75
3.1 <i>CORRE BIXA CORRE</i>	76
3.2 CORRER COMO ENFRETAMENTO DOS ASSOMBROS.....	83
3.3 EXPANDIR-SE.....	93
3.4 UMA COREOGRAFIA URBANA ESTRANHA	99
3.5 PAUSA – EM EXPANSÃO.....	106
CAPÍTULO 4 – GUIAR, DEVORAR, TOCAR	112
4.1 <i>GUIANÇA</i>	113
4.2 GESTO DE RECUSA	117
4.3 GUI(AÇÃO).....	121
4.4 ESPECTROS	126
4.5 INDIFERENÇA.....	130
4.6 DEVORAR-SE.....	136
4.7 ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A AMBIGUIDADE	142
4.8 DESMORONAMENTO.....	147
4.9 PAUSA – EM DESMORONAMENTO.....	153
INSISTIR: UMA ESCRITA MERGULHADA NAS TREVAS	159
REFERÊNCIAS	163

COMO NÃO DANÇAR ATRAVESSADE¹ PELOS ASSOMBROS?

Danço, escrevo, me assombro, danço e insisto na escrita e, novamente, me assombro. Pauso... recomeço a dançar, a escrever, a me assombrar. Me assombro com o que escrevo, me assombro com o que danço, pauso. Observo o que escrevi, o que dancei, o que me assombrei, continuo dançando e me assombrando. Pauso mais uma vez, mas continuo insistentemente. No entanto, não estanco no assombro. Mergulho nas profundezas dos assombros, mas não me demoro lá. Volto à superfície das águas turbulentas para respirar. Não me demoro no assombro. Enfrento. E, assim, insistentemente, escrevo e danço. Pauso e retomo. Apago. Apago. Apago. Reescrevo, como se estivesse costurando um corte na pele.

Danço e escrevo nos impedimentos, na insuficiência e incompletude da minha existência. Escrevo assim como danço, em meio às travessias tumultuadas da vida. Digo de mim que sou eco de muitas travessias tumultuadas. Sou corpo, com tudo que o constitui como matéria, que acredita na coimplicação como tática revolucionária. Digo de minha existência assombrada e, dessa forma, me expresso no entrelaçar da *dançaescritaassombroenfrentamento*.

Nesta escrita, exponho assombros impregnados em mim, mas que em mim não se encerram. Proponho pensar o corpo que dança em sua potência de enfrentamento dos assombros por meio de suas tecituras coreográficas. E como forma de situar a pesquisa, volto o olhar para coreografias que compus no decorrer da tese e que problematizam o gênero como imposição normativa de existir. Trata-se de uma tese em dança acionada pelas coreografias de um corpo que decidiu enfrentar as convenções de gênero impostas sob sua carne. E então, os trabalhos artísticos se apresentam como ações que ativam o enfrentamento no ato de dançar. Danço com valentia. Corro como forma de empurrar os assombros. Danço guiando e sendo guiada. Me devoro em estado de dança.

Nos capítulos 1 e 2, apresento o espetáculo *Valentar*, que está dividido em duas partes, porque problematizo as turbulências de um corpo que confronta os assombros com valentia no ato de dançar. Nesses capítulos, exponho os rastros de memórias impregnadas em mim, como

¹ Na intenção de não me reduzir a uma oposição binária entre masculino e feminino no decorrer da escrita, opto por variar a linguagem entre os gêneros masculino, feminino e não binário. Esse jeito de escrever também expressa a possibilidade de assumir-se como um corpo que recusa as exigências de enquadrar-se em uma determinada lógica de comunicação.

forma de refletir as imposições de gênero que assombam corpos dissidentes. Aqui, trago imagens coreográficas do espetáculo que afirmam a possibilidade de se fazer existência na estranheza vibrátil de se estar no mundo, afirmando-se como um corpo que deseja existir ao seu modo, e, para isso, a valentia é necessária. *Valentar* direciona o pensamento de uma dança que evidencia a necessidade de confrontar os assombros, porque os assombros são materialidades vivas em nós.

No capítulo 3, o trabalho artístico *Corre Bixa² Corre* se faz presente. Aciona uma escrita imbricada na pulsão de corpos que empurram o assombro no ato de correr. Correr para enfrentar e não para fugir. *Corre Bixa Corre* faz pensar na necessidade da expansão do corpo que se direciona para a rua. Em meio às paisagens da cidade, duas bixas correm, provocando uma estranheza no cotidiano ordinário da vida. Em meio às paisagens, duas bixas empurram os assombros diante de xingamentos proferidos. Aqui, há uma coreografia de dança proposta por dois corpos estranhos à norma binária, mas há também uma coreografia que indicia a violência da vida cotidiana que insiste na enganosa essencialidade corporal de gênero e sexualidade.

No capítulo 4, apresento os trabalhos artísticos *Guiança* e *Devorar*. No primeiro, a ação de dançar convoca a possibilidade de questionar as identidades como definições fixas. Na cena, a fabulação de si é compreendida como potencialidade inventiva do corpo. Em *Guiança*, os corpos dançam evocando outras maneiras de ser e estar no mundo para se fazerem existir, como sereias, samurais, caçadores e gueixas. É nesse sentido que se arrisca ao direcionar-se à compreensão de um corpo que dança como gesto de recusa, porque confronta as certezas normativas. Esse corpo, a todo instante, dança o eco da sua existência insuficiente. Além disso, o espetáculo *Guiança* afirma o corpo em sua incessante relação de estar dançando com alguma coisa, tocando e sendo tocado, e, assim, problematiza a indiferença como modo de vida.

Já no experimento cênico *devorar*, inclino-me em discutir sobre um corpo que intenta ser devorado pela própria dança. Para tanto, o ato de devorar é a manifestação de uma ação corporal que volta o olhar para os assombros impregnados na própria carne e convoca a dança em que seus contornos imagéticos sejam devorados. Esse corpo devora o mundo na própria carne, pois é uma multiplicidade de mundos, e evoca o desmoronamento de uma ontologia essencialista.

² No decorrer da tese, opto por escrever a palavra bixa com “x”, em referência ao livro: VIDARTE, Paco. **Ética bixa**: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. Tradução: Pablo Cardellino Soto e Maria Selenir Nunes dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2019.

Por mais que haja uma particularidade em cada trabalho artístico, os argumentos que tecem as obras citadas atravessam toda a tese, porque é dançando com valentia que se enfrenta os assombros da travessia tumultuada que é a própria vida. Ao final de cada capítulo da tese, declaro pausa. São respiros em meio aos tumultos. São impulsos que me fazem continuar. Por isso, pauso em mergulho, valentia, expansão e desmoronamento. No decorrer do texto, também trago impressões de artistas que escreveram sobre os trabalhos artísticos problematizados, algumas pessoas que participaram dos processos de criação e outras que assistiram e compartilharam suas experiências em forma de texto.

Algumas palavras sobre o processo metodológico da tese

No decorrer do processo de construção da pesquisa, volto o olhar para os assombros que me atravessam em minhas experiências como um corpo que não está em consonância com as normas binárias de existir. Com esse propósito, criei trabalhos artísticos implicados com os argumentos escritos que foram se retroalimentando na travessia escrita e dançada da tese. Para a construção desta tese *em dança*, inspiro-me na *Prática como Pesquisa* (Fernandes, 2013) e na *Cartografia* (Deleuze e Guattari, 1995; Rolnik, 2011). Para a pesquisadora Ciane Fernandes,

a prática como Pesquisa implica em uma associação estreita e inerente entre pesquisa, criação e realização, como processos simultâneos e interdependentes de procedimentos, metodologias e construções de conhecimento, gerando ou não um resultado artístico (encenação, performance, iluminação, exposição etc.) (Fernandes, 2013, p. 25).

Para tanto, inclinei-me na direção das dinâmicas criativas de uma pesquisa que não se interessa em escrever *sobre* algo, mas *com* algo. Sigo neste caminho, já que investigo a dança em sua complexidade criativa que borra fronteiras entre dançar e escrever.

*Danço escrevendo e escrevo dançando*³, a partir do que me assombra, compreendendo a coimplicação entre a escrita da tese e os trabalhos artísticos apresentados. Esse caminho metodológico me coloca em questão como um corpo que pesquisa seus assombros – não há como falar de algo sem buscar perceber de que modo esse algo lhe afeta. Aqui não há nenhum interesse pelo distanciamento da pessoa autora com o objeto de pesquisa. Há a ação de me

³ Aqui me aproximo do questionamento da pesquisadora Ciane Fernandes, em seu artigo intitulado *Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística*: “Como escrever uma dissertação e/ou uma tese no campo da dança, sendo coerente com a(s) dança(s), isto é, *escreverdançando* ou *dançarescrevendo* como atos de igual valor, constituição e consistência?” (Fernandes, 2013, p. 20).

colocar em processo de investigação coreográfica em diálogo com a coletividade que me constitui.

Trata-se de uma tese de dança que se constrói por uma metodologia aberta ao encontro dos argumentos escritos e dançados. Entrelaço o assombro como conceito que aciona ações verbais dançadas, que também são os trabalhos artísticos investigados: *Valentar*, *Correr*, *Guiar* e *Devorar*. No texto, as ações verbais dançadas ganham novos contornos, enunciando uma cartografia poética de enfrentamento dos assombros. No viés de Suely Rolnik,

A cartografia - diferentemente do mapa: representação de um todo estático - é um desenho que acompanha e se faz, ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. [...] A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos - sua perda de sentido - e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos (Rolnik, 2011, p. 23).

O desenho cartográfico desta pesquisa configura-se pela minha imersão na paisagem assombrosa de um tempo que evoca danças valentes, e assim problematizo as normalizações e seus processos de exclusão da diferença. Danço com valentia, atento aos assombros e às necessidades revolucionárias na/da própria carne.

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago (Rolnik, 2011, p. 23).

Nesse sentido, mergulho nos afetos que me atravessam diante da complexidade dos tempos normativos e assombrosos. Como diz Rolnik, o que um cartógrafo “[...] quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem” (Rolnik, 2011, p. 66). Assim, a tese foi se formulando nas necessidades que a própria pesquisa evocou, tanto na escrita quanto nos trabalhos artísticos.

Capítulo 1

MERGULHAR: TURBULÊNCIAS EXPOSTAS

1.1 UMA IMPLICAÇÃO TURBULENTA ENTRE DANÇA E GÊNERO

Venho me questionando sobre o que preciso dizer nas danças que tenho feito. Volto o olhar para os atravessamentos que provocam turbulências em minha carne, que expressam variações de mim. Não sou uma definição fechada e estanque. Sou uma travessia sem início ou fim. Sou um corpo em passagem. Um corpo que dança os assombros na travessia tumultuada, turbulenta. Eu vivo a turbulência porque não ignoro os assombros; em vez disso, os convoco para serem friccionados em minhas composições em dança.

O corpo em estado de turbulência é a materialidade que se transforma em diferentes níveis de variações expostas no ato de dançar, ou em forma de dança. Corpo é transitoriedade⁴ por estar sempre em relação, de passagem, afetável, vulnerável; e aqui, volto o olhar para pensar a valentia como aspecto de um corpo que dança os assombros em suas travessias tumultuadas. Corpo que corre, guia, devora e, então, se devora. O que significa que esse corpo que escreve é também tratado socialmente como abjeto, desprezível e fora da norma dominante de gênero, o que implica que não há outra forma de viver a não ser com valentia. Por isso, esse corpo que expõe suas turbulências é matéria de investigação, por meio de práticas e composições artísticas em dança.

Sim! Há turbulências nesse início da escrita, e proponho que sejam expostas. Coloco-as visíveis e vinculadas à minha vida, minha existência, minhas travessias e meus assombros. Ao dançar, as exponho também, sofro e alegro-me, pois imprimem sensações de morte e de vida, de violências, vulnerabilidades, mas também de desejos, aconchegos e sonhos. Ao dançar, investigo e questiono a mim e ao público, que muitas vezes compõe a dança comigo. Em um rito entre o controle e o descontrole, ocorre um jogo que se instaura entre o que se esconde e o que se escapa, intencionalmente ou não, enunciando minhas turbulências. Estreio e finalizo, continuamente. Estreio porque há sempre a sensação de que preciso dizer, com a dança, um socorro, um alerta, uma valentia, e chego ao final numa configuração em um determinado momento. Essa interligação é parte de um processo, não finaliza, de fato. Ao pensar nas condições impostas à minha sobrevivência, continuo atravessando, e de forma turbulenta.

Implico-me nesta pesquisa como um corpo que dança em suas travessias tumultuadas. Assim, me posiciono coreografando, pensando a dramaturgia e dançando com/sobre os assombros que me atravessam. Envolver-me e danço como ação política situacional contra a

⁴ “[...] a transitoriedade é movimento que impede que o corpo morra de mesmice” (Bittencourt, 2012, p. 44).

força assombrosa de regulação de corpos abjetos. Para tanto, na feitura das criações enunciadas aqui, arrisco-me no desejo de dançar e coreografar com valentia as turbulências corporais da vida. E assim (me) questiono: quais as estratégias compositivas de dança que problematizam gênero? Como elas se expressam?

Há muito o que dizer (e direi!), mas, de antemão, gostaria de afirmar que, nessas danças que componho e apresento nesse texto, há sempre uma ação de “fazer-dizer” (Setenta, 2008), como impulso de continuidade da vida que dá contorno imagético ao desejo corporal para problematizar gênero no ato de dançar. Essa ação de se dizer na dança é um ato de mergulhar nas turbulências e, assim, dar passagem para novos agenciamentos corporais impulsionados por ações que são verbos, mas que também são dizeres de dança.

Helena Katz contribui com a discussão de um corpo que é verbo. A autora afirma que:

Sendo o corpo um ‘estar sendo’, a sua natureza passa a ser a de um verbo – no caso, um verbo sempre ‘se gerundiando’, pois nunca sai desse estado contínuo de precisar ficar se fazendo corpo a todo instante, uma vez que a cada instante encontra com informações. Foi esta compreensão e o desejo de não pertencer a lugares já ocupados que levou ao ‘corpar’ para nomear o que se passa. O corpo está sempre se corpando porque as informações viram corpo. Em sendo assim, corpo também passa a ser verbo (Katz, 2021, p. 29).

VALENTAR, CORRER, GUIAR, DEVORAR: são verbos de ação que são ignições para a escrita, e são a combustão para as feitura coreográficas em dança. Bem como são os títulos nos quais estive imersa, na intenção de problematizar gênero no ato de dançar. Nesse processo de composição, interessa pensar a coreografia como possibilidade de noticiar os assombros impostos na própria carne que dança, e por isso estou diretamente comprometida. Contudo, não é como uma unidade, já que as questões enunciadas não se reduzem a mim. As composições entrelaçam os sentidos postos, buscando aproximar os discursos enunciados como uma espécie de texto ambíguo, porque o que se profere não é tão inteligível assim. Não tem um sentido específico ou um único significado.

A observação sobre o corpo, o ato de dançar e a dança articulada com as proposições coreográficas estão atreladas às afetações contextuais que ocorrem. Sem contar que o corpo é também contexto e se conjectura em estratégias coreográficas, diante da imposição de uma travessia sob a lente da estrutura binária. No que tange às questões de gênero, a binaridade é um modo de organização social pautado na enganosa normalidade entre 2 (dois) lados: homem ou mulher, masculino ou feminino, e o que está fora dessa norma é tido, dito, como anormal. Nesse sentido, defendo a necessidade de problematizarmos a noção de essencialidade pautada em uma naturalidade binária, através das mais diversas maneiras.

A anormalidade é um dos termos que fundamentam as problematizações propostas nesta pesquisa, no que tange às possibilidades corporais dançantes. Me interessa a imagem da ambiguidade, a não identificação e a estranheza, bem como enfrentar as padronizações generificadas e essencialistas. Quando penso nos estudos que problematizam gênero e sexualidade, sou acometida pela palavra *Queer*, que não tem uma tradução direta na língua portuguesa, mas pode ser “[...] talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário” (Louro, 2004, p. 38).

Deparei-me com a palavra *Queer* ao ler Leandro Colling, Judith Butler, Helena Vieira, Letícia Nascimento, Jota Mombaça, Berenice Bento, Richard Miskolci, Guacira Lopes Louro, Paul B. Preciado, Jack Halberstam, Paco Vidarte, dentre outras pessoas autoras. *Queer* é um xingamento no contexto norte-americano, uma ação verbal que tenta insultar, ridicularizar e violentar corpos LGBTQIAPN+. Seus agentes têm proporcionado debates importantes para as questões de gênero mundo afora, mas é importante que compreendamos os territórios e suas singularidades. No Brasil, uma das palavras utilizadas como xingamento é *viado*, mas essa tradução não é suficiente. Ao invés de procurar uma tradução para a palavra *Queer*, interessa buscar aproximações para o contexto brasileiro, a exemplo da pesquisadora Berenice Bento, com os *estudos “transviados”* (Bento, 2017). Em suas próprias palavras, a autora afirma que:

Queer, teoria queer, não me provoca conforto. Não tem nenhum sentido para nós. No contexto norte-americano, o objetivo foi dar um truque na injúria, transformando a palavra 'queer' (bixa) em algo positivo, em um lugar de identificações. Qual a potência do queer na sociedade brasileira? Nenhuma. Se eu falo transviado, viado, sapatão, traveco, bixa, boiola, eu consigo fazer que meu discurso tenha algum nível de inteligibilidade local. O próprio nome do campo já introduz algo de um pensamento colonizado que não me agrada de jeito nenhum (Bento, 2017, p. 131).

Coaduno com o incômodo de Bento sobre a tradução de *Queer*, e busco endossar os debates sobre gênero e sexualidade nos fazeres em dança, nas contextualizações brasileiras, em diálogo com pessoas autoras de outros países, a fim de implodir os limites da inteligibilidade dos gêneros provocados por um movimento aglomerado de corpos.

[...] a política da multidão queer não repousa sobre uma identidade natural (homem/mulher) nem sobre uma definição pelas práticas (heterossexual/homossexual), mas sobre uma multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como “normais” ou “anormais”: são os *drag kings*, as *gouines garous*, as mulheres de barba, os transbixas sem paus, os deficientes-ciborgues... O que está em jogo é como resistir ou como se desviar das formas de subjetivação sexopolíticas (Preciado, 2019, p. 446).

Trata-se de dar continuidade à instauração de turbulências nos regimes que regulam, nomeiam e reiteram as normas, bem como à produção de um pseudo-essencialismo, quando o assunto é a matéria corporal e seu processo de inteligibilidade. Para Butler (2018, p. 38), “gêneros inteligíveis são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo”.

No ato de dançar, o corpo inclina-se na direção do enfrentamento e da instauração de um desejo constante de afirmação da vida, face ao mundo binário. Assim, não interessa criar estratégias coreográficas em dança que afirmem e potencializem a norma vigente. Um corpo que é valente enfrenta no ato de dançar a violência e os assombros, ao tempo em que faz tremer, à sua maneira, as estruturas das normas que tentam regular seus modos de existir.

A norma governa inteligibilidades, permitindo que determinadas práticas e ações sejam reconhecidas como tais, impondo uma grelha de legibilidade sobre o social e definindo os parâmetros do que será e do que não será reconhecido como domínio do social. A questão acerca do que estará excluído da norma estabelece um paradoxo, pois se a norma confere inteligibilidade ao campo social e normatiza esse campo para nós, então estar fora da norma é continuar, em certo sentido, a ser definido em relação a ela (Butler, 2014, p. 253).

A valentia expõe a pulsão de vida da materialidade corporal que insiste em se fazer existência nas travessias de uma vida turbulenta, porque a norma pressiona um jeito de se fazer existência. E quem não segue o processo regulatório, o dito anormal, é potencialmente violentado. No entanto, é importante compreender que a minha valentia não está vinculada à tentativa de mudar a lógica pelo avesso, ou seja, de ser considerado na norma. A inversão de lugares evidencia um problema anterior: o de ainda afirmar uma verdade essencialista de corpo. Desse modo, é importante lembrar “[...] que nada é puramente determinado pela genética ou pelo ambiente, e que somos, como todas as outras criaturas, um produto complexo de ambos” (Greiner; Katz, 2001, p. 69).

Há uma teimosia nesse corpo que insiste em ser valente, há um desejo fundante que se expressa como necessidade de combate, como enfrentamento das ideias que primam pela naturalização de corpos. O que está fora do binário de gênero é tido como errado, tosco, doente e até estigmatizado como descarado. O que é natural quando nos referimos ao corpo? Há, certamente, uma estranha ordem do que se impõe como natural aos corpos. Por via de regra, no ocidente ocorre o seguinte:

Cada corpo nascido num hospital do Ocidente é examinado e submetido aos protocolos da avaliação da normalidade de gênero inventados nos anos 1950, nos Estados Unidos, pelos doutores John Money, John e Joan Hampson: se o corpo do

bebê não se adapta aos critérios visuais da diferença sexual, ele será submetido a uma bateria de cirurgias de ‘redesignação sexual’ (Preciado, 2020, p. 27).

Há corpos errantes⁵ que não reconhecem o sistema sexo/gênero⁶ como parâmetros essencialistas para seus modos de existência, pois, ao nascer, são submetidos ao determinismo da *diferença sexual*, homem-pênis ou mulher-vagina. No entanto, é importante dizer que há uma poesia na errância como modo de existir, uma vez que ela faz pensar a possibilidade de reivindicação das subjetividades de cada corpo e seus agenciamentos frente ao assombro da norma. Como nos alerta Preciado (2020, p. 26),

o que chamamos de subjetividade não é mais que a cicatriz deixada pelo corte na multiplicidade do que poderíamos ter sido. Sobre essa cicatriz assenta-se a propriedade, funda-se a família e lega-se a herança. Sobre essa cicatriz, escreve-se o nome e afirma-se a identidade sexual (Preciado, 2020, p. 26).

Como o corpo está sempre se constituindo, os sonhos, lembranças, imagens, violências, assombros e pesadelos que os compõem também se constituem continuamente. As subjetividades do corpo valente também fazem parte de um imaginário onírico. Quando penso em um assombro, por exemplo, ele já faz parte de mim e, de algum modo, vive em mim como uma imagem que me atormenta, que me faz sentir medo, ódio e indignação. E, assim, assumo o posicionamento de dançar os assombros em mim: sigo assombrado e danço assombrado, devorado pelas violências do mundo binário. Sou também um corpo em desmoronamento, truncado, impreciso e devorado. As danças que tenho feito são atravessadas por truncamentos e imprecisões. Meu texto é também minha dança, porque sofro as turbulências do viver.

Nós, corpos, somos, historicamente, constituídos, também, por assombros. Não me refiro apenas ao passado, mas, também, ao tempo do agora. Um tempo que replica e cria assombros. Um tempo que conecta passado, presente e faz pensar a continuidade dos assombros em nós. Um tempo de travessias tumultuadas.

Interessa-me problematizar as travessias tumultuadas de um tempo que insiste em enquadrar os corpos em definições fixas, a exemplo das imposições de gênero. Por estarmos

⁵ Corpos errantes são aqueles que vivem à margem das convenções de gênero e sexualidade. Assim como parecerá a vida dos corpos errantes, também parecerá a vida dos vaga-lumes: “[...] estranha e inquietante, como se fosse feita da matéria sobrevivente - luminescente, mas pálida e fraca, muitas vezes esverdeada - dos fantasmas. Fogos enfraquecidos ou almas errantes. Não nos espantemos de que o voo incerto dos vaga-lumes, à noite, faça suspeitar de algo como uma reunião de espectros em miniatura, seres bizarros com mais, ou menos, boas intenções” (Didi-huberman, 2011, p. 13-14).

⁶ Gayle Rubin utilizou este termo em 1975, no texto “*The Traffic in Women*” in *Towards an Anthropology of Women*.

sempre em relação, afetando e sendo afetadas(es)(os), nos transformamos incessantemente, e nossos gêneros podem ser alterados. Por isso, um dos desafios permanentes desta pesquisa é problematizar o gênero em sua definição fechada, bem como os assombros correlatos que surgem na insistência em enquadrar os corpos, imprimindo jeitos únicos de se viver no mundo. É aí que o corpo, ao dançar, agita as concretudes, as turbulências, os assombros, dando passagem para estar em constante feitura de si. Trata-se de compreender a própria existência em sua indissociabilidade com o movimento que faz.

Como diz James, “aquilo que realmente existe não são as coisas feitas, mas as coisas se fazendo”⁷. Temos que considerar toda realidade no momento em que ela se cria. [...] o indivíduo não poderia se produzir se não estivesse ao mesmo tempo tomado pelo imenso fluxo do mundo, atravessado pelo movimento incessante daquilo que está sendo feito (Lapoujade, 2017, p. 11).

Me faço e me digo pela maleabilidade que me constitui em constância.

	Travessia	Turbulência	Águas baldeadas
	Tumulto		Tessitura coreográfica
Corpo		Dança	Assombro
	Mundo	Gênero	Dançar e se dizer

“O mundo não se faz sem estar ao mesmo tempo por fazer” (Lapoujade, 2017, p. 14). Quando o assunto é corpo, a maleabilidade da matéria e a duração dos acontecimentos em si estão em constante fluxo, porque “[...] é parte de um fluxo de acontecimentos, já que o que está no corpo é corpo, e o mesmo não está no mundo, é mundo” (Bittencourt, 2012, p. 51). Refiro-me à natureza transitória do corpo, mas precisamos pensar nas relações, posicionamentos e discursos que se apresentam em graus de estabilidade, excluindo outras concepções e, conseqüentemente, outras formas de vida, a exemplo da ideia de corpos naturais em termos biológicos.

Corpo não é estado de completude, é “um estado provisório. Está sempre a fazer-se” (Bittencourt, 2012, p. 34). Compreendo-me como um corpo em constante travessia, principalmente no que diz respeito às questões de gênero. Afirmar-me assim, coloca-me em movimento, e movimento de dança.

Para tanto, é importante dizer que “gênero é discurso, um discurso materializado estilisticamente em performances variadas” (Nascimento, 2021, p. 155). Há muitas maneiras

⁷ Trecho da página 117 do livro: JAMES, William. **A pluralistic universe**. Harvard University Press, 1977.

de expressar os gêneros e, aqui, interesse-me pelos discursos expostos no ato de dançar como possibilidade de problematizar o próprio corpo e seus contornos. Corpos que dançam podem ser nomeados dissidentes⁸, errantes e estranhos, já que desviam da plena execução das normas que regulam os gêneros binários. Seria, essa dança, uma revolução? Seriam, esses corpos, revoluções?

É na travessia que me faço dança, compreendendo as dinâmicas construtivas do meu jeito de existir em relação às normatividades impostas a mim desde a infância. Uma travessia repleta de valentias. Vivo uma constante turbulência e me faço dança, provocando turbulências nos destinos assombrosos impostos a mim. Desse modo, problematizo as instaurações normativas no que tange à construção dos gêneros, pois no corpo, ao dançar, deflagram-se violências, assombros, pesadelos.

Mas o que seria um estado de turbulência constante de corpos e seus gêneros? Como seria possível um corpo em constante desequilíbrio em relação aos gêneros? Se o gênero é uma construção complexa que o corpo faz em relação ao que está posto no mundo, é importante compreendermos que, ao confrontarmos as normas, os corpos podem criar fissuras em um plano equilibrado e, aparentemente, enrijecido. Mas esses corpos deixarão de ser turbulentos? Em meio à inadequação regida pelo sistema de normas, um corpo que vive a turbulência está em busca de outros contornos, e, nesse processo, gera turbulências em si e no sistema de normas.

Nesse sentido, os gêneros são continuamente organizados na/pela materialidade corporal, a partir desse estado turbulento de existir em constante movimento em seus contextos. Para tanto, em se tratando desse corpo que auto-organiza os gêneros impostos a si, é importante considerar essa matéria em sua sistemática viva que enfrenta um contorno continuamente equilibrado. Corpo que não se percebe estático no tempo e no espaço. Para Bittencourt (2012,

⁸Quanto às dissidências, algumas considerações: “De início usamos a palavra ‘diversidade’ quase como continuação do Comitê de Esquerda pela Diversidade Sexual, que foi o antecedente do CUDS. O discurso da dissidência sexual começa a aparecer em 2005 também porque coincide com o fato do tema da diversidade sexual, nesse momento, começar a se tornar muito institucional, quando o termo ‘diversidade’ parece ser demasiado normalizado, muito próximo do discurso da tolerância, demasiado multicultural e neoliberal. Por outro lado, tampouco nos interessava uma nomenclatura queer diretamente, pois estávamos muito preocupados com essas hierarquias norte-sul, na circulação de saberes e pensando muito fortemente no local, na genealogia local das sexualidades críticas. O conceito de dissidência sexual nos retira dessa lógica multiculturalista inócua, neste momento já muito perto do discurso do Estado, e também não é simplesmente uma repetição de um discurso norte-americano do queer, de um discurso metropolitano hegemônico. Ao mesmo tempo, dissidência é pós-identitário porque não fala de nenhuma identidade em particular, mas põe o acento na crítica e no posicionamento político e crítico” (San Martin apud Colling, 2015, p. 151).

p. 37), em seus estudos sobre corporeidades e danças, a partir dos *sistemas dinâmicos longe do equilíbrio e estruturas dissipativas* propostos por Ilyia Prigogine⁹, afirma que:

como o movimento é permanente, é mais sensato pensar em auto-organização. A cada troca, novas conexões são efetuadas e algumas são dispensadas, configurando ações de implicabilidade. O corpo, como sistema longe do equilíbrio, não participa de regras universais, e sim locais, pois depende do tipo de processo em que se encontra. O corpo, então, media esses fluxos para atingir uma metaestabilidade: breves transações de acomodações temporárias (Bittencourt, 2012, p. 37).

O processo organizacional de corpos em relação ao mundo é contínuo, e seus graus de estabilidade discursivos e performativos irão depender dos desejos e do modo como a matéria corporal dialoga com seu entorno ao ser afetada, ganhando novos contornos provisórios.

1.2 DANÇAR COM VALENTIA

Figura 1 - *Valentar*, PI, 2021¹⁰



Fonte: acervo pessoal
Fotógrafa: Letícia Santos

⁹ Ilya Prigogine (1917-2003) é um importante autor da área da física e química, ganhador do prêmio Nobel, em 1977, por seus estudos sobre estruturas dissipativas. O autor também desenvolveu importantes contribuições sobre os sistemas dinâmicos longe do equilíbrio, tempo e caos. Para introdução nos estudos do autor, sugiro o livro: PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas**. São Paulo: Unesp, 1996.

¹⁰ Na imagem, Ireno Júnior em cena.

Dialogo com o mundo em mim e me faço dança, na tentativa de investigar os assombros no próprio corpo. Por esse motivo, em 2021 concebi o espetáculo *Valentar*¹¹ em Teresina-PI, onde nasci e tenho me criado. Este espetáculo aciona os primeiros argumentos que tecem esta tese, já que me faz olhar a potência do corpo que dança em agitar o mundo no próprio corpo.

No espetáculo *Valentar*, enfatizo a necessidade de problematizarmos os assombros que nos atravessam para que consigamos, Samuel Alvís e eu, nos afirmar a nosso modo. Criei este espetáculo em diálogo com o artista piauiense de dança Samuel Alvís¹², com quem também divido a cena dançando o trabalho, dentro da Plataforma de Criação, Produção e Formação Danças Que Temos Feito¹³, que coordenamos em parceria. Samuel Alvís está implicado em

¹¹ É um espetáculo de dança que propõe pensar o corpo que dança através das negociações contextuais que afetam e, sobretudo, os assombros do hoje. É uma espécie de corpo que luta reivindicando o direito da sua própria existência para pensar a valentia como uma necessidade. É uma dança que aposta na potência do corpo como forma de agitar o mundo em nós. Concepção: Ireno Júnior; criação, direção e performance: Ireno Júnior e Samuel Alvís; Produção: Danças Que Temos Feito. Link do teaser do espetáculo: <<https://youtu.be/lizk0jSJecs>>. O espetáculo *Valentar* foi apresentado em diversos contextos artísticos desde a sua estreia: Festival Balaio Cênico (2021-Parnaíba-PI), Ocupa Trilhos (2021-Teresina-PI), Junta Festival Internacional de Dança (2021-Teresina-PI), Festival Acuenda LGBT + (2022-Ipatinga-MG), Festival de Dança Itacaré (2022-Itacaré-BA), SEDA - Semana Estadual de Dança do Piauí (2024-Teresina-PI).

¹² Bixa, artista piauiense da dança, *drag queen* há mais de 20 anos. Acredita em uma dança autoral que dialoga entre performance e espetáculos. Atualmente professor e produtor do Balé da Cidade de Teresina, uma das maiores companhias de dança do Piauí, na qual atua também como criador de alguns espetáculos, entre eles: "Grave Grog", espetáculo que já fez turnê no norte e nordeste com o edital Sesc Amazônia das Artes, e "Absolutas". Coordena a Plataforma de produção, criação e formação em parceria com o artista Ireno Júnior intitulada "Dança Que Temos Feito", a qual já deu existência aos espetáculos "Eólico", "Eólico desdobrado", "Braços pra que te quero", "Valentar", "Sabbath da Brixia" e "Guiança". Integra a Sóhomens Cia de Dança, na qual é bailarino e criador dos espetáculos "MVS", "Coroai-me", "Dianas", "TRINDADE" e "Espelácato". Profissional de Educação Física e Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança – UFBA. Professor de dança contemporânea da Escola Estadual de Dança Lenir Argento entre 2013 e 2023, e conselheiro municipal de dança de Teresina em 2020 e 2021. Em sua trajetória de bailarino e coreógrafo, já participou de diversos Festivais de danças nacionais e internacionais, como o JUNTA Festival Internacional de Dança e o PANORAMA Festival. Atualmente, tem se debruçado em produzir experimentalmente vídeos-dança para as mídias digitais e na pesquisa "a performatividade *drag queen* como poética da cena", e é um dos diretores/curadores do Turbulência Encontros de Danças.

¹³ Danças Que Temos Feito (Dqtf) é uma plataforma de criação, produção e formação em Dança (e conexões) coordenada a partir do Piauí-Brasil, por Ireno Júnior (PI) e Samuel Alvís (PI), ambas pessoas artistas e pesquisadoras em Dança. A Dqtf tem o intuito de dialogar e colaborar com pessoas e lugares tendo o afeto como mote central, para pensar na produção crítica de uma dança que indaga questões por meio de suas práticas artísticas, bem como pensar nas danças que estão por vir - danças para inventar, questionar, insistir. A Dqtf surgiu do desejo pulsante pela dança e suas conexões. É um lugar/contexto para pensar a criação, produção e formação em dança, dialogando com outras linguagens artísticas. Esse nome extenso, "dancasquetemosfeito", surge pela possibilidade de pensar em uma continuidade, um fazer que se faz, fazendo, no enquanto. As danças que se relacionam com diferentes corpos, lugares e contextos nos interessam profundamente. Temos feito muitas danças e muitos diálogos vêm acontecendo, e isso é de fazer continuar pulsando. Dentre os projetos e/ou danças vinculados à Dqtf, destacam-se: "Que Dança Você Tem Feito Na Quarentena?" (2020), "Paragem-live" (2020), "LiveMaisDança" (2020), "Valentar" (2021), "Sabbath da Brixia" (2022), "Eitta James" (2022), "Guiança" (2022), "Sorria" (2023), "Turbulência Encontros de Danças" (2023). O repertório de espetáculos/performances em dança da plataforma foi apresentado em diversos festivais/contextos do Brasil, tais como: Mato Grosso-BR, Amapá-BR, Roraima-BR, Amazonas-BR, Piauí-BR, Maranhão-BR, Acre-BR, Tocantins-BR, Rondônia-BR (Circulação Sesc Amazônia das Artes), no Piauí-BR (Junta - Festival Internacional de Dança; Festival Internacional Lusófono, Ocupa Trilhos; Balaio Cênico; Quinta Dança -Sesc), em Minas Gerais-BR (Festival Acuenda; Move Concreto), na Bahia-BR (Festival de Dança de Itacaré; Congresso UFBA) e em São Paulo-BR (Festival Internacional de Dança de Araraquara). Para mais informações, acessar o site: <<https://www.dancasquetemosfeito.com/>>.

todas as obras artísticas desta tese, e trarei, no decorrer do texto, algumas de suas impressões escritas, bem como de outras pessoas.

Em *Valentar*, coloco-me na cena em estado de constante enfrentamento, e isso me faz refletir sobre a guerra que está em mim desde quando me entendo por gente. Há sempre uma força que tenta extinguir corpos que não estão em consonância com as normas de gênero. Por isso é preciso ser valente. Há uma guerra em mim que me faz existir e insistir, porque é assim que desmantelo as violências, transformando-as em poética de dança. Coloco-me em constante enfrentamento individual e coletivo, porque, quando danço, trago comigo muitas vozes. Muitas sonoridades vívidas que ecoam junto aos meus movimentos.

A guerra me assombra e ao mesmo tempo me faz dançar, me faz ser valente. Como um corpo valente, me coloco em estado de desidentificação face às pseudo-identificações. Afirmo-me em estado de transitoriedade constante, e sigo em movimento dançante junto às corporeidades que insistem em criar *bifurcações*¹⁴ no mundo das normas binárias de existir, com seus processos de violência e exclusão. Quais são as bifurcações na lógica binária? Todas aquelas materialidades corporais errantes que transcriam os destinos e as convenções cristalizadas pseudoverdadeiras. Junto-me a “uma horda que não tem medo de habitar o incerto, o pouco definido, o borrado, o estranho. Um enxame que não engole a pretensa verdade segundo a qual a humanidade é dividida unicamente entre homens e mulheres” (Martins, 2023, p. 291).

Deparo-me no espetáculo *Valentar* com assombros e tormentos, e, nesse encontro, me faço dança em estado de valentia, afirmando a transitoriedade do corpo e da sua materialidade, resvalando em tecituras compositivas que expressam a coragem, bem como a ação de afirmar-se como coro, um coro imaginário de muitos corpos que reivindicam existir a seus modos.

O livro *ensaios do assombro* (2019), de Peter Pál Pelbart, atíça a minha percepção com mais ênfase para os meus assombros, pois compreendo a necessidade de problematizá-los no espetáculo *Valentar* e em outros fazeres de dança que tenho feito com valentia, mas também percebo os assombros sendo dançados pelas materialidades corporais dissidentes nos cenários artísticos aos quais tenho acesso.

¹⁴“Bifurcação é relacionada ao ponto crítico onde a partir desse ponto um novo estado torna-se possível. Sistemas instáveis sofrem sempre perturbações e os pontos que surgem determinando um regime de funcionamento são os pontos de bifurcação. Numa análise sobre o percurso, a história do sistema, os pontos de bifurcação permitem calcular a estabilidade e instabilidade de seus diferentes estados e o acaso de suas flutuações” (Bittencourt, 2012, p. 60-61).

Impressão escrita I, por Samuel Alvis (PI) a respeito do *Valentar*

Valentar é um trabalho que nasce de um simples desejo de querer continuar dançando, diante de tantas lutas que temos que enfrentar como artistas da dança, como pessoas LGBTQIAPN+, como pessoas que vivem em um mundo que o que nos resta é continuar lutando, dançando. É assim que eu e Ireno Júnior pensávamos ao ir para a sala e começar a investigar uma dança que se dá pela coragem de enfrentar esse mundo assombroso, com valentia, dançar valente.¹⁵

Figura 2 - *Valentar*, PI, 2021¹⁶



Fonte: acervo pessoal
Fotógrafa: Daline Ribeiro

Os atravessamentos que percorrem e afetam os corpos dissidentes, no que tange às suas questões de gênero, se fazem por meio da ação coletiva que ecoa no ato de mover. O assombro, portanto, reverbera no corpo que dança como memória atualizada e como movimento que

¹⁵ Disponível em: <<https://www.dancasquetemosfeito.com/escritas#valentar>>. Acesso em 23 abr. 2024.

¹⁶ Na imagem, Samuel Alvis em cena.

ressoa de forma imaginária. A memória, segundo Damásio (2011, p. 173), é uma ação que ocorre de muitas formas, inclusive através da evocação.

Lembrar uma pessoa ou evento ou contar uma história requer a evocação; reconhecer objetos e situações a nossa volta também, e o mesmo vale para pensar em objetos com os quais interagimos e acontecimentos que percebemos, e para todo o processo imaginativo com o qual planejamos para o futuro (Damásio, 2011, p. 173).

Em muitos momentos, somos corpos assombrados por coisas que aconteceram, mesmo antes do nosso nascimento¹⁷. Uma experiência via memória da história, das relações, de outros corpos que viveram determinados eventos, porque o que se vive no corpo é também da ordem do que atravessa o tempo e se atualiza na carne como modo de experienciar. Refere-se, também, a uma sucessão de eventos, fenômenos, ocorrências, fatos etc. É preciso dizer que o corpo é intérprete de suas relações, pois a “[...] memória perfeitamente fiel é um mito, aplicável tão somente a objetos triviais. A ideia de que o cérebro retém alguma coisa parecida com uma ‘memória do objeto’ isolada parece insustentável” (Damásio, 2011, p. 169).

Somos assombrades(as)(os) por pesadelos quando estamos dormindo, mas também por pesadelos quando estamos acordadas(es)(os). Ainda me lembro da sensação agonizante de um pesadelo constante em minha infância e adolescência. Aos 3 (três) anos de idade, tinha pesadelos com águas turbulentas em um cenário de tempestade e sensação de infinitude. Era um lugar de desespero que me fazia sentir a morte e o peso do mundo sobre mim. Lembro da sensação amarga, de me sentir sozinha em meio à turbulência das águas, de me sentir desamparada em um mundo desesperador.

Falar sobre o pesadelo com as águas turbulentas é uma maneira de me aproximar de um assombro íntimo, uma experiência tangível: o *território* dos sonhos. É também a possibilidade de me lançar à experiência onírica, com outros signos, habitando imaginários do tempo que correm em mim. As sensações que tenho ao lembrar do pesadelo com as águas turbulentas são parecidas de quando penso na realidade posta diante de tantas violências às corporeidades dissidentes dos gêneros binários. Convoco esse pesadelo sobre minha infância, como modo de

¹⁷ Pelbart, em seu livro, relata um assombro de antes do seu nascimento: “Poucos meses depois de meu nascimento, Budapeste foi palco de combates de rua violentos, em que a resistência contra a invasão soviética deixou um saldo de 20 mil mortos. Era o fim da ‘Primavera Húngara’. A Segunda Guerra Mundial, concluídas anos antes com o extermínio de 400 mil judeus húngaros, também sempre povoou a memória familiar, assim como as deportações, os campos, os esconderijos, a liberação da Hungria pelas tropas soviéticas e o júbilo subsequente. Assim como a construção de um novo mundo, o idealismo juvenil dos pais comunistas, a guinada política autoritária, a escalada de terror, a prisão de companheiros de luta e as confissões de alta traição à pátria socialista obtidas sob severa tortura” (Pelbart, 2019, p. 8).

reverberar minha valentia. É a partir do pesadelo e da reflexão com a infância que começo a fazer aproximações com as violências de gênero em mim. A sensação de desamparo indicia como me sinto no mundo dos acordados cheios de acordos de gêneros, que não são meus. A questão que se apresenta não é a multiplicidade e a distinção entre os gêneros, mas o imperativo em me definir como A ou B.

Na infância, lembro do quão achava lindo o esmalte vermelho nas unhas das mulheres, o movimento dançado das bailarinas que via na televisão. Mas também lembro dos impedimentos, pois não poderia me aproximar do esmalte vermelho ou da dança. Um jogo que alternava entre o desejo da aproximação e o distanciamento pela restrição.

Longe de fazer uma tese de lembranças das violências acometidas a mim, interessa-me compreender os princípios que me levaram e me levam a investigar uma dança que experiencia e afirma na carne os tumultos de uma travessia turbulenta e de viver com valentia. É por este motivo que o espetáculo *Valentar* me faz refletir sobre como o assombro é tão caro a mim. Não como uma sensação/experiência que me paralisa, mas como ignição para dançar enfrentando. Pôr em xeque meus assombros e minha dança.

1.3 RASTROS DAS MEMÓRIAS IMPREGNADAS E O ASSOMBRO DA CIRURGIA

Figura 3 - *Valentar*, PI, 2021¹⁸



Fonte: acervo pessoal
Fotógrafo: Nilmar Lage

¹⁸ Na imagem, Samuel Alvís em cena.

Na imagem: um rabo no rabo.

O rabo da bixa que dança, sendo iluminada por luzes tubulares de led. Um corredor de luzes para a bixa se fazer acontecimento¹⁹ e dançar expondo, na carne, suas feridas. Nesse corredor, as memórias impregnadas de uma infância tumultuada também se fazem presentes. Lembro de alguns momentos de minha infância e adolescência que me causam uma sensação de agonia. Foi na infância que comecei a sentir, minimamente, os modos de organização de como ser e estar no mundo atribuídos pelas lógicas binárias de gênero. Mas, ao mesmo tempo que ia compreendendo e corporificando o gênero imposto a mim, seja no jeito de vestir, de gesticular, de falar etc., também me recordo de alguns estranhamentos, como: me estranhava quando olhava no espelho, quando observava meu órgão genital (pênis), além de sempre me sentir envergonhada com essa parte do corpo.

Um corpo estranho em mim? O que não cabe em mim? Esse sou eu? E nessa travessia, dentre outras, era inevitável não me distanciar de outras pessoas, inclusive do meu pai. Nunca me senti à vontade em mostrar minha genitália para meu pai e, na época, para ninguém, porque achava que tinha algo errado em mim. Com o passar dos anos, na adolescência, lembro de pensar que meu órgão genital havia sido operado ao nascer. Mas me pergunto: por que me sentia assim? Por que sentia tanta vergonha? Essa sensação de agonia relacionada ao meu órgão genital foi se esvaindo com o passar dos anos, e hoje compreendo que os adensamentos históricos, com seus mantras pautados em uma normalidade correspondente de sexo, gênero e desejo, são imposições às pessoas: são assombros. E, assim, essa travessia, e tantas outras, me levaram a dançar os assombros. O assombro da cirurgia me faz pensar na necessidade de me compreender como corpo no mundo, mergulhando nas impregnações saturadas e tumultuadas que arranham essa memória.

Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio constructo chamado “sexo” seja tão culturalmente construído quanto ao gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revele-se absolutamente nenhuma. Se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo. O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos (Butler, 2018, p. 25).

É relevante salientar que o sexo está relacionado à prática histórica da nomeação e da convenção, ou seja, quando se atribui um nome a algo, esse algo passa a existir. Em relação a

¹⁹ “O corpo desdobra-se e anuncia continuamente acontecimentos” (Bittencourt, 2012, p. 21).

Figura 4 - *Valentar*, PI, 2021²¹

Fonte: acervo pessoal
Fotógrafa: Daline Ribeiro

A memória circunscreve-se de forma temporal, pois chega no presente rompendo a linearidade entre passado e presente através de conexões e contaminações de experiências e afecções. Isso não quer dizer que se vive da mesma forma um assombro via memória passada, porque os assombros se reconfiguram no decorrer do tempo. A partir desse ponto de vista, ocorre uma diferenciação entre passado e presente, pois os acontecimentos não se repetem, há sempre uma diferenciação²². Corpos presentes, ausentes, vivos e mortos. Os assombros acabam impregnando a materialidade corporal, porque a história não é causal, mas atualizada continuamente, e se descreve nas *imagens corporais*²³, que também descrevem no tempo do acontecimento, podendo ser mais estáveis ou não²⁴.

Imagens corporais dançadas dão contorno maleável às experiências assombrosas que atravessam o tempo. Vive-se o assombro pela experiência no tempo do presente, mesmo sendo

²¹ Na imagem, Ireno Júnior e Samuel Alvís em cena.

²² Com afirma Prigogine (2009, p. 53), é importante considerar que “a flecha do tempo implica a existência de uma diferença intrínseca entre passado e o futuro constituindo-se, certamente, como um elemento crucial da existência humana.”

²³ Para aprofundamento na compreensão de corpo como imagem, ler o livro: BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: EDUFBA, 2012.

²⁴ Idem.

alguns do passado, e vive-se até o assombro pelas experiências dos outros, pelas memórias expostas dos outros, ou seja, como memória dos acontecimentos que modificaram e modificam os modos de existência e que podem se tornar ações regulares de controle do medo e da dominação. Sendo assim, o passado assombra. Sabemos que assombros existem, são muitos e diversos. As guerras são assombros que se apresentam de muitas formas. São assombros constantes que se emaranham entre experiências próprias, na carne, e experiências de outros, que geram afecções coletivas.

Há os assombros e o temor de vivê-los, bem como há a necessidade de enfrentá-los com valentia. O assombro promove a sensação de que é contínuo, regular, pois se nutre da instabilidade do corpo, dos corpos de outros, dos eventos, dos contextos e gera sentidos, afetos instaurados na carne. Mas há também a necessidade de compreender que, neste mundo repleto de imagens aterrorizantes, os assombros resvalam em danças que problematizam os terrores em nós. O assombro acontece neste corpo que escreve esta pesquisa, acontece também aí no corpo que está lendo esta pesquisa. Não há ação discriminada do ato de assombrar-se. Assombro é corpo porque se faz acontecimento na qualidade do que se vive, do que se memoriza e impregna na carne no instante em que se dança. É assim que “corpo é um desenrolar de acontecimentos e sua materialidade é, também, de outra natureza: energia e fluxos. Imagens no corpo são acontecimentos em fluxo” (Bittencourt, 2012, p. 14).

Agrego a compreensão de realidade e existência proposta por David Lapoujade, em seu livro intitulado *Existências Mínimas* (2017), para pensar o assombro como uma contínua realidade no corpo. O autor questiona: “como tornar mais real aquilo que existe?” (Lapoujade, 2017, p. 12). Como o assombro se torna mais real no corpo? Arrisco dizer que se torna quando se intensifica, quando se experiencia diariamente. Um corpo dissidente de gênero vive o assombro a cada mover, porque sua existência não está em diálogo com os processos de regulação da norma, ou seja, com as formas inteligíveis de existir.

Eu vivo o assombro diariamente quando me deparo com os olhares de julgamento sobre o modo como ando, falo, cruzo as pernas, gesticulo, danço... Vivo o assombro com o medo iminente de sofrer violência física nas ruas, quando leio notícias recorrentes de pessoas dissidentes de gênero assassinadas em decorrência de crimes de ódio, quando vejo a tentativa de extermínio da diferença. Vivo o assombro quando tenho pesadelos e quando ele atravessa o campo das relações acordadas para o onírico.

Há uma intensificação no ato de assombrar-se que se faz no corpo a partir de uma qualidade expandida do real. Ganha, de fato, realidade. Os assombros também se expandem no corpo como uma realidade mais forte em nós, e isso se dá pela possibilidade de convocar outros corpos no próprio corpo, porque “um ser só pode ver sua existência se duplicar, se triplicar, enfim, pode existir em vários planos distintos permanecendo numericamente um” (Lapoujade, 2017, p. 14). Quando nos assombamos, convocamos muitos corpos em nós.

Todos existem, mas cada um ao seu modo. Reciprocamente um ser não está predestinado a um único modo de existência, ele pode existir segundo vários modos, e não apenas como entidade física ou psíquica; pode existir como entidade espiritual, como valor, como representação etc. É a famosa parábola das duas expedições de Eddington, ao mesmo tempo presença sólida e nuvens de elétron. Ou, ainda, Hamlet, que existe como personagem em Shakespeare, como presença no palco, como referência em um discurso, como herói de filme etc. (Lapoujade, 2017, p. 14).

O assombro existe como memória aterrorizante vivida no corpo enquanto continuidade, como experiência factual, ameaça, violência, medo, guerra interna, como rejeição, como eliminação; guerras, guerras e guerras... É desse modo que o assombro, advindo da memória, da história, acontece no corpo, porque memórias do passado e do presente retroalimentam-se.

E de que modo o assombro existe nos corpos que problematizam os padrões de gênero no ato de dançar?

O ASSOMBRO EXISTE COMO RASTRO IMPREGNADO DE VIOLÊNCIA E IMPOSIÇÃO DE UM DESTINO O ASSOMBRO EXISTE COMO MEMÓRIA QUERES VALA EM MOVIMENTO E DANÇA

O assombro atravessa o tempo ao tempo em que atravessa o corpo como experiência, porque “relembrar incide em uma combinação de informações que emerge de uma experiência atualizada” (Bittencourt, 2012, p. 24). Relembrar está relacionado, inclusive, às impregnações, dissabores, dores, agressões acometidas aos corpos.

O espetáculo *Valentar* configura-se como uma dessas possibilidades de exposição assombrosa, porque não há como fugir de uma memória aterrorizante – ela é matéria viva em nós. E *Valentar* expõe na carne, no movimento de dança, as memórias que aterrorizam. Será uma tentativa de exorcização? É nesse sentido que sou assombrada por muitos fatos, por muitos relatos, histórias, livros, filmes, danças etc. E não há como controlar a afetação da experiência de outro corpo em nós, mesmo de outra forma. São muitos corpos que me afetam e de muitas

maneiras... A experiência, como diz Bittencourt (2012), não se empresta, e a dança é um meio eficaz para legitimar essa proposição.

Figura 5 - *Valentar*, PI, 2021²⁵



Fonte: acervo pessoal
Fotógrafa: Daline Ribeiro

A experiência acontece no corpo que dança de maneira *singular*²⁶. Dessa forma, compreendo, ainda, o assombro por meio dessa singularidade, porque há empatias entre corpos, afetações da esfera do comum, do comum a alguns corpos, o que implica a ocorrência de assombros compartilhados.

No processo de experienciar uma memória por outras vias é que esta pesquisa se afirma, para pensar corpos que dançam afetados por diversos assombros, já que a memória da história é repleta de muitos assombros que podem ser acessados e evocados, portanto, vivenciados no corpo ao dançar. “A memória dá à vida sempre uma nova chance. Do ponto de vista da memória, o passado nunca passou; o passado está passando, e como tal, sempre a passar, a se modificar. O passado é matéria plástica” (Rocha, 2016, p. 25).

²⁵ Na imagem, Ireno Júnior em cena.

²⁶ “[...] experienciar é um *continuum* de soluções, sempre singulares” (Bittencourt, 2012, p. 63).

O espetáculo *Valentar* me faz refletir que é na experiência dançada que o corpo tem a possibilidade de se afirmar como estado inacabado, e essa compreensão de corpo me interessa profundamente, não só, mas principalmente no ato de dançar. Corpo vulnerável, aberto à possibilidade de ser afetado. Corpo valente que se afirma em estado de enfrentamento dos assombros. Enfrentar é vibrar no corpo os assombros. É desse modo que há corpos e há danças que, quando se movimentam, vibram tanto que parece que irão explodir em ato. Essa poética é de uma potência avassaladora, e assim me torno dança pela valentia.

1.4 O DESEJO DE DANÇAR COM UM PANO NA BOCA

Figura 6 - *Valentar*, PI, 2021²⁷



Fonte: acervo pessoal
Fotógrafa: Daline Ribeiro

Quando iniciei o processo de criação do espetáculo *Valentar*, o meu desejo era dançar algo leve, sem muito esforço. Não queria ir ao encontro de uma narrativa insistentemente desgastante. Não queria me sentir cansada, esgotada. Não queria suar. Minha vontade era dançar desenhando o espaço e o tempo, possíveis, de forma leve, como uma folha que, ao se

²⁷ Na imagem, Ireno Júnior e Samuel Alvís em cena.

desprender da árvore, o vento a leva lentamente em direção a algum lugar desconhecido. Queria estar levemente dançando uma poesia, uma melancolia, um abraço amoroso. O desejo de dançar a calmaria em forma de poesia ainda se faz presente em mim, no entanto, assim que entrei em laboratório de criação, fui arremetida pelo desejo de dançar com um pano na boca. A calmaria caiu por terra nesse exato momento. Senti gosto de sangue na boca, um gosto amargo da violência ordinária, um gosto que me assombrou, um gosto que não desejo que outras pessoas sintam.

É importante que o ato de desejar da materialidade dançante, neste trabalho, seja compreendido por “[...] todas as formas de vontade de viver, de vontade de criar, de vontade de amar, de vontade de inventar uma outra sociedade, outra percepção do mundo, outros sistemas de valores” (Guattari; Rolnik, 1996, p. 215). Nesse ato desejante, cada corpo constrói a si, ao tempo em que é construído continuamente pelos contextos relacionais; gera também a dança, diante de tantas tentativas de impedimento provocadas pelos modos de vida cada vez mais pautados na regulação.

Há uma vivacidade dos assombros impregnada nas entranhas, nas profundezas da minha carne que se expressa. O corpo xinga, grita alto, sussurra, faz sua reza, convoca a *pombagira*, corre de salto alto, dança lutando.

A *pombagira* é um dos símbolos presente no complexo cultural das macumbas brasileiras que mais nos desafia. Lançadora de uma amarração que ata sedução, provocação, abuso e desobediência, a *pombagira* nos encanta não somente pelo que ela é, mas principalmente por aquilo que ela recusa ser. Rainha, mulher, é ela que vem da encruza para animar a nossa gira. É ela que porta a tesoura que corta os embaraços de um mundo assombrado pelo pecado e pelos regimes que restringem direitos e propagam desigualdades (Simas; Rufino, 2018, p. 89).

O pano fica na boca durante quase toda a dança, exceto na abertura do espetáculo, quando abro os caminhos lentamente de salto alto com fitas coloridas amarradas, para posteriormente sair correndo e gritando. As palavras saem da boca como grito de vivacidade, de alerta de corpos dissidentes de gênero e sexualidade que insistem em existir do seu jeito.

Impressão escrita II, por Samuel Alvís (PI) a respeito do *Valentar*

Dançar com um pano vermelho na boca. Uma imagem que pode despertar muitos sentidos, e assim é, toda vez que dançamos. Essa foi a primeira imagem, trazida por Ireno no processo, o

bastante para começar uma investigação de movimento em que a dança acontecesse nessa dança luta. O pano na boca nos remete a muitas coisas no trabalho, porém, para mim, especificamente, é sobre ser motivado a fazer algo mover, seja eu, seja quem estiver ao meu redor, seja o mundo, e acima de tudo sobre não parar, mesmo que esta paragem seja sobre perceber o corpo e a carne vibrar, mas o mover não para.²⁸

Figura 7 - *Valentar*, PI, 2021²⁹



Fonte: acervo pessoal
Fotógrafa: Leticia Santos

O desejo expresso ao dançar com um pano na boca não é apenas uma sensação de possível imobilidade, pelo contrário, é uma vontade que faz o corpo confrontar, com valentia, o assombro imposto a si, por mais que exista a possibilidade de nos acomodarmos com as violências sutis, porque a dança produz configurações que reverberam incessantemente como “condição para ativarmos a imaginação criadora afim de que oriente o desejo, o quanto possível

²⁸ Disponível em: <<https://www.dancasquetemosfeito.com/escritas#valentar>>. Acesso em 23 abr. 2024.

²⁹ Na imagem, Samuel Alvís em cena.

a cada momento, na direção de ações efetivamente transfiguradoras a favor da vida; uma tarefa que jamais terá fim” (Rolnik, 2018, p. 193).

Nessa dança de confrontos desejantes, as imagens tentam encontrar outras lógicas, que não são as binárias. É um confronto. É burlar as convenções de gênero, e as imagens se fazem dança na qualidade do que é vivo, intensivo e expansivo da carne. “Quando dizemos que não conseguimos mais acreditar neste mundo, isso significa na realidade que deixamos de acreditar em certos signos que fazem com que ele exista para nós” (Lapoujade, 2017, p. 17).

A vivacidade dos assombros nos corpos é uma das características fundamentais desta pesquisa. Longe de estar em acordo com uma dualidade expressa por apenas duas possibilidades, a vivacidade dos assombros na carne é a necessidade de compreender sua intensidade e dinâmica expressiva nos moveres do corpo e seus movimentos dançados. Para tanto, não interessa um pensamento que se baseava na lógica dualista de extração cartesiana “[...] povoado de pares ordenados tais como: corpo/mente, técnica/expressão, natureza/cultura, sujeito/objeto, forma/conteúdo etc.” (Britto, 2010, p. 188).

O assombro está vivo em nós e faz-se no corpo pela possibilidade de conexão entre tantas relações por toda a nossa existência. O assombro está vivo em nós pela memória aterrorizante e, no corpo que dança, se manifesta como possibilidade de ser questionado, friccionado. O corpo que questiona o assombro no enquanto de sua dança assume outros modos de sentir uma memória aterrorizante.

É no fluxo contínuo da vida e, portanto, na ininterrupção da(s) experiência(s), em suas variáveis, que os assombros se dizem, se declaram. É dessa forma que o espetáculo *Valentar* se tece, na perspectiva de evidenciar e desmobilizar o que aterroriza. Então, pensar os assombros como memórias aterrorizantes é uma forma de experienciar eventos passados que se atualizam no corpo, a exemplo das inúmeras formas de guerras que se apresentam como assombros constantes.

O corpo não engaveta as memórias aterrorizantes, elas acontecem em nós por meio de uma intensidade, por meio de um lampejo, por meio de um choque de realidade, por meio de uma ativação, e emergem a depender dos contextos e das situações. Por exemplo, quando nos deparamos com imagens fotográficas dos bombardeios das guerras que aconteceram e acontecem, nos assombramos também, assim como a guerra diária pela sobrevivência, pois nos afetamos com esta memória aterrorizante, já que a memória,

não pode ser explicada como um arquivo em computador e nem tampouco como ‘coisas dentro das gavetas de uma cômoda’. Por sua própria natureza, ela interfere através de procedimentos, em uma atividade motriz, contínua, caracterizada por tentativas repetidas em diversos contextos (Greiner, 2005, p. 41).

No entanto, há de se pensar que nem todos os corpos se assombrom com as guerras em curso, com a destruição causada por elas. Assombro-me ao pensar sobre isso, porque me deparo com a evidência da crueldade humana, com o desprezo pela vida do outro. O discurso sobre a diferença, na maioria das vezes, é um usufruto contextual. O humano extermina a diferença, seja um extermínio simbólico ou de morte real.

Faz-se necessário convocar, na qualidade da incompletude e insuficiência, um estado corporal que provoque turbulências no enrijecimento demasiado humano, bem como a ideia de uma pseudocentralidade.

[...] nós criamos essa abstração de unidade, o homem como medida das coisas, e saímos por aí atropelando tudo, num convencimento geral até que todos aceitem que existe uma humanidade com a qual se identificam, agindo no mundo à nossa disposição, pegando o que a gente quiser. Esse contato com outra possibilidade implica escutar, sentir, cheirar, inspirar, expirar aquelas camadas do que ficou fora da gente como “natureza”, mas que por alguma razão ainda se confunde com ela. Tem alguma coisa dessas camadas que é quase-humana: uma camada identificada por nós que está sumindo, que está sendo exterminada da interface de humanos muito-humanos. Os quase-humanos são milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. E por dançar uma coreografia estranha são tirados de cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida (Krenak, 2019, p. 33-34).

É interessante a colocação de Krenak a respeito de corpos *quase-humanos*, e eu a acolho para pensá-la no campo da dança, já que expressa uma qualidade de inacabamento e incompletude da matéria corporal. O corpo *quase-humano* que dança encara os assombros assumidos com vivacidade na carne, como forma de possibilitar experiências em vidas outras, inclusive dançando só, um solo³⁰, mas dançando com outros corpos, porque “a dança traz a incumbência de apontar outros circuitos de afeto [...], justamente por reinventar outros modos de existência, dançando” (Mignac, 2019, p. 326).

³⁰ Nesse contexto, o formato solo de criação, longe de significar apenas uma solução prática de viabilização financeira, como querem alguns, mostra-se extremamente eficiente como plataforma propulsora da sofisticação dos processos investigativos mais diretamente relacionados com a corporalidade e dramaturgia de dança. (Britto, 2010, p.188).

1.5 PAUSA – EM MERGULHO

Os olhos coçam de manhã cedo. Me acordo pelo coçar.

Desperto.

Olho para o lado e escuto.

Quero escutar o mundo.

Ver o que não enxerguei.

O que não foi feito para ser visto nem ouvido.

Percebo na carne.

Inclino o pescoço duro, envergando na intenção de não quebrar. Inclinar dói.

Fisga a carne. Dor aguda. Escuto o passarinho gritar meu nome.

Ilusão. Imaginação.

Me imagino papeando com bicho, feito bicho, bixa

Me imagino papeando com bicho, feito bicho, bixa como sou.

Envergo pro outro lado depois de coçar os olhos.

Vermelhidão, leves hemorragias.

Água corrente. Lavei. continuo a escutar.

*Me chame pra dançar o verde do teu corpo, os pássaros
que habitam seus galhos e folhas.*

*Quero fazer ninho, gritar suave. Gritar alto. Me escutar.
Peço por comida. Tenho fome pelo que não vivi. Fome
pelo que quero repetir diferente.*

Insisto.

Insisto.

*O ato de tentar por vezes me basta. Sou insuficiente.
Ainda bem. Não me dou por satisfeita. Volto a
envergar. Inclino em outra direção.*

Te alui. Movimento de dança.

Inclinar.

Direção uma.

Direção outra.

Enverga pro outro lado.

Vou ao chão.

Abraço a terra.

Pés descalços.

Coçar os poros. Coçou.

Provocar vermelhidão. Provocou.

Dilatar a percepção. Dilatou.

O que vem em mim reverbera. Acalmou.

Dançar para empurrar algo que está a todo instante prestes a despencar, como uma realidade incontestável e aterrorizante.

O assombro escancara o passado impregnado no presente, um passado que resvala em batalhas diárias para dar vasão à vida em perseverar.

Dançar para empurrar o que pode impedir de dançar.

*O que pode o corpo que dança em situações de extrema
necessidade de mudança?*

Ou ele muda,

*ou ele morre, ou vive em uma condição extremamente
precária.*

Corpos que dançam precisam se impor contra os assombros.

Escrita em fonte spectral me faz pensar na virtualidade da palavra-corpo. As pausas são um respiro, um desvio de enfrentamento. Me faz lembrar da necessidade de pausar para ouvir os agitos do mundo. Ouvir. Respirar em meio a tantos assombros. Spectros-palavras vagantes no entre.

Capítulo 2

VALENTAR

2.1 ESTRANHEZA VIBRÁTIL

Figura 8 - *Valentar*, PI, 2021³¹



Fonte: acervo pessoal
Fotógrafa: Margareth Leite

³¹ Na imagem, Ireno Júnior em cena.

É preciso reforçar o entendimento de que, no campo dos impedimentos, a vida se torna menos vivível para uns, em detrimento de outros, tendo em vista muitos modos de organização pautados em modelos de corpos, dito ideais, vinculados a uma construção axiológica que trata as corporeidades como fixas, sem transitoriedade, inalteráveis, em uma condição de concretude inabalável, invulnerável. Mas os corpos são também errantes. Além do mais, as identidades estabilizam-se temporariamente, porque se configuram como posicionamentos, são situacionais. Quando corpos se afirmam em estado de transitoriedade, assumem suas identidades como móveis. E assim reflito como o entendimento de corpo em constante trânsito pode promover subsídios para se pensar nas maneiras como os corpos que dançam têm se articulado em cena. E, a partir disso, pergunto: como desestabilizar o sistema binário de gênero?

Ao se afirmarem em seus estados transitórios e em suas identidades móveis, é possível denunciar na dança os assombros de uma travessia violentada pelo processo de regulação normativo da vida. Uma dança que evoca para escrachar argumentos que ferem modos de existir. Eu me incluo nesse guarda-chuva dissidente de gênero, colocando-me continuamente em movimento de dança, tornando minha existência mais vivível para tentar barrar opressões. “[...] As normas que governam a anatomia humana idealizada operam o sentido de produzir um diferencial de quem é ou não humano, de quais vidas são ou não vivíveis” (Butler, 2022, p. 17).

Na *operação opositiva da diferença*³² como agenciamento da violência potencializada a determinados grupos da humanidade, há a aplicação de aproveitamentos e inclusões dos assombros pelo conjunto de regras que nutrem a norma, categorizando corpos como abjetos. Há uma imersão no campo dos conflitos em constante debate, em diversas instâncias das relações humanas. E, na dança, busco afirmar o princípio de existir em estado de transitoriedade, reconhecendo os aprisionamentos, dogmas, mantras e modelos, na intenção de contra normatizar as normas que conformam a carne dos corpos dejetados. A transitoriedade e a provisoriedade do corpo, porque este está sempre por fazer-se, promovem que a dança enuncie ideias, argumentos, questões, discursos etc.

A provisoriedade apontada do corpo ajuda a pensar o corpo que dança como enunciador de ideias, conceitos e imaginações que deixam de ser tratadas como de outra natureza, diferentes da natureza do corpo, para serem apresentadas como ideia-carne, conceito-carne, imaginação-carne (Setenta, 2008, p. 39).

³² “O humano é diferencialmente entendido de acordo com sua raça, a legibilidade dessa raça, sua morfologia, a reconhecibilidade dessa morfologia, seu sexo, a verificabilidade perpétua desse sexo, sua etnia, o entendimento categórico dessa etnia. Algumas pessoas são reconhecidas como menos que humanas, e essa forma de reconhecimento qualificado não conduz a uma vida vivível. Algumas sequer são reconhecidas como humanas, e isso leva a mais outra ordem de vida não-vivível” (Butler, 2022, p. 13).

O processo classificatório dominante pautado nas categorias homem ou mulher evidencia uma predestinação afirmativa que torna vidas menos vivíveis, porque cria um sistema de exclusão de outras existências.

As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente e nas quais todos os seres humanos são classificados, formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Embora os significados possam variar de uma cultura para outra, qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade (Lauretis, 2019, p. 126).

Não é fácil pensar em gênero. É algo que mexe comigo, porque eu não consigo me sentir confortável com a categoria “homem” imposta a mim, mas também não me sinto uma “mulher”. Esse incômodo particular tropeça na problemática concepção da *diferença sexual*, que “[...] é antes de mais nada a diferença entre a mulher e o homem, o feminino e o masculino” (Lauretis, 2019, p. 122). Quem eu sou? Se não estou em uma categoria, não existo? Como lido com a materialidade da transitividade que me habita? E então, me faço dança nesse processo turbulento do existir. As configurações em dança que tenho criado expressam modos de organizações que me ajudam a problematizar os destinos impostos.

Essa incerteza do que se é e da complicação em ser isso ou aquilo sempre me foi um problema doloroso, pois, em termos anatômicos, tenho características pautadas pelo imaginário normativo da diferença binária, entre homem e mulher. Quem sou eu? Um corpo que não é essa transitividade pode achar essas questões insipientes, vazias, mas a indefinição é real e necessita de uma materialidade outra, porque há outras maneiras de existir que reivindicam outros processos subjetivos e não o cancelamento de determinados corpos. Há plasticidade nas formas de existir.

Se o gênero é uma espécie de fazer, uma atividade incessante que performamos, parcialmente não-consciente e involuntária, isso não significa que é algo mecânico ou automático. Pelo contrário, trata-se de uma prática do improviso no interior de uma cena de constrangimento. Além disso, não “fazemos” o gênero a sós. Estamos sempre “fazendo” com e para alguém, mesmo quando esse outro é (imaginário). O que chamo de “meu próprio” gênero talvez apareça, em alguns momentos, como algo de minha autoria ou, de fato, meu. Mas os termos que fazem do gênero algo nosso estão, desde o início, fora de nós, além de nós, em uma socialidade que não comporta uma autoria única (e que contesta radicalmente a noção mesma de autoria) (Butler, 2022, p. 11-12).

O determinismo³³ sobre as corporeidades tem promovido diversas discussões e modos transgressores de existir frente às normas. É importante ressaltar o aspecto não determinista de todo e qualquer processo na matéria, humana. O gênero é algo que se faz a todo instante. Há um processo de afetação constante através de outras histórias e outros corpos, que incide nos desejos que se dão em comum.

No entendimento de gênero e seu processo de constante fazer, a pesquisadora brasileira Berenice Bento (2017, p. 107) afirma, em primeira pessoa, que gênero

[...] não tem a ver com a presença ou a ausência de determinadas genitálias, determinadas características sexuais secundárias. Gênero está relacionado à performance, à prática e ao reconhecimento social. Para que eu seja reconhecida socialmente como uma mulher, preciso desempenhar um conjunto de práticas, de performances que possibilitam esse reconhecimento. Nesse sentido, a roupa que eu uso, o jeito que posiciono minha mão, a maneira que cruzo minhas pernas, são esses indicadores e visibilidades de gênero que fazem o gênero. Não existe gênero em uma estrutura corpórea, existe na prática. Nós fazemos gênero no dia a dia (Bento, 2017, p. 107).

Faz-se necessário atentar para danças que problematizam os gêneros impostos. São modos coreográficos que tremem a norma. É importante deixar nítido que não se trata de uma tentativa de deslegitimar as identidades de gênero. As mulheres cisgêneras³⁴, por exemplo, são uma categoria identitária que, historicamente, sofre processos de subalternização em detrimento de sua condição existencial.

Busco provocar a percepção de que a violência de gênero está para todos os corpos, porque os modos de organização em sociabilidade impõem normas que se expressam em formas de violência para todes, todas, todos. Assim como precisamos nos atentar que, em termos de gênero, corpos que se expressam fora do binário (corpos não-cisgênero) estão mais expostos a violências e sofrem dia a dia a deslegitimação de seu modo de existir.

O conceito de cisgeneridade é capaz de estabelecer um paralelo crítico ao das transgeneridades, revelando que, apesar de todos os gêneros passarem por um processo de materialização a partir de práticas discursivas sobre o sexo, os corpos cis gozam de um privilégio capaz de colocá-los em uma condição de natural, como

³³ O determinismo neste estudo é pensado em seus atributos invulneráveis, ou seja, sua estrutura fixa e meramente causal e binária. No que tange às materialidades corporais humanas, o determinismo é replicado assombrosamente como proposta essencialista.

³⁴ “Comumente, define-se cisgeneridade como a categoria que se refere à pessoa que se identifica com o gênero atribuído no nascimento, isto é, categoria que determina a qualidade de ser cisgênero. A pessoa cisgênera seria, então, aquela cujo sentimento de ser de um gênero coincide com o sexo designado no nascimento. Embora não seja incorreta, trata-se de uma definição redutora e restringir-se a ela seria admitir uma simplificação grosseira do conceito. É preciso olhar para o termo para além de sua faceta “descritiva”, na sua potencialidade em interrogar quais as operações de poder e regulações normativas que naturalizam as noções de ‘ser homem’ e ‘ser mulher’” (Hinning; Toneli, 2023, p. 02).

sexo/gênero real, verdadeiro, na medida em que as transgeneridades são caracterizadas como uma produção artificial e falseada da realidade cisnormativa (Nascimento, 2021, p. 97).

Não se trata, aqui, de equiparação de violências quanto aos modos e às intensidades da dor, mas de problematizar os efeitos nefastos que pessoas não-cis vêm sofrendo no campo político das relações. Precisamos voltar a percepção para o cenário de violências contra pessoas marginalizadas no que tange aos gêneros e sexualidades desviantes, e apontar para os modos de organização das “[...] hierarquias dentro deste campo imaginário que nomeamos de margem e, com isso, pensar as fissuras, as disputas e a produção incessante de margens dentro da própria margem” (Bento, 2017, p. 16).

Para tanto, faz-se necessário reiterar que as ideias enganosas de um padrão homogêneo de normalidade dos gêneros de corpos e suas possibilidades de expressões são construídas, uma vez que “o conceito de cisgeneridade convida as pessoas cis a se colocarem diante de um espelho para que mirem a si mesmas e percebam que seus gêneros são tão artificiais e produzidos quanto o das pessoas trans*” (Nascimento, 2021, p. 97).

Vivemos um momento de ebulição das narrativas binárias, que lança novas configurações corporais nos campos generificados do *tecido social*³⁵, e, por isso, a cada tentativa de leitura do mundo, a palavra assombro repete-se em mim com intensidade. E assim me afirmo em um lugar instável de existir, e me levo a dançar o não-lugar e a indefinição como práticas corporais.

Há algumas vantagens quando permanecemos menos que inteligíveis, caso a inteligibilidade seja entendida como aquilo que é produzido como consequência do reconhecimento, o qual se dá de acordo com as normas sociais dominantes. De fato, se minhas opções são abomináveis, se não tenho desejo algum de ser reconhecida no interior de certo conjunto de normas, disso se segue que meu senso de sobrevivência depende de conseguir escapar das garras dessas normas pelas quais o reconhecimento é outorgado (Butler, 2022, p. 13-14).

Defendo a necessidade das circunscrições como posicionamentos políticos que reivindicam direitos fundamentais e dignos dos corpos e seus modos de vida em sociedade, tendo em vista que “[...] uma vida para a qual não existe nenhuma categoria de reconhecimento não é uma vida vivível, uma vida para a qual essas categorias constituem um constrangimento

³⁵ Acolho o termo *tecido social* usado por Suely Rolnik quando problematiza a noção de vulnerabilidade atrelada às práticas artísticas em sociedade. Para saber mais: ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**. São Paulo, 2006. Disponível em: <<https://abrir.link/rNiYp>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

inabitável não pode ser aceita como opção” (Butler, 2022, p. 23). Por esse motivo, escrevo sobre um *eu* coletivo que não está em consonância com uma vida inteligível para a forma padrão de existir, mas que se move de forma estratégica na tentativa de dismantelar as normas binárias. Não é o outro quem me deve legitimar. Não é o outro quem me legitima, porém, em uma sociedade dogmática, é o que acontece.

Esta pesquisa não se encerra em mim, mas surge dos assombros que perpassam minha carne estranha, e de outros, ressoando nas tecituras coreográficas que tenho feito, inclusive pela possibilidade de pensar a cena como lugar de reinvenção do real, de fabulação de si, existindo como arte em ato e friccionando as regulações do que se deve ser, já que “o corpo performativo não para de oscilar entre a cena e a não-cena, entre arte e não-arte, e é justamente na vibração paradoxal que se cria e se fortalece” (Fabião, 2013, p. 6).

Ao problematizar os gêneros, entendo a cena e a não-cena como lugares distintos que se retroalimentam incessantemente, já que as afetações da materialidade no campo social diário são expostas no dia a dia e expressas na configuração dançada. As experiências vividas na cena corroboram a construção de si e não se anulam com o que está fora dela. Na construção cênica de cada corpo, distintas maneiras de enunciação ocorrem.

O corpo é sólido, pastoso, gelatinoso, fibroso, gasoso, elétrico, líquido. O corpo acontece em densidades cambiantes. Estamos permanentemente vibrando, uma vibração mínima. O adjetivo “vibrátil” nomeia não apenas essa condição de combinarmos e cambiarmos densidades permanentemente, mas também um tremular contínuo, a oscilação entre ser e não ser, entre vida e morte, entre arbítrio e determinismo que encarnamos (Fabião, 2010, p. 322).

“O corpo vibrátil é o corpo do ‘entrelaçamento’” (Fabião, 2010, p. 322). A dança que me interessa propõe um entrelace vibrátil. Esgarça a carne ao mesmo tempo em que a renova como discurso político de existência. A vibração desse corpo que dança pronuncia não só a visibilidade de sua materialidade transitória, mas também pode expressar, no sentido de escrachar, um estranhamento.

O estranhamento afeta as corporeidades dissidentes de gênero a cada mover dentro e fora da cena. Na dança, um corpo dissidente ganha contornos maleáveis constantes. Os contornos maleáveis, transitividade, identidades outras, instauram um estranhamento, porque o que não está sob a regra da norma binária é visto como excêntrico. A estranheza é fato porque é “[...] preferível à conquista de um senso de inteligibilidade [...]” (Butler, 2022, p. 14).

No espetáculo cênico *Valentar*, opto pelo estranhamento, a opacidade, a indefinição como *estado de corpo*³⁶, de posicionamento de mundo e modo de combate. Assim enfrento a norma padrão de existir e vou ao encontro de um desejo menos regulatório, menos obediente. Estranhar é perceber o mundo e se incomodar em ato crítico com o que está posto, como determinação do modo de existir; é não coadunar plenamente com as imposições à própria carne. E, no que tange à construção incessante de si, o estranhamento é uma das possibilidades de revolucionar as impregnações assombrosas que nos atravessam e que têm a completude normatizada como princípio. Estranhar é, portanto, ir ao encontro da incerteza e da transitoriedade da matéria.

Realmente, a capacidade de desenvolver uma relação crítica com essas normas pressupõe um distanciamento, uma habilidade de suspender ou de adiar a necessidade que temos delas, mesmo havendo um desejo por normas que nos permitam viver. A relação crítica depende também de uma capacidade, invariavelmente coletiva, de articular uma versão minoritária, alternativa da manutenção de normas ou ideais que me habilitem a agir. Se sou alguém que não pode ser sem fazer, as condições de meu fazer serão, em parte, as condições de meu existir. Se meu fazer é dependente do que é feito a mim ou, melhor, dos meios pelos quais sou feita pelas normas, então a possibilidade de minha persistência como um "eu" depende de minha capacidade de fazer algo com o que é feito a mim. Isso não significa que posso refazer o mundo de modo a me tornar sua criadora. A fantasia de um poder divino apenas rejeita os modos como, desde o início e invariavelmente, o que está diante e fora de nós constitui o que somos. Minha agência não consiste em negar essa condição de minha constituição. Se tenho qualquer agência, ela se abre pelo fato de que sou constituída por um mundo social que nunca escolhi. Que minha agência seja violentamente atravessada por paradoxos não significa que seja impossível. Significa apenas que o paradoxo é condição de sua possibilidade (Butler, 2022, p. 14-15).

A crítica às normas de inteligibilidade da materialidade corpórea elucida um acordo com o estranhamento e a possibilidade de desobediência, reinventando a si mesmo. No entanto, esse estado de transitoriedade constante não deve ser tratado como algo que não se estabiliza em nenhum momento, porque “[...] uma vida vivível efetivamente requer variados graus de estabilidade” (Butler, 2022, p. 23).

.
.
.
.

³⁶ “O corpo é sempre um estado de corpo, uma vez que o fluxo das informações não estanca. Isto faz com que no corpo, a cada momento ele esteja em outro estado” (Bittencourt, 2012, p. 35).

2.2 UMA BIXA PIAUIENSE VALENTE

Figura 9 - *Valentar*, PI, 2021³⁷



Fonte: acervo pessoal
Fotógrafo: Samuel Alvís

Surge das “sapatas” que não são mulheres, das bixas que não são homens, das trans que não são homens nem mulheres (Preciado, 2019, p. 425).

Ao pensar na minha implicação nesta pesquisa, sou tomada pela necessidade de discutir as dinâmicas transitórias e inacabadas de corpos que, a seus modos, incendeiam a norma, o padrão, a inteligibilidade. Para tanto, interessa problematizar o assombro como materialidade, já que ocorre no corpo imbricado em tecituras de danças que friccionam a tentativa de

³⁷ Na imagem, Ireno Júnior em cena.

enquadramento de um determinado padrão de existir. É sobre a necessidade de mudar a ordem dos comandos.

Experienciar o assombro no corpo é convocar outras existências dançando. Compreender o assombro que acontece no corpo é pensar no que precisa ser friccionado. Então, é importante destacar assombros vinculados ao processo de composição do espetáculo *Valentar*. Eu não posso e nem devo me *ausentar, anular, apagar*. Tais verbos são comuns na minha vida ordinária e cotidiana, nesta bixa piauiense. A compreensão da minha implicação se dá pela necessidade de considerar os assombros nas corporeidades dançantes como modos expressivos, que problematizam os limites impostos às suas existências. Estou em constante tentativa de compreender meu fazer coreográfico, buscando instaurar jeitos que subvertam as convenções generificadas. Mas é importante salientar que tal agenciamento coreográfico deve ser compreendido em um fazer não isolado, mas que é com...

Quanto ao termo *bixa*, citado acima, geralmente é usado pelas pessoas LGBTQIAPN+³⁸ para referir-se às próprias corporeidades desse campo. É também utilizado de forma genérica para dirigir-se a qualquer pessoa. Quanto a isso, não apenas no âmbito artístico, tenho percebido que o termo *bixa* tem sido tratado de forma genérica ao referir-se às pessoas de um modo geral, ou seja, como se todas as pessoas fossem bixas, sofressem as mesmas violências assombrosas diárias que uma bixa sofre. No entanto, há algumas exceções. Eu, por exemplo, me reporto a muitas pessoas não dissidentes de gênero ou sexualidade com o termo *bixa*, porque é uma forma carinhosa de compreender que aquela pessoa está em comunhão com nossa forma de viver e nossa luta. Ocorre, inclusive, uma abreviação de *bixa* para *bee*, como muitas pessoas me chamam.

Eu sou uma bixa. Reconheço-me, em estado de travessia, assim. Esse termo também é um assombro, porque é empregado como xingamento contra corpos, pessoas LGBTQIAPN+. Afirmo que é a palavra que mais me agrada ao tentar, ilusoriamente, me definir em uma identidade. É ilusória porque, de fato, compreendo os corpos em suas incessantes mutações. Em contrapartida, compreendo a importância de demarcação de nossas existências e identidades.

³⁸ De acordo com o Manual de comunicação LGBTI+ do Comitê de Equidade de gênero e raça (2018), esta sigla representa uma diversidade de pessoas: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Transgêneros, Travestis, Queer, Intersexo, Assexual, Pansexualidade e +, que representa demais pessoas. Para acesso mais aprofundado: <<https://www.fenaj.org.br/wp-content/uploads/2018/05/manual-comunicacao-LGBTI.pdf>>.

Peço que o termo *bixa* seja entendido, aqui, em seu aspecto político de afirmação de uma corporeidade múltipla que está em constante feitura de si, e que, em um determinado momento, pode vir a não querer ser tratada dessa forma porque, como disse anteriormente, a identidade não é fixa e o gênero não cessa de ser criado. Em vez de uma concretude identitária, penso a *bixa* nos termos do que Preciado (2019, p. 425) denomina de “identificações estratégicas”. Para o autor, “as identificações negativas como ‘sapatas’ ou ‘bixas’ são transformadas em possíveis lugares de produção de identidades resistentes à normalização, atentas ao poder totalizante dos apelos à ‘universalização’” (Preciado, 2019, p. 425).

Para situar ainda mais os corpos aos quais me refiro, não restritos a mim, gostaria de pontuar o termo *trans** (com asterisco), como forma de acolher o aspecto da transitoriedade da materialidade corpórea que está em constante processo de afetação com o mundo, e que vive a agonia dos destinos, ao tempo em que problematiza, a seu modo, as armadilhas das categorizações. Em seu recente livro intitulado *Trans*: uma abordagem curta e curiosa sobre a variabilidade de gênero* (2023), Jack Halberstam nos apresenta questionamentos que elucidam alguns dos meus assombros relacionados às questões de gênero. Jack utiliza o termo *Trans** com asterisco:

precisamente para abrir o termo a um desdobramento de categorias que foram organizadas ao redor de formas de variação de gênero, porém não confinadas nelas. [...] O asterisco modifica o significado da transitividade, recusando situar a transição em relação a um destino, a uma forma final, a um estado específico ou uma configuração estável do desejo e da identidade. O asterisco questiona a certeza do diagnóstico; ele se afasta de qualquer tentativa de saber de antemão o significado que poderia ter essa ou aquela forma de variação de gênero, e, talvez o mais importante, isso faz das pessoas *trans** as próprias autoras de suas categorizações. [...] *Trans** pode ser um nome para formas expansivas da diferença, relações hápticas de saber, modos incertos de ser e a desagregação das políticas de identidade fundadas na distinção categórica de experiências que, em realidade, se combinam, se interseccionam e se mesclam. Esta terminologia, *trans**, coloca em questão a história da variação de gênero, que foi cristalizada em definições concisas, discursos médicos e violentas exclusões (Halberstam, 2023, p. 31).

O campo de estudo de gênero para o qual esta pesquisa se direciona está em constante debate, tanto no que diz respeito às problematizações identitárias, quanto nas tentativas de deslegitimação das existências errantes que negam a naturalização. Dessa maneira, não posso me furtar de comentar que, quando paro e tento imaginar o cenário das lutas diárias de corpos *trans**, o vejo cheio de conflitos e vulnerabilidades sociais com as mais diversas e imagináveis violências, mas também sou acometida e nutrida pela valentia desses corpos. Isso porque “corpos *trans** são revolucionários, quer performando identidades normativas em diálogo com

o gênero binário cisgênero, quer performando subversões normativas” (Nascimento, 2021, p. 154-155). São revolucionários na carne, na insistência do viver ao confrontar os assombros.

Além de me afirmar como um corpo que tem buscado compreender as dinâmicas de uma incessante problematização dos aspectos de gênero impostos à minha carne, faz-se importante perceber as potencialidades de corpos trans* que evidenciam a enganação de uma naturalização corporal. Como muito bem afirma Nascimento (2021, p. 129), “é preciso bagunçar as fronteiras entre a suposta naturalidade e a artificialidade, uma vez que os corpos trans* são tão superficiais quanto corpos cis.”

Como corpo que dança o espetáculo *Valentar*, compreendo as maneiras pelas quais me coloco em cena em estado de urgência. Longe de uma formulação causal e reacionária, quando danço me deparo com o terror, e, nesse processo, ocorre uma emergência por mudança e um desejo incessante que insiste em não ser controlado. E instaura-se na materialidade corporal o que Rolnik (2018, p. 182) afirma quando reflete as subjetividades:

O sinal de alerta faz com que tenda a cair o véu de sua ilusão, tecido pelo abuso. Instaura-se nas subjetividades um estado de urgência que as faz batalhar para abrir o acesso à experiência subjetiva de nossa condição de viventes e retomar em suas mãos as rédeas da pulsão. Isso leva o desejo a deslocar-se de sua entrega ao abuso e a agir no sentido de transfigurar o presente, impedindo que a carnificina prossiga (Rolnik, 2018, p. 182).

Já é tempo de ampliar as compreensões sobre corpo e suas subjetividades cambiantes. Já é tempo de se fazer inventando outras realidades para os corpos em seus desejos de existir construindo incessantemente a si.

Dessa forma, utilizo o termo trans* em consonância com Halberstam, quando ele o reflete a partir de uma espécie de *políticas de transitividade*. Para o autor, esse termo

pressiona todas as formas de incorporação de gênero e se recusa a escolher entre formas identitárias e contingentes de identidades trans. [...] procurando não por pessoas trans (ou pessoas que legalmente mudaram de sexo), mas por políticas de transitividade. Observemos formas de gênero, idiomas de gênero, práticas de gênero, indagando ao mesmo tempo como o gênero se modifica e se altera em todos os corpos e como isso pode ser imaginado no futuro (Halberstam, 2023, p. 23).

O termo trans* atravessa esta pesquisa como forma de entender o corpo na recusa da fixidez e afirmação de si na transitoriedade própria do existir. Pensar a não fixidez da matéria em termos de gênero tem reverberado nas danças que tenho feito, nas corporeidades enunciadas no/ao dançar. Um dos aspectos que movem essa corporeidade dançante está amplamente implicado numa tecitura coreográfica embriagada pelo terror e violência: assombros constantes.

2.3 CORPO É MATÉRIA ASSOMBRADA

Figura 10 - *Valentar*, PI, 2021³⁹



Fonte: acervo pessoal
Fotógrafa: Margareth Leite

É importante compreender que corpo é matéria em constante feitura de si. Pensemos a “matéria não como local ou superfície, mas como um processo de materialização que se estabiliza ao longo do tempo para produzir o efeito de demarcação, de fixidez e de superfície que chamamos de matéria” (Buttler, 2019, p.28).

Corpo é matéria em ação constante de se materializar. O processo de construção de gênero vai se expressando com o tempo, inclusive no ato de dançar. A materialidade corporal pode colocar em questionamento os limites impostos, fazendo-os transbordar em novas perspectivas de ser e estar no mundo, já que não condizem com o que a norma dominante valida. No que se refere ao gênero, “vemos isso de forma mais clara nos exemplos desses seres abjetos que não parecem estar apropriadamente generificados; a própria humanidade deles é questionada” (Butler, 2019, p. 25).

³⁹ Na imagem, Ireno Júnior em cena.

As corporeidades que se dizem valentes são assombradas pelas violências de um passado assustador, mas também de um presente que pressiona o jeito de existir fixo, com comportamentos exclusivos. O que está fora disso é o aberrante, desajustado, violentado..., portanto, no binário entre ser ou não ser, existir ou não existir, ocorre

uma operação diferencial que produz o mais ou menos “humano”, o inumano, o humanamente inconcebível. Esses locais excluídos, ao se transformarem em seu exterior constitutivo, chegam a limitar o “humano” e a assombrar tais limites, por representarem a possibilidade persistente de uma irrupção e de sua rearticulação (Butler, 2019, p. 25-26).

Muitos corpos aprisionados no contorno do limite imposto (a sua existência) acabam por replicar um ideal natural de sua materialidade. Os corpos que rompem com o binário de gênero no sistema da diferença sexual assombram esse sistema de violência e corroboram a problematização e consequente ampliação dos limites destinados a si. Os gêneros desses corpos expressam-se em constância, ao tempo em que afirmam, politicamente, seus traços transitórios. Vale ressaltar que:

Não somos corpos, fazemos corpos. Compreender esse processo de fabricação como constante reiteração das normas regulatórias possibilita o questionamento e ruptura com as mesmas. Se as normas precisam ser constantemente reiteradas é porque não existem “homens” e “mulheres”, ou melhor dizendo, não existem corpos generificados/sexuados de modo essencial e imutável (Nascimento, 2021, p. 126).

Desse modo, o conceito de *Performatividade de gênero* (Butler, 2019) é de extrema importância para a discussão aqui proposta, porque, no ato de se fazer, está em constante diálogo com as normas regulatórias de gênero. “A performatividade deve ser entendida não como um ‘ato’ singular ou deliberado, mas como uma prática reiterativa e citacional por meio da qual o discurso produz os efeitos daquilo que nomeia” (Butler, 2019, p. 16).

Os atos reiterados performados pelos corpos produzem suas materialidades. Vale ressaltar que essas feitura ocorrem em constante diálogo com as normas, e nessa insistência, corpos trans* vão causando irrupções no ideal essencialista e binário.

Por meio de diversos modos, todos os corpos trans* rompem com as normas cisgêneras, reinventando modos de ser para além das feminilidades e masculinidades, como por exemplo a emergência da não binaridade. Os corpos são referências que podem funcionar como âncora para nossas identidades, um ponto firme ao qual nos vinculamos e nos conectamos, um ponto de apoio. Por isso compreender suas multiplicidades se faz tão importante, sob risco de continuar reiterando um jogo

hierárquico que produz opressões diversas, processos de adoecimentos e mortes (Nascimento, 2021, p. 124).

Em contrapartida, no decorrer da *prática reiterativa* (Butler 2019), corpos cisgêneros, por exemplo, reiteram seus gêneros a partir de um estado performativo diário em diálogo com as normas regulatórias, e, nesse processo, afirmam a necessidade de tal reiteração constante.

O conceito de performatividade como atos reiterados nos propõe que homens e mulheres trans ou cis, travestis, pessoas não binárias e outras possibilidades de gênero passem por um processo de produção de seus corpos em negociação constante com as normas regulatórias do sistema sexo-gênero-desejo e outras normas, tendo em vista que nossa identidade não é perpassada apenas pelas questões de gênero. Portanto, a performatividade de gênero não é um privilégio das pessoas trans*, é uma realidade para todas as corporalidades (Nascimento, 2021, p. 128).

O destino fixo dos corpos é assombro que se replica dia após dia no centro da produção de um ideal existencial, porque ainda ocorre a prática de um discurso pautado na naturalização. É nesse sentido que interessa tanto compreender a transitoriedade incessante da matéria, mais especificamente, da materialidade que dança e questiona as normas de gênero em seus movimentos e na própria concepção coreográfica.

"É no decorrer do jogo da vida toda que a cada instante arriscamos a nós mesmos⁴⁰." Na imagem que abre este tópico, corpos vão ao encontro do chão depois de dançarem insistentemente, valentemente. A valentia permanece no ato de pausar, de tentar assuntar os ruídos do chão de uma cena de dança que arrisca em corpos que se dizem e se constroem em estado incessante.

Impressão escrita III, por Samuel Alvís (PI) a respeito do *Valentar*

O verbo de ação na cena é Valentar, assumir nossas lutas, individuais e coletivas. Em Valentar eu e Ireno dividimos a cena, é sobre estar juntas e reconhecer a potência de cada um. Dramaturgicamente encontramos uma forma de estar juntas, porém respeitando as individualidades e diferenças que se instituem enquanto corpos distintos que somos, tanto em aspectos físicos e estéticos como tecnicamente, somos diferentes e buscamos a unidade na dança que acontece no

⁴⁰ Trecho escrito por William James em seu livro *The will to believe*, acolhido por David Lapoujade em seu livro *William James, a construção da experiência* (2017), página 14.

presente, na escuta, nos momentos coreográficos mais complexos, na paragem.⁴¹

Figura 11 - *Valentar*, PI, 2021⁴²



Fonte: acervo pessoal
Fotógrafa: Daline Ribeiro

Colocar a cabeça no chão. Deitar-se de salto alto. Ser iluminada por luzes que escracham a impossibilidade de existir em completude. Ir ao encontro do chão para ouvir e dismantelar os assombros que vibram na matéria corporal a se construir. Afetar-se afetando. Isso não cessa.

O filósofo Spinoza (2017) afirma que o que define a materialidade corporal é a sua potência de afetação, ou seja, ações que se fazem pelo processo de afetar e ser afetado. No ato de dançar, cada corpo lida diretamente com esta prerrogativa com intensidade, já que as configurações expõem imagens do que se quer dizer.

⁴¹ Disponível em: <<https://www.dancasquetemosfeito.com/escritas#valentar>>. Acesso em 23 abr. 2024.

⁴² Na imagem, Ireno Júnior e Samuel Alvís em cena.

Jussara Setenta, em seu livro *o Fazer-dizer do corpo: dança e performatividade* (2008), traz reflexões importantes no que diz respeito ao corpo que dança e o que diz no enquanto de sua feitura compositiva. Um corpo que afeta e é afetado pelo que dança.

A compreensão da performatividade nos leva a identificar propostas que indicam diferentes modos de pensar como se faz dança e, também, pensar as implicações políticas e estéticas desse fazer. Faz pensar para repensar essas instâncias - política e estética - no próprio fazer, no presente do fazer. Pensar performativamente cria uma tensão nos modos como o corpo se move em sua própria dança. O corpo é o seu assunto, daí a necessidade dele produzir os movimentos que sejam capazes de reconfigurar os limites e as potencialidades do seu dizer – daí, também, a necessidade de inventar o modo desse dizer ser feito. O corpo é o foco primordial e indispensável para se pensar/estar o/no mundo. E quando se trata do corpo que dança, sucede o mesmo (Setenta, 2008, p. 84).

No processo de afetação constante, o corpo que dança tem a possibilidade de tensionar os assombros que lhe atravessam. O fracasso, por exemplo, é uma palavra que me acompanha como um assombro, porque evoca memórias da minha infância que me fazem dançar com valentia. “Em determinadas circunstâncias, fracassar, perder, esquecer, desconstruir, desfazer, ‘inadequar-se’, não saber podem, na verdade, oferecer formas mais criativas, mais cooperativas, mais surpreendentes de ser no mundo” (Halberstam, 2020, p. 7).

Desde que me entendo por gente, estranho a palavra “menino” e “homem”, como se elas não corporificassem em mim, na minha maneira de ser e existir neste mundo. Nós somos muito mais que aparências. Essas definições já me causaram e ainda me causam muitas tristezas, porque se alinham ao discurso da finalidade das coisas, ou seja, você nasce predestinado a isso e/ou aquilo. Existe, inclusive, um processo de transição do menino para o homem repleto de rituais e modos de se relacionar com as pessoas, lugares, consigo mesmo. Richard Miskolci questiona: “de que me servia ser um menino se minha infância era pensada como uma transição a um espaço e a um nome que me parecia inabitáveis? Por que esse menino não podia ter outros futuros?” (Miskolci, 2013, p.78).

Ainda hoje, nego veementemente as conjunturas que materializam um menino e um homem, não as suporto em mim, nem nos meus movimentos, porque desviam do que de fato acredito por modo de expressão da materialidade corporal. Por isso que acredito tanto no fracasso.

É importante destacar que, em termos de gênero, “as pessoas só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade de gênero” (Butler, 2018, p.37). Eu não reconheço essa inteligibilidade a respeito de mim, porque

sempre fracassei em ser homem. Minhas ações discursivas de gênero nunca foram convincentes, mesmo quando esse era o meu desejo, ser um homem. Fracassei.

Será mero acaso que homens e mulheres que constroem um perfil de gênero esperado e escondem seu desejo por pessoas do mesmo sexo sofram menos perseguição? A sociedade incentiva essa forma “comportada”, no fundo, reprimida e conformista, de lidar com o desejo, inclusive por meio da forma como persegue e maltrata aqueles que são cotidianamente humilhados sendo xingados de afeminados, bixas, viados, termos que lembram o sentido original de queer na língua inglesa (Miskolci, 2013, p.35).

Ao compreender o corpo em seu processo transitório inevitável, frente às dinâmicas das relações, afecções e, portanto, contextuais, o destino imposto a cada corpo é, em suma, a violência imposta como regulação de um ideal de existência. Por isso mesmo, o não lugar é tão importante para mim, ao mesmo tempo em que compreendo e afirmo os marcadores sociais como modo de circunscrever a materialidade no tempo e espaço.

Certamente, existem muitos contextos que burlam a lógica normativa da “finalidade”, da reprodução da norma, tal como propagada em termos padrões. Enquanto não abriremos os buracos perceptivos dos nossos couros, olharmos para os lados e vemos tantas formas de expressão que julgam, que reforçam os assombros, que desintensificam as potencialidades das corporeidades em existirem em suas expressividades criativas da natureza do viver, seguiremos no looping ilusório de que está tudo bem, tudo legal.

Sou profundamente assombrada com a sutileza da violência diária; são muitos os olhares de julgamento que por muitas vezes parecem de nojo. Sabe o olhar de nojo? Olhares de violências contra mim, mas também contra tantas outras existências. E, por mais que os assombros em nós se expressem nas imagens⁴³ que expomos no mundo, em nossos movimentos, nem só de assombro devemos viver.

.
.
.
.
.

⁴³ “Imagens são atos de comunicação, experiências espaço-temporais que se apresentam em níveis de representações variados” (Bittencourt, 2012, p. 32).

2.4 SEU JÚNIOR, ESCROTO, RAPARIGA!

Figura 12 - *Valentar*, PI, 2021⁴⁴



Fonte: acervo pessoal
Fotógrafa: Daline Ribeiro

Já deu né, Thaís?

...

*Tem que ser valente Thaís
Eu sou o laço bem dado
Eu sou a flecha que voa
Eu sou o tempo fechado
O vento e a garoa
Eu sou o sol que alumia
Que queima e que orienta
Eu sou um pouco de açúcar
Sou dendê e pimenta
Eu sou guerreira que canta
Encanta e vence a guerra
Eu sou o passo mais largo
Que já andou nessa terra
E comigo ninguém pode
Porque meu Santo é forte
E comigo ninguém pode
Porque meu povo é forte*

Música: Comigo ninguém pode. Compositora: Mc Tha

⁴⁴ Na imagem, Ireno Júnior em cena.

A guerra é impulso que me movimenta a dançar no espetáculo *Valentar*, que se constrói por memórias aterrorizantes que me afetam, já que recuso a possibilidade de não me assombrar. Danço a ironia desse mundo repleto de guerras angustiantes que atravessam os tempos por vastas possibilidades atualizadas nos tempos de hoje. *Valentar* é uma dança de enfrentamento contra a tentativa normativa do viver em termos de gênero e sexualidade.

Quando se pensa em guerra, as primeiras imagens são as dos conflitos bélicos, dos bombardeios, dos corpos militares, das armas de fogo etc. Essas guerras me assombram cada vez mais. Mas há outras formas de guerra que também são repletas de violência para com as pessoas dissidentes de gênero e sexualidade: LGBTQIAPN+fobia. E ainda racismo, desigualdade social-econômica, xenofobia, misoginia, intolerância religiosa, descasos com os povos originários do Brasil, pessoas com deficiência, porque “a violência é, antes de tudo, esta da vida. A violência ataca a vida” (Uno, 2012, p. 105). Então, há o enfrentamento pela sobrevivência, em meio às bombas subjetivas que destroem corpos.

o que estamos vivendo não é um processo natural, mas uma fase a mais de uma guerra que não cessou: a mesma guerra que levou à capitalização das áreas de preservação de terras indígenas, ao confinamento e ao extermínio de todos os corpos cujos modos de conhecimento ou afecção desafiavam a ordem disciplinar, à destruição dos saberes populares em benefício da capitalização científica, à caça às bruxas, à captura de corpos humanos para serem convertidos em máquinas vivas da plantação colonial; a mesma guerra na qual lutaram os revolucionários do Haiti, as cidadãs da França, os proletários da Comuna, aquela guerra que fez surgir a praia sob os paralelepípedos das ruas de Paris em 1968, a guerra dos soropositivos, das profissionais do sexo e das trans no final do século XX, a guerra do exílio e da migração... (Preciado, 2018, p. 10).

O assombro das guerras como possibilidade de replicação pode ser compreendido como um processo que acontece na intenção de durar. Como diz a autora Adriana Bittencourt, a partir de seus estudos sobre dança,

A replicação deve ser entendida como um mecanismo inteligente, uma vez que o que ela, de fato, replica, é a possibilidade de permanecer: o que está em jogo é o processo. Para permanecer, é preciso ser selecionado. E a seleção, ao atuar sobre as variações, vai produzindo especializações específicas. Ou seja, a seleção colabora para a produção de diversidade (Bittencourt, 2012, p. 30).

Dessa forma, as replicações dos assombros que violentam os corpos são também confrontadas em minhas danças, onde tento replicar outras informações como combate a essas. É nessa lógica de enfrentamento que vou dançando e friccionando as normas essencialistas de gênero e sexualidade. E a dança que vai se configurando transforma-se no fluxo transitório da materialidade corporal. Essa dança não para de me colocar em movimento de valentia.

É interessante pensar em bombas subjetivas, porque elas promovem perceber as diversas formas de organização de guerra nos tempos de hoje: “a guerra, afinal, é tanto um meio de alcançar a soberania como uma forma de exercer o direito de matar”⁴⁵ (Mbembe, 2018, p. 6).

Volto o olhar para a guerra como um exercício de poder e regulação do corpo em seus aspectos essencialistas. Tais aspectos diferem corpos da norma dominante e os excluem, constituem-se no exercício de poder e fundam-se na soberania diante dos corpos. O que se impõe é o desprezo pela vida de outras materialidades corporais.

O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão (Foucault, 1998, p. 183).

É nessa perspectiva que o espetáculo *Valentar* apresenta fissuras que friccionam o poder e a soberania para dismantelar qualquer intenção de controle e regulação dos corpos. As dores provocadas pelas violências, assim como “[...] os lugares de miséria e violência fomos nós que criamos, não têm existência por si” (Krenak, 2020, p. 48-49).

[...] “Ah, aquele monte de gente sofreu, passou por aquela desgraça toda, morreu, mas era o destino deles”. Isso é uma sacanagem. Não é destino deles nem meu nem de ninguém: nós estamos aqui para fruir a vida, e quanto mais consciência despertarmos sobre a existência, mais intensamente a experimentamos. Sem autoenganação (Krenak, 2020, p. 48-49).

A tentativa histórica de assalto da vida de um corpo incide na evidência de que a guerra se tornou uma realidade diária, ganhando novas camadas. É nesse sentido que é possível afirmar a evidência de que a guerra está entranhada em nossas carnes desde sempre: é eminente, é assombro.

Valentar é ação de enfrentar os assombros. Dançar e lutar. Uma dança que luta contra hierarquias verticalizadas, já que “numa relação não-hierárquica, contra-hegemônica, trocamos

⁴⁵ Neste livro, Mbembe fundamenta a noção de necropolítica, proposta na intenção de percebermos as “várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, as armas de fogo são dispostas com o objetivo de provocar a destruição máxima de pessoas e criar ‘mundos de morte’, formas únicas e novas de existência social nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de ‘mortos-vivos’” (Mbembe, 2018, p. 71).

afetos, palavras, gestos, olhares, dançamos histórias estilhaçadas [...]” (Moura; Pugliese, 2018, p. 376).

Quando danço, tenho a sensação de que uma arma está apontada para a minha cabeça, e não só para a minha, mas para corpos vulnerabilizados pelas lógicas de controle vigentes, que fogem à padronização de gênero e sexualidade. No espetáculo *Valentar*, propõe-se a materialização de sentidos que intentam pelo processo de afetação que se dá no corpo que dança. Uma forma de relatar a experiência no dançar.

Danço incansavelmente, diariamente. Danço na escrita, no pensamento em movimento, na percepção do mundo em mim e de mim no mundo. Tal percepção corrobora a afetação de um choque de realidade que se dá por meio dos assombros em minha carne. Carne de dança. Carne que dança os assombros. Essa carne é uma materialidade cheia de fendas, e é nesse rumo que sigo pensando na expansão dessas fendas, no sentido de perceber os assombros.

Gostaria de destacar algumas palavras do filósofo Merleau-Ponty, que propõe em seus estudos filosóficos a não separação de *corpo, mundo e carne*. Para o autor, “Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a espessura do meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne” (Ponty, 2003, p. 132). Aproximo-me das palavras do autor para pensar os assombros da carne pela inseparabilidade do mundo e do corpo e que se expõem propositalmente no espetáculo *Valentar*. Corpo-carne-mundo que dança com valentia os assombros. “A carne do mundo, [...] é indivisão deste ser sensível que sou, e de todo o resto que se sente em mim, indivisão prazer-realidade” (Ponty, 2003, p. 231). Por isso, não podemos arrancar os assombros em nós. Eles nos constituem. Dancemos, deixemo-los queimarem em nossas carnes, deixemos que eles se dissipem em ato de dança.

.

.

.

.

.

.

Figura 13 - *Valentar*, PI, 2021⁴⁶



Fonte: acervo pessoal
Fotógrafa: Daline Ribeiro

Longe de ser um culto ao protagonismo, faço-me dança pelo que tenho feito em comunhão com artistas vivos e mortos. Artistas mortos, assombrações, que me movem a dançar. Artistas vivos que danço no toque, no olhar, no afeto. Mesmo quando danço só, danço entranhado de muitos corpos. É por esse motivo que me interessa tanto a potência das materialidades não convencionais e sempre me questiono: qual a textura da materialidade invisível? Qual a relação delas com corpos anormais?

Vou ao encontro das relações não excludentes.

Vou ao encontro das relações que enfrentam as normas binárias.

Vou ao encontro da transitoriedade da carne em movimento de dança.

Afirmo que todo corpo é uma anterioridade imbricada no tempo presente. No ato de dançar, por exemplo, o que é anterior se imbrica enquanto visibilidade em nós. No ato de dançar, o que é invisível se mostra no corpo e na composição que se estabelece na cena. É nesse sentido que a natureza do que é invisível, por mais que não seja visivelmente tocável, ou tenha

⁴⁶ Na imagem, Ireno Júnior em cena.

uma textura que eu não consiga expressar, também afeta e, portanto, existe no corpo. Então, como essa materialidade invisível se configura no corpo que dança? Se configura em imagens que expressam a coletividade invisível dos corpos. No espetáculo *Valentar*, as imagens geradas indiciam uma multidão de corpos LGBTQIAPN+ que vivenciam o murmúrio do ódio.

É preciso ser valente para enfrentar os assombros no corpo.

É preciso ser valente para dissipar os assombros do corpo.

Quando inicialmente pensei na criação deste trabalho, e logo em seguida convidei Samuel Alvís para dividir a criação, senti a necessidade de dançar com valentia o rumor do ódio e do terror vividos por corpos que estão em desacordo com a normalização de gênero e sexualidade. Duas bixas em cena que evocam uma multidão de corpos LGBTQIAPN+. Tal evocação instaura um desejo de reivindicar direitos coletivos. Isto posto, a noção de “Ética Bixa” (Vidarte, 2019) faz-se necessária para essa dança valente. Vidarte convida-nos a refletir o seguinte:

O que pretendo dizer bem claramente é que se nós não construirmos uma ética bixa que sirva para nós, uma ética na qual nos eduquemos seja qual for a nossa idade, pois nunca é tarde, uma ética bixa que contribua com a nossa felicidade de bixas, lésbicas e trans, certamente a ética de que vamos dispor em nosso dia a dia vai ser uma merda, não vamos improvisá-la, não vamos criá-la, não podemos nos enganar: vamos tê-la emprestado do poder, como uma doação do poder feita generosamente para nos prejudicar. Eu não quero, neste momento, fazer um manual de ética, nem um catecismo gay, tudo isto seria muito bom e muita gente recorreria a publicações tão úteis, mas agora não estou nessa onda. Minha intenção é política (Vidarte, 2019, p.11).

Valentar é um convite para dançar o vermelho sangue que compõe o cenário e as imagens dos corpos em cena. Vermelho brilhante que se ramifica a partir da boca. O vermelho tão característico da pombagira que tanto gira em minha carne. Não há só uma, mas uma falange de Marias. Marias que giram em mim. São alguns dos corpos que permeiam *Valentar*. Assim afirmamos nossas existências em cena, mas não só as nossas, como também as existências de corpos que evocamos para dançar junto. Uma dança que dá a ver outros corpos: a pombagira que grita incansavelmente quando vou ao terreiro onde sou filho de santo. Do guerreiro que dança lutando para existir.

.
.
.
.

Figura 14- *Valentar*, PI, 2021⁴⁷

Fonte: acervo pessoal
Fotógrafa: Daline Ribeiro

Em *Valentar*, estivemos imersas, também, na intenção de investigar nossas anterioridades. Os corpos que vieram antes de mim e de Samuel que ainda vivem em minha carne e na dele. Carne de dança, dança na/da carne... Corpos que se fazem existir no enquanto da dança que tecemos em cena.

Valentar é abertura de caminho. É uma dança para correr de salto alto, vermelho sangue, com fitas coloridas que são referências ao *bumba-meu-boi piauiense*⁴⁸.

Seu Júnior, escroto, Rapariga!

⁴⁷ Na imagem, Samuel Alvís em cena.

⁴⁸ A festa do bumba-meu-boi é uma das manifestações culturais mais conhecidas e representadas no Brasil. Condensa em torno de si diferentes valores culturais de distintos contextos e procedências, dos quais as representações elaboradas a partir dos significados e usos destes elementos em diversos espaços geraram um conjunto de práticas lúdicas e simbólicas, dinamizadas através das memórias dos Mestres, dos brincantes de bumba-meu-boi e todos aqueles vinculados de alguma forma a esta manifestação, que recharacterizaram a festa com a experiência dos acontecimentos do mundo presente, ressignificando o hoje e os projetos porvindouros (Pedrazani, 2010, p. 24).

Rapariga!

Rapariga!

Rapariga!

Rapariga!

Rapariga!

Rapariga!

Rapariga!

Rapariga!

Rapariga!

Rapariga!

Rapariga!

Rapariga!

Rapariga!

Rapariga!

Rapariga!

Rapariga!

Rapariga!

Rapariga!

Rapariga!

Rapariga!

Rapariga!

Rapariga!

Rapariga!

Rapariga!

Te alui!

Grito bem alto. Sou a bixa que abre caminhos dançando. A que corre cortando o espaço. Os braços são as lanças. Dançar os assombros.

Uma voz sussurra em meus ouvidos a seguinte afirmação: “é preciso ser valente”. Dançar à evidência de um ruído de batalha constante, dançar à evidência de que a guerra está impregnada no tecido social e que é preciso ser valente. Valentia tem a ver com a necessidade de abertura dos poros do corpo, de tornar o corpo vulnerável para ser afetado na intenção de perceber quem dança em nós, quem luta em nós. Trago em mim os corpos que lutam comigo. É assim que danço em estado de transitoriedade, em constante travessia. A transitoriedade do corpo em uma travessia continuamente tumultuada.

Figura 15- *Valentar*, PI, 2021⁴⁹



Fonte: acervo pessoal
Fotógrafa: Letícia Santos

Minhas franjas são de fitas coloridas. Na cabeça, chifres de salto. Fecho os olhos e vejo cores. Giro em espiral no terreiro de chão bruto. Grito. Coloco a cabeça no chão. Agradeço. Danço.

⁴⁹ Na imagem, Ireno Júnior em cena.

2.5 PAUSA– EM VALENTIA

*Uns contra outros, umas contra as outras, outres contra
umes ...*

assombros iminentes incessantes tornaram-se hábitos.

Normal?

*Assombros vivos no corpo: carne, pensamento, memória. Tudo junto,
colado, emaranhado, coimplicado, codependente...*

Quando dança.

Corpo que dança em experiencição. Experiência que se atualiza na carne.

*Corpo que expõe os assombros na dança, experiências que se atualizam
no movimento.*

O corpo é a carne.

*A carne é essa materialidade cheia de buracos. Via de acesso do corpo
para ser afetado, mas também para afetar.*

*Ser afetado pelos assombros que constituem a própria carne, mas,
também, ser afetado pelos assombros que constituem outros corpos.*

Convocar os assombros dos outros corpos dançando. Lutar junto.

*O assombro aterroriza o corpo, o acompanha feito um duplo
que não desgruda.*

*Seria possível desvincular-se de um assombro, arrancá-lo da
carne, esquecê-lo?*

*Assombro que se materializa no corpo que dança, no corpo
da dança, no corpo em dança.*

*Corpo como potência em dança para problematizar os
assombros. Potência para afirmar a própria vida, o próprio
corpo, mas também de dançar outros corpos na carne, no
corpo que dança.*

Convoquemos os assombros de outros corpos.

Experienciemos a vida.

*Convoquemos os assombros que assolam nossa realidade,
dancemos para dissipá-los da carne na intenção de
questioná-los como ato de fazer dança.*

Dançar para questionar os assombros

Capítulo 3

CORRER

3.1 CORRE BIXA CORRE

Figura 16 - *Corre Bixa Corre*, PI, 2022⁵⁰



Fonte: acervo pessoal
Print de vídeo

Os processos e configurações em dança enunciados no decorrer desta pesquisa formularam-se a partir dos questionamentos levantados sobre os assombros que emergem na carne impregnados como memória aterrorizante. Desse modo, um outro trabalho artístico em que estive envolvida na criação, juntamente com Samuel Alvís, foi a intervenção urbana e vídeo de dança *Corre Bixa Corre*⁵¹. Esse trabalho, entre muitas coisas, evoca a discussão do assombro como ignição para a dança que se faz longe do espaço cênico, em um teatro, por exemplo. Para tanto, irei discorrer com ênfase sobre os aspectos da dança no espaço urbano.

Nas ruas da cidade, a violência contra corpos bixas se escracha pelo processo regulatório implicado nos modos de ser e estar no mundo. Essa regulação gera ações convencionadas. O cenário de proibições e dos modos de existência intensifica-se na rua. Na rua não há paredes de proteção. Em *Corre Bixa Corre*, a dança acontece como possibilidade de um fazer rueiro que faz emergir imagens destoantes da vida ordinária pautada nas padronizações binárias de existir. A bixa que destoa do padrão é potencialmente violentada no espaço urbano, e “tal condição

⁵⁰ Na imagem: Ireno Júnior e Samuel Alvís.

⁵¹ Ficha técnica: concepção, criação, direção, roteiro, performance de Samuel Alvís e Ireno Júnior; edição - Samuel Alvís; trilha sonora - Rivers of Babylon, Boney M; apoio - Balé da Cidade de Teresina; produção - Danças Que Temos Feito. Link de acesso ao vídeo *Corre Bixa Corre*: <https://youtu.be/tn95QR_MwdQ>.

restringe drasticamente as possibilidades de ir e vir, assim como a integralidade humana” (Vallejo Torres; Dias, 2022, p. 26).

É justamente no cenário de restrições que diferentes maneiras de dançar criam “paisagens do risco e vagueiam por outras instâncias narrativas, nem sempre perceptíveis, mas nem por isso menos importantes” (Greiner, 2009, p.180). O risco em um cenário de restrições torna-se desafio para não estacar os questionamentos, porque há risco, mas, na verdade, ele é compreendido nessa dança que ocorre no espaço urbano como uma necessidade, uma vez que problematiza as restrições que envolvem o direito de viver.

Há que se levar em consideração as dinâmicas arriscadas do corpo que se expõe ao dançar nos espaços urbanos. Esse corpo se diz no ato de confrontar os assombros que lhe atravessam e seu jeito de dançar reitera-se “[...] com um sentido de movimento, maleabilidade e transitoriedade, bem como com o entendimento de que a incerteza e o risco nunca terão fim” (Bittencourt, 2012, p. 51).

Somos corpos bixas, e a violência nos persegue como um duplo que nos acompanha. Há sempre a sensação de estar à espreita, porque a violência nos atravessa desde a infância. Nesse chão violento e assombroso da rua, confrontamos as concepções duras sobre os corpos. Nessa dança, investimos no ato de dançar em um estado de abertura para o enfrentamento, compreendendo os corpos e seus diferentes modos de existir.

Colocamo-nos em risco, questionando o chão da norma adensada. O chão assume papel indispensável para coreografias que discutem os assombros. Um chão que nos leva a pensar em fazeres em dança que se arriscam diante das violências fendidas e oclusas. Há modos de violência que se organizam e se replicam pautados na eliminação, no cancelamento de corpos bixas. Na rua, o chão é paradoxalmente a base para correr e o risco de morrer correndo. Na rua, um corpo bixa, uma dança de um corpo bixa, são encapsulados como uma aberração, um descaramento, um tipo de vírus que replica e adoecer os corpos. E, assim, o enfrentamento se faz condição, com todo o risco que o compõe, no chão endurecido da norma.

É fácil constatar que modelos de vida majoritários – por exemplo, o da classe média, tomado como padrão, propagado como um imperativo político, econômico e cultural [...] – dizem cotidianamente modos de vida “menores”, minoritários, não apenas mais frágeis, precários, vulneráveis, mas também mais hesitantes, dissidentes, ora tradicionais, ora, ao contrário, ainda nascentes, tateantes ou mesmo experimentais (Pelbart, 2019, p. 115).

Faço-me dança como forma de contrapor e escrachar os hábitos de uma persistência assombrosa. Contrapor não é uma resistência unilateral, é uma ação de coletividade que busca

outros horizontes possíveis de existir, ou, melhor, de coexistir. Mas ainda me assombro com uma premissa essencialista quando me deparo com tantas atrocidades e, particularmente, com os problemas de gênero no tecido social.

Será o assombro uma característica da condição humana? Será o assombro a representação impregnada das replicações que se dão na carne dos corpos? De que modo corpos que dançam na rua têm lidado com o assombro em sua carne? Alguém escapa dos assombros?

Para problematizar muitas questões, me coloco em movimento. Corro. Coloco saltos altos, porque eles me inspiram a saltar ao encontro de outros caminhos, ao tempo em que sou jogado a enfrentar a realidade e me choco. É preciso o enfrentamento, um estado de luta. Nesse confronto, me posiciono em estado de luta, afirmando a mim mesma e a tantas bixas. Nesse confronto, também afirmo minha ambiguidade. Esse lugar não totalmente definido de se estar no mundo me vibra a carne, treme as certezas sobre mim. Das minhas com as das outras pessoas.

Sou uma bixa afetada pelas paisagens diárias de Teresina-PI, esta terra que muitas vezes é negligenciada e taxada como um lugar inabitável por suas temperaturas elevadas, pelo vento quente que esquenta a carne. *Corre Bixa Corre* acontece pela necessidade de dançar junto a essas paisagens que compõem os cenários de Teresina, especificamente em um lugar de passagem, quando estou em deslocamento para minha casa. A coreografia configura-se pelo desejo de dançar compondo as paisagens e suas poesias. Um desejo “tende à expansão, se espalha, contagia, prolifera, se multiplica e se reinventa à medida que se conecta com outros” (Pelbart, 2019, p. 119). É uma dança que resvala na necessidade de questionar o ódio lançado nos corpos bixas, diariamente.

Uma simples imagem de um corpo bixa usando um salto, já é motivo, uma licença, para muitos coiós atacarem uma vida. O “coió” é a verbalização do ódio em palavras que, em Teresina-PI, é o xingamento promovido pela não aceitação de nossos corpos, pela não aceitação de corpos bixas afeminadas transitando em meio às padronizações, ao que seja supostamente correto, ou seja, às normas vigentes do existir.

Impressão escrita IV de Samuel Alvís (PI) a respeito do *Corre Bixa Corre*

Quando corremos, há uma liberdade incessante que rompe o espaço e que rasga o tempo, nos impulsionando para frente e expandindo nossas existências no mundo. [...] Paco Vidarte nos diz para inventarmos novas éticas, éticas que devem ser criadas

por nós e para nós Bixas. *Corre bixa corre* é uma ética bixa, corremos nos afirmando, enfrentando as violências que estão a todo momento nos fazendo sentir que não somos, que não podemos e nem devemos ser. Neste vídeo dança, problematizamos a existência bixa, qual o impacto social desses corpos correndo numa avenida principal de uma periferia? Quais violências esse corpo bixa ao correr, está sujeito?⁵²

Não é nenhuma novidade que o Brasil é construído pela premissa padrão de corpos e posturas a serem seguidos, o que talvez acarrete tanto ódio sob os corpos que diferem do padrão. Ao passo em que corremos dançando em meio às paisagens de Teresina, os coiós, mesmo não sendo novidade alguma para nós, são a materialização de que ainda hoje se normaliza o ódio contra corpos LGBTQIAPN+ no âmago da sociedade Brasileira, historicamente formalizada por um processo sanguinário patriarcal e colonizador.

Nas travessias em curso, seguimos sendo afetadas pela poesia das paisagens de Teresina, mas também afetadas pelos coiós. O sangue ainda pulsa e enchem os olhos. Enchem os olhos de ódio dos que querem fuzilar, e enchem os olhos de valentia dos que querem respirar vida. Corremos, mas não fugimos. *Corre bixa corre* é mais um trabalho feito para correr dançando, mas também correr em meio aos coiós que escutamos diariamente. Corra para dançar, corra para viver.

Para fazer lembrar não silenciar Para fazer lembrar dançando Para correr junto em meio aimensidão da Santa Maria da Codipiumba
iraoperiféricode Teresina onde temos vivido ultimamente

Para correr ao som frenético de uma música melancólica e ao mesmo tempo divertida, ao som de vozes nos gritando, vozes de ódio ao verem nossos corpos bixas correndo sob o sol das 14h de Teresina - PI. A quentura faz nossos olhos arderem e ficarem vermelhos de sangue. O vermelho nos persegue. Nesse caso, como assombros, mesmo tentando acolher o verde, o laranja, o azul. Tal evidência faz muito sentido: vermelho, nesse contexto, são assombros...

O livro de Paco Vidarte, *Ética Bixa* (2019), tem sido para mim um esquentar dos poros do corpo, um livro feito por uma bixa que, em suas palavras, diz que a insurgência nos

⁵² Disponível em: <<https://www.dancasquetemosfeito.com/escritas#correlixacorre>>. Acesso em 23 abr. 2024.

contamina. Em determinado momento do seu livro, Vidarte instiga-nos a refletir, ainda, em meio à revolta de suas palavras, sobre *bixas cadelas e políticas cínicas*, justamente para pensar sobre uma realidade que nos assombra diariamente. A realidade de que, como bixas, somos malnascidas, somos o erro de uma sociedade que destila o ódio sob nossas peles brilhantes.

Eu não sou um bem-nascido. Nenhuma bixa é. Não conheço nenhuma lésbica bem-nascida. Somos todas umas cadelas mal-nascidas: nascidas macho ou fêmea, menino ou menina, nascidas heterossexuais, obrigadas ao binarismo hétero, quando o que somos é um bando de sapas, bixas e trans e precisamente não se pode dizer que tenhamos nascido bem. Somos umas cadelas e minha proposta política é implantar uma política cadela (Vidarte, 2019, p. 43).

Interessa-me pensar em uma política cadela como Vidarte nos lança. Uma política de movimento em dança que formule na própria carne esse atributo vagante, tal como fui xingada enquanto corria dançando em *Corre Bixa Corre*.

Política cadela. Perambulando pra cá e pra lá. Dando muitas voltas antes de nos deitarmos um pouquinho, conferindo a segurança do entorno. Sempre de orelha em pé pelo que possa acontecer de bom ou de ruim. Política cadela, nada de política cínica. A política cínica é a do poder. Cínicos são os poderosos, os homofóbicos que te espancam com um sorriso, os que sempre derrubam no parlamento tudo o que pode nos beneficiar. Cínico é o receio, a reticência, a desconfiança, a falsa igualdade, o asco dissimulado, a repugnância encoberta, o ódio camuflado, a homofobia com pele de cordeiro. Nós não somos cínicas. Somos transparentes como cachorros (Vidarte, 2019, p. 44).

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

VAGABUNDA!

O corpo da bixa é aquele já predefinido como um desvio. Irregular. Corpo que diz respeito à distensão causada pelo padrão idealizado da binaridade de gênero. A bixa, portanto, expressa a ruptura de uma imagem cristalizada pautada na pseudonaturalidade biológica heterossexual. A bixa que esta pesquisa evoca para discussão não se restringe às suas questões de orientação sexual, mas sobretudo de sua existência dissidente da norma padrão correspondente. Interessa, nesse sentido, a irrupção do lugar naturalizado, tanto na cena de dança quanto na vida social.

No que tange às questões LGBTQIAPN+, é importante que compreendamos que esses corpos vivenciam realidades distintas a depender dos seus contextos sociais e históricos, incluindo as questões de classe econômica, deficiência e raça. O pseudocorpo normal é o heterossexual, sem deficiência e branco. De modo geral (porque, obviamente, existem exceções), um corpo bixa, periférico, negro e pobre sofre mais violências de gênero, raça e sexualidade. Não há como negar o fator das diferenças contextuais que envolvem as econômicas e étnicas nas experiências das pessoas LGBTQIAPN+.

No processo de construção do corpo que questiona a norma de gênero, a violência apresenta-se enquanto pseudo-evidência, porque é fundamentada em uma enganação forjada pela convenção que empurra a vida em direção ao fracasso, no sentido de haver uma força, um acordo social que autoriza a violência contra esses corpos. Essa evidência se gruda em mim como um assombro. Em *Corre Bixa Corre*, danço como forma de questionar o destino imposto à minha existência. Esse destino imposto como uma determinação essencialista tem se construído como uma realidade dura e violenta.

O que fizemos a vida inteira. Sendo crianças e sendo adultos. Livrar a nossa própria cara e seguir em frente esquivando de todo tipo de situação. Como umas porras duns cachorros. Nossa política de sobrevivência nunca fez jusnaturalismo, metafísica, moral ou teologia. Não tínhamos tempo para tanta fundamentação e tanta história. A urgência nos levou sempre ao correto, ao dia a dia, a enfrentar a homofobia desde que abríamos um olho remelento até que o fechávamos à noite: mais um dia que saí ileso, que voltei para minha caminha com alguma cicatriz de guerra, mas nada de mais, o ânimo, um pouco estropiado, um arranhãozinho de nada, um pouco de saliva que não deveria ter engolido, mas eu não estava a fim de armar um barraco, um salto quebrado por apertar o passo e olhar em frente em vez de me virar porque me pareceu ouvir risos, uma provocação em uma rodinha de adolescentes (Vidarte, 2019, p. 43-44).

O filósofo Spinoza faz-me refletir sobre os afetos e como eles se refletem nos corpos. Faz-me pensar no corpo bixa no processo de afetação: alegria, ódio, amor, tristeza, mas também de vida e de morte.

Necessariamente existem, portanto, tantas espécies de alegria, de tristeza, de amor, de ódio etc., quantas são as espécies de objetos pelos quais somos afetados. Quanto ao desejo ele é a própria essência ou natureza de cada um, à medida que ela é concebida como determinada, em virtude de algum estado preciso de cada um, a realizar algo. Portanto, dependendo de como cada um, em virtude de causas exteriores, é afetado desta ou daquela espécie de alegria, de tristeza, de amor, de ódio etc., isto é, dependendo de qual é o estado de sua natureza, se este ou aquele, também o seu desejo será este ou aquele. E a natureza de um desejo diferirá necessariamente da natureza de um outro, tanto quanto diferem entre si os afetos dos quais cada um deles provém. Existem, assim, tantas espécies de desejo quantas são as espécies de alegria, de tristeza, de amor etc., e, conseqüentemente (pelo que foi agora demonstrado), quantas são as espécies de objetos pelos quais somos afetados (Spinoza, 2017, p. 136).

Os afetos que compõem a materialidade corporal estão atrelados ao modo como estabelecemos relações com outros corpos. Parece-me muito grave quando um corpo é tomado pelo afeto do ódio ao perceber corpos bixas transitando nas ruas, porque “o ódio é uma tristeza acompanhada da ideia de uma causa exterior” (Spinoza, 2017, p. 143). Certamente, o ódio não se restringe aos xingamentos, mas os xingamentos também são extermínios, a exemplo do desejo da morte do outro, assim como pelo ato de matar.

3.2 CORRER COMO ENFRENTAMENTO DOS ASSOMBROS

Figura 17 - *Corre Bixa Corre*, PI, 2022⁵³



Fonte: acervo pessoal
Print de vídeo

⁵³ Na imagem: Samuel Alvís.

Corre, bixa, corre... para enfrentar, para não morrer, para empurrar o céu⁵⁴. “Quando você sentir que o céu está ficando muito baixo, é só empurrá-lo e respirar” (Krenak, 2019, p. 14). Empurrar o céu para não esmagar. Esse céu é pensado como um peso, uma força de destruição, controle e regulação. Desse modo, empurrar o céu é um ato de enfrentamento, é uma ação de recusa às tentativas de regulação de corpos que correm não para fugir, mas para enfrentar. Diante da sensação corporal de peso do mundo, corpos encontram estratégias que empurram o assombro e criam agenciamentos que problematizam os processos de regulação e imposição do gênero. A dança é um modo de empurrar.

Impressão escrita V, de Samuel Alvis (PI) a respeito do *Corre Bixa Corre*

A vulnerabilidades dos nossos corpos naquele espaço, de shortinho, salto alto e um tecido bem colorido, em um bairro periférico da cidade de Teresina-Pi, cheio de ruídos dos barulhos dos carros, pessoas passando, nos revela como ainda não somos aceitos, como nossas presenças são estranhas quando assumimos o que somos enquanto corpos dissidentes. Coiós (xingamento ou agressão verbal na linguagem pajubá) ganham lugar na nossa trilha sonora do vídeo: hei gostosa! Heeeeeeiiii vagabunda! e tantas outras palavras que são atiradas como tiros disparados a nossos corpos ali, vulneráveis e expostos, coiós expelidos também pelos olhares e pelas buzinas de carros carregados de ódio e preconceito.⁵⁵

Diante da sensação corporal de peso do mundo, os corpos encontram estratégias que empurram o assombro e criam agenciamentos que problematizam os processos de regulação e imposição do gênero.

A seguir, darei vazão aos assombros que afetaram a construção dessa dança. Me lanço na escrita não como um relato autorreferenciado da dança em si, mas pela possibilidade de perceber as ignições ressoantes do ato de dançar. *Corre bixa corre* é principalmente uma dança

⁵⁴ A compreensão de um corpo que dança na iminência de um assombro pesado e prestes a cair, no caso o céu, relaciona-se com o seguinte livro: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Editora Companhia das letras, 2019. Pensar a dança que empurra o assombro é estar atenta à necessidade de encontrar outras maneiras de estar no mundo.

⁵⁵ Disponível em: <<https://www.dancasquetemosfeito.com/escritas#correlixacorre>>. Acesso em 23 abr. 2024.

que problematiza a norma em corpos dissidentes de gênero, mas também é afetada por imagens aterrorizantes de outras situações desesperadoras.

Diante do imaginário de um céu que está caindo sobre nossas cabeças, o peso do céu também faz lembrar de imagens aterrorizantes de um tempo presente, tais como as do dia 16 de agosto de 2021, em que fomos surpreendidos por imagens de uma pessoa despencando do céu, em Cabul, Afeganistão⁵⁶. O cenário de desespero que pode ser visto por meio de registros no mundo on-line. Ver uma pessoa despencando do céu, em um ato de fuga, faz refletir sobre as danças que precisam surgir deste assombro. Criar rotas de fuga na intenção de expandir, de desviar como ato de enfrentamento do corpo contra o controle e a destruição. Danças que questionam o contexto aterrorizante, onde pessoas são forçadas a fugir de seus países e despencar do céu em ato de fuga. Este assombro faz pensar que a vontade pela vida é tão intensa que os corpos vão ao limite do risco. Corpos em rota de fuga rumo ao desvio de uma realidade pesada e insustentável. A rota de fuga, por vezes, recai na rota da morte. É uma micro esperança de vida no salto para a morte.

O parágrafo anterior faz lembrar das “linhas de fuga” propostas por Deleuze e Guattari (1995). Segundo os autores, existe uma certa composição de linhas, e isso me faz pensar sobre rotas de enfrentamento dos corpos, inclusive dos corpos que dançam.

Há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura (Deleuze; Guattari, 1995, p. 10).

As linhas de fuga nada têm a ver com covardia, com a falta de coragem; muito pelo contrário, são um ato de valentia do próprio corpo para desterritorializar-se das camadas que o aprisionam, de ir ao encontro na dança de outras possibilidades, porque “é pela vida tomada como arte, [...] que ela se torna via de acesso singular à vida à qual se é iniciado, isto é, à vida não dada, desconhecida, a ser descoberta, em vias de ser (re)inventada” (Pelbart, 2019, p. 31).

Dentre as linhas propostas por Deleuze e Guattari, acolho a que pode provocar uma ruptura no corpo, não no sentido de ir contra a própria materialidade, mas de romper com as lógicas que enrijecem e impedem que a vida flua em intensidade. Nesse ato de intensificação do corpo, a partir da proposição de *linhas de fuga*, é importante que se compreenda que, por

⁵⁶ Essa imagem tem me acompanhado de forma assombrosa. Me deparei com ela quando estava em processo de escrita dos primeiros textos para esta pesquisa.

vezes, se faz necessária a convocação dos assombros, justamente para enfrentá-los no ato de dançar. Para tanto, trata-se de “vislumbrar as linhas de força que apontam em direções diferentes daquelas que até ontem pareciam impor-se como um destino” (Pelbart, 2019, p. 114).

Pensar no assombro como algo pesado também faz refletir sobre cenas assombrosas que englobam corpos LGBTQIAPN+ no Brasil e no mundo. Somos assombradas(os)(es) ao perceber que 69 países que integram a ONU (Organização das Nações Unidas) consideram ilegais relações sexuais entre pessoas adultas do mesmo sexo. O número de países corresponde a cerca de 35% dos países da ONU. Esses dados são referentes ao panorama mundial da homofobia proposto pela Associação Internacional de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Trans e Intersex⁵⁷. Deparar-me com esses dados me fere a carne, me traz pesadelos.

Podemos perceber que, em muitos países, por mais que existam leis que garantam a proteção e o direito aos corpos LGBTQIAPN+, esses estão imersos em uma realidade assombrosa de preconceitos e crimes cometidos pela população. Como exemplo, temos o Brasil, que é um país que não está na lista de proibição supracitada, mas onde diariamente são noticiados atos de violência contra pessoas LGBTQIAPN+, por serem quem são. O Brasil é um dos países que mais cometem esses crimes no planeta.⁵⁸

É importante destacar que nem todos os casos de LGBTQIAPN+fobia resultantes em mortes são noticiados ou chegam ao conhecimento da população em escala nacional. Lidamos com uma cultura da violência silenciada e que muitas vezes pode ser minimizada, já que a homofobia como uma realidade assombrosa está enraizada historicamente no tecido social brasileiro.

Tenho dançado sempre com a sensação de morte, com este assombro de tantas mortes contra corpos LGBTQIAPN+. Comentei isso algumas vezes com pessoas amigas. Desde o dia em que verbalizei essa sensação, ela não cessa de me perseguir, como um duplo que me acompanha, como uma realidade incontestável, como uma voz espectral murmurando em meus ouvidos. Ao mesmo tempo em que danço com essa sensação, também danço agradecendo o ato de correr. Essa corrida é infinita, porque a completude não faz parte desse engendramento. Essa corrida é uma travessia que não deseja chegar a um fim, porque, na própria travessia, os corpos vão vivendo, transformando e afirmando, na diferença, seus gêneros. “É pela vida como

⁵⁷ Para mais detalhes, acessar o site: <<https://ilga.org/es>>. Nele constam panoramas anuais de leis garantidas aos LGBTQIAPN+.

⁵⁸ As pessoas Trans e Travestis são as que mais sofrem violências no contexto LGBTQIAPN+, de acordo com dados levantados pela Transgender Europe (TGEU). Para acesso aos dados, sugiro o site: <<https://transrespect.org/en/>>.

repetição, reiteração, que se afirma a vida como engendramento de diferenças, heterogênesse, devir-outro – em suma, transformação intensiva” (Pelbart, 2019, p. 31).

Agradeço por estar ali, aqui, lá, viva, evocando e enfrentando. Dançar, para mim, é sempre um ato de enfrentamento que visibiliza minha resistência em dança, minha insistência em dança, minha existência em dança.

É importante enfatizar que o assombro está atrelado aos rumores de batalha nos corpos e que, por conseguinte, acarreta configurações de resistência. Refiro-me aos corpos que dançam a partir da necessidade de lutar contra forças que tentam aniquilar suas existências. É uma guerra diária, é uma dança de enfrentamento no agora.

Nosso presente, o presente dos corpos das minorias oprimidas, o presente dos povos outrora colonizados, o presente dos corpos aos quais se designou o gênero feminino ao nascimento, dos corpos racializados, o presente dos corpos indígenas, dos trabalhadores pobres, dos corpos considerados anormais, sexualmente desviados, homossexuais trans, doentes mentais ou incapacitados, o presente dos idosos e crianças, o presente dos animais não humanos, nas minorias étnicas ou religiosas, o presente dos imigrantes e refugiados..., este presente sempre foi estranho, e nosso futuro nunca foi mais que uma série de perguntas sem resposta (Preciado, 2023, p. 39-40).

Há forças de aniquilação e de controle promovidas pelas guerras que nos assombram em suas mais vastas camadas e formas. “O gelo derrete-se. As marés sobem. Os bosques ardem. As bombas longe ou perto, não param de cair. Nossa forma de existência social, mais ou menos brutal, é a guerra” (Preciado, 2023, p. 39).

Há um colapso instaurado em escala global, e “[...] nossa condição de precariedade e expropriação, de encarceramento ou exílio, de submissão e desamparo, está generalizada” (Preciado, 2023, p. 50).

As relações estão cada vez mais estranhas, ao mesmo tempo em que, estranhamente, surgem novos modos de subjetivação que recusam, em estado de enfrentamento, a imposição precária e violenta dos agenciamentos dominantes de regulação dos modos de existir. “Não somos simples testemunhas do que acontece, somos os corpos através dos quais a mutação chega pra ficar. A pergunta já não é quem somos, mas em que nos transformaremos” (Preciado, 2023, p. 40).

Outro assombro que delinea esta pesquisa é o fogo. No século passado, as pessoas eram queimadas vivas em cenas de terror, a exemplo de mulheres queimadas em praças públicas por serem consideradas bruxas no período da chamada Santa Inquisição, no século XIII. Havia também corpos pendurados, feridos, para urubus comerem! De fato, sabemos das crueldades

que ocorreram nesse período contra pessoas que fugiam às regras propostas pela Igreja Católica Romana. Alguns exemplos são a heresia e a blasfêmia, que eram consideradas crimes, gerando punições caso manifestassem uma visão contrária à estabelecida pela doutrina vigente. Mulheres consideradas bruxas eram queimadas em praças públicas, pois eram julgadas como corpos que não seguiam os ensinamentos da igreja.

O fogo que queimou as bruxas parece queimar ainda hoje. Não são raros os casos de pessoas queimadas vivas na atualidade. Os assombros penetram na carne e nas condutas a serem seguidas. Os assombros insistem em atravessar o tempo e materializam-se como ódio no corpo. São muitos os corpos afetados por tal ódio; corpos fora da norma, corpos vulnerabilizados, e que são queimados. Mas, em contrapartida, como ato de enfrentamento, é necessário acender o fogo no corpo, no sentido de avivar a valentia.

Em 1997, na madrugada posterior ao dia 19 de abril, após participar de protestos, um indígena cacique da tribo Pataxó Hã-hã-hãe, Galdino Jesus dos Santos, de 44 anos, foi queimado vivo em Brasília – DF, por jovens adultos que cometeram tal crime de forma fria e terrível⁵⁹. O fogo é o assombro de corpos perseguidos e a materialização da violência como ato bélico de pessoas que menosprezam as diferenças. Historicamente, os povos originários do Brasil são violentamente atacados, mas resistem diariamente.

O que assusta é que tais crueldades continuam sendo idealizadas, executadas e banalizadas. Um assombro recente é o do dia 24 de junho de 2021 na capital de Pernambuco, Recife, Brasil, dia em que Roberta Nascimento da Silva, de 32 anos, mulher transexual, negra e em situação de rua de extrema vulnerabilidade social, foi queimada viva no centro da cidade, e teve uma grande parte do seu corpo avassalado pelo fogo. Roberta, infelizmente, morreu dias após o crime, não resistindo aos ferimentos. Estranhamente, somos atravessadas a todo instante por notícias assombrosas como esta. A realidade confunde-se com a ficção de um filme de terror⁶⁰. Esse acontecimento cruel é uma das reverberações proporcionadas pelo que Preciado denomina de *negacionismo de gênero*, e que não deve ser pensado de forma isolada, mas também, dentre outros sistemas opressivos, em relação à crise ecológica e políticas heteropatriarcais. Queimar é transformar em cinzas, em pó, é desaparecer.

⁵⁹ Para mais informações sobre tal ato de extrema crueldade, acessar:

<https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2018/04/20/interna_cidadesdf.675182/morte-do-indio-galdino-em-brasilia-completa-21-anos-hoje.shtml>.

⁶⁰ Para mais informações sobre o crime de transfeminicídio cometido contra Roberta, acessar: <<https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2021/07/09/morre-a-mulher-trans-que-teve-40percent-do-corpo-queimado-por-adolescente-no-centro-do-recife.ghtml>>.

[...] assim como os negacionistas do clima negam a mudança climática e a crise ecológica e sua relação com o sistema de produção capitalista fóssil, os "negacionistas do gênero" negam a dimensão cultural e politicamente construída das diferenças de gênero, sexo e sexualidade, e também a relação estrutural da opressão de gênero e sexual com o regime reprodutivo heteropatriarcal. Aqui o termo gênero nomeia, como o termo clima na luta ecológica, não uma dimensão natural, mas uma condição social e politicamente construída. A palavra gênero é aquela em torno da qual se cristalizaram todos os ataques nos discursos dos masculinistas e heterobinários, através da demonização da chamada "teoria de gênero", que não existe enquanto teoria unificada, mas apenas nas fantasias daqueles que desconhecem a heterogeneidade dos discursos e práticas feministas, queer, trans e não binárias (Preciado, 2023, p. 55).

O fogo assombra não só corpos humanos. Todos os anos, vemos cenas de horror: florestas brasileiras pegando fogo, animais sendo queimados vivos, povos originários vendo suas casas sendo queimadas, suas crianças também. E tudo isso sendo noticiado no mundo online. Estamos vivendo o assombro climático. São desastres que acontecem nos corpos pela crueldade do humano. Não há como negar, por mais que se tente, o processo de desmoronamento global atrelado às tecnologias destrutivas de regulação do corpo vivo. Trata-se de

[...] um novo regime somatopolítico que afeta todos os corpos vivos (incluindo o próprio planeta) e as instituições sociais de produção e reprodução, assim como as tradicionais segmentações de sexo, gênero, sexualidade, raça, saúde e deficiência (Preciado, 2023, p. 54).

Em 2020, quando ingressei no doutorado, fui afetada intensamente pelas imagens das florestas e bichos sendo queimados⁶¹, e criei um vídeo-dança como forma de dançar esse assombro. *Feito bicho*⁶² foi o título que dei.

⁶¹ No Pantanal, localizado no Mato Grosso, Brasil, “Em 2020, as queimadas devastaram 30% da região e mataram 17 milhões de animais vertebrados”. Para mais informações, acessar: <<https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2023/11/17/queimadas-no-pantanal-batem-recorde-historico-para-novembro-e-expoem-as-mesmas-falhas-que-levaram-a-tragedia-de-2020.ghtml#>>>.

⁶² *Feito bicho* propõe pensar o corpo que dança como possibilidade de dar passagem para outras formas de existência. Afirma, portanto, que a forma de vida possui maleabilidade e que, em dança, o corpo pode assumir outras realidades na carne, no sentido de dançar aquilo que agita o corpo e na intenção de ser potência de criação. Essa dança também foi se intensificando e ganhando contorno a partir do assombro da pandemia da Covid-19, que ocorrera de forma mais devastadora no mesmo ano. Ficha técnica: Criação, performance, edição: Ireno Júnior Trilha Sonora: som de fogo retirado do YouTube Apoio técnico: Samuel Alvís Ano: 2020 * *Feito bicho* é um dos experimentos artísticos propostos por Ireno Júnior (bolsista FAPESB) para a pesquisa em processo de doutorado desenvolvida no PPGDANÇA UFBA, sob orientação da Profa. Dra. Adriana Bitencourt Machado. Filme desenvolvido no componente Tópicos Especiais: Criação Audiovisual na interação com a Dança – PRODAN (UFBA) Orientação: Daniela Guimarães (Jogos Corpólen de Criação Fílmica). Acesso à dança disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=3OzDzJbEZ9w>>>.

Figura 18- *Feito bicho*, PI, 2020⁶³

Fonte: acervo pessoal
Print de vídeo

Para a composição da dança, segui na direção de me relacionar com o vermelho do sangue e do fogo, bem como com a sonoridade quebradiça, tão própria do fogo quando vai ganhando proporção. O som da quebra também se configurava enquanto possibilidade de agitar as durezas do gênero importas à minha carne dissidente. Quebrar o gênero em sua concretude e plenitude ilusória.

O fogo também queima centros de umbanda e candomblé no Brasil, de ponta a ponta. Lugares que fazem permanecer a cultura dos povos ancestrais deste país. Esses casos assombrosos são materializações da crueldade, da intolerância religiosa e do racismo religioso. Tais violências contribuem para a disseminação do ódio contra as culturas e pessoas afro-indígenas-brasileiras. Mas é importante atentar para as lógicas de controle vigentes no tecido social, já que elas “[...] codificam e reproduzem formas de dominação e exploração que colocam classes e grupos religiosos ou raciais uns contra os outros” (Butler, 2021, p. 42).

O assombro também assume muitas camadas, nem sempre tão extremas aos olhos de quem vê, mas são tão violentas quanto. É o caso dos desmontes das artes. Uma forma de domínio dos corpos por meio da tentativa de aniquilamento e do controle da reflexão crítica em

⁶³ Na imagem: Ireno Júnior.

obras artísticas que culminam na censura por parte de um sistema conservador. Outra forma de regulação de corpos, outros assombros.

Não são raros casos atuais de artistas da dança que têm seus espetáculos censurados devido aos seus aspectos políticos-reflexivos que confrontam a ordem vigente. Como exemplo, temos o espetáculo “O evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu”, da atriz transsexual Renata Carvalho, censurado em vários estados brasileiros, pela justificativa de ferir os costumes religiosos. Nesse caso, escancara-se nitidamente a intolerância contra as pessoas LGBTQIAPN+ e contra a arte. A ignorância que promove a violência também é assombrosa.

É necessário atentar para o risco da construção de ideais que promovem a manutenção de certos circuitos de imagens que se co-determinam e alimentam representações, por meio de dispositivos que abrigam discursos sócio-políticos, imbuídas de significados genéricos e da necessidade de uma primazia para os corpos. Gerar cânones como regra decretada, apostando no excesso de redundância, é mergulhar constantemente na retórica (Bittencourt, 2018, p. 114).

Essas são algumas das crueldades que me assombam diariamente. Existe o assombro das pessoas que no dia a dia não sabem se voltarão para a casa vivas, ou de quem não tem moradia, ou comida. A fome me assombra. Muitas pessoas ainda passam fome no Brasil. E fazer arte no Brasil pode ser um assombro de fome. Indignação. Por outro viés, há o assombro da produtividade, da vida como utilitária etc. São tantos...

São muitos os assombros. Eles chegam em mim como uma afetação que me indigna tanto quanto ao tentar entender por quê, de um modo geral, não temos nos indignado com tantos assombros em nosso tecido social, porque, em muitos momentos, somos tomados pelo estado de anestesia.

Quanto à anestesia, faz-se necessário refletir, a partir da autora Suely Rolnik, sobre um processo de anestesiamento do corpo quando o mesmo se rende às forças que profanam a vida.

O abuso profanador da pulsão é difícil de captar, já que ele se dá numa esfera que escapa à consciência e cuja experiência é anestesiada no modo de subjetivação hegemônico, sob o feitiço da sedução perversa que captura as subjetividades. Porém, suas inúmeras manifestações no campo social são plenamente acessíveis àqueles que toleram manter-se atentos aos processos de degradação da vida, presentes em cada um dos sintomas de sua violação. Os mais óbvios são as relações com o meio ambiente geradoras de desastres ecológicos. Ou ainda as relações de poder classistas, machistas, homofóbicas, transfóbicas, racistas, xenofóbicas, chauvinistas, nacionalistas, colonialistas etc. Se nesses dois tipos de exemplo da manifestação do abuso da pulsão o sujeito confina o outro num lugar imaginário de objeto a seu serviço – como nas relações de poder no modo-cafetinagem –, no conjunto de fenômenos evocados no segundo exemplo tal abuso é sustentado por um imaginário que projeta sobre esse outro, reduzido a objeto, uma suposta natureza inferior ou mesmo sub-humana. Tal projeção pode chegar a sua total invisibilização e inexistência e até levar a seu

extermínio, que, em casos extremos, culmina com o desaparecimento de seu corpo (é o que o nazismo chamou de “solução final”, referindo-se à sua política de relação com o outro quando esta atingiu sua mais extrema e explícita radicalidade, com o uso de câmaras de gás e fornos crematórios; solução posteriormente adotada, entre outros, pelos regimes ditatoriais nos anos 1960 a 1980 na América Latina, com procedimentos distintos – como jogar os corpos no mar –, e que gerou a categoria de “desaparecidos”) (Rolnik, 2018, p. 115-116).

O assombro tem uma materialidade tão real quanto o espetar de uma agulha na pele, atíça, gera uma ebulição que incita, em alguns momentos, desvios. Corpos que diariamente vivem assombrados, sob uma idealização estrutural que os ameaça e que faz com que sejam vistos como defeituosos, aberrantes, e imprime na veia a resistência. Não há outro jeito de continuar vivendo. Eu sou um desses corpos assombrados, e faço da minha dança um manifesto de resistência. Dizer com a dança, na dança, pela dança já é resistência, que conjugada ao discurso político que enuncia outras formas de existir, denunciando na pele o assombro da navalha afiada diária como carne dispensável, é um rito de resistência. Faço da dança a potência da denúncia, do escracho, mas também mecanismo de transformação e expansão dos sentidos e significados.

Não interessa, aqui, fazer julgamentos quanto aos múltiplos assombros que ferem os corpos. Os assombros representam a manutenção do terror e da violência, bem como a manutenção do controle e da subalternização de corpos. É preciso atentar para os assombros que nos afetam e, a partir disso, encontrar elos para que ganhem intensidades coletivas de combate. Assim podemos criar estratégias compositivas que desmantelem os assombros no corpo. É o que podemos perceber em movimentos mundo afora, nos fazeres das artes e, mais especificamente, em Dança. A própria dança, o campo da dança, resiste a assombros que a limitam como efêmera, indizível etc.

A participação do corpo, no histórico das artes, produziu diversos encontros, seja entre as diferentes formas de arte, seja entre as artes e outros campos de produção de conhecimento, o que permitiu a construção de fazeres e dizeres diversos. Ao implementar eixos epistemológicos que se apresentam como diversidade em sua generalidade, mas específicos quanto às suas escolhas teóricas relacionadas aos seus propósitos, o campo da dança vai ampliando suas formas de existência e resistência ao longo do tempo (Bittencourt, 2018, p. 106).

As lógicas de controle e regulação dos corpos, nos tempos de hoje, com seus modos de gerir o tecido social, resvalam na criação de cenas de horror mundo afora. Tais lógicas de gerir estão atreladas a um sistema pautado na manutenção da binaridade que invisibiliza uns em detrimento de outros e, conseqüentemente, reforçam a produção de desigualdades. Nessa

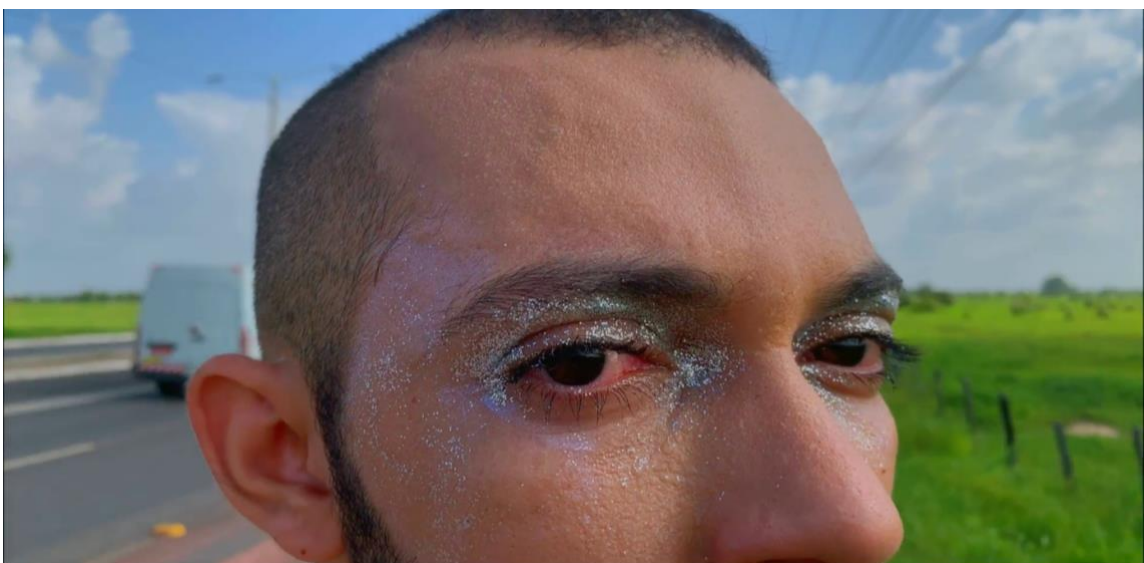
estrutura de organização dominante, determinados corpos são tratados como inexistentes em um regime de *domínio* petrossexorracial, como denomina Preciado:

[...] o modo de organização social e o conjunto de tecnologias de governo e de representação que surgiram a partir do século XVI com a expansão do capitalismo colonial e das epistemologias raciais e sexuais desde a Europa para a totalidade do planeta. [...] A infraestrutura epistêmica dessas tecnologias de governo é a classificação social dos seres vivos de acordo com as taxonomias científicas modernas de espécie, raça, sexo e sexualidade. Essas categorias binárias serviram para legitimar a destruição do ecossistema e a dominação de certos corpos sobre outros. Sem uma grande massa de corpos subalternos submetidos a segmentações de espécie, sexo, gênero, classe e raça, nem o extrativismo fóssil nem a organização da economia mundial capitalista teriam sido possíveis. [...] O patriarcado e a colonialidade não são épocas históricas que deixamos para trás, mas epistemologias, infraestruturas cognitivas, regimes de representação, técnicas do corpo, tecnologias do poder, discursos e aparatos de verificação, narrativas e imagens que seguem operando no presente (Preciado, 2023, p. 42).

O *domínio petrossexorracial* ancora-se na produção de técnicas de violência para subalternizar os corpos considerados abjetos. Essas técnicas vão se especializando continuamente e, para resistir, é necessário um posicionamento atento que gera outros modos de subjetivação. Para tanto, questiono: O que temos feito como corpos propositores e indignados para que os cenários mudem?

3.3 EXPANDIR-SE

Figura 19 - Corre Bixa Corre, PI, 2022⁶⁴



Fonte: acervo pessoal
Print de vídeo

⁶⁴ Na imagem: Ireno Júnior.

Experimento a dança através da leitura, da escrita, do gesto, da repetição como estratégia de criação, da pausa, do silêncio, mas também por meio da indignação, da resistência às tentativas de destruição. Experimento a dança através de um desejo que emerge como impulso que empurra a materialidade corporal para uma direção estendida rumo à coletividade, rumo a uma confluência de desejos. A dança seria, nesse sentido, um movimento de extensão que estira até mudar a forma das imagens do corpo que insistem no impulso próprio da vida, que vibram em continuidade. A continuidade está atrelada a uma ação perceptiva do corpo em relação ao seu contexto territorial, histórico, social e afetivo.

O contexto não é um recipiente povoado por coisas que o conformam; o contexto está sempre mudando porque o conjunto de coisas que o forma também se transforma. As atualizações são contínuas, articulatórias e descentradas, uma vez que o trânsito permanente instabiliza as noções de dentro e fora. Assim, o contexto e tudo que a forma passa a ser lidos como estados transitórios em um fluxo permanente de mudanças (Katz, 2010, p. 124).

O contexto está profundamente entrelaçado às relações de poder que formulam os modos de convívio. Os contextos são relacionais e assombrosos e produzem ações violentas, assim é “assumir uma relação de oposição ao poder que esteja reconhecidamente implicada no próprio poder ao qual nos opomos” (Butler, 2017, p. 25-26). É necessária uma revolução no corpo; são necessários contextos revolucionários.

Não podemos nos abster das impregnações assombrosas que nos constituem. Devemos enfrentá-las em nós, porque as revoluções devem ocorrer também na própria carne.

Portanto, aceitar que não há mudança possível sem uma mutação de nossos próprios processos de subjetivação política. De nossos modos de produção, de consumo, de reprodução, de nomeação, de relação, de nossas maneiras de representar, de desejar, de amar. Tomar consciência é perceber que nosso próprio corpo vivo e desejante é a única tecnologia social capaz de realizar a mudança. Somos as rachaduras nos gelos polares, a Amazônia desmatada. Somos o fogo que grassa nos campos da Califórnia e da Galícia. Somos o deserto que avança em Madagascar. Somos o buraco na camada de ozônio (Preciado, 2023, p. 530).

Quando se trata de corpo na dança e seu processo incessante de transformação corporal, a *Teoria Corpomídia*⁶⁵, proposta pelas pesquisadoras da dança Helena Katz e Christine Greiner, corrobora a crítica que se insere na ideia de que algo chega e encosta, como sementinhas

⁶⁵ KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do Corpomídia. In: GREINER, Christine. **O Corpo:** pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

mágicas, destituindo a implicação do corpo como agente de construção e destruição, como uma mídia potente de replicação de informações e ações.

[...] quando o corpo encontra com a informação, ela vira corpo. A informação não entra no corpo, é nele processada e, depois, expressa (input-processamento-output). Contrariando essa formulação, a informação adentra na coleção que constitui o corpo naquele instante, nesse contato se transforma e transforma as outras informações que lá estão, e, desse modo, se torna corpo em uma operação que se revela em tempo real, e se realiza sem consulta prévia. O corpo não trabalha com a véspera, nem tampouco com nenhum dos dias antes dela. O que antecede está sempre na forma de um agora estendido. O corpo é mídia disso, do que está ocorrendo enquanto está ocorrendo, mesmo que não seja visível a olho nu (Katz, 2021, p. 26-27).

Sendo o corpo sua própria mídia, sua construção de imagens não cessa. Em sendo assim, é preciso borrá-las, misturá-las para escorrer na dança os endurecimentos impostos à sua carne. Há, portanto, na dança, a ocorrência de uma construção imagética que coaduna com a matéria em seu estado de constante travessia. Na travessia tumultuada de um corpo dissidente de gênero, o borrar expressa-se em dança, friccionando o espaço em que se profere, e, nesse ato, faz dançar seus assombros.

Participar do deslumbramento que abriga a irrefutabilidade como sustentáculo da verdade, diante da noção de que a imagem de um corpo pode representar às imagens de outro corpo em sua verossimilhança, ou melhor, em todo seu aspecto, é assumir que a representação cumpre o papel de uma propriedade que se encontra fora do corpo. É negar, também, o caráter processual das imagens (Bittencourt, 2018, p. 115).

Ao borrar a própria imagem como ato de dançar, problematizando os assombros impostos à sua forma de ser e estar no mundo, o corpo que dança também cria uma tensão como efeito do ato de friccionar o espaço de apresentação e de representação. Essa tensão é de suma importância, porque agita as normas instituídas como modos concretos de vida. A concretude em nada me interessa, a não ser pela possibilidade de quebrá-la, como quem bate um martelo com força e precisão em um chão cimentado, quebrar o chão duro da exclusão e deixá-lo em fendas.

O que interessa são os agenciamentos e implicações coreográficas que a dança enuncia, seja na rua, teatro, urbe virtual etc. Em *Corre Bixa Corre*, há o impulso de seguir acreditando na continuidade e expansão da matéria corporal que é também subjetiva e dissidente de gênero. Neste trabalho, olhei com mais afinco e sangue nos olhos para a cidade, porque, além de experimentar as poesias das imagens misturadas com a arquitetura urbana e suas cores que me inspiram a dançar, também olhei como um espaço que deflagra a demasiada crueldade humana, a rigidez de um solo duro, a aceleração dos movimentos pautados em uma vida que insiste na

oposição binária de existir, bem como na exclusão de outras formas de vida proposta por uma arquitetura relacional nefasta.

O que é a cidade? É o contrário de mata. O contrário de natureza. A cidade é um território artificializado, humanizado. A cidade é um território arquitetado exclusivamente para os humanos. Os humanos excluíram todas as possibilidades de outras vidas na cidade. Qualquer outra vida que tenta existir na cidade é destruída. Se existe, é graças à força do orgânico, não porque os humanos queiram (Dos Santos, 2023, p. 18).

Partindo da breve definição de cidade expressa acima pelo piauiense Nêgo Bispo, pode-se perceber uma crítica a esse espaço que se constrói por perspectivas assombrosas: exclusão, separação, suprema individualização e mercantilização da vida. Para o autor, “na cidade, contudo, só tem valor o que vira mercadoria” (Dos Santos, 2023, p. 25). E se todos nós somos mercadorias, há valores e preços distintos e variados. Nessa lógica, a pergunta é: quanto valho? Há, também, dentro dessa perspectiva, os que não precisam viver, e, portanto, não valem nada. A crítica do autor está atrelada à sua denominação de *cosmofobia*, uma doença que afeta as corporeidades que insistem em distanciar-se, no sentido conectivo, da natureza. Esse modo de vida que se manifesta como força que separa, enfatiza a ideia de que a humanidade é superior à natureza e não parte dela. Esse modo de vida assombroso é uma ilusão cruel e perigosa, e “a cosmofobia é responsável por esse sistema cruel de armazenamento, de desconexão, de apropriação e de extração desnecessária” (Dos Santos, 2023, p. 27).

A reflexão que Nêgo Bispo faz sobre a cidade possui um caráter crítico importante, no que diz respeito à insistente e necessária compreensão de que as formulações edificadas das relações que se estabelecem na cidade também reverberam de forma implicada na replicação e criação de muitos e diversos assombros. Com o *Corre bixa corre*, expresse um jeito de vida não binário de ser e existir na imagem de uma vida normativa. Uma bixa que corre sob o sol quente de Teresina, às 14h, faz emergir na paisagem urbana uma fenda como incômodo na ignorância dos corpos da norma, uma interferência, uma distensão do padrão regulatório de gênero.

A regulação dos gêneros normatizantes fundamenta a conservação da norma ao mesmo tempo que delimita corpos divergentes. A esses corpos é imposto o ato de esconder-se, e quando não o fazem, quando não camuflam seu desejo de existência em relação ao seu gênero e sexualidade, são violentados, descartados como lixo. As bixas não existem para serem subjugadas e excluídas. É nesse sentido que reivindico, em estado de valentia, a existência.

Reivindico dançando a ação de empurrar tantos assombros. Corre, bixa, corre, pisa de salto alto e marca o chão duro dos assombros.

Não vão nos matar agora porque ainda estamos aqui. Com nossas mortas amontoadas, clamamos por justiça, em becos infinitos, por todos os lugares. Nós estamos aqui e elas estão conosco ouvindo esta conversa e nutrindo o apocalipse de quem nos mata (Mombaça, 2021, p. 14).

A cidade também aglomera as relações e seus agentes replicadores de assombros, não só contra as pessoas que problematizam gênero e sexualidade, mas também contra todas as outras corporeidades que historicamente são discriminadas, oprimidas e violentadas em decorrência do capacitismo, racismo, misoginia, machismo etc. Corpos bixas dançando na rua, sem camuflagens de cis héteros normativos, é resistência e faz-se presença como manifestos artísticos em dança para tensionar “relações de poder”⁶⁶ instituídas como modos regimentais das existências. Esses corpos intencionalmente tensionam a finalidade das imagens banais da cidade, causando turbulências nas estruturas postas. Como diz Foucault, "Onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder" (Foucault, 2009, p. 105).

Como um corpo bixa marcado pelas violências de gênero do sistema de normalidade binária, a cidade de Teresina e suas imagens ajudam-me a distender, dançando, os assombros que me atormentam. Distendem, não como ação que rompe o corpo ou o arranca, mas como exposição das suas implicações turbulentas. No impulso de continuidade da materialidade corporal pelo ato de dançar, sou atravessada pelas imagens da cidade que me co-movem a compor dança.

Reconhecer a cidade como um ambiente de existência do corpo, que tanto promove quando está implicada nos processos interativos geradores de sentido implica reconhecê-la como fator de continuidade da própria corporalidade de seus habitantes (Britto; Jacques, 2008, p. 82).

A continuidade da matéria dos corpos fora da norma que insiste em existir como irrupção de um lugar replicador de assombros, desvia da deliberada circunscrição de seus limites. Corpos que se opõem às normas que violentam sua existência promovem a emergência de discursos contra-hegemônicos, tensionando lugares na tentativa de transformações ao potencializar a diferença de corpos e sua variabilidade de gênero.

⁶⁶ FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis/RJ: Vozes, 2009.

Impressão escrita, VI de Samuel Alvis (PI) a respeito do *Corre Bixa Corre*

[...] Há uma sensação de liberdade que nos dá força e nos mantém resistentes no ato da performance, mas também corremos como armas humanas, preparadas para o at(r)aque. Eu e Ireno corremos juntas, não somos só duas, sabemos que muitas correm conosco, muitas outras já correram e abriram caminhos, nesta obra vídeo, permitimos expor nossas existências como resistência. Somos também natureza, nos inserir na paisagem do vídeo, um lugar que contemplamos e que é nosso percurso diário é reivindicar que nossos corpos têm o direito de estar onde quiserem. No *Corre Bixa Corre* corremos para dançar no intuito de seguir em frente, acreditando que enfrentar o mundo dançando é uma questão de sobrevivência.⁶⁷

Na ação de olhar as imagens da cidade de Teresina, meus olhos enchem de sangue. O calor esquentava a carne. Mesmo em estado de esquentamento e vasodilatação dos olhos, corro. A ação de correr é uma premissa indispensável para as estratégias coreográficas dessa dança, *Corre Bixa Corre*. A cidade corre em mim, me atormenta com tantas violências impostas a esse corpo dissidente de gênero. Eu corro nela, e corro dela. Correr, nessa dança, não é fugir, é fazer correr para combater os assombros ao serem deflagrados: pelos muitos xingamentos que ouço diariamente, olhares de ódio acompanhados do silêncio. O velado olhar do silêncio também fere a carne.

.
.
.
.
.

⁶⁷ Disponível em: <<https://www.dancasquetemosfeito.com/escritas#correboxacorre>>. Acesso em 23 abr. 2024.

3.4 UMA COREOGRAFIA URBANA ESTRANHA

Figura 20 - *Corre Bixa Corre, PI, 2022*⁶⁸



Fonte: acervo pessoal
Print de vídeo

As práticas artísticas, sejam elas para palco, tela, rua, entre outras, apresentam distinções quanto a seus lugares de apresentação. Interessam, portanto, as implicações políticas que cada chão proporciona à obra dançada. Em *Corre bixa Corre*, o chão é o da rua, e neste solo ocorrem desencadeamentos que confrontam o imaginário político da vida ordinária. É um chão potencialmente arriscado, que provoca tombos ao dançar sobre ele. O corpo também é chão. Um chão poroso, cheio de buracos, vulnerável e expressamente contextual. Um chão que está a todo instante se nutrindo. Um chão em transformação, mas um chão que também imprime seus códigos de vida e quem pode transitar. “Que nova coreografia política é essa? Pois não é apenas um deslocamento de palco – do palácio para a rua –, mas de atmosfera, afeto, contaminação, correnteza, movimento, embate, em suma, de potência coletiva” (Pelbart, 2019, p. 111).

A tensão gerada pelo deslocamento da prática artística para o espaço urbano intensifica a vulnerabilidade de cada corpo que corre dançando e se expõe ao sublinhar o aspecto contextual de fundamental importância para o processo de delineamento discursivo do que se quer enunciar no ato de dançar.

As maneiras como esses corpos organizam as ideias e as expõem é de fundamental importância para a proposição que entende o corpo que dança como indissociável do

⁶⁸ Na imagem: Samuel Alvís.

contexto onde apresenta suas propostas. Indispensável também é o jeito como a dança observa e tem observado seu fazer (Setenta, 2008, p. 11).

O deslocamento implica a ampliação de discussões tratadas pela pesquisa de movimento em dança, como ação que transborda as paredes de proteção dos espaços cênicos. Sua implicação dá-se pela instauração de um estranhamento nas imagens naturalizadas de um corpo que se diz por outras perspectivas das linguagens determinantes, indo ao encontro da inventividade de si. Há uma construção no ato de se dizer dizendo, no ato de dançar dançando, que organiza um discurso inventivo da materialidade corporal. Um fazer que é dizer, como bem assinala Jussara Setenta. Para a autora:

[...] a organização da dança em um corpo pode ser tratada como sendo uma espécie de fala desse corpo. Através da observação do modo como esse falar se produz surge a percepção de que existe, dentre os distintos tipos de fala, um que inventa o modo de dizer-se. Ele se distingue exatamente por não ser uma fala sobre algo fora da fala, mas por inventar o modo de dizer, ou seja, inventar a própria fala de acordo com aquilo que está sendo falado. Essa modalidade de fala será aqui denominada de fazer-dizer (Setenta, 2008, p. 17).

A ação performativa desse corpo que dança é compreendida a partir das problematizações expressas nas suas maneiras de se dizer dançando. Um corpo que vai para a rua dançar e, nessa ação, enuncia os assombros impregnados na própria carne.

A performatividade é trazida para discutir e problematizar corpos que organizam pensamentos-falas na forma de dança. A observação da produção desse falar propicia a percepção de que o corpo que dança organiza e constitui (configura) sua fala no fazer, além de destacar que esta fala é construída no e pelo corpo (Setenta, 2008, p. 12).

Na rua, as informações geradas pela performatividade do corpo que dança não são direcionadas a um público que escolheu presenciar a dança. O público de *Corre Bixa Corre* se forma pelas pessoas em deslocamento em seus carros, motos e bicicletas, onde a cena obrigava-os a visualizar a performance dançada, pela irrupção de duas materialidades corporais humanas, com vestimentas coloridas. A nomeação desses corpos é da ordem da indefinição, corpos que causam uma certa confusão no repertório das certezas generificadas. Na incerteza de nomear corpos, muitas pessoas insistem na conservação da violência contra corpos dissidentes, nomeando-os por meio de expressões verbais identificadas como: vagabundas, bixas, veados, loucas, esquisitas. Esses corpos que recusam as padronizações são um risco à estrutura binária, são uma *multidão*, ou seja, “[...] uma multiplicidade incomensurável” (Negri, 2004, p. 17).

A coreografia corporal dessa intervenção urbana tensiona o chão que se pisa, as nomeações desses corpos, o escracho da violência, mas também a poesia de se fazer existência como recusa à subsistência humana.

Sim, vivemos num regime em que o caráter mais flexível, ondulante, acentrado, até mesmo rizomático de alguns mecanismos de poder econômico e político não consegue esconder a brutalidade mais retrógrada da qual ele depende, e com a qual ele se conjuga violentamente, imputando a violência, como sempre, aos que contestam essa aliança espúria, criminalizando os que a recusam com veemência (Pelbart, 2019, p. 115-116).

Há alegria em existir como uma bixa. E essa dança supracitada reivindica esse estado de corpo que confia nos próprios termos de se fazer no mundo dançando e, portanto, se comunicando. Parece-me um tanto coloquial, mas digo com muito prazer: adoro existir do meu jeito, e a dança que tenho feito também ganha contorno coreográfico por meio desse prazer. São desdobramentos constantes de uma pesquisa em dança que tenho realizado há alguns anos. Não sei ao certo nomear em uma palavra... porque a nomeação pode aprisionar por sua indicação e gerar tantas outras incabíveis. Foucault diz, em *As palavras e as coisas (1999)*, que nomeação pode ser compreendida como indicações sobre as coisas.

Se, no fundo de si mesma, a linguagem tem por função nomear, isto é, suscitar uma representação ou como que mostrá-la com o dedo, ela é indicação e não juízo. Liga-se às coisas por uma marca, uma nota, uma figura associada, um gesto que designa: nada que seja redutível a uma relação de predicação (Foucault, 1999, p. 146).

Tenho muita dificuldade em nomear, porque essa ação pode implicar o enquadramento do que se enuncia, e interesse-me pelo desenho vulnerável das coisas, percebê-las como algo não fechado, não conclusivo. Além disso, o ato de nomear, nesta pesquisa, relaciona-se com a ação, ou seja, verbos que propõem indicações para possibilidades criativas. Ir ao encontro das potencialidades em dança, de um corpo que se compreende em constante travessia.

As nomeações dos trabalhos expostos até aqui são, antes de títulos, ações de impulso e investigação que colocam a obra em movimento transitório. Em *Corre Bixa Corre* há o desdobramento de um chão que se deflagra pela ação de correr que é a primeira cena do espetáculo *Valentar*, apresentado nos capítulos I e II. O chão do palco é um chão relativamente plano, sem muitos riscos. Já o chão da rua é disforme, cheio de buracos. Contudo, o posicionamento político segue vetores semelhantes: o de evocar os assombros desse mundo binário, recusando a ordenação dos modos de vida postos, recusando o distanciamento dos corpos que insistem em estranhar e minar existências outras.

Impressão escrita VII, de Samuel Alvis (PI) a respeito do *Corre Bixa Corre*

[...] como acessar a sensação de dançar no ato de correr? Quando corremos, há uma liberdade incessante que rompe o espaço e que rasga o tempo, nos impulsionando para frente e expandindo nossas existências no mundo.⁶⁹

O chão diz muito sobre a política de movimento expressada pela dança. Peço que compreendam o chão na qualidade de uma multiplicidade, para que possamos refletir sobre essa materialidade que dá base à dança. Se tomarmos como reflexão o chão como lugar basilar, como seria dançar em um chão que não é liso ou plano? Como seria dançar em um chão que não segue o curso de uma normatização? O chão da dança que piso (o chão da minha dança e o chão que construo) não é enrijecido, e sua composição coreográfica expõe as estratégias vitais de corpos que recusam constantemente formulações duras, a exemplo da insistente naturalização corporal, no que tange às questões de gênero e sexualidade.

Pensar o chão da dança e como tenho pisado nesse chão, me faz refletir sobre as implicações coreográficas que atravessam corpos, como uma ação de enfrentamento às premissas históricas dos modos de dançar. Quando coreografo, a minha tentativa é a de dar vazão aos assombros que me atravessam, indo ao encontro de uma dança “politicamente consciente” (Lepecki, 2003, p. 7). A ação de correr, que é o impulso coreográfico de *Corre Bixa Corre*, age como impulso de vida e não como aceleração da vida, como um incômodo que corre em mim na intenção de deflagrar o assombro. Para tanto, penso esse fazer “como uma poderosa máquina de produção de ações de resistência que deflagram novos mapeamentos do corpo como ser social” (Lepecki, 2003, p. 8).

A máquina de produção de ações a que Lepecki se refere são as mais diversas possíveis, e vêm provocando outras instaurações no chão da dança que fazem emergir imagens corporais dançadas cada vez mais implicadas com a vida. São jeitos de dançar que atuam como desestabilizadores de convenções, por meio de agenciamentos que implodem as barreiras que nos separam como linguagem. No que concerne às questões de gênero e sexualidade, há uma política de movimento coreografado que traz à tona o enfrentamento de corpos que recusam as determinações impostas a si. Seria essa máquina de produção de ações uma *máquina de guerra*,

⁶⁹ Disponível em: <<https://www.dancasquetemosfeito.com/escritas#correbigacorre>>. Acesso em 23 abr. 2024.

nos termos de Deleuze e Guattari (1997)? Corpos confrontam o assombro, convocando-o para a dança.

Máquina de guerra é um conceito que difere das premissas que nos levam a imaginar de forma imediata a produção de guerra: conflitos de bombardeios, conflitos armados etc. “A máquina de guerra é sempre exterior ao estado, mesmo quando o estado se serve dela, e dela se apropria” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 20). Esse conceito implica uma ação de multiplicidade de corpos que insistem em não serem capturados, no entanto, como dizem os autores, em determinadas circunstâncias, podem vir a ser.

A noção de máquina de guerra assinala que há uma exterioridade em relação ao aparelho de Estado ou situações de autoridade hierárquica, uma exterioridade que escapa constantemente da interiorização territorial que o aparelho estatal exige para ser soberano. Devido à capacidade em agenciar linhas de fuga e conectá-las ao exterior, a máquina de guerra sofre constantes e, às vezes, bem-sucedidos ataques de captura por parte do Estado (Carneiro, 2007, p. 220).

Entre as diversas formas de tentativa de captura dos modos de existência, gostaria de destacar as tentativas de enquadramento da vida nos moldes identitários de uma pseudoneutralidade. Corpos dissidentes de gênero e sexualidade sofrem constantes ataques de pessoas e instituições que estão em consonância com o determinismo biológico. Para tanto, compreendo esses corpos como *máquinas de guerras* que provocam rupturas no tecido rígido das relações sociais, e, no ato de dançar, evocam estratégias coreográficas que intensificam sua potência, estremecendo o chão normativo que insiste em nos regular.

Deleuze e Guattari (1997) relacionam o conceito de *máquina de guerra* ao *nômade*, e segundo os autores “[...] a desterritorialização [...] constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 44). Há, portanto, uma operação constituinte do ato de desterritorializar. Esse entendimento me faz pensar nos agenciamentos que direcionam corpos a uma dinâmica de movimento e travessia em constante passagem, que enfrentam as tentativas de regulação de suas vidas.

[...] artista nômade é aquele que se deixa levar pelas linhas de escape para fora das identidades e categorizações. Suas obras expressam modos de existência e abrigam também o que se classificaria como algo fora da arte, dissolvendo classificações arte e vida, individual e coletivo, público e privado, abrindo passagens imprevistas entre mundos, expandindo galáxias (Carneiro, 2007, p. 222).

A materialidade dançante em *Corre Bixa Corre* é compreendida como *máquina de guerra* por sua insistente corrida, a qual acontece na intenção de deflagrar os assombros por

meio da dança. Corremos deflagrando as violências impostas a nossos modos de existir, e desestabilizamos o chão quente e esburacado da norma em constante movimento de travessia. Quando estou dançando, estou guerreando? Sim! Estou guerreando nos termos de uma *máquina de guerra*, contra forças que tentam a todo custo regular minha existência. Preciso atravessar! Corro e me mostro para dançar. É sobre tomar posição subsidiada na transitoriedade do meu corpo e de tantos corpos. A ação de correr convoca a abertura de poros, deixando-se afetar, estando vulnerável e abalizando os caminhos com confiança. É um atravessamento. É também confiar, e enfrentar a travessia.

[...] confiar [...] em um momento tão aberto, aguçar a capacidade de discriminar as linhas de força do presente, fortalecer aquelas direções que garantam a preservação dessa abertura e distinguir, no meio da correnteza, o que é redemoinho e o que é pororoca, quais direções são constituintes, quais apenas repisam o instituído, quais comportam riscos de retrocesso (Pelbart, 2019, p. 121).

Corre Bixa Corre evoca a questão da separabilidade⁷⁰ em decorrência do processo normativo de existir, e tudo o que difere é tomado como inimigo da norma, provocando estranhezas e distanciamentos. E o distanciamento está submerso na ideia da estranheza. Talvez a estranheza esteja atrelada ao afeto do ódio, já que o ódio pode acarretar a tentativa de destruição do outro, de expandir o distanciamento. E o que se expressa enquanto estranhamento no corpo ao dançar? Ideias que se constroem, que por vezes se estranham, se diferem. O que é estranho pode vir a tornar-se um inimigo em potencial.

No que tange à guerra, por exemplo, percebo que ela persegue as práticas artísticas enunciadas até aqui. Afirmar-se como um corpo que guerreia ao dançar, nos termos de uma *máquina de guerra*, não coaduna com os princípios conflituosos das guerras mundo afora. As guerras e suas mais diversas formas atualizadas também se constituem como assombros na feitura dessa dança. Para tanto, é necessário compreender os efeitos dos atos de estranhamento no corpo e no corpo que dança, a partir dos assombros das guerras em suas formas atualizadas dos tempos de hoje.

Pensar o tecido social que se dá através do ódio, faz refletir sobre o ambiente cruel que se gera entre os corpos. Corpos que guerreiam uns contra os outros. E corpos que dançam não escapam disso. O ódio é alimento da morte. Pensar nos conflitos de guerra, em sua forma mais

⁷⁰ Segundo Mbembe, “nossa era decididamente se define pela separação, pelos movimentos de ódio, pela hostilidade e, acima de tudo, pela luta contra o inimigo [...]” (Mbembe, 2020, p. 75).

identificável, é pensar em uma matança de corpos. A evidência do ódio como afeto separa e mata a possibilidade de coexistir. O culto ao ódio, a estranheza ao outro, a política de morte, constituem os modos de produção e de regulação corporal que dão licença a corpos para matar.

Como bem diz Preciado (2023, p. 35) “os diferentes relógios do mundo sincronizaram-se... ao ritmo do racismo, do feminicídio, do aquecimento climático, da guerra. Mas também ao ritmo da rebelião e da metamorfose.” Diante do cenário assombroso de sincronia da violência em escala planetária, corpos dissidentes de gênero enfrentam os assombros por meio de suas estratégias vitais, que resistem às diversas violências e metamorfoseiam suas lutas.

Dançando, consigo potencializar a vida e meu modo de existir no mundo. Dançando, consigo tocar em alguns assombros, converso com eles para me aproximar, enfrentá-los. A dança é arte, e, nessa condição, permite desestabilizar modos que se organizam pelo controle. Talvez minha dança seja uma estranheza, o que implica que não se faz apartada de um corpo que é considerado estranho. Sofro a subalternização, mas minha dança deve ser libertadora.

Uma sociedade de controle pode prescindir [de] instituições disciplinadoras (por isso parece muito mais democrática, flexível, aberta), pois seus mecanismos, mais difusos, ondulantes, “imanescentes”, incidem mais diretamente sobre os corpos (...) dos cidadãos, seja através de sistemas de comunicação, redes de informação, atividades de enquadramento etc. Esses mecanismos são interiorizados, e reativados pelos próprios sujeitos (...). Através de redes flexíveis, moduláveis e flutuantes, o poder muda a sua cara, mas também sua extensão, seu alcance, sua penetração. Ele torna-se uma função integradora da vida da população. Foucault chamava a atenção para o surgimento de uma modalidade de poder que toma por objeto a vida da população, e que ele denominou biopoder. (...) o poder se encarrega da produção e da reprodução da própria vida, penetrando corpos e consciências, organizando a totalidade de suas atividades. É a dimensão biopolítica da sociedade de controle. Quando o poder se torna inteiramente biopolítico, o conjunto do corpo social é abraçado pela máquina do poder, integrando suas múltiplas dimensões e atingindo o próprio *bios* social (Pelbart, 2002, p. 111).

Declaro insistentemente que as guerras me assombam em cada mover, visto que a dança, o corpo que dança, a vida do corpo que dança, os assombros que atravessam o corpo que dança, e meus assombros compartilhados nesta escrita, me fazem transbordar em perguntas: Se todo corpo traz em sua carne assombros como uma prerrogativa, estaríamos dançando os assombros em nós? Se todo corpo traz em sua carne a guerra como uma prerrogativa, estaríamos dançando guerras em nós? Guerreamos contra nós mesmos?

3.5 PAUSA – EM EXPANSÃO

Como se experiencia a guerra no corpo?

*Talvez seja necessário responder da seguinte maneira:
se experiencia estando vivo, pois o que está morto vive na*

carne.

Carne.

Corpo.

Dança.

Guerra.

Assombro.

O assombro vivo no corpo.

O corpo é sublime,

complexo

e

contradição.

Tenho a impressão de que em muitos momentos

estamos mortos, mesmo estando vivo.

Quando a vida escapa,

foge do corpo?

Quando a vida é automatizada,

cooptada.

Quando a morte toma conta do corpo?

Morto

e

Vivo.

Vivo e morro.

As guerras não acabaram.

Assombro. Assombro. Assombro. Assombro. Assombro.

Assombro. Assombro. Assombro. Assombro. Assombro.

Assombro. Assombro. Assombro. Assombro. Assombro.

Assombro. Assombro. Assombro. Assombro. Assombro.

Assombro. Assombro. Assombro.

Me assombro com o assombro.

O assombro que me assombra.

Guerra infinita?

*Imagens aterrorizantes de conflitos bélicos impregnados no
corpo, na carne, no pensamento, no movimento, no ato de
dançar.*

*Imagens aterrorizantes de conflitos da belicosidade
cotidiana*

*Muito se engana quem acredita que os conflitos bélicos são
exclusividades de eventos passados.*

*Perceba o mundo a sua volta, levante a cabeça, abra os
olhos, abra os buracos do corpo, se afete, se indigne, não*

*tampe os ouvidos, desentupa os seus poros, dê espaço para
a vulnerabilidade tão própria da sua natureza.*

*Se é um corpo que dança, dance abrindo, alargando,
convocando a indignação.*

*O que fazemos com as permanências dos assombros em
nós? O que fazemos com o terror que se ramifica por todos
os lados?*

*Faz-se necessário questionar a permanência dos assombros
no corpo ao dançar, friccioná-los na composição
coreográfica e, assim, expô-los.*

A instrumentalização do corpo é uma desgraça.

A instrumentalização do corpo que dança é uma desgraça.

A instrumentalização da vida é uma desgraça.

A banalização da morte é uma desgraça.

A replicação dos assombros é uma desgraça.

Assombro.

O assombro é uma desgraça.

A desgraça é uma desgraça.

A desgraça é um assombro.

*Atentar às armadilhas desse campo minado permanente de assombros,
questioná-los enquanto ato de dança.*

É deste modo que é possível pensar na ação de guerrear ao dançar.

Enfrentar dançado. Enfrentar é desmantelar o assombro.

*Um corpo que se afirma contra o medo e contra a subalternização de sua
existência.*

*Contradição. O tormento da batalha, da imagem de um campo minado
que explode corpos chega em mim pela vontade de nunca dançar esta
coreografia sanguínea, bélica.*

*Recusar ao dançar, mas com o cuidado de não ser capturada(e)(o) e se
for, o que fazer com essa captura para gerar outros agenciamentos?*

*De fato, quando danço, consigo dissipar alguns assombros. Dissipar o
assombro.*

Dissipar no giro intenso e insistente ao dançar.

*Dissipar na corrida incansável sendo empurrado pelo desejo de existir
como se é.*

Dissipar com os braços que cortam o vento, que abrem os caminhos.

*Dissipar na aglutinação de corpos que se unem formando uma fortaleza
de impedimento.*

*Dissipar no silêncio, na tentativa de ouvir os agitos do mundo, nos
barulhos que o tempo frenético não nos deixa ouvir.*

Dissipar abrindo os buracos no/do corpo, estando mais atento às forças vitais que precisamos deixar que nos atravesse, que nos revolucione.

Dissipar trazendo a indignação no ato de dançar, no suor que desce, que pinga da carne, da pele que dança.

Dissipar convocando outras existências na carne.

Dissipar advogando para as existências mínimas.

Dissipar fabulando outras realidades.

Dissipar trazendo o desvio em movimento de enfrentamento.

Dissipar no combate e na dança que se faz na intenção de ser valente.

Dissipar friccionando as imagens de guerras existentes em nós.

Dissipar para não morrer...

Dissipar para não morrer...

Dissipar para não morrer...

Dissipar para não morrer...

Dissipar para não morrer...

Dissipar para não morrer...

Dissipar para não morrer...

Dissipar para não morrer...

Dissipar para não morrer...

Dissipar para não morrer...

Dissipar para não morrer...

Dissipar para não morrer...

Dissipar para não morrer...

Dissipar para não morrer...

Quando o corpo dissipa o assombro, o assombro não morre do corpo, é questionado, friccionado.

Capítulo 4

GUIAR
DEVORAR
TOCAR

4.1 GUIANÇA

Figura 21 – Espetáculo *Guiança*, PI, 2022⁷¹



Fonte: acervo pessoal
Fotógrafo: Caio Silva

Desde o início da tecitura desta tese, que vem se configurando como uma espécie de construção tumultuada de tantos assombros que me atravessam, tenho apresentado as danças que tenho feito como estratégias de enfrentamento contra as violências normativas. Há nessas danças uma ação performativa que reitera o gênero nos termos de uma transitividade, e isso vai se construindo no modo como a dança é expressada, ou seja, a partir das imagens construídas na cena.

Guiar é uma das danças que orienta a travessia da escrita desta pesquisa. *Guiança*⁷² foi como nomeei esse trabalho, porque imbrica a ação de guiar com a de dançar, ambas necessárias

⁷¹ Na imagem: sombra em cena.

⁷² *Guiança* é um trabalho que surge da necessidade de dançar junto, tendo a ação de guiar como fundamento da dança. Nesta dança de guianças, deseja-se inventar outras realidades dançantes em cena, tais como samurais e sereias. O espetáculo acontece pela possibilidade de fabular existências dançantes que se multiplicam pelas sombras projetadas que também dançam e compõem a cena. Os corpos dançam com elementos fortes da cultura piauiense: redes e chapéus. *Guiança* é uma dança que evoca ações: dançar como piauienses samurais, dançar guiando para se deixar ser guiado em atos de afetação em dança. *Guiança* foi concebido dentro da plataforma piauiense de criação, produção e formação "Danças Que Temos Feito". É um espetáculo de concepção, direção,

para as formulações argumentativas. Criei o *Guiança* com as pessoas artistas piauienses da dança Samuel Alvis e Datan Izaká⁷³, que aceitaram o meu convite para dançarem esse trabalho. No decorrer das argumentações escritas da tese, trarei algumas impressões de Samuel e Datan em relação ao *Guiança*. A investigação para a composição de *Guiança* contou com muitos questionamentos: Como se fazer existir diferentemente na cena de dança? Como existir de outro modo no ato de dançar? Como causar desentendimentos nas leituras prévias dos seus modos de existir? Como se deixar ser guiada em direção a outros contornos imagéticos?

A própria noção de identidade é compreendida nesta dança longe das definições que enquadram e categorizam corpos em uma modalidade de existir. A mudança nos entendimentos da noção de identidade é uma crítica às suas concepções estabilizantes, às quais “[...] estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (Hall, 2006, p. 7).

A variação dos processos de inteligibilidades corporais é convocada como prerrogativa para corpos que dançam fabulando suas existências no ato de dançar. As definições prévias, com semânticas sedimentadas sobre os corpos são abandonadas, e as imagens corporais dançadas vão apresentando outras formas propiciadas pelo jogo compositivo entre os elementos sonoros, visuais e de movimento propostos no trabalho. No cruzamento das dinâmicas que compõem a cena de dança, a noção de identidade é problematizada em seus aspectos invulneráveis, porque as imagens de dança que esse trabalho evoca possibilitam a experimentação cênica de si como outra possibilidade de existir, evidenciando o que Hall (2006, p. 7) chama de “crise de identidade”. Para o autor,

A assim chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (Hall, 2006, p. 7).

coreografia e dramaturgia de Ireno Júnior, criado e dançado com Samuel Alvis e Datan Izaká. O trabalho contou com o apoio de dois contextos artísticos de Teresina-PI: a Escola Estadual de Dança Lenir Argento e o Balé da Cidade de Teresina. A estreia de *Guiança* ocorreu em 2022 no JUNTA Festival – Dança e Contemporaneidade, em Teresina-PI. Em 2023, o trabalho circulou nacionalmente por 9 estados brasileiros, como parte da programação do projeto Sesc Amazônia das Artes: Mato Grosso, Amapá, Roraima, Amazonas, Piauí, Maranhão, Tocantins, Acre e Rondônia.

⁷³ Datan Izaká é artista da dança e da contemporaneidade, é ator, performer, coreógrafo, produtor e gestor cultural. Diretor da Escola Estadual de Dança Lenir Argento - EEDLA desde 2011, em Teresina-PI. Codiretor e curador do JUNTA FESTIVAL: dança e contemporaneidade e do JUNTA Expandido. Realiza a concepção e direção de coreografia da Ópera da Serra da Capivara. Diretor e criador do Redemoinho de Dança - plataforma de pesquisa, formação, difusão e criação autônoma que se relaciona com as artes do corpo e com as artes em geral.

Não interessa o corpo que dança como afirmação de uma identidade fixa, dura e invulnerável. Interessa a fabulação de si na cena, pois implica a produção de outro processo de subjetivação – maneiras de ser, perceber e sentir. Além disso, confiar na fabulação no ato de dançar é aproximar-se das diferenças que nos constituem. É desse modo que “a arte se alimenta da diferença e nunca tenta bani-la, pois precisa da desestabilização para criar” (Greiner, 2019, p. 61).

Como proposta estratégica de criação do *Guiança*, insisto na desestabilização dos contornos inteligíveis dos corpos frente ao sistema de determinação e correspondência entre gênero, sexo e desejo. Três corpos que dançam fabulando-se para se fazerem existir como sereias, samurais, gueixas etc. Indiquei, como princípio coreográfico, que dançássemos imagens insistentemente, e, nesse exercício, para além de representar uma forma, fazer vibrar outras intensidades no próprio corpo e provocar alterações imagéticas.

O ato de criar atravessa o espetáculo *Guiança* não somente durante o processo de criação, mas também nas problematizações que o trabalho enuncia pelo incessante desejo de criar imagens no contato com outras corporeidades que estão em cena.

A fabulação é utilizada pela literatura para pensar a criação de ficções, no entanto, no corpo é importante considerar que toda ficção é real, no sentido de que as sensações, emoções, os estados corporais que ocorrem não estão fora dele, ou seja, sendo elas ficcionais ou não. As fabulações podem, nesse sentido, constituírem-se como uma operação que lida com processos imaginativos. No decorrer dos processos de exposição das narrativas ou imagens ficcionais, ocorre a possibilidade de acionamento de uma potência política que dá visibilidade e escuta a vozes silenciadas, bem como a histórias nunca contadas. Assim, a fabulação poderia fazer existir e fazer resistir, mesmo sendo uma ficção (Greiner, 2020).⁷⁴

No *Guiança*, a resistência aos processos identitários fechados expressa-se pelas materialidades dançantes e pela criação de instabilidades das imagens dadas de antemão sobre os corpos em cena. Além de formular estrategicamente imagens destoantes ou de incorrer no erro de buscar representações genéricas, transitamos pelos contrastes dos gestos femininos e masculinos que nos constituem no ato de dançar.

⁷⁴ Trecho da entrevista que Christine Greiner concedeu à Ivana Menna Barreto em 2020 no projeto histórias do Corpo. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2020/09/christine-greiner/>>. Acesso em: 25 mar. 2024.

Reconheço no *Guiança* a intenção de ir ao encontro na cena de formas reconhecíveis pela ação de fabular, a exemplo das sereias, samurais e gueixas, mas há, também, o desejo de estar no limite do não identificado. Trata-se da potência ficcional das imagens dos corpos e suas possibilidades inventivas diante do alfabeto das imagens codificadas.

Assim, a noção de identidade em termos estáticos é desestabilizada, e acredita-se em modos de existir porvir, na travessia constante de uma vida. Ocorre um convite para a criação de estratégias de enfrentamento para pensar a identidade tal como Preciado (2023, p. 206) denomina por “uma *ontologia em transição*: diferença, mais que identidade; mutação, mais que essência; alteração, mais que alteridade”.

Isso incorre na questão da identificação, porque as problematizações acerca dos processos de identificação de corpos têm reverberado em fazeres de dança, evidenciando uma guinada política no âmbito dos debates de gênero. A não identificação prévia, pautada pelos marcadores essencialistas do sistema da diferença sexual, tem se tornado uma reivindicação de muitos corpos que não se enquadram no sistema binário de existir. Busca-se existir nos próprios termos. No que se refere à identidade, é importante destacar que ela se afirma como atributo de uma constante travessia e, nessa dinâmica, deve-se atentar para não se cair no risco de iniciar novas categorizações cristalizadas.

Tais questões promovem considerar os processos identitários como riscos de cristalização nos modos de existência. Há de se considerar que vivemos uma mudança epistêmica sobre os entendimentos convencionais em sociedade, e os debates sobre identidade (gênero, sexo, raça etc.) têm ganhado novos sentidos críticos na contemporaneidade.

A inflação de retóricas identitárias durante o último século levou-nos a uma estranha encruzilhada que afeta tanto as novas formas da hegemonia quanto as possibilidades de antagonismos. Eis o paradoxo: embora surgidos de processos de decolonização e despatriarcalização, os movimentos de emancipação das minorias subalternas (raciais, de gênero, sexuais etc.) acabaram se cristalizando em políticas de identidade. Longe de dismantelar os regimes de opressão raciais, sexuais ou de gênero, as políticas de identidade acabaram por renaturalizar e até intensificar as diferenças (Preciado, 2023, p. 203).

O autor refere-se à armadilha dos pressupostos identitários como afirmação contínua de uma identidade natural, essencialista. Para tanto, Preciado (2023, p. 204) convida-nos a “[...] reativar (a partir, agora, dos pressupostos Queer, transfeministas e antirracistas) o brutalismo epistemológico de Foucault: sua insistência em afirmar a identidade como um ‘in-existente’”.

A ativação de uma identidade *inexistente* assemelha-se ao que venho argumentando e afirmando por um modo de existir em estado de não identificação e constante travessia. Esse jeito de estar no mundo é promovido por um posicionamento estratégico de enfrentamento diante da dureza das regras fixadoras, que se impõem sob as carnes dissidentes. O não lugar é a morada desses corpos que insistem em existir fora dos binários.

Pensar a *identidade como um inexistente* é abrir espaço no corpo para se fazer existir de outro jeito que não os definidos previamente a partir de existências universais. “Nada, portanto, de interrogar os universais utilizando como método crítico a história, mas a partir da decisão da inexistência dos universais para indagar que história se pode fazer” (Foucault, 2008, p. 5-6).

Na construção imagética de corpos que vibram suas existências no ato de dançar, a noção de identidade como corpo não identificado é enunciada pelas problematizações discursivas de gênero em cada gesto dançado, em cada imagem inventada, fabulada. Trata-se de um devir desconhecido.

4.2 GESTO DE RECUSA

Figura 22 – Espetáculo *Guiança*, PI, 2022⁷⁵



Fonte: acervo pessoal
Fotógrafo: Caio Silva

⁷⁵ Na imagem, Ireno Júnior, Samuel Alvís, Datan Izaká e sombras em cena.

O que pode um corpo? O que pode tocar um corpo? Como dançar o que permanece no corpo? Como dançar a revolta, a indignação, os assombros? Como enfrentá-los? Como fazer ressoar outras existências ao dançar?

A questão de Spinoza (2017) “O que pode um corpo?”, vem se atualizando constantemente na contemporaneidade e nos convida a desfazer concretudes impositivas sobre destinos corporais. Para o autor, o que define o corpo é a sua potência de afetação, suas ações que se fazem pelo processo de afetar e ser afetado. A dança que interessa, aqui, é a de um corpo que se afeta pelos assombros que perpassam a carne. Lapoujade (2002, p. 81) reflete que o questionamento de Spinoza “[...] visa a potência do corpo em si mesma, independente do ato pelo qual se exprime.” Há, portanto, algo anterior às problematizações reverberadas como potencialidades em ato. Há algo que é da ordem do próprio desejo das materialidades corporais inventarem a si, em diálogo com as afetações do mundo, por não suportarem as violências desse mundo replicador de assombros. Um gesto de recusa que pode se expressar nas composições coreográficas apresentadas neste trabalho.

Existem coisas que devemos abandonar: ideias cristalizadas, concepções excludentes, formulações ilusórias, as quais seguem plenamente pelo caminho aprisionador dos processos de regulação das existências no âmbito social e político. Longe de estabelecer embates dicotômicos, vale ressaltar a necessidade de compreender, no ato de dançar, a potência da materialidade corporal em abrir-se para as afetações sutis que podem nos atravessar.

Impressão escrita VIII, de Samuel Alvís (PI) a respeito do *Guiança*

O que nos guia? Uma pergunta guia que nos impulsiona a dançar nesta procura de encontros e desencontros, desejos e desapegos, certezas e dúvidas, antagonismos que nos confundem, contudo, nos engajam a manter o fluxo constante de continuar. Existem várias coisas que fazem essa linda dança aconte(ser), na verdade, muitas coisas nos guiam no ato desta dança, talvez, o guiar pode ser se perder.⁷⁶

⁷⁶ Disponível em: <<https://www.dancasquetemosfeito.com/escritas#guianca>>. Acesso em 23 abr. 2024.

O processo de criação em estúdio do espetáculo *Guiança* me fez refletir sobre dançar as sutilezas que afetam as matérias dançantes no enquanto de suas danças. A sutileza é entendida, nos termos de Lapoujade, no sentido de uma necessidade da própria vida que insiste em transbordar, vazar, rachar, é pensar a potência de cada corpo como um gesto que transforma os imaginários concretos. “[...] Aquele que vê na ferida sutil algo sem importância é precisamente aquele que já não sente nada” (Lapoujade, 2002, p 88). Um corpo que percebe as sutilezas das afetações que atravessam suas carnes posiciona-se contra os acordos sociais que insistem em normalizar os assombros e suas replicações. A dança vai se construindo como ação de recusa e, por isso mesmo, de enfrentamento. Esse corpo sente, afeta-se, afeta, atenta.

Figura 23 – Espetáculo *Guiança*, PI, 2022⁷⁷



Fonte: acervo pessoal
Fotógrafo: Caio Silva

Não há início, meio e fim neste gesto dançante, há a expansão das imagens de cada corpo em direção à abertura dos poros carnis como ação de inclinação afetiva, coletiva, transitória. Corpos que dançam nesse rastro de continuidade, fazem de si uma obra em criação em estado de dança. E dançar a continuidade é atentar-se para os ecos existenciais que compõem

⁷⁷ Na imagem, Ireno Júnior, Samuel Alvís, Datan Izaká e sombras em cena.

cada corpo. Não são corpos esvaziados, mas que se fazem dança, convocando os rastros assombrosos impregnados em si. Não há como dançar vazio nessa dança. Como disse no decorrer da escrita deste trabalho, o assombro é expresso no corpo como uma memória impregnada em si, e podemos enfrentá-lo como um gesto dançado, na intenção de desmantelá-lo.

Impressão escrita IX, de Samuel Alvis (PI) a respeito do *Guiança*

A Gui(ação) no espetáculo acontece primordialmente de um lugar de deixar a coisa ser e manifestar-se enquanto dança. Uma dramaturgia que acontece nesse movimento de guiar. Nos guiamos no ato da dança sem pretensiosidades, mas que pretende apenas ou grandiosamente ser uma simples dança. Há muito tempo que não dançava acreditando tanto no que posso ou vou fazer, isso é reflexo de uma direção sensível, atenta e precisa. A frase “não dance vazios” de Ireno Júnior, preenchia sempre o que faltava, era como se o corpo revisitasse memórias, sentidos, referências e principalmente despertava uma intenção para uma presença preenchida.⁷⁸

Não dançar vazio(a)(e) é perceber as sutilezas afetivas que nos constituem no ato de dançar. No enquanto da dança, imagens outras vazam no tecer dos gestos corporais, porque há a insistência de cada corpo em convocar outras presenças quando está dançando.

No terreno mais liso, no espaço mais neutro, no plano mais aplainado, tocos de corpos que foram negligentemente enterrados, descartados, esquecidos pela história e seus algozes brotam do chão emperrando nossos passos, provocando desequilíbrios, quedas, paragens ou movimentos cautelosos, ou, então, gerando uma necessidade de nos movermos a uma velocidade alucinante, ou em permanente zigue-zague, porém atenta e cuidadosamente (Lepecki, 2012, p. 15).

Cada dança, cada movimento, são resultantes provisórias de um corpo em provisoriedade a cada movimento de toque. Tocar é mover-se na expansão do desejo corporal. Um corpo nunca é um, mas uma multiplicidade em constante movimento. Um corpo é sempre uma expansão que ecoa.

⁷⁸ Disponível em: <<https://www.dancasquetemosfeito.com/escritas#guianca>>. Acesso em 23 abr. 2024.

Em *Guiança*, o exercício de dançar expansivamente acontece pela proposição gestual de vibrar (ecoar) as multiplicidades vivas em nós. Esse era um dos direcionamentos: a cada mover, continuávamos a dançar, afetando-nos mutuamente, mas também percebemos, em cada movimento, as fabulações para expressar: samurais, gueixas e sereias. A ação de invocação imagética não coincide com o desejo de anular-se, mas de compreender atenciosamente, em movimento de dança, a potencialidade da própria existência em si. O que acontece no corpo é corpo. Corpo que se expressa expandindo os rastros ecoados de uma vida múltipla, de vidas diferentes. Uma política de expressão múltipla do corpo que dança.

4.3 GUI(AÇÃO)

Figura 24 – Espetáculo *Guiança*, PI, 2022⁷⁹



Fonte: acervo pessoal
Fotógrafo: Caio Silva

Fabular é também criar. A dança vai se construindo no devir inventivo de uma existência que não cansa de criar a si. É fazer de si uma ação de inventividade que evoca, sem desejo de

⁷⁹ Na imagem, Ireno Júnior, Samuel Alvís, Datan Izaká e sombras em cena.

fim, um porvir que é continuidade afetiva e dialógica. O limite não é um fim, é um contorno maleável.

Uma ação que implica e convoca a palavra afeto.

Um posicionamento de estar no mundo na imbricação com outras materialidades.

Um corpo que sente atenciosamente os assombros.

Um corpo que toca atenciosamente os assombros para desmantelá-los em si.

No enquanto de sua feitura compositiva, a materialidade corporal se posiciona em estado vulnerável às forças do mundo. Ações que expõem a carne a riscos, porque são posicionamentos de experimentação em estado de recusa às atrocidades assombrosas impostas. Me coloco em exposição, me digo assim em transitoriedade, nego o que não cabe a mim, vou ao encontro afetivo do ato de guiar, fabular como ações que criam. É na dança que me faço dança, em “diferentes modos de pensar como se faz dança” (Setenta, 2008, p. 84).

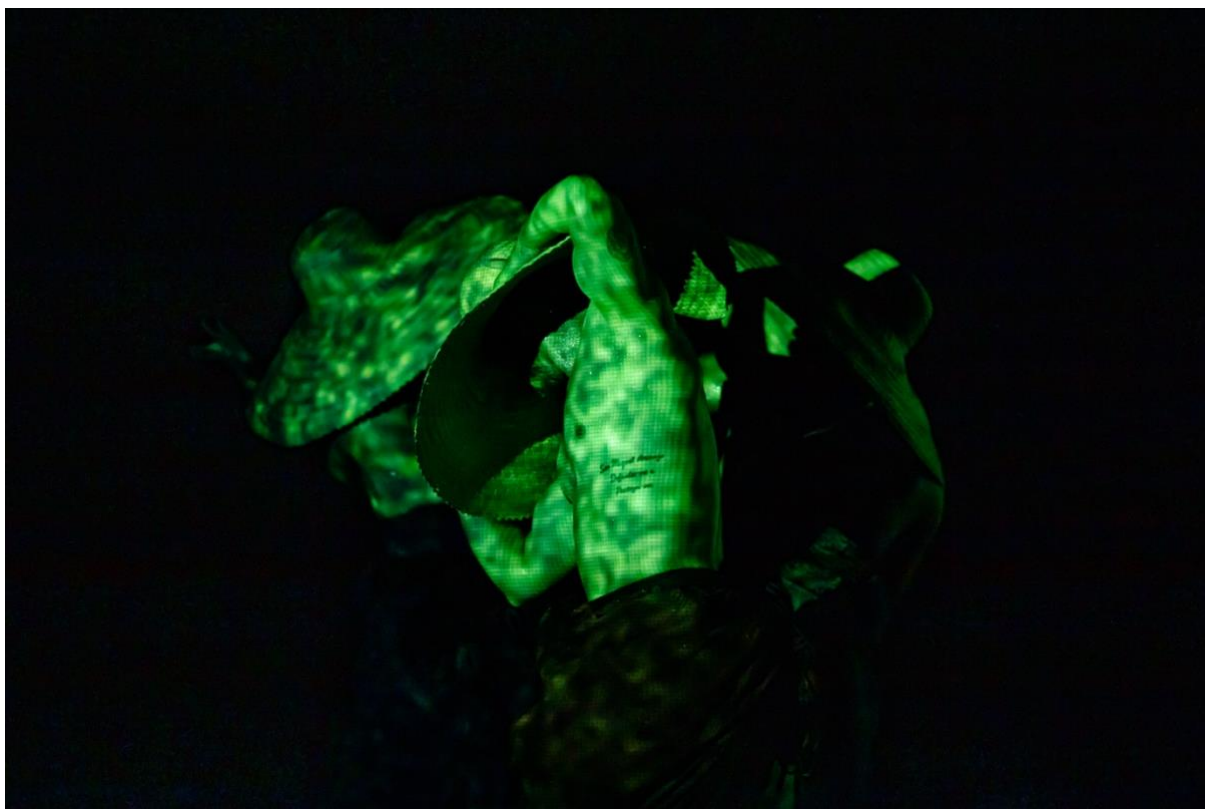
Trata-se de pensar em corpos que se guiam ao dançar pela possibilidade de problematizar os assombros em seu fazer, promovendo exposições imagéticas politicamente implicadas em sua performatividade⁸⁰. Vazar os limites de si em estado de experimentação.

No espetáculo *Guiança*, estamos lado a lado, não vemos com precisão como cada corpo se move. Vemos vultos, sombras, cheiros, respirações, e nos afetamos a cada mover. A sensação é a de que os braços cortam o tempo e o espaço, abrindo os caminhos e ventilando nossas peles, fazendo-nos mover e guiando-nos para dançar os gestos de uma dança potencialmente construída a cada movimento, a cada imagem que se instaura, a cada presença que se faz presença em mim, em nós.

Impressão escrita XI, por Datan Izaká (PI) a respeito do *Guiança*

As guias de uma dança diversa e da diversidade. As guias de três sereias bixas, femininas, pescadores, guerreiras, valentes, Carmens, lemanjás. As guias em três corpos corporificadas. GUIANÇA é modo de ser no mundo, é modo de existir como se

⁸⁰ “A compreensão da performatividade nos leva a identificar propostas que indicam diferentes modos de pensar como se faz dança e, também, pensar as implicações políticas e estéticas desse fazer. Faz pensar para repensar essas instâncias - política e estética - no próprio fazer, no presente do fazer. Pensar performativamente cria uma tensão nos modos como o corpo se move em sua própria dança. O corpo é o seu assunto, daí a necessidade dele produzir os movimentos que sejam capazes de reconfigurar os limites e as potencialidades do seu dizer – daí, também, a necessidade de inventar o modo desse dizer ser feito. O corpo é o foco primordial e indispensável para se pensar/estar o/no mundo. E quando se trata do corpo que dança, sucede o mesmo” (Setenta, 2008, p. 84).

Figura 25 – Espetáculo *Guiança*, PI, 2022⁸²

Fonte: acervo pessoal
Fotógrafo: Caio Silva

As imagens formuladas no enquanto da dança que se faz em *Guiança* configuram-se como desejo inventivo e problematizam as inteligibilidades padronizadas dos gêneros impostos aos corpos. Não há o interesse em estabilizar uma presença ou uma forma no corpo, mas mover-se por entre o espaço e o tempo, como uma ação interligada por cada corpo. As imagens que se apresentam em cena (gueixas, samurais, sereias...) potencializam o enfrentamento contra os contornos invulneráveis, por meio da fabulação de si.

Impressão escrita XII, de Samuel Alvís (PI) a respeito do *Guiança*

Santas, bruxas, orixás, sereias, samurais, pescadores, gueixas, pinturas, camponesas, grãos de areia, Pinas Baushs, estátuas de pedras, uma imensidão de imagens que nos levam a transcender e reinventar convenções de corpos, de estéticas, estereótipos e identidades. Não por acaso, *Guiança* é um elenco composto por 3 pessoas LGBTQIA+. Neste sentido, dançamos nossos discursos, impregnados nos nossos corpos

⁸² Na imagem, Ireno Júnior, Samuel Alvís, Datan Izaká em cena.

abjetos, e que no fluxo de tantas imagens dançadas por nós e pelas sombras, assumimos a condição de ser o que podemos ser no ato de dançar, guiar e ser guiado, independente do que nos constitui enquanto indivíduos que dançam. A tentativa de perceber enquanto corpo que procura constantemente por um modo de ser instável na cena, a instabilidade provoca a procura por outros devires na dança que acontece no *Guiança*. Ao dançar, permitimos ser e dançar o que se manifesta enquanto imagem, acredito que a sensibilidade do espetáculo está nesta condição, onde nós três como intérpretes criadores nos transformamos em matérias vivas de criativos imaginários possíveis, nossos, do público, do que não se vê, do que já está posto e até dos clichês. Assim, aponto a partir da minha experiência de dançar *Guiança*, que se trata de um espetáculo de dançar a presença preenchida de imagens que o corpo por si só já traduz através de movimentos, texturas e intenções, e o que nos une e é de verdade são as direções complexas e os caminhos guiados por nossas danças ali de um para o outro.⁸³

No exercício de recusa às inteligibilidades, a paragem pode ser compreendida pela possibilidade que cada corpo que dança tem de ativar em si outros modos de mover-se no tempo e no espaço, longe dos entendimentos estáticos relacionados aos corpos. A paragem,

[...] não é sinônimo de congelamento. Antes, o que a paragem faz é iniciar o sujeito em uma outra relação com a temporalidade. A paragem opera no nível do desejo do sujeito de inverter uma certa relação com o tempo e com alguns ritmos corporais (preestabelecidos). Engajar-se no parado significa, então, engajar-se em novas experiências da percepção de sua própria presença (Lepecki, 2005, p. 14).

O corpo que experiencia moveres em *Guiança* não busca anular os assombros que lhe atravessam. “Ao nos engajarmos na paragem, autorizamos aqueles ‘perturbadores atos de

⁸³ Disponível em: <<https://www.dancasquetemosfeito.com/escritas#guianca>>. Acesso em 23 abr. 2024.

memória’ que Didi-Huberman identificou no *act immobile*. Na parada, suspendemos a anestesia histórica e sensorial” (Lepecki, 2005, p. 16).

4.4 ESPECTROS

Figura 26 – Espetáculo *Guiança*, PI, 2022⁸⁴



Fonte: acervo pessoal
Fotógrafo: Caio Silva

Os assombros são comumente relacionados a espíritos, almas etc. Talvez devamos pensar os assombros por meio da via espectral, na intenção de sermos assombrados pelos espectros da dança, que nos assombram. Assombram no sentido de nos mover do lugar, de nos agitarem com suas pesquisas em dança, com suas danças, de ativarem em nós a revolta na carne. Como afirma Zizek (1996, p 26), “o espectro dá ao corpo aquilo que escapa da realidade”. O autor utiliza o termo *aparições espectrais* ao referir-se à realidade como aquilo que se constrói em estado de incompletude. “Esse real (a parte da realidade que permanece não simbolizada) retorna sob a forma de aparições espectrais” (Zizek, 1996, p 26).

⁸⁴ Na imagem, Samuel Alvís e sombra em cena.

Pensar em corpo como uma realidade em constante processo de feitura, como uma realidade a todo tempo por fazer, implica compreender danças que se configuram como políticas de *aparitions spectrais*, as quais se relacionam e ressoam no tempo e no espaço em sua multiplicidade relacional. É no/pelo corpo que os assombros se expressam, e, nesse movimento de exposição, o corpo vai se afirmando em sua incompletude.

É preciso atentar para os assombros que necessitam ser convocados, enfrentados, para potencializarem os corpos e as danças, e *Guiança* intenta problematizar essas questões por meio de sua composição coreográfica. Tatsumi Hijikata⁸⁵ (1928 - 1986), por exemplo, assombra minhas criações em dança e me faz pensar em indignação, em esgotamento, em crueldade etc. Sua dança, tão impregnada da morte e de guerra, dos bombardeios atômicos que assolaram o Japão na Segunda Guerra Mundial, na década de 40, deram vida a uma dança, tão morta, mas ao mesmo tempo tão viva, no corpo. O coreógrafo e seu contexto territorial, que expressam imagens que me afetam profundamente, foram ignições para o *Guiança*.

Dançar fabulando-se como uma assombração. O assombro perpassa o tempo como memória aterrorizante, e essa memória pode ser nomeada de assombração. O assombro, em sua qualidade espectral, que atravessa o tempo como memória aterrorizante, acontece no corpo e, portanto, acontece em mim quando estou dançando. O assombro ganha forma maleável no corpo ao dançar e vai ao encontro de uma não rigidez.

Seguindo o rumo da discussão que aposta no corpo que dança e que combate a rigidez, gostaria de propor argumentos que fundamentam o espetáculo *Guiança*, a partir da necessidade de o corpo dançar enfrentando forças que tentam aniquilar sua existência. A dança é possibilidade e ato de agir contra forças de aniquilação. Danças que, em seus processos e configurações artísticos, dão a perceber modos de organizações combatentes contra os assombros, inclusive pela ação de convocá-los em ato de enfrentamento.

Corpos que dançam a partir do assombro impregnado em suas carnes, trazem o combate em seus movimentos de dança na intenção de questionar um passado assombroso. A evidência de que a “guerra é sempre” nos assombra a todo instante, uns mais e outros menos, mas é uma. A citação abaixo faz pensar a desesperança, como se tudo estivesse perdido, como se não houvesse nenhuma saída possível para enfrentar os assombros em nosso tecido social.

⁸⁵ Para mais detalhes sobre a dança de Hijikata Tatsumi, sugiro a leitura do livro: UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi**: Pensar um corpo esgotado. Tradução: Christine Greiner, com a colaboração de Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.

Eis uma notícia que não para de chegar. Por óbvia que pareça, não é todo dia que ela se escancara à luz do dia. Quando o passado crava suas garras sobre o dorso do presente, como nos últimos anos, não há como negá-lo: somos tomados de assalto pela evidência ancestral como se ela ferisse nossa mais elementar crença no mundo (Pelbart, 2019, p. 9).

Os assombros estão vivos como espectros, materializam-se em vozes que gritam em nossos ouvidos, materializam-se e atualizam-se em nossos corpos, construindo outras camadas. Os assombros também são os corpos vivos. Portanto, devemos pensar na gravidade em sermos máquinas incansáveis de produção de novos assombros e alimento dos assombros do passado. Tenho a impressão de que muitos corpos têm se transformado em espectros vagantes e criadores de assombros no mundo. Corpos que em nada se relacionam com as poéticas da vida dançada.

Os predicativos do corpo que reproduz e cria assombros são certamente da ordem da violência impregnada que atravessa o tempo em nossa materialidade carnal. Parece sessão espírita! Não é possível pensar no assombro separado do corpo, pois é no corpo que o assombro acontece. Assim como é pelo corpo que dançamos e enfrentamos os assombros.

Ao mesmo tempo em que nenhum corpo escapa da prerrogativa dos assombros, é importante atentar para danças que se revelam na necessidade de afirmação da vida em seus processos e configurações artísticas, danças que vibram em corpos vulnerabilizados. É desse modo que o espetáculo *Guiança* se manifesta, como potência de ir contra à tentativa de impedimento. Dançamos abrindo os caminhos, convocando imagens e danças que se apresentam em estado de poesia e força. É nesse sentido que

há na vida uma espécie de falta de jeito, de fragilidade da saúde, de constituição fraca, de gagueira vital que é o charme de alguém. O charme, fonte de vida, como o estilo, fonte de escrever. A vida não é sua história; aqueles que não têm charme não têm vida, são como mortos. Só que o charme não é de modo algum a pessoa. É o que faz apreender as pessoas como combinações, e sortes únicas que determinada combinação tenha sido tirada. É um lance de dados necessariamente vencedor (...). Por isso, através de cada combinação frágil é uma potência de vida que se afirma, com uma força, uma obstinação, uma perseverança ímpar no ser (Deleuze; Panet, 1998, p. 13).

Corpo como possibilidade de afirmar a própria vida em sua fragilidade de existir e que problematiza as questões de gênero em seus fazeres em dança. Corpos que existem como potências dos movimentos inacabados de uma dança em constante feitura. Trata-se de existir na grandeza do *gesto menor*.

O menor é um gesto no sentido de que é o ativador, o portador, o agenciamento que desenha o acontecimento. É a força capaz de portar a tonalidade afetiva de ressonância não-consciente, movendo-a para a articulação, penetrando na consciência, de novos modos de existência (Manning, 2019, p. 15).

É no ato de afirmar a própria existência em gestos que se instauram políticas de expansão da vida de um corpo que não suporta a contínua regulação de sua existência, mas que confronta os assombros e recusa as normas. Existências que parecem irreais porque confundem o sistema normativo de gênero. Existências que, aos olhos da norma, não têm o direito de existir a seus modos.

Nesse sentido, é pertinente pensar o espetáculo *Guiança* em sua possibilidade de confrontar um sistema produtor de assombros por meio de seus gestos perturbadores. Corpos que lidam com o rumor da batalha em suas carnes, sendo preciso agir no campo da desarticulação das lógicas de controle e regulação dos corpos. Agir como corpos insurgentes, inclusive ao dançar, nos textos e nas falas. Será esta uma ilusão, a de não ser cooptado por um sistema em que estamos imersos? De que modo poderíamos desviar?

A questão anterior é de suma importância, já que, ao ser atrelada ao assombro e suas violências como algo que não finda, vem a evidência de que, ainda, não conseguimos...

Talvez ainda não se tenham inventado máquinas de guerra à altura da eficácia da megamáquina financeira, policial, midiática, jurídica que se instalou. Tampouco se inventou um modo de combatê-la sem nela nos enredarmos. Faltam-nos operadores de desativação, como diz Agamben, modos de tornar inoperante um poder, uma função, não apenas desativando aquilo a que nos opomos, como também desativando algo de nós mesmos que ainda permanece intacto e que se enreda nos mecanismos vigentes – o Estado-em-nós, o fascista-em-nós. Pois ficamos cativos do que nos aturde ou tortura, em um automatismo de ação e reação que corre o risco de espelhar a lógica dos que comandam – somos impelidos a um tipo de revide que relança o jogo em vez de reinventar as distâncias, os hiatos, os descolamentos, as cesuras, as desmontagens de nós mesmos. Trata-se de criar um novo tabuleiro onde nem sequer houvesse lugar para um peão chamado eu, muito menos um bispo, um rei, uma rainha e seus movimentos codificados (Pelbart, 2019, p. 85).

Não podemos esquecer que os assombros são produzidos pelos corpos e estão ligados às estruturas de poder, regimes que se articulam como forma de moldar as relações. Como cita Mbembe (2020, p.108), é “no seio de sociedades que estão constantemente multiplicando os dispositivos de segregação e discriminação, a relação de cuidado tem sido substituída pela relação sem desejo.”

O que me assombra, também, é a falta do desejo do corpo em estar em estado de prontidão para dançar os assombros das normas de gênero. Assombra-me o estado de apatia de um corpo por si só, entregue à própria sorte, sem desejo e sem apetite. Um corpo vagante, sem rumo. Um corpo cooptado, sugado. O que se coopta é justamente a vida, é o desejo de lutar. Mas a dança é um modo de enfrentamento contra toda essa violência. E, assim, me faço dança.

4.5 INDIFERENÇA

Figura 27 – Espetáculo *Guiança*, PI, 2022⁸⁶

Fonte: acervo pessoal
Fotógrafo: Caio Silva

Este corpo assombrado que diz algo no enquanto de sua ação ao dançar. Se diz como ato de afetação, a partir dos assombros que atravessam a carne. Não existe via única, tampouco existe a possibilidade de não se afetar. Nessa dança, enfrentamos a indiferença. Na ação de dançar, o corpo diz como uma voz que ecoa no tempo-espaço, enunciando os imbricamentos dos moveres. Cada elemento que compõe o *Guiança* – as redes, os chapéus de palha, as sombras disformes, as sonoridades que remetem à cultura piauiense... – nutre o seu discurso pautado na afetação, no estado de corpo em atenção a cada gesto, na dilatação perceptiva. A indiferença não se cria nessa *Guiança*. A indiferença promove um modo de vida que se pauta na exclusão de outras formas de vida, e em *Guiança*, a indiferença *não se cria*⁸⁷.

Corpos normativos seguem um fluxo assombroso, e os que não seguem a norma são tratados com indiferença. Neste sentido, como diz Han (2021, p. 42), ao referir-se à importância da dor: “[...] não é possível nenhuma avaliação de valor que se apoie em distinções. O mundo

⁸⁶ Na imagem, Ireno Júnior, Samuel Alvís, Datan Izaká e sombras em cena.

⁸⁷ Linguagem coloquial para se referir a algo que não se faz acontecimento.

sem dor é um inferno do igual. Nele impera a equi-valência [*Gleich-Gültigkeit*]. Ele leva o *incomparável* ao desaparecimento”.

Vou tecer algumas considerações gerais a respeito da indiferença em relação aos processos de afetação. A indiferença e a desafeção têm sido tratadas por Safatle (2020), quando ele se propõe a refletir sobre os afetos que circundam a sociedade. Vivemos em um mundo repleto de terríveis assombros diários: a violência que tem se proliferado visivelmente por todos os cantos do planeta, por todos(as)(es) corpos. Obviamente, em muitos corpos são necessárias afirmações diárias para não terem suas vidas controladas, normatizadas, sujeitadas, destruídas pelas lógicas de regulação vigentes no contexto social. Essa realidade assombrosa me preocupa, me indigna. Mas há o posicionamento delirante de corpos que acreditam que está tudo bem. É uma postura indiferente.

Hoje acreditamos que não somos *sujeitos* submissos, mas *projetos* livres que se esboçam e se reinventam incessantemente. A passagem do sujeito ao projeto é acompanhada pelo sentimento de liberdade. E esse mesmo projeto já não se mostra tanto como uma figura de coerção, mas sim como uma forma mais eficiente de subjetivação e sujeição (Han, 2020, p. 9).

Isso só me faz pensar em uma nova forma de poder que se estabelece também pela crueldade. Crueldade de um corpo que não vê nada além de si mesmo, como uma forma de submissão inebriada pela sensação de liberdade, mas de uma camuflagem. Como é possível um corpo potencialmente obediente? É um corpo entregue a submissões e subserviências.

A indiferença não é a única ignição da anestesia de um corpo que parece não se assombrar, não se afetar e, nos termos de Han (2021, p. 47), de não sentir dor. “A anestesia universal da sociedade leva a poética da dor ao desaparecimento completo. A anestesia reprime a estética da dor.” Há uma insistência de corpos em replicarem uma forma de vida pautada na individualidade, encerrada em si mesma, de poros perceptivos fechados, invulneráveis. Há, também, o *cinismo* como posição relacional. Para Safatle (2008), o

[...] “cinismo” não significa simplesmente um modo de distorção em relação a princípios morais, mas descreve um impasse maior na maneira hegemônica de compreender racionalidade como normatividade, ou seja, racionalidade como processo de constituição de valores e critérios normativos de julgamento intersubjetivamente partilhados. As consequências desse impasse podem ser sentidas em dimensões da vida social aparentemente autônomas entre si, como política, sexualidade, artes e processos de socialização (Safatle, 2008).

O *cinismo*, portanto, inscreve-se como uma materialidade corporal que se relaciona diretamente com o desprezo às diferenças, bem como à “[...] *apatia* e *desafecção*, ou seja, *indiferença absoluta em relação aos objetos*” (Safatle, 2008, p 49).

A *indiferença* e o *cinismo* podem ser compreendidos pela via dos afetos, já que se expressam como modos de *afetação corporal*. Nesse sentido, há a *insistência na regulação normativa de uma vida invulnerável*, como *ignição da anestesia corporal*. Isso infere a *crueldade*. Isso é um *desastre*.

Dor é distinção [Unterschied]. Ela articula a vida. Órgãos corporais se fazem conhecer primeiramente pelo seu próprio dialeto de dor. A dor marca os limites, destaca distinções. Sem a dor, tanto o corpo como o mundo afundam em uma indiferença [In-Differenz] (Han, 2021, p. 42).

A *indiferença*, o *cinismo* e o *ódio* são afetos que atingem diariamente corpos *dissidentes de gênero*, já que não *coadunam com o destino imposto a si*. Como, então, *desmantelar a replicação de tais afetos que provocam tantas violências?*

Me assombro com o que estou escrevendo.

A *desafecção* está relacionada ao *desprezo pela diferença*, e implica a *indiferença*, o *ódio* e o *cinismo*. Esse corpo *invulnerável* é um corpo que *resiste e insiste em não ser atingido pelo outro em sua diferença*, e precisa ser *problematizado*, pois é *agente da replicação de assombros no tecido social*. É preciso *atentar para cada corpo em sua possibilidade de questionar os assombros quando dança a partir do processo de afetar e ser afetado(a)(e) na sua potência de gerar no corpo do(a)(e) outro(a)(e) um incômodo, uma reflexão, uma problematização que se dá pelas assombrações de quem afeta*. Interessa pensar esse corpo em sua *necessidade de ir ao avesso das desafecções e que, em determinadas situações, nenhum corpo escapa, até o corpo que nega as lógicas de controle, as regulações e destruições*.

Para Safatle, precisamos refletir para além da *política de morte*, a qual está *fundamentalmente atrelada à soberania como direito de matar e deixar morrer*. O “para além” é *posto, não na intenção de contrapor-se a ela, mas justamente de refletir sobre o que ele chama de “estado suicidário”*. Para o autor,

devemos estar atentos à consolidação de contextos sócio-históricos nos quais o estado abandona, em absoluto, sua natureza protetora constituindo-se a partir do discurso do “deixar morrer”, da indiferença em relação às mortes que ocorrem em todos os setores das populações sob sua jurisdição. Ou seja, há situações nas quais a lógica do estado predador se generaliza para a integralidade do corpo social, mesmo que nem todos os setores deste corpo estejam no mesmo nível de exposição à vulnerabilidade. Nessas

circunstâncias, como gostaria de defender, um fenômeno de outra natureza ocorre, que não se deixa ler completamente em uma lógica necropolítica (Safatle, 2020, p. 3).

Safatle lança a proposição de que, em determinadas situações, a prerrogativa de matar ou deixar morrer não se restringe aos corpos historicamente vulnerabilizados pelas lógicas de controle e desaparecimento no tecido social, mas que se dá pelo *delírio* de um corpo que prefere destruir a si e a todos a sua volta, caso perceba que o poder está escapando de suas mãos. Para tanto, compreendamos o delírio da seguinte forma: “o que realmente caracteriza o delírio é uma radical desorganização dos pensamentos e da linguagem e uma crença absoluta em algo, por mais absurdo ou estapafúrdio que o objeto dessa crença possa ser” (Tiburi, 2019).

É importante refletir sobre os predicativos de um corpo tomado pela indiferença em sua carne, uma desafeccção. Isso porque, nos tempos de hoje, os assombros e a possibilidade de aniquilamento de corpos alastram-se por todas as esferas da sociedade. Mas é preciso atentar para os corpos que são mais atingidos. A desafeccção atinge graus extremos.

Pensar em um corpo que dança afetado pelos assombros é atentar para o enfrentamento das lógicas de controle e de destruição que replicam o ego, a desafeccção e o enrijecimento do corpo. Mas é importante dizer que esse corpo enrijecido é também afetado por aquilo que faz viver uma vida cooptada. É um corpo obediente.

O corpo que é indiferente a determinados corpos é afetado pelo ódio como fundamento de suas ações. Esse tal corpo dá lugar à proliferação das subserviências e prima pela hierarquia verticalizada, fazendo jus àquela assombrosa frase popular: “manda quem pode, obedece quem tem juízo”.

Um exemplo para pensar o corpo que prima pela indiferença e desafeccção – promotor de assombros por todos os lados – é o dito invulnerável. É aquele que fecha os seus poros para os afetos não violentos. Aquele que não sente dor. “Dor é vínculo. Quem recusa todo estado doloroso é incapaz de vínculos. Vínculos intensivos que poderiam doer são, hoje, evitados. Tudo se desenrola em uma zona de conforto paliativa” (Han, 2021, p. 42). Bem diferente da ideia de superação de si proposta por Nietzsche, já que não tenta superar as próprias impregnações belicosas na própria carne, pois esse corpo age na tentativa de ser o detentor.

O ditador totalitário não consegue deixar de se sonhar como Zeus trovejante, fulminando à distância a seu bel-prazer qualquer espírito indomável. Ele não pode tolerar sequer a sombra da ideia de que possa subsistir algum homem, um único homem, capaz de escapar à universal alienação mental. Está em jogo o triunfo incondicional do irreal, portanto, a capitulação incondicional de toda inteligência e sua descida de círculo em círculo até este último degrau dos abismos, no qual são repetidas sem fim, com

rangidos das engrenagens, fórmulas para sempre imutáveis da possessão (Robin, 1955, p. 60 apud Pelbart, 2019, p. 7).

Na citação acima, percebe-se o escracho de um corpo delirante, um corpo que delira à ideia errônea de uma vida que prima pelas subserviências – submissão. Mas muito se engana quem acha que esse corpo totalitário é estritamente próprio de uma função ou cargo, como a de um governante, por exemplo, ou como a de um presidente abertamente declarado LGBTQIAPN+fóbico, misógino, racista, fascista, intolerante religioso etc. O vírus dessa tal indiferença e desafeção está carregado e ramificado em muitos corpos, e em muitos corpos que dançam. Quem escapa?

A indiferença no corpo precisa dar lugar a uma espécie de revolução, que deve ocorrer na própria carne. Parece-me pertinente pensar essa revolução como uma abertura à dor, já que ela “[...] é o rasgo por meio do qual o inteiramente outro tem entrada. Justamente a negatividade do inteiramente outro torna a arte capaz de uma contranarrativa frente à ordem dominante” (Han, 2021, p. 14).

Precisamos reconhecer que “[...] como humanos, temos feito péssimas escolhas nesse mundo. Tais escolhas vêm afetando consideravelmente a vida dos animais, das florestas, dos rios, das plantas, dos mares, por exemplo” (Bastos, 2020, p. 8).

É importante assinalar que os predicativos de um corpo que prima pela desafeção e indiferença dignas de um delírio que beira à idiotice mórbida autoritária e soberana, não são exclusividade dos corpos ditadores. Os corpos que dançam não estão blindados dessa espécie de doença. Mas existem muitos que enfrentam esses assombros ao primeiro indicativo sintomático. Fazem-se dança, dissipam os assombros em suas composições coreográficas.

Abrir espaço no corpo, expandir-se. Corpo que dança e que se expande abrindo mais ainda os poros, os milhares de buracos da pele. Abrir os buracos do corpo ao dançar é a possibilidade de estar mais atento ao que não podemos deixar escapar: a possibilidade de mudança frente aos assombros enraizados em nosso tecido social, que constrói uma realidade assombrosa. É erguer, também, outras travessias, pois os assombros são vivos em nós.

Não podemos simplesmente desviar, na intenção de blindar-nos das afetações provocadas pelas tragédias em curso. Não podemos simplesmente fechar os buracos do corpo para não sermos afetados(as)(es) pelos assombros vigentes. Como não se afetar pelo assombro diante de tantas violências estampadas em nossa cara diariamente? Como é possível um corpo indiferente e, portanto, insensível a milhares de mortes causadas pela intolerância e que impede

os que desejam existir a seus modos? Como é possível um corpo que traz a guerra na intenção de apagar corpos que diferem do padrão? Como fazer entender que não existem corpos iguais, que existimos, justamente, a partir das nossas diferenças?

Parece-me que a *alteridade* é um dos caminhos possíveis para agitarmos as atrocidades assombrosas impostas aos corpos e suas diferenças. Sigamos no caminho da *alteridade* como princípio de uma dança que se potencializa pela abertura do corpo à vulnerabilidade, de estar dançando em estado de atenção aos afetos que lhe atravessam. Para Greiner,

a arte se alimenta da diferença e nunca tenta bani-la, pois precisa da desestabilização para criar. É claro que existem circunstâncias em que também a arte é capturada por dispositivos de poder. Assim, como observa Pascal Gielen (2015), artistas do mundo todo correm o risco de serem impactados pela lógica neoliberal. Isto tem sido sentido sobretudo na diferença temporal entre estratégias criativas de entretenimento e os processos de criação. Ao comprometer o tempo da criação, a arte se transforma em mera exibição. Além disso, arrisco dizer que há também um outro problema: as estratégias criativas (que não se constituem como processos de criação) lidam com o mesmo e não com aquilo que poderia desestabilizar padrões vigentes (certezas, movimentos, narrativas e assim por diante). Por isso, a questão da alteridade, do como lidar com a diferença, não é algo dado, nem mesmo nos processos de criação artística. Há uma aptidão para lidar de forma diferenciada com as singularidades da vida, mas isto não significa que aconteça de maneira inevitável. Talvez seja esta a encruzilhada a ser enfrentada, não apenas pelos artistas, mas por todas as atividades que lidam com produção de conhecimento. Como seguir acreditando e acionando os processos de mudança? (Greiner, 2019, p. 62).

Corpos que dançam e agem a seus modos, na intenção de seguirem em meio aos assombros que os atravessam. Corpos que, em seus processos e configurações em dança, convocam no corpo o enfrentamento de uma vida normativa, dura, invulnerável.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

4.6 DEVORAR-SE

Figura 28 – Experimento *Devorar*, SP, 2023⁸⁸

Fonte: acervo pessoal
Fotógrafa: Leila Penteadó

Devorar é como nomeei o meu último experimento artístico em dança, vinculado às tecituras argumentativas tumultuadas desta tese. Aqui me proponho a experimentar e ser experimentada pela dança, como um gesto político de me colocar em estado de vulnerabilidade. Ser devorada pela dança, me colocando no risco de uma travessia desconhecida, mas que se configura no modo como as relações vão sendo estabelecidas pelo contato com as cachaças, laranjas, facas, panos de rede de minha mãe, a bacia de alumínio, o perfume doce, o salto alto brilhoso, o pano de paetê amarelo queimado, a cajuína, o ruído do *Rock and Roll* e a voz de Gal Costa.

Pensar a dança que se constrói como ato de tocar e ser tocada pela matéria corporal. Tocar e ser tocada como uma *política do toque*, que implica “[...] um inclinar-se em direção ao mundo que cria espaços temporalizados e tempos espacializados, os quais, por sua vez, criam corpos em relação” (Manning, 2023, p. 24). É assim que me faço dança. Há sempre um desejo de tocar alguma coisa no tempo e no espaço. Quando me faço dança, me movo na intenção de

⁸⁸ Na imagem, Ireno Júnior em cena.

ir percebendo em mim o toque mútuo de uma relação que me impulsiona a vibrar em estado de dança. Devorar-se, na tentativa de duvidar das impregnações impostas a mim, no que tange ao gênero. Não me interessa pela concretude; torno-me, em estado de dança, o movimento do processo. Trata-se de dançar como uma espécie de *esfoliação* do corpo, e “esfoliar implica derramamento de camada de pele. Também sugere um processo de renovação e transição. Tornar-se um corpo é alterar todas as concepções do que um corpo ‘é’” (Manning, 2023, p. 23).

Mas o que quero me tornar? Esse questionamento me faz pensar na insuficiência que é o próprio corpo diante da tentativa de limitar a materialidade corporal em um contorno binário produzido pela *diferença sexual*.

a epistemologia da diferença sexual está mudando e dará lugar, provavelmente nos próximos dez ou vinte anos, a uma nova epistemologia. Movimentos transfeministas, queer e antirracistas, mas também as novas práticas de parentesco, relações amorosas, identificações de gênero, desejo, sexualidade, nomeação são apenas indicações dessa mutação e experimentos na fabricação coletiva de outra epistemologia do corpo humano vivo (Preciado, 2022, p. 304).

Para tanto, danço a ação de devoração e inclino-me à compreensão do fazer de si como uma extensão, uma mutação. “Mutantes conotam multiplicidade. Há mais de uma maneira de um corpo devir. A multiplicidade implica comprometer a ordem do sistema. A multiplicidade não é 1+1. É 1+ demasiados para contar” (Manning, 2023, p. 25).

Mas o que quero me tornar, mesmo? Talvez essa pergunta esteja lhe rondando, cara pessoa leitora. Eu respondo: em termos de gênero, não quero me tornar uma mulher, assim como não quero me afirmar como um homem, porque isso eu nunca fui. A binaridade não me interessa. Aproximo-me do discurso de Preciado, quando afirma que não deseja ser definido com um homem: “[...] para ser reconhecido como um verdadeiro homem, eu teria que ficar calado e me misturar ao magma naturalizado da masculinidade, sem nunca revelar minha história dissidente ou meu passado político” (Preciado, 2022, p. 283-284).

Minha história dissidente é revelada nas tecituras coreográficas que venho enunciar no decorrer dos anos. Aqui, assumo a necessidade de enfrentamento dos assombros impregnados em mim, para que possamos provocar revoluções na ordem em curso, compreendendo a materialidade corporal em sua insuficiência de tornar-se algo imutável. “A vida é mutação e multiplicidade” (Preciado, 2022, p. 324).

O que de fato quero? Essa pergunta me assombrou durante os ensaios de *Devorar*. O meu desejo é pela experimentação corporal sem imposições de categorias identitárias que se afirmam em uma lógica concreta. Expresso imagens de mim como um monstro. Corpo bixa não

identificade. “O monstro é aquele que vive em transição. Aquele cuja face, corpo e práticas ainda não podem ser considerados verdadeiros em um regime de conhecimento e poder determinados” (Preciado, 2022, p. 297).

Ouçõ a voz de Gal. Ela, a Gal, e o sentido das frases cantadas, me devoram.

*Eu vou fazer uma canção pra ela
Uma canção singela, brasileira
Para lançar depois do carnaval
Eu vou fazer um iê-iê-iê romântico
Um anti-computador sentimental
Eu vou fazer uma canção de amor
Para gravar num disco voador
Eu vou fazer uma canção de amor
Para gravar num disco voador*

[...]

*Como um objeto não identificado
Como um objeto não identificado*

[...] ⁸⁹

Vou em direção ao seu encanto. Defino-me como um objeto não identificado. Lanço-me no tempo e espaço como se estivesse em um disco voador, rumo a outros voos, contornos, identificações transitórias. Faço-me dança, desejando existir a meu modo. Talvez eu seja um monstro. Um objeto não identificado monstruoso. Sou um monstro aos olhos de quem violentamente afirma a norma binária. Monstros são construídos pela estruturação normativa de uma vida pautada na fabricação de um corpo ideal. Recuso esse ideal. Vou para a cena com toque de enfrentamento, e afirmo-me como uma fruta tropical a ser devorada por si mesma.

⁸⁹ *Não identificado* é uma música de letra composta pelo músico brasileiro Caetano Veloso. A versão utilizada como inspiração para o *Devorar*, no entanto, é a interpretada pela cantora Gal Costa.

Faço-me dança.

Devorar-se.

Devorar-se.

Devorar-se.

Devorar-se.

Devorar-se.

Devorar-se.

Devorar-se.

Devorar-se.

Devorar-se.

Devorar-se.

Devorar-se.

Devorar-se.

Devorar-se.

Devorar-se.

Devorar-se.

Devorar-se.

Devorar-se.

Devorar-se.

Devorar-se.

Devorar-se.

Devorar-se.

Devorar-se.

Devorar-se.

Devorar-se.

Devorar-se em dança.

Figura 29 – Experimento *Devorar*, SP, 2023⁹⁰

Fonte: acervo pessoal
Fotógrafa: Leila Penteado

Afirmar-me como um monstro na cena é a possibilidade de ir ao encontro de um caminho ainda por vir. Como diz Preciado (2022, p. 296), sua condição de monstro o coloca em diálogo com outro mundo. As palavras do autor me animam em sua perspectiva de experimento corporal. Ele diz:

⁹⁰ Na imagem, Ireno Júnior em cena.

Prefiro minha nova condição de monstro à de homem ou mulher, porque essa condição é como um pé que avança no vazio, apontando o caminho para outro mundo. Não estou falando aqui do corpo vivo como um objeto anatômico, mas como o que eu chamo de “*somatheque*”, um arquivo político vivo (Preciado, 2022, p. 296).

Trata-se de uma inclinação ao toque como força política de reinvenção corporal. Tocando outros modos de existência. Em *Devorar*, há o toque como uma política de mutação do corpo. No ato de estar dançando um solo, sou tomada pelo exercício sensorial constante das relações corporais. Relação pressupõe o contato com o mundo. É o mundo em nós, como forma de fazer ecoar uma coletividade. “Corpos sensoriais em movimento não são individuais; suas individualizações são sempre coletivas. São corpos mundificando-se – unificados com o potencial de movimento” (Manning, 2023, p. 22).

Não há a tentativa de definição de si em *Devorar*, mas sim o movimento de uma compreensão corporal em devir. Compreendo o corpo em sua qualidade de feitura constante, uma vez que “o corpo é sempre o que ainda não se tornou. O corpo está em metamorfose” (Manning, 2023, p. 22).

Devoro-me para ir percebendo a metamorfose que sou. Aproximo-me das palavras de Coccia (2020, p. 20):

Cada ser vivo é em si mesmo uma pluralidade de formas – simultaneamente presentes e sucessivas -, mas cada uma dessas formas não existe de maneira verdadeiramente autônoma, separada, pois cada qual se define em continuidade imediata com uma infinidade de outras antes e depois dela mesma. A metamorfose é, a um só tempo, a força que permite a todos os seres vivos espalharem-se simultaneamente e sucessivamente por várias formas e o sopro que permite às formas conectarem-se entre si, passarem de uma para outra (Coccia, 2020, p. 20).

Nesse sentido, parece-me pertinente compreender a materialidade corporal em *Devorar* na qualidade do desejo pela mutação que se apresenta em constante travessia. Esses corpos “[...] metamorfoseando-se em direção a novas formas de matéria tornam-se qualitativamente mais do que eles-mesmos” (Manning, 2023, p. 140).

É também na exposição argumentativa em dança que os corpos vão se dizendo como um esboço, uma obra por fazer, tendo em vista que a fixação dos seus contornos não é tratada como uma regra. Aqui, me aproximo do que Manning chama de *incorporal*. Para a autora, trata-se de um

[...] borrão que emana do movimento potencial do seu corpo. O borrão esfolia em todas as direções, deixando traços do potencial do corpo movente enquanto ele se move daqui para lá. Do agora para o ainda não. Do depois para o antes, para o terá vindo. O incorporal não é o oposto do corporal. É um estágio de corporalidade que nos lembra que o corporal é apenas virtualmente concreto (Manning, 2023, p. 23).

4.7 ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A AMBIGUIDADE

Figura 30 – Experimento *Devorar*, SP, 2023⁹¹



Fonte: acervo pessoal
Fotógrafa: Leila Penteado

Devorar é uma dança que vem me provocando desde 2020, e tenho lidado com ela de modo cuidadoso e desacelerado. Há, nessa dança, um chamamento de mim mesma para colocar-me em estado de embriaguez, no sentido de desestabilizar os entendimentos sobre o gênero, fazendo-me criar um contexto cênico que potencializa a ambiguidade⁹² do corpo. *Devorar* inspira-se em elementos do *Tropicalismo*⁹³, com foco na voz de Gal Costa, bem como nos

⁹¹ Na imagem, Ireno Júnior em cena.

⁹² Vale dizer que a ambiguidade não é a única condição de produção de entendimentos e significados. Entre uma coisa e outra e entre a mesma coisa e outra dela, há muitas possibilidades e muitos entres. Mas não há como negar a ambiguidade.

⁹³ Movimento cultural criado no Brasil na década de 1960, envolvendo diversas manifestações artísticas. Para Favareto, no livro *Tripicaláia: alegoria, alegria*, o “[...] tropicalismo reentronizava o corpo na canção, remetendo-a ao reencontro com a dimensão ritual da música, exaltando o que de fato nela existe. Corpo, voz, roupa, letra, dança e música tornaram-se códigos, assimilados na canção tropicalista, cuja introdução foi tão eficaz no Brasil que se tornou uma matriz de criação para compositores que surgiram a partir dessa época. Caetano e Gil, principalmente o primeiro, não mas abandonaram esta orientação, fazendo do corpo, no palco e no cotidiano, uma espécie de escultura viva. A incorporação desses elementos não musicais provinha do trabalho conjunto que os tropicalistas realizaram com Glauber Rocha, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Lygia Clark e Jose Celso. A esse trabalho somavam-se as contribuições dos músicos de vanguarda, do poetas concretos e da música *pop*. Como disse Caetano Veloso, da mistura disso tudo nasceu o tropicalismo; contudo, importa assinalar que nasceu não

*Parangolés*⁹⁴ de Hélio Oiticica, que me ajudam a potencializar o movimento corporal como construção incessante de si e de problematização dos gêneros impostos como determinação. Nessa dança, não há interesse pela concretude dos contornos corporais, e, assim, vou sendo devorada pelos elementos que constituem a cena.

Fiz alguns compartilhamentos deste trabalho: uma residência de criação imersiva em 2023 em Teresina-PI, na Escola Estadual de Dança Lenir Argento, com compartilhamento para pessoas convidadas; um compartilhamento, também em Teresina, no Teatro 4 de setembro, à convite da direção do equipamento cultural citado; Em Setembro de 2023, apresentei no FIDA-Festival Internacional de Dança de Araraquara, com curadoria de Gilsamara Moura e Ailton Krenak, e pude compreender com mais precisão as dinâmicas estético-políticas do discurso que enuncio como ato performativo. O contexto do festival, os aspectos culturais da cidade de Araraquara, o cheiro da cidade, a coerência curatorial das atividades do festival, entre outras coisas potencializaram a apresentação desta dança.

Desde o início do processo até os dias atuais, tenho respeitado as dinâmicas com muitos inícios, pausas longas e ensaios em diferentes lugares. Essa dinâmica diz respeito às convocações da própria obra e do que precisa se apresentar em mim enquanto mobilização do trabalho cênico, que imerge na ambiguidade do meu modo de existir, fazendo-me mergulhar nas profundezas investigativas de minha própria carne dissidente de gênero. E, nessa inclinação revolucionária, “[...] participar de uma multiplicidade de práticas dissidentes (experimentação, reparação, cuidado) que estão inventando outra epistemologia [...]” (Preciado, 2023, p. 523).

A ambiguidade assumida como modo de existência faz pensar a necessidade de compreender a materialidade corporal por via da complexidade que lhe é correlata. A potência da ambiguidade causa uma confusão na ordem inteligível das imagens binárias de existir, provocando uma vibração no chão normativo. Como reflete Halberstam,

apenas como proposta cultural, efetuada em termos antropofágicos, mas materializado no corpo da canção, de cada canção” (Favaretto, 1996, p. 35).

⁹⁴ “Estandartes, tendas e capas – panejamentos coloridos, ou camadas de panos de cor que se revelam no movimento -, os *Parangolés* são abrigos que envolvem o corpo: salientam ações e gestos esplendentes de cor: carregar, dançar, dançar, penetrar, percorrer, vestir, são os atos das extensões do corpo. A estrutura é o próprio ato expressivo, especialmente as capas, que materializam a abertura das ordens anteriores. Os *Parangolés* ampliam e intensificam o tempo da participação, liberando o imaginário, com ações que não se limitam a manipulações [...]. Os *Parangolés* não são objetos: a estrutura se produz à medida que os materiais são usados. Produzem-se, pois são eventos instáveis e indefinidos. [...] A escolha e a transposição dos materiais para uma ordem perceptivo-estrutural é uma operação ‘transobjetivante’: supõe a identificação da ‘estrutura implícita’ que prefigura uma organização da estrutura-cor em movimento” (Favaretto, 2000, p. 105).

Na sociedade contemporânea a ambiguidade de gênero de uma pessoa já funciona menos como um marcador de uma aberração, e mais como sinal de um afrouxamento das restrições sobre a sexualidade e o gênero para certos sujeitos (Halberstan, 2023, p. 57).

Não há como negar o movimento de uma multidão de corpos que não aceita mais imposições binárias de existir. Corpos que criam redes relacionais e enfrentam os sistemas que enquadram os modos de existência em categorias naturalizadas em suas premissas de oposição.

Pensar a ambiguidade de corpos nos estudos que problematizam os gêneros como fontes deterministas é enfatizar a necessidade de compreender as materialidades corporais em seus aspectos arquiteturais, no sentido de uma construção de si. “[...] A arquitetura é experimentada como produção do desejo e diferença, mais do que apenas como um enquadramento espacial” (Halberstan, 2023, p. 52). Para tanto, é importante assinalar que esse modo de existir é expresso pelas maneiras que cada corpo se diz em seus contextos de vivência e atuação.

Dessa forma, a dança possibilita a aglutinação de tais questões nos modos de organização coreográfica, e assim cada corpo também vai se dizendo a seu modo. A ação de dança provocada neste experimento artístico, *Devorar*, é a possibilidade de aliar-se em estado de valentia, por meio de práticas concretas de transformação social que posicionam o desejo de inventar-se no ato de devorar. Como diz Preciado,

Se é certo que as transformações necessárias são estruturais (mudanças nos modos de produção, na agricultura, no uso de energias fósseis, na construção dos tecidos urbanos, nas políticas de reprodução, de gênero, sexuais e raciais, nas políticas migratórias) e, em última instância, exigem uma mudança de paradigma, nenhuma dessas modificações poderá ocorrer sem a atuação de práticas concretas de transformação micropolítica. Não existe mudança abstrata. Não há futuro. A revolução é sempre um processo. Agora. Aqui. Está acontecendo [...] (Preciado, 2023, p. 526).

Intento devorar-me como forma de lançar-me na cena como um corpo que se faz em coletividade e que reinventa os seus contornos. Não há desejo de apagar os rastros violentos das minhas experiências, mas há o enfrentamento desses assombros impregnados. Aqui, não interessam as concepções duras das normas binárias de existir, e lanço-me em cena para expressar imagens de mim que estão em constante transição.

O experimento cênico é aberto ao risco como possibilidade de me colocar em uma travessia desconhecida, mas que se configura no modo como as relações vão sendo estabelecidas pelo contato com os elementos utilizados na cena. É esse corpo em estado de experimentação que mais interessa nesse turbilhão de palavras que tentam fazer sentido. Um

corpo que dança a própria carne e suas impregnações. Um corpo ósseo, pensamento, articulação, porosidade, dor, afetação...

A ambiguidade como possibilidade de causar desentendimentos, refere-se também ao desejo de expandir o próprio corpo no ato de dançar, e, desse modo, enfatizar sua porosidade afetável em constante relação. Na dança, isso também se dá a partir da compreensão de *corpo como imagem* (Bittencourt, 2012), em sua ação de expansão pelas imagens que expõem em estado de afetação e de pensar cada corpo que dança como potência de afetos.

Coloco-me em estado de experimentação em cena na intenção de dispersar, feito fumaça, os entendimentos deterministas. Produzir novos modos de afetação. Um corpo sempre em construção, uma materialidade afetável que se constitui de muitas afetações, pois esse “corpo é um ‘desenrolar de acontecimentos’ e sua materialidade é, também, de outra natureza: energia e fluxos. Imagens no corpo são acontecimentos em fluxo” (Bittencourt, 2012, p. 14).

As energias a que a autora se refere me fazem pensar na invisibilidade daquilo que chega em nós. Energia é matéria, embora invisível. É nesse sentido que, talvez, os afetos nos atinjam por via de outros mecanismos perceptivos.

Interessa-me pensar na qualidade do que afeta o corpo, o que toca o corpo de outras formas. Seria, portanto, pensar em *energias e fluxos* que, ao entrarem em contato com o corpo, vibram em estado de presença. Um vento que sopra ao ouvido, uma presença invisível que te arrepia, mas também uma intuição que te faz parar e não atravessar a rua. Compreender a dança que acontece nessa fricção entre o visível e o invisível. As energias organizam-se nos corpos por meio de um processo de afetação, e ganham contorno.

E vou dançando pelas alterações dos *estados corporais*⁹⁵ em mim. Saio de cena, mas a cena não sai de mim.

Estou bêbada!

Estou bêbada!

Estou bêbada!

Estou bêbada!

Estou bêbada!

⁹⁵ “Estado do corpo é movimento contínuo, e não é uma paralisação, um congelamento do que está ocorrendo. Não há captura de imagem como representação fotográfica, ou seja, como se o corpo parasse no tempo em um estado. Estados do corpo são contínuos e transitórios” (Bittencourt, 2012, p. 34).

Estou bêbada!

Estou bêbada!

Estou bêbada!

Estou bêbada!

Estou bêbada!

Estou bêbada!

Estou bêbada!

Estou bêbada!

Estou bêbada!

Estou bêbada!

Estou bêbada!

Estou bêbada!

Estou bêbada!

Estou bêbada!

Estou bêbada!

Estou bêbada!

Estou bêbada!

Estou bêbada!

Estou bêbada!

Estou bêbada!

Estou bêbada!

Estou bêbada!

Estou bêbada!

Estou bêbada. Embriago-me de dança. Devoro-me de dança. Vibro presenças em mim.

4.8 DESMORONAMENTO

Figura 31 – Experimento *Devorar*, PI, 2023⁹⁶



Fonte: acervo pessoal
Print de vídeo

Impressão escrita XIII, de Samuel Alvís (PI) a respeito de *Devorar*

Uma obra que diz(cut)e o “devorar” como verbo de ação intrínseca na dança que o Ireño gosta de fazer, sendo tomado, comido e degustando cada passo do processo, assim como uma laranja, chupada até o bagaço e cuspidos os caroços. Gal aparece como um estímulo de mulher (monstro) devoradora de um tempo, tempo este que me remete às suas ancestralidades ali no ato de dançar.⁹⁷

Todas as danças criadas em envolvimento a este trabalho escrito são engendradas por um desejo pulsante pela vida em sua continuidade. Dancei em meio às correntezas turbulentas dessa vida atravessada por tantos assombros. A cada inclinação, me vejo desesperada com as

⁹⁶ Na imagem, Ireño Júnior em cena.

⁹⁷ Disponível em: <<https://www.dancasquetemosfeito.com/escritas#devorar>>. Acesso em 23 abr. 2024.

imagens e práticas violentas de um mundo que está desmoronando. Implosão de um corpo-mundo que se constitui na relação de um processo replicador de violências. Ao escrever isso, sou tomada por uma relação entre o sentir e a dor: dor é sentir.

Precisamos compreender o colapso desse mundo que está a despencar, pois, como afirma Preciado, “não vemos nem entendemos o mundo, nós o percebemos destroçando-o por meio das estreitas categorias que nos habitam. A dor que sentimos tantas vezes ao estar vivos é a dor desta negação do mundo e de seu sentido” (Preciado, 2023, p. 19).

É no ato de negar que a possibilidade de outros modos de existir se faz presente. Essa ação de recusa provoca o desmoronamento em curso dos projetos cristalizados que insistem na noção essencialista da matéria humana. A ativa produção de estratégias coreográficas em dança formula e potencializa discursos que se inclinam para outros direcionamentos. Para tanto, precisamos atentarmo-nos aos corpos e seus agenciamentos que têm destroçado o mundo normativo.

Desmoronar é uma ação que implica a queda de uma estrutura em colapso. E o mundo está em colapso. A multiplicidade existencial não é bem-vinda em um tecido social composto pelas indiferenças. O que se instaura é a manifestação de um direcionamento para uma vida contornada em seus endurecimentos. Inclino-me na direção dos argumentos de Manning, ao referir-se a uma espécie de política do consenso e o modo como isso interfere no movimento errante. Para a autora,

O outro, o de fora, o desabrigado, o refugiado, o estranho, o sexualmente desviante, nenhum destes corpos existe no campo do consenso social. Como poderiam existir? Estes corpos erram as matrizes de inteligibilidade da política estatal, são corpos que resistem ao imaginário nacional, corpos sem cidadania, sem passaporte, sem legitimidade. Eles são, tal como Rancière escreve, os que não contam, os incontáveis. [...] Esses corpos desviantes enfatizam a porosidade de sua mobilidade, de sua sensorialidade carnal (Manning, 2023, p. 118).

O mundo está desmoronando. Como temos tocado esse assombro? Em *Devorar*, toco o desmoronamento como um engendramento porvir. Uma nova realidade vem sendo construída, a partir dos enfrentamentos de um corpo que recusa a imobilidade de sua carne. Esse engendramento implica a emergência de compreender o toque como uma necessidade corporal, já que é no ato de tocar que cada “[...] corpo encontra modos de escapar às matrizes de aprisionamento da soberania. [...] Tocamos para sentir se nós, se você, existimos. Tocamos, sempre para além das fronteiras do eu e do outro” (Manning, 2023, p. 116).

Figura 32 – Experimento *Devorar*, PI, 2023⁹⁸

Fonte: acervo pessoal
Print de vídeo

As pilastras que sustentam o prédio assombroso de tantas violências continuamente replicadas estão ruindo. Trata-se de um cenário planetário de colapsos.

Nosso presente, o presente dos corpos das minorias oprimidas, o presente dos povos outrora colonizados, o presente dos corpos aos quais se designou o gênero feminino no nascimento, dos corpos radicalizados, o presente dos corpos indígenas, dos trabalhadores pobres, dos corpos considerados anormais, sexualmente desviados, homossexuais, trans, doentes mentais ou incapacitados, o presente des idosos e crianças, o presente dos animais não humanos, das minorias étnicas ou religiosas, o presente des imigrantes e refugiades..., este presente sempre foi estranho, e nosso futuro nunca foi mais que uma série de perguntas sem resposta. A diferença agora é que nossa condição de precariedade e expropriação, de encarceramento ou exílio, de submissão e desamparo, está generalizada. [...] Não somos simples testemunhas do que acontece. Somos os corpos através dos quais a mutação chega para ficar. A pergunta já não é quem somos, mas em que nos transformaremos (Preciado, 2023, p. 39-40).

Esse mundo em desmoronamento vem sendo continuamente debatido e seu fim alertado por diversas pessoas dissidentes de gênero. Assim como Preciado aponta em seus textos o findar de um mundo colapsado, Jota Mombaça acentua, no início de seu livro: *Não vão nos matar agora*, que o mundo está acabando. Em suas palavras, Mombaça diz o seguinte:

⁹⁸ Na imagem, Ireno Júnior em cena.

Parece contraditório, em meio a todas essas formas de colapso, enunciar o que este título enuncia. Não vão nos matar agora, apesar de que já nos matam. Não preciso retornar aos cenários. Os nomes não saem de nossas cabeças, apesar de concorrerem aos campos de esquecimento que formam a memória brasileira. Mas já não escrevo para despertar a empatia de quem nos mata. Este livro, e esta carta, eu dedico àquelas que vibram e vivem apesar de; na contradição entre a imposição de morte social e as nossas vidas irreduzíveis a ela. Não vão nos matar agora porque ainda estamos aqui. Com nossas mortas amontoadas, clamando por justiça, em becos infinitos, por todos os lugares (Mombaça, 2021, p. 13).

Diante das argumentações dessas pessoas autoras que me ajudam a compreender os tensionamentos políticos da dança que faço, percebo a inegável contribuição da dança para que esse tipo de mundo desmorone.

Figura 33 – Experimento *Devorar*, PI, 2023⁹⁹



Fonte: acervo pessoal
Print de vídeo

Como desmoronar o mundo em mim, “[...] já que o que está no corpo é corpo, e o mesmo não está no mundo, é mundo” (Bittencourt, 2012, p. 51)? Trata-se, portanto, de desmoronar um corpo que é mundo. Desmoronar um mundo que é corpo. Desmoronar as exigências determinantes e deterministas e ontológicas sob a carne. Desmoronar as violências, endurecimentos e impregnações.

⁹⁹ Na imagem, Ireno Júnior em cena.

O desmoronamento do mundo em mim me faz pensar, também, em um corpo face à sua condição de quebra. A ação de quebrar é tratada por Jota Mombaça, a qual inclina-se a “[...] rastrear, na quebra, as forças que se precipitam para fora e além dos ideais normativos de gênero, sujeito e coletividade” (Mombaça, 2021, p. 21). É, justamente, na quebra que se apresenta “[...] um movimento abrupto, errático e desordenado do estilhaçamento” (Mombaça, 2021, p. 24).

E como seria pensar a quebra como movimento de dança?

Figura 34– Experimento *Devorar*, PI, 2023¹⁰⁰



Fonte: acervo pessoal
Print de vídeo

Em *Devorar*, faço-me dança no movimento que quebra premissas ontológicas essencialistas de um corpo. Nesse ato, não há o desejo por tornar-se uma outra forma em plenitude, há o desejo pela instauração de outros movimentos relacionais que não se pautam nas ideias fixas. Para tanto, “[...] a quebra não se define porque não cabe em si mesma, porque quando uma vidraça arrebenta, os estilhaços correm para longe, sem nenhuma ordenação plausível” (Mombaça, 2021, p. 21).

¹⁰⁰ Na imagem, Ireno Júnior em cena.

4.9 PAUSA – EM DESMORONAMENTO

Aqui, interessa a abertura.

Expandir os buracos do corpo em ato de dançar.

Dança que é pensamento, movimento, imagem materializada na carne, que é entrelaçamento da violência, do assombro, do esgotamento e do que se pode vir a questionar ao dançar.

Dança que se faz acontecer por criar possibilidades desviantes, não no sentido de fugir da luta, mas, justamente, de

Dançar-agir enfrentando.

Compartilho algumas palavras que me ativam à criação em dança.

O meu hoje é afetado por um passado que não passou.

Assombro.

Procuro entender o que isso significa.

Corpo. Afeto. Processo. Mudança.

Sou insuficiente.

Sou insuficiente.

Sou insuficiente.

Quero dançar os assombros que perpassam minha carne.

Mas não só.

Também quero dançar os assombros que permeiam o tecido social. Criamos assombros. Quando somos assombros?

Não suporto a inteireza, a completude.

Sou insuficiente.

Não suporto hierarquias de poder. Geram subserviências.

Submissões.

Nos percebemos?

Danço também querendo não desistir. Mas às vezes desisto.

Desistir para insistir, para questionar. Tenho pensado nisso como potência.

Desisto. Tenho pensado nessa possibilidade.

Tenho me questionado profundamente, no fogo do inferno das minhas vísceras.

De quais ideias desistir e por quê?

Movimentos, imagens, camadas que me constituem, coladas em mim.

Assombros.

O sentido das coisas são muitos. Quando danço duvido de mim mesmo.

*E agora, parafraseando Maria Bethânia e César Pinheiro
'Me sumo no vento'. Me jogo no vazio do que ainda não
conheço. Me jogo no abismo dessas palavras que tentam se
organizar. Me lanço no vazio na tentativa de me sentir
desamparado, na tentativa de fazer vazar conhecimentos
enrijecidos pelo entre dos meus dedos. Mão não danço
vazia. Evoco em mim a multidão que ecoa de minha carne.*

*Me jogo na tentativa de perceber as materialidades
invisíveis.*

*Quero sumir, tal como o vaga-lume foge dos holofotes.
Queimo minha carne.*

*Danço questionando uma luz que de nada acrescenta.
Desvio como modo de enfrentamento.*

Nem sempre consigo. Sou contradição.

Corro para dentro das matas.

Peço para dançar o verde do teu corpo.

De pés descalços. Mergulho no rio. Reverso, avesso.

*Percebo o mundo e seus encantamentos. Vou
argumentando no enquanto.*

Continuo dançando, vivendo.

Continuo dançando em estado de continuidade.

Danço.

Não podemos deixar escapar as oportunidades de sermos afetados(as)(os) por aquilo que vai ao encontro do aumento da potência de vida, visíveis e invisíveis.

Vivemos, de um modo geral, impregnadas de ódio, indiferença, tristeza, desamparo, e tantos outros afetos que diminuem a potência do corpo que lida com a vida em sua mais sublime travessia no mundo.

Vivemos em um mundo submerso no assombro. Há a tentativa de destruição de muitos corpos que resistem em tentar existir aos seus modos. Há a destruição. Me assombro incansavelmente.

Tenho pesadelos.

Vivemos em um mundo de profundas injustiças.

Espero que você também tenha muitos pesadelos e que se assombre com as crueldades impostas nestes tempos terríveis.

Se você não tem se assombrado pelas crueldades deste mundo, se você acha que está tudo bem, tudo legal, você tem um grave problema, ou está impregnado do ódio, indiferença, cinismo, desafeção, apatia...

Invulnerabilidade.

Poros fechados.

Penso na dança.

Penso no corpo que dança.

Num corpo que dança que não deixa escapar, que acolhe o afeto, não para prendê-lo em si, enjaulá-lo entre os braços, mas para deixá-lo atravessar a carne.

Pensar o corpo como extensão. Pensar no corpo que dança como declaração.

Pensar o corpo que dança a partir da possibilidade de dar forma a sua própria vida.

Corpo afetável.

Dançar para combater os assombros.

É corpo, é dança, é começo, é meio, é começo, é de novo.

Nêgo bispo ensina que somos começo, meio e começo.

A continuidade da vida.

Não há um fim?

Aqui há corpo que dança as brevidades que afetam.

O fim que não se finda. Somos continuidade.

Continuemos como abertura, toque e diferença.

INSISTIR: UMA ESCRITA MERGULHADA NAS TREVAS

Mergulhar nas trevas é também se jogar no que não termina. Promove a percepção do inacabamento, ao mesmo tempo em que ocorre uma sensação de incompletude. E, assim, esse mergulhar borra as fronteiras entre o início e o fim, e apresenta-se no agora, mas movido pelos ecos do que ficou e pela insistência do que está por vir. Trago o verbo de ação *insistir*, porque insisto em viver do/com meu jeito, que pode ser pensado como anômalo em uma cultura da negação da diferença. São muitos discursos mascarados de aceitação. Falas e olhares que assombram, ora velados, ora escrachados. A dança permite-me a licença da contemplação de mim mesma, mas há, também, olhares que entoam segregação. As danças que tenho feito são cúmplices do que sou e do que me torno. Insisto para não me deixar enquadrar. Insisto na dança para fazer-me dança, e ecoar nos corpos outras possibilidades de existência. Não obedeco à norma que se impõe a mim.

Faço-me verbo em dança, como combustão para a minha sobrevivência, como forma de enfrentar os assombros que tecem as travessias tumultuadas. Danço como impulso da potência de vida, para que minha carne não apodreça diante das violências. *Valentar, Corre Bixa Corre, Guiança e Devorar* são coreografias que se apresentam não como apontamentos, mas como engendramentos constituintes dos argumentos propostos, na insistência em convocar assombros no ato de dançar, pois interessa viver uma vida na recusa em assombrar-se.

Insisto no dançar e evoco os assombros em minhas travessias tumultuadas, porque são materialidades vivas em mim, em nós. E, assim, volto, sempre volto, para encarar os tumultos impregnados na minha própria carne no ato de dançar. Tumultos compartilhados por uma multidão, e por isso não danço sozinho. Danço com muitos corpos, mas as danças que trago e que se fazem dizendo no ato de dançar escoam como vozes da rejeição. Uma coletividade que dança comigo e que se constitui em uma materialidade corporal em constante transitoriedade.

É dançando que também podemos ir ao encontro de outros modos de subjetivação do corpo, frente às normas que nos enquadram em modelos fixos. É dançando que escrevemos, “[...] mergulhando a pena nas trevas do tempo presente” (Agamben, 2009, p. 63). Eu mergulho nas trevas em mim.

Mergulho na insistência da descrição das proposições apresentadas nesta pesquisa. Talvez remeta a uma ausência de palavras para a pessoa leitora, que indique finalização. Ajo, no enquanto dessa escrita, de forma turbulenta. Ainda sigo na travessia tumultuada. Sou corpo

em travessia, e minha escrita transcreve-se na mesma sintonia. Paro aqui, com essa forma de registro, dançando e convocando:

Escrever dançar, dançar escrever.

Com valentia, dança.

Com indignação, dança.

Com os assombros, dança.

Correndo, dança.

Dança correndo enfrentando os assombros.

Corre, bixa, corre!

Tem que ser valente!

Se devore!

Devore o mundo na insistência de viver!

Guie, mas seja guiada.

Se deixe ser guiada.

Bixa, enfrente.

Se assombre.

Insista.

Mergulhe na insistência.

No afeto.

No corpo.

No toque.

No tempo.

Nas trevas

No escuro.

O tempo dura em nós uma vida.

Uma vida de muitos assombros.

Muitas vidas.

Vidas de dança.

De afetos que se materializam em nossas carnes.

Passa.

Passa em mim.

Passa.

Passa em nós.

O vento passa.

Bagunça os pelos sutilmente.

Brisa.

O mar.

Dance pensando no mar.

Imaginando o sol entrando na água.

Convocando a dançar e cantar.

Grita.

Grita.

Grita.

Corre, bixa, corre!

Enche a boca de dança.

Transborde em água doce e salgada.

Recuse o insosso.

Encontre o mar.

Mergulhe nas materialidades.

Perceba sutilmente o toque.

O toque do invisível é delicioso.

O toque do invisível é delicioso.

O toque do invisível é delicioso.

A dança das nossas carnes dissidentes são encantos.

Vamos enfrentar dançando e encantando.

Se encantar de dança.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- BASTOS, Helena. Corpo sem vontade imerso em coisas vivas. **Rascunhos**, Uberlândia, MG, v.7, n.2, p. 05-22, 2020. Disponível em: <<https://abrir.link/ObOSu>>. Acesso em: 10. jan. 2022.
- BENTO, Berenice. **Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos**. Salvador: EDUFBA, 2017.
- BITTENCOURT, Adriana. Imagem, corpo e dança: imprecisões quanto a representação. **O Mosaico**, Curitiba, n. 16, 2018. Disponível em: <<https://abrir.link/qbGQq>>. Acesso em: 23 jun. 2021.
- BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos: Dispositivos do Corpo, Dispositivos da Dança**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. **Ce que parler veut dire: L'économie des Échanges Linguistiques**. Paris, Fayard, 1982.
- BRITTO, Fabiana D. Processo como lógica de composição na dança e na história. **Sala Preta**. 2010. Disponível em: <<https://abrir.link/obnLa>>. Acesso em: 19 fev. 2024.
- BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. **Cadernos PPG-AU/UFBA**, [S. I.], v. 7, n. 2, 2008: Disponível em: <<https://abrir.link/rEifO>>. Acesso em: 10 jun. 2022.
- BUTLER, Judith. **Desfazendo gênero**. São Paulo: Editora Unesp, 2022.
- BUTLER, Judith. **A força da não violência: um vínculo ético-político; tradução Heci Regina Candiani**. São Paulo: Boitempo, 2021.
- BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"**. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. 16ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BUTLER, Judith. Regulações de gênero. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 42, p. 249-274, jan./jun. 2014. Disponível em: <<https://tinyurl.com/y5cuj6r5>>. Acesso em: 10 jun. 2022.
- CARNEIRO, Beatriz S. Arte: máquina de guerra. **Verve**, São Paulo, n. 11, p. 218-232, 2007. Disponível em: <<https://abrir.link/RCfuo>>. Acesso em: 15 jun. 2023.
- COCCIA, Emanuele. **Metamorfoses**. Rio de Janeiro: Dantes editora, 2020.

COLLING, Leandro. **Que os outros sejam o normal**: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer. Salvador: EDUFBA, 2015.

DAMÁSIO, António. **E o cérebro criou o homem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. Escuta, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOS SANTOS, Antônio Bispo. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

ESCRITAS. Disponível em: <<https://www.dancasquetemosfeito.com/escritas>>. Acesso em: 23 abr. 2024.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **Revista do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp**, Campinas, n. 4, dez. 2013. Disponível em: <<https://abrir.link/cGFBx>>. Acesso em: 12 abr. 2023.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Contrapontos**, v. 10, n. 03, p. 321-326, 2010. Disponível em: <<https://abrir.link/HsAMH>>. Acesso em: 24 jan. 2022.

FAVARETTO, Celso F. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 2000.

FAVARETTO, Celso F. **Tropicália**: alegoria, alegria. São Paulo: Ateliê editorial, 1996.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **Dança**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança, v. 2, n. 3, p. 18-36, 2013. Disponível em: <<https://abrir.link/ICZUD>>. Acesso em: 11 jan. 2024.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis/RJ: Vozes, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A microfísica do poder**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. 8ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**: curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GREINER, Christine. O corpo e suas paisagens de risco: dança/performance no

Brasil. **Artefilosofia**. Ouro Preto, n. 7, p. 180-185. Ouro Preto, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/684>>. Acesso em: 12 mar. 2020.

GREINER, Christine. Histórias do corpo, entrevista com Christine Greiner. Ivana Menna Barreto. **Revista Questão de Crítica**, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2020/09/christine-greiner/>>. Acesso em: 25 mar. 2024.

GREINER, Christine. O corpo e os mapas da alteridade. **Moringa Artes do Espetáculo**, João Pessoa, UFPB, v. 10, n. 2, p. 53 a 64, 2019. Disponível em: <<https://abrir.link/kRdxp>>. Acesso em: 1 jun. 2021.

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

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Corpo e processos de comunicação. **Revista Fronteiras: estudos midiáticos**, v. 3, n. 2, p. 66-74, 2001. Disponível em: <<https://abrir.link/HzyvN>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

HALBERSTAM, Jack. **Trans***: uma abordagem curta e curiosa sobre a variabilidade de gênero. RJ: Devires, 2023.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Recife: CEPE, 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAN, Byung-Chul. **Psicopolítica**: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder. Belo Horizonte: Âyiné, 2020.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade paliativa**: a dor hoje. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2021.

HINING, Ana Paula Silva; TONELLI, Maria Juracy Filgueiras. Cisgeneridade: um operador analítico no transfeminismo brasileiro. **Revista Estudos Feministas**, v. 31, n. 1, p. e83266, 2023. Disponível em: <<https://abrir.link/ZLRxl>>. Acesso em: 10 jan. 2024.

JAMES, William. **A pluralistic universe**. Harvard University Press, 1977.

KATZ, Helena. Corpar - porque corpo também é verbo. In: BASTOS, Helena. **Coisas vivas**: Fluxos que informam. São Paulo: ECA-USP, 2021.

KATZ, Helena. O papel do corpo na transformação da política em biopolítica. **Revista Trama Interdisciplinar**, v. 1, n. 2, 2010. Disponível em: <<https://abrir.link/IkhCO>>. Acesso em: 15 jan. 2021.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do Corpomídia. In: GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Editora Companhia das letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LAPOUJADE, David. **O corpo que não aguenta mais**. In: Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo. Daniel Lins e Sylvio Gadelha (orgs), Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LAPOUJADE, David. **William James, a construção da experiência**. Trad. Hortência S. Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LEPECKI, André. O corpo colonizado. **Gesto – Revista do Centro Coreográfico do Rio**, n. 2. Rio de Janeiro: RioArte, jul. 2003.

LEPECKI, André. Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): Still acts' em The Last Performance de Jérôme Bel. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (org.) **Lições de Dança 5**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005.

LEPECKI, André. Planos de Composição. In: **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010** (orgs.) Christine Greiner, Cristina Espírito Santo e Sonia Sobral. São Paulo: Itaú Cultural, p.12-20, 2012.

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

MACHADO, Paula Sandrine. O sexo dos anjos: um olhar sobre a anatomia e a produção do sexo (como se fosse) natural. **Cadernos Pagu**, Campinas, vol. 24, nº 1, jan-jun, p. 249-281, 2005. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-83332005000100012>>. Acesso em: 25 jun. 2021.

MANNING, Erin. **Políticas do toque: sentidos, movimento e soberania**. Tradução de Bianca Scliar Cabral. São Paulo: GLAC edições, 2023.

MANNING, Erin. Proposições para um movimento menor. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, [S. l.], v. 10, n. 2, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/49811>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

MARTINS, Ricardo Marinelli. **Cuidado com aquele bizarra! Performatividades desobedientes de gênero na artevida de corpos dissidentes do binário**. Tese (Doutorado) Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2023. Disponível em: <<https://abrir.link/pvBIE>>. Acesso em: 25 fev. 2024.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução: Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2020.

MIGNAC, Márcia. Corpo, materialidades biopolíticas e danças nos tempos de agora. In: GARCIA, Paulo César, INÁCIO, Emerson. (Org.). **Intersexualidades**: discursos interseccionais, saberes e sentidos do corpo. Uberlândia: O sexo da palavra, 2019.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. 2ª ed. Revista e ampliada. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

MOURA, Gilsamara; PUGLIESE, Luciane Sarmiento. Lucídia. In: **V Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA**. Anais. Manaus: ANDA, 2018. Disponível em: <<https://proceedings.science/anda/anda-2018/papers/lucidia>>. Acesso em: 20 maio 2020.

NASCIMENTO, Letícia. **Transfeminismo**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2021.

NEGRI, Antonio. Para uma definição ontológica da multidão. **Lugar comum**, [Rio de Janeiro], v. 19, n. 20, p. 15-26, 2004. Disponível em: <<https://abrir.link/LrVbH>>. Acesso em: 10 mai. 2020.

PEDRAZANI, Viviani. **No “miolo” da festa**: um estudo sobre o bumba-meu-boi do Piauí. 2010. 219 f. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010. Disponível em: <<https://www.historia.uff.br/stricto/td/1283.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2023.

PELBART, Peter Pál. **Ensaio do assombro**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

PELBART, Peter Pál. Império. **RAE-Revista de Administração de Empresas**, v. 42, n. 4, p. 110-112, 2002. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rae/a/Q4Gsys9Qf8jnVsRScwPTJnk/?format=pdf>>. Acesso em: 22 dez. 2022.

PONTY, Maurice Merleau. **O visível e o invisível**. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva SA, 2003.

PRECIADO, Paul B. **Dysphoria mundi**: o som do mundo desmoronando. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

PRECIADO, Paul B. Eu sou o monstro que vos fala: Relatório para uma academia de psicanalistas. **Cadernos PET Filosofia**, Curitiba, v.22, n.1, p. 278-331, 2022. Disponível em: <<https://abrir.link/watJJ>>. Acesso em: 10 jan. 2024.

PRECIADO, Paul B. **Um Apartamento em Urano**: crônicas da travessia. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

PRECIADO, Paul B. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2019.

- PRECIADO, Paul B. La izquierda bajo la piel: um prólogo para Suely Rolnik. In: ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- PRIGOGINE, Ilya. **Ciência, razão e paixão**. Organização Edgard de Assis Carvalho, Maria da Conceição de Almeida. 2ª ed. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2009.
- PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas**. São Paulo: Unesp, 1996.
- ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea?** uma aprendizagem e um livro de prazeres. Salvador: Conexões Criativas, 2016.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: Transformações Contemporâneas do Desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2011.
- ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**. São Paulo, 2006. Disponível em: <<https://abrir.link/rNiYp>>. Acesso em: 10 jan. 2023.
- SAFATLE, Vladimir. **Para além da necropolítica**. Pandemia crítica. São Paulo: n-1. 2020. Disponível em: <<https://www.n-1edicoes.org/textos/191>>. Acesso em: 10 mar. 2022.
- SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador, EDUFBA, 2008.
- SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- SPINOZA, Benedictus. **Ética**. Tradução: Tomaz Tadeu. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2017.
- TIBURI, Marcia. **Delírio do poder**: psicopoder e loucura coletiva na era da desinformação. Editora Record, 2019.
- UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi**: Pensar um corpo esgotado. Tradução de Christine Greiner com a colaboração de Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. 2ª ed. São Paulo. n-1 Edições, 2012.
- VALLEJO TORRES, L.; DIAS, L. de O. Corpo-território e urbanidade: performance como proposta dialógica e de cura. **Revista Periódicus**, [S. l.], v. 1, n. 18, p. 25–40, 2022. Disponível em: <<https://abrir.link/vLiGg>>. Acesso em: 25 jul. 2023.
- VIDARTE, Paco. **Ética bixa**: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. Tradução: Pablo Cardellino Soto e Maria Selenir Nunes dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- ZIZEK, Slavoj. **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.