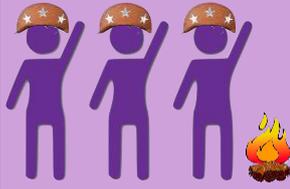


ISSN 2525-6904



ARTIGOS

Entre A Performance E A Performatividade: (Re)Visitando O Gênero Pelo Campo Da Memória

Roney GUSMÃO, *Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas – CECULT da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB.*

Resumo: Neste texto o autor se interessa em problematizar o gênero pelo campo da memória social, levando em consideração as proximidades inevitáveis entre os conceitos de performance e performatividade. A memória insurge neste processo como força de permanência pelos referenciais de legibilidade, mas, também como potência subversiva na medida que se impõe como ato criativo. Assim, pensar a performance e a performatividade de gênero requer levar em consideração os referenciais guardados na memória e também por ela subvertidos.

PALAVRAS-CHAVE: Performance. Performatividade. Memória. Gênero. Queer.



Introdução

O empenho neste texto é reforçar algumas aproximações teóricas entre os debates em gênero e o campo da memória. Isso se justifica porque a força criativa da memória propicia o resgate de referenciais por ela inscritos no corpo a partir de modos muito específicos de reencenação. Entendo, portanto, que estes referenciais mobilizados pela memória tornam-se abertos a ressignificações e dispostos no corpo como ocasião de recriação. Este processo caótico de permanência e reinvenção chamo de “performance da memória”, o que possibilita perceber como a performance de gênero é cercada de imprecisões e como sua reiteração é acompanhada de nebulosidades.

Já para pensar a performatividade de gênero, entendo que a memória pode nos ajudar na problematização da forma como as identidades são transmutadas e os padrões de normalidade deslocados em atos reiterados, cujos ideais reguladores se apresentam tão somente como expectativa frustrada. Assim, neste texto começo tratando das aproximações e distanciamentos conceituais entre performance e performatividade para, em seguida, inserir a memória social como caminho teórico oportuno à problemática em torno do gênero.

Entre A Performance E A Performatividade

Foi na esteira do pensamento pós-estruturalista do século XX que se tornou mais nítida a crise do sujeito universalista cartesiano. Não que algum dia este sujeito tenha significado qualquer coisa além da pura ficcionalização do poder, mas o certo é dizer que a crise da razão modernista escancarou a fragilidade de argumentos essencialistas na órbita do intelectualismo etnocêntrico. É oportuno lembrar que também os movimentos contra-hegemônicos precisaram criar mecanismos de resistência apoiados em marcadores de identidades negociados a partir da razão excludente que se pretendia contrapor. Assim, a crise da razão, em diversas medidas, acabou respingando no próprio pensamento contra-hegemônico, sobretudo naqueles que se blindavam pelo pressuposto universalista de conceitos (a exemplo de identidade e consciência) ainda



caros aos movimentos de resistência. Com isso, na contramão do discurso identitário universalista, a teoria *queer* foi nutrida por um percurso teórico-epistemológico sintomático de uma modernidade em crise¹.

Como partes primordiais da teoria *queer*, as noções de performance e performatividade se tornaram pautas de exaustivos debates direcionados, sobretudo, às teorias formuladas por Butler no início dos anos 1990. O esforço da autora foi contestar visões essencialistas, universalistas e estáticas de gênero, como tão comumente defendido dentre feministas de segunda onda que recorriam a suposições de uma identidade estável como refugio da luta anti-machista. Ora, se de um lado o feminismo recorria a uma noção de identidade estável, de outro o próprio movimento gay fazia uso do assimilacionismo como estratégia possível para demarcar espaços de militância. Com efeito, o assimilacionismo acabou cindindo o movimento gay pela imposição de novas gradações de tolerância e normalização que, inevitavelmente, transpuseram padrões éticos/estéticos para, agora, segregar as multidões *queer*.

Noutra direção, o esforço de Butler foi transcender marcadores essenciais de identidade, partindo do pressuposto de que o gênero é performativo. Por meio desta afirmação, criou-se uma ideia equivocada de que gênero seria performance e, portanto, estaria sob o pleno controle voluntarista daquele que o performa. No entanto, de outro modo, quando se pensa performatividade há que considerar o fato de que meandros epistemológicos do termo o desprende da noção de performance. Ao meu ver, não é o voluntarismo que distingue performance da performatividade, mas, sim, as possibilidades de alcance dos termos, que nos deve servir de alerta sobre a existência de dessemelhanças que coexistem com inevitáveis interpenetrações teóricas. De fato, o “ato” (*to perform*) é representado como chão comum tanto para performance como para performatividade, contudo, para a primeira, a ação mais aparece como consumação, já, para a segunda, o ato mais insurge como repetição

¹ Não que a crise da modernidade esteja situada tão somente em meados do século XX. Neste período apenas se tornaram mais visíveis as ambiguidades gritantes da razão hegemônica, cuja lógica excludente, estruturada sobre os destroços do patriarcado e à sombra do regime escravocrata, já tinha sido objeto de críticas sistemáticas desde século XIX.



retroalimentada por expectativas sustentadas no discurso. Em ambos os casos, a inteligibilidade do ato opera por replicação singularizada de padrões, porém a performance mais diz respeito ao ato em curso e a performatividade transcende o ato consumado, dando conta da eficiência produzida pela cadeia de significados nela articulados.

Apesar dessas sutis diferenças, entendo que no decurso de seus empregos, pesquisadores acabam se deparando com dificuldades de manter demarcações conceituais. Tais dificuldades ocorrem principalmente quando o repertório teórico precisa a ser empregado na empiria, quando pesquisadores, munidos da teoria *queer* e cientes de seus fundamentos epistemológicos, começam a refinar a análise e tentar pô-la na prática da observação. Por isso que, neste texto, tenho por intenção persistir em algumas distinções conceituais entre performance e performatividade, não para tentar estancar suas permeabilidades (o que me parece impossível), mas apenas para evitar simplificações que podem por sob suspeita teses e teorias muito bem intencionadas sobre a temática.

Performance

Inicialmente, é fundamental ter em conta o fato de que o conceito de performance tem origem associativa à expressão cênica, mas foi apenas a partir de outras possibilidades de conceituar artes em meados do século XX que a performance adquiriu aplicabilidade fora do campo artístico. Cohen (2002, p. 28) entende que “para caracterizar uma performance, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local”, ou seja, por esta ideia, performance ocorre na confluência ato-espaco-tempo. A partir disso, o autor admite que é possível considerar a determinação espacial de modo mais amplo, englobando qualquer lugar que acomode atuantes e espectadores. Esta constatação se faz necessária porque, ainda conforme Cohen, a performance penetra pelos mesmos caminhos e situações que forem valorizadas como artes e, uma vez havendo desmantelamento dos limites entre vida e artes, a noção de performance terminou alcançando uma amplitude conceitual que escapa o controle de velhos marcadores epistemológicos.



Para melhor entender a complexidade desta situação, é interessante articular o conceito de performance com algumas das desestabilizações conceituais típicas da pós-modernidade. Não é recente o debate que tem se ocupado da imprecisão na fronteira entre arte e a vida comum, fato que acabou também reverberando no problemático conceito de performance. Featherstone (1995) chama atenção para a estetização da vida cotidiana como característica preponderante na pós-modernidade. Em seus argumentos, este fenômeno se traduz em três aspectos:

i. Inclinação de movimentos da subcultura artística em direção à vida comum. Nisso são incluídos os movimentos dadaísta, surrealista e da vanguarda histórica na Primeira Guerra Mundial e na década de 1920. Na ocasião, a vida comum passou a ser passível de inspiração artística, motivando a apreciação e a roteirização do que outrora jamais teria alcançado o *status* de arte. Esta realidade foi ainda mais nítida nos anos seguintes com a arte pós-moderna, quando o apagamento das fronteiras entre vida e arte tornou admissível ter a banalidade como fonte de prazer estético.

ii. A ideia de tornar a vida uma obra de arte. Enquanto que, até século XIX, a aristocracia persistia na ideia de distanciamento das massas pela distinção de hábitos e signos de requinte; no século XX observou-se um maior apreço pelo que fora designado de “estilo de vida”, com busca da singularidade pelo intermédio da cultura do consumo. A própria massificação de bens de consumo operou mediante a replicação de um desejo de imitação em coexistência com o propósito de singularização. A moda, por exemplo, foi recapitulada pelo *prêt-à-porter* no pós-Segunda Guerra, cuja lógica consistiu no fácil acesso a estilos e tendência antes restritos à alta costura. Nesta ideia, as peças de vestuário exibidas por celebridades da música ou do cinema passaram, cada vez mais, a ser incorporadas pelo marketing das redes de varejo, abrindo maiores possibilidades para que a sofisticação da imagem célebre se tornasse acessível a pessoas comuns. Logo, enquanto até o século XIX a vestimenta se apresentava como código suficiente de distinção social nas metrópoles ocidentais, a partir do século XX a ampliação dos sistemas de produção em massa embaralhou marcadores tão severos de diferenciação pela



aparência e recriou os códigos visuais com referenciais estéticos mais fluidos (LIPOVETSKY, 2009).

iii. O fluxo veloz de imagens que saturam a vida cotidiana. A centralidade da imagem comercial se estruturou por meio exposição de performances enviesadas na vida urbana banal. Baudrillard (1991), ao se referir à cultura pós-moderna, aboliu a distinção entre realidade e imagem, salientando como o signo se tornou simulacro em si mesmo e a imagem desígnio em si mesma. Nisso inclui a amplidão do fluxo de imagem célebre que, no dizer de Morin (1989), produziu uma propagação de “estilos de vida” pela confusão entre o que seria ficção da realidade. Assim, a vida heroica das estrelas alcançou o grande público pela atuação do cinema, mas também pelos tabloides, impondo aproximações ainda maiores entre performance e vida cotidiana. Acrescento que, de modo ainda mais intenso, as redes sociais recentes espetacularizam o banal e estetizam o frívolo numa intensidade tamanha que se torna impossível discernir performance da vida pessoal de influenciadores, cuja rotina é, toda ela, enviesada ao marketing. Por isso, quando Jameson (2000) compara o comportamento pós-moderno com a esquizofrenia, o autor está observando que, neste período, há desencadeamento de uma série de presentes perpétuos (através do embaralhamento de cadeias de significantes), resultando em sujeitos viciados em estímulos sensoriais efêmeros e, ao mesmo tempo, desencadeando numa dificuldade de distinguir ficção de realidade. A esquizofrenia pós-moderna, portanto, envolve a estetização da vida cotidiana à medida que cria condições para performatização estilizada na vida real, com incorporação de signos hiper-reais que produzem duplo efeito: chancelam a individualidade pela aparência e, ao mesmo tempo, conectam o sujeito à sinergia da massa.

Esses três sentidos da espetacularização da vida cotidiana, de que trata Featherstone, estão articulados entre si e revelam-se inscritos dialeticamente nas transformações sistemáticas da economia, da política e da cultura no transcurso do século XX. Seria estranho se estas mudanças não tivessem impactado os debates epistemológicos em torno das categorias que tangenciam a arte e a prática social cotidiana, tornando difícil sustentar hoje marcações teóricas muito severas entre conceitos



como estética ou performance. Schechner (2003) enfatiza que performance é conceito polissêmico, uma vez que ela se aplica ao trabalho, ao esporte, ao sexo, ao desempenho... E por isso, diz respeito ao ser, ao fazer e ao mostrar-se. Por efeito, para ele, qualquer evento, ação ou comportamento pode ser examinado como se fosse performance, o que nos permite “considerar as coisas interinamente, em processo, conforme elas mudam através do tempo” (SCHECHNER, 2003, p. 12).

Embora Schechner entenda que o conceito de performance, quando aplicado à vida banal, seja altamente cambiante por estar sujeito às transformações socioculturais; o autor também admite que a performance ocorre mediante a reiteração de atos convencionados na sociedade. É por isso que devemos considerar performance na triangulação “ação, reiteração e relacionamento”, uma vez que é na repetição ou confronto de atos já “naturalizados” na vida ordinária que tensionamos o conceito de performance. Deste modo, a performance cria condições de inteligibilidade porque joga com os sistemas de significados que a precedem, isto é, põe em ação atualizada certas especificidades convencionadas em relações de poder e decantadas no corpo pela repetição ritualística.

De outro modo, é também preciso salientar que, embora se tratem de repetição, as performances nunca são réplicas fiéis ao que se pretende “original”; na verdade, diz Schechner (2003), elas são pedaços de comportamentos restaurados e recombinações a novas condições de ação/recepção. Portanto, imbricadas na “ação, reiteração e relacionamento”, as performances sempre são repetições imprecisas, abertas ao erro e sujeitas a desvios. Por isso, é certo dizer que as performances requerem padrões convencionados para serem portadoras de sentido, elas também operam dentro de parâmetros éticos/estéticos socialmente construídos; mas elas nunca são fiéis decalques de um “original”, até mesmo porque, se o original também opera dentro de padrões performáticos que o antecedem, ele é também uma cópia. Noutros termos, o “original” existe tão somente na performance, ele não existe substancialmente, ele não é estrutura acabada da qual emanam



réplicas; ele é, portanto, discurso eternamente postergado na performance em ato reiterado.

Performar, portanto, é repetir e/ou confrontar os padrões socialmente difundidos e reiterados na vida banal de tal modo, que se torna impossível apontar para um performer e afirmar: Este é o original! É ele o produtor de padrões performáticos! Assim, nossa “teatralização” na vida cotidiana acaba obedecendo padrões assumidos nas relações sociais que, como tais, oferecem uma cifra gestual criadora de significado, coesão e sentido cultural. Até para confrontá-los, é preciso decifrá-los de modo a subvertê-los, já que sua legibilidade opera na reiteração discursiva que, invariavelmente, é produzida e negociada em relações de poder.

É neste ponto que reside o nó na distinção entre performance e performatividade. Quando se referia ao gênero, Butler (2020) falava que a travesti performatiza hiperbolicamente a feminilidade. Ela parodia os códigos cifrados no corpo feminino e os eleva à máxima potência, mostrando que performances de gênero são abertas a deslocamentos, são construídas discursivamente e susceptíveis a reapropriações. Butler, então, salienta que não há originalidade quando nos referimos às performances de gênero, não há um homem original ou uma mulher original; o que existe, na verdade, é um ideal regulador fantasiado em relações de poder que definem os parâmetros de normalidade. Assim sendo, o original é sempre prolongado no decurso do tempo, sempre adiado na sua consumação e, por isso, jamais plenamente incorporado. Se a travesti é uma cópia da feminilidade e se não existe um original quando o assunto é performance, logo, a mulher também é uma cópia de uma feminilidade ideal nunca plenamente consumada.

A performatividade, de que trata Butler, nos ajuda a reclamar a performance de nossas vidas cotidianas como frutos de sistemas reguladores que existem apenas na repetição. O conjunto de nossas performances diárias (no trabalho, na igreja, na rua, na academia, na escola, na boate...) é regulada por critérios de legibilidade (re)significados na memória social. A memória, então, nos oferece alguns padrões de “naturalidade” sedimentados pela reiteração, dispondo de um repertório gestual que nos serve de base para performar nossas vidas diárias. No



entanto, a questão fundamental é perceber que nossa memória não consegue enrijecer nosso corpo pelos parâmetros nela dispostos. E, mais, os parâmetros de legibilidade da linguagem corporal não são perenizados na memória, eles são, na verdade, reencenados por ela quando de sua ativação no presente. A memória, portanto, se apresenta como mnemônica aberta ao deslocamento no instante de seu acionamento.

Pelo exposto, fica claro que, por mais rígidos que sejam nossos referenciais e por mais conservadores que sejam nossos propósitos, a nossa memória acaba sendo cooptada pela força criativa que lhe é correlata: ela diz conservar, mas, no fim, ela se abre à recriação; ela promete replicar, mas, finalmente, ela reconstrói. Eis a dimensão performativa da performance. E eis a dimensão performática da memória.

Performatividade

Como mencionei, entendo que a distinção entre performance e performatividade surge tão somente no trajeto de seus empregos epistêmicos², entretanto, quando se trata da aplicabilidade na pesquisa, esta distinção se torna imprecisa. A teoria da performatividade de gênero foi inicialmente sistematizada por Butler na obra “Problemas de Gênero” publicada no início dos anos 1990 e se abriu a novas aplicabilidades em suas obras mais recentes. A autora desenvolveu sua tese a partir dos enunciados de fala de Austin, quando designa de performativos os enunciados que têm o poder de produzir uma nova situação ou de acionar um conjunto de efeitos: “Eu vos declaro...”, “Eu inauguro...”, “Eu te batizo...”. A teoria de Austin (1990, p. 21) contesta a ideia de que o papel de uma declaração seria apenas “descrever” o estado das coisas ou declarar um fato, o que deveria fazer de modo verdadeiro ou falso”. Em adição, o autor entende que existem sentenças que expressam ordens, desejos ou concessões e que, portanto, não apenas descrevem circunstâncias, mas criam condições para ações. Disso, conclui Austin (1990, p. 25): “Batizar um navio é dizer (nas circunstâncias apropriadas)

² Distinções conceituais dos termos acabam coexistindo com outra semelhança: a etimológica. Austin (1990) reconhece que o performativo do enunciado deriva do verbo “*to perform*” da língua inglesa, correlato ao substantivo “ação”.



as palavras ‘Batizo, etc.’. Quando digo, diante do juiz ou no altar, etc. ‘Aceito’, não estou relatando um casamento, estou me casando”.

A teoria de Austin se torna fundamental para perceber como a linguagem, lembra Butler (2019), atua de maneira poderosa porque cria condições para sua reiteração performativa. Assim, à medida que os enunciados, como estes exemplificados acima, são exaustivamente repetidos e executados com certa similaridade, são criados parâmetros de “normalidade” sobre o que eles vão pôr em ação. É nesta mesma direção que Butler (2020), então, passou a entender que o gênero é performativo, na medida em que ele existe tão somente no discurso e exclusivamente dentro de um ideal fantasiado na linguagem, mas que, pela repetição discursiva, adquire a propriedade de inscrever no corpo os critérios de normalidade. Portanto, é na reiteração das performances de gênero que os sujeitos se reconhecem como homens ou como mulheres, codificando os corpos por uma linguagem socialmente convencionalizada em relações de poder.

A tese de Butler sobre a performatividade de gênero foi alvo de veementes críticas. Cito duas das mais recorrentes: A suposição equivocada de que a autora teria negligenciado a materialidade do corpo pela supervalorização da linguagem³ e a suposição, também equivocada, de que Butler teria defendido gênero meramente como performance e, portanto, sob controle voluntarista do sujeito generificado. Ainda que Butler (2020) tivesse confundido⁴ performance com performatividade, seria problemático entender a performance como puro ato voluntário. Sobre isso, lembro que Schechner (2003) já havia nos alertado sobre o fato de que os padrões de performance nos antecedem e, ainda que sua reiteração esteja sujeita a desvios, há critérios de comunicabilidade historicamente construídos e socialmente herdados. Logo, a crítica da

³ As principais críticas direcionadas à obra “Problemas de gênero” foram respondidas pela autora três anos depois em “Corpos que importam: os limites discursivos do ‘sexo’”. A autora buscou, então, apurar sua tese nesta segunda obra, observando, sobretudo, as questões que pontuo no parágrafo de que esta nota diz respeito.

⁴ Embora eu argumente sobre algumas distinções epistemológicas entre performance e performatividade, Butler comete alguns deslizes conceituais no decorrer de suas publicações, como Colling (2021) já havia chamado atenção. O autor nos lembra que, por vezes, é impossível garantir a impermeabilidade entre estes conceitos, propondo, então, o conceito de “perfechatividade” para equacionar melhor as intersecções e dessemelhanças entre performatividade e performance (COLLING *et al.*, 2019).



voluntariedade confunde performance como ato restrito ao palco, o que, como já argumentei, empobrece o conceito e o submete à mera interpretação cênica, já que pressupõe um sujeito anterior ao ato.

Além dos teóricos da performance de que já falei, o sociólogo Goffman (2014) vai na direção contrária: ele recorre à linguagem teatral para entender como a representação do “eu” na vida cotidiana segue um *script* norteador dos repertórios de ações previamente estabelecidos. Por este percurso, o autor ressignifica a ideia plenamente voluntarista quando trata da prática social, já que o “eu” representado na vida social traz marcas de diversos arranjos sociais análogos à cena teatral. Goffman observa que o protagonista se articula a cenas, personagens, plateia, cenário etc., o que dificulta entender seu ato como espontaneidade e voluntarismo puro. De modo semelhante, a representação do “eu” na vida cotidiana não se dá pelo voluntarismo isolado, de outro modo, está imbricada em infinitas outras variáveis da vida social que criam condições de legitimidade ou de confrontação à performance do “eu-social”. Desse modo, por ser ato costurado a um amplo contexto “cênico”, a performance da vida comum reifica em ato o “ser” do sujeito, ela aponta para uma cadeia ampla de subjetividades condensadas no corpo.

Diante do exposto até esta etapa do texto, poderíamos, então, dizer que gênero é performance? Eu diria: também, mas não só. A performance se apresenta como importante marcador visual de gênero, ela o notabiliza estilizando-o no corpo. Performar, como já mencionado, consiste em agir, em movimentar, em desempenhar, em fazer-se atuante na vida diária. Se pensarmos performance como expressão puramente deliberada, o que presumiria a existência de um sujeito anterior ao ato, pensar gênero como performance seria impossível, mas, se seguirmos a dilatação do conceito e compreendermos performance como ato cotidiano imbricado numa cadeia de significados, aí podemos entender que performar é um modo de visibilizar o gênero pelo corpo.

É preciso lembrar que a tese butleriana nega radicalmente a existência de um sujeito anterior ao ato ou preexistente ao discurso, fato que lhe pareceu mais razoável tratar o gênero como performativo e não como performático. De fato, na ótica da autora, gênero não é algo que



somos, mas, sim, algo que fazemos, o que parece confundi-lo com a ideia de performance como ato singular. Todavia, esta feitura do gênero está inscrita numa sequência de atos repetidos no interior de quadros regulatórios (BUTLER, 2020) e, portanto, é reformulada como um processo, um devir, uma ação refeita continuamente a cada enunciado.

Do ponto de vista do gênero, performar implica em reiterar e/ou confrontar encenações com suporte de uma linguagem corporal convencional, operando sob a tensão das expectativas de normalidade. Tais encenações não são, de todo, voluntárias, elas, na verdade, obedecem a parâmetros transladados pela memória e inscritos no corpo. O sujeito até pode acentuar padrões performático de modo intencional, de outra forma, o sujeito também pode atenuá-los para evitar constrangimentos, mas, em algum momento, a subjetividade enviesada no corpo infiltra sorrateiramente na roteirização gestual e desajusta o ritmo performático imposto ao corpo. Também vale acrescentar que o cumprimento ou confronto dos padrões performáticos dependerá de como o performer articula a linguagem corporal convencional numa dada sociedade. De fato, todos os sujeitos, em alguma proporção, produzem inconsistências, mas obviamente há corpos que escapam os padrões performáticos mais visivelmente e, por isso, tornam-se mais expostos a constrangimentos por não se ajustarem à simplista equação binária de gênero. Dessa forma, exceder a performance e defender o gênero como performativo ajuda a tornar a vida mais suportável para pessoas cujas performances não cabem no sintético binarismo e, mais, ajuda a ter em conta que a performance explicitada no corpo não se reduz ao mero voluntarismo, mas, sim, está enviesada em subjetividades que ligam o sujeito a uma cadeia infinita de referências. A performance até se consuma no corpo, mas ela é, antes, produto de subjetividades muito menos previsíveis e referenciais muito mais complexos.

Outrossim, tratar o gênero como performativo torna a teoria muito mais complexa e mais completa porque transcende os limites conceituais da performance. O performativo do gênero está inscrito no corpo, torna-se visível pela performance diária, mas ele também impregna a quietude, o desejo, o sonho... Esta afirmação não presume que o sujeito



exista antes da ação ou antes do discurso, significa, sim, que o sujeito se constrói no ato e esta “construção” também se relaciona à sua subjetividade como processo inacabado. É preciso lembrar que a ação do corpo é virtualizada na memória (BERGSON, 2000) e, por isso, integra a formação de um “eu” existente também em quietude. Por este motivo, entendo que a formação do gênero ocorre, de fato, pela ação, mas não se direciona somente ao ato como prática material, já que o ato aqui é refletido quando virtualizado na subjetividade, insurgindo como agente de seu contínuo devir.

Para ampliar esta discussão, recorro ao filósofo alemão Christoph Türcke (2010) no desenvolvimento de seu conceito de “filosofia da sensação”. Interessado em compreender o processo de abstração do mundo percebido, o autor defende que representações mentais sempre são representações de segundo grau porque são formuladas a partir de representações ritualisticamente teatralizadas. Pela sua ótica, o processo de significação é produto de um exercício prolongado, ou seja, é estruturado em atos executados em incontáveis repetições. Disso o autor conclui que “a representação teatral exterior se interioriza em imagens, em representações mentais” (TÜRCKE, 2010, p. 282). Esta ideia é útil para observar como o prolongamento ritualístico do ato teatralizado na vida cotidiana é dotado de eficácia no processo de subjetivação, já que se adere às representações mentais e se capilariza nos modos como o sujeito significa os usos de seu próprio corpo.

Ademais, pela ótica bergsoniana (2000; 2019) o corpo produz imagens e, acrescento, imagens que se impõem como padrões morfológicos comprimidos em linguagens gestuais específicas. Se lembrarmos que a soma destas imagens com os discursos que delas emanam está impregnada de relações de poder, logo constataremos que, para pensar o gênero, o processo de significação das imagens produzidas pelo corpo performático está sujeito a critérios de inteligibilidade. Em suma, defendo que o ato não encerra o gênero simplesmente porque a ação se volta como performance virtualizada ao dispor do processo de subjetivação e abstração das linguagens corporais. Tal fato acaba transbordando o conceito de gênero para além da ação pura e contagiando



inúmeras articulações e agenciamentos também embebidos pelo que Butler defendeu como performativo.

Damásio (2012) também nos oferece pistas para observar que as imagens de objetos e movimentos produzem imagens mentais gravadas na memória. Para ele, as imagens “constituem a memória de um futuro possível e não de um passado que já foi” (p. 102). De efeito, sugiro que a memória tem um protagonismo importante na teoria da performatividade de gênero, uma vez que ela se encarrega de assegurar o prolongamento da inteligibilidade do corpo generificado, bem como de (re)produzir padrões gestuais e morfológicos instituídos no discurso. Para tanto, recorro a Bergson (2000) para lembrar que a ação não está isolada, ela, na verdade, interage com outras camadas do sujeito, tendo no corpo seu *locus* privilegiado de (re)criação. O autor nos lembra que o movimento realiza, tanto a sensação, como a imagem virtualizada pela memória, logo, os movimentos são dotados de um léxico comum recriado pelo devir performativo de um “eu” sistematicamente reeditado no presente.

Esse performativo é reiterado na linguagem dentro de relações de poder e, por isso, cita os sujeitos, estabelece fronteiras de inteligibilidade no corpo e se inscreve nas suas subjetividades. O performativo não se consome eficaz e finalmente no sujeito, mas, de outro modo, ele se estabelece como expectativa infinitamente reiterada no discurso e, exatamente por isso, ele se apresenta como instância aberta a novas significações. Ao defender gênero como performativo, a tese de Butler leva em conta a performance como ato que reifica subjetividades, mas também cria outras possibilidades de pensar o gênero para além da ação, agenciando incontáveis variáveis que integram a formação do discurso sobre o que é ser homem ou o que é ser mulher.

Ao pôr em questão a categoria “sujeito”, entendendo-a como performativa, Butler (2020), então, nos lembra que gênero não existe como identidade, mas, sim, como sequência de atos (performances) reiterados que, de tão repetidos, deixam uma aparência de naturalidade imutável. A performatividade diz respeito, precisamente, a esta repetição de atos que geram uma aparente coerência, mas que, na verdade, são traídos constantemente na replicação diária. Ainda que queiramos



transcrever com fidelidade as performances do gênero que nos foi designado, acabamos deslizando e, nalguma medida, recriamos um gênero próprio. Por isso que Butler (2020) defende que há tantos gêneros quantos sujeitos que existem no mundo, até mesmo porque, acrescento, o “natural” do humano é, na verdade, a inexatidão.

Conquanto as palavras anteriores tenham se esforçado na diferenciação dos termos performance e performatividade, o/a leitor/a seguramente identificou muito mais similitudes do que distanciamentos. Desse modo, estou em concordância com Colling *et al.* (2019), quando entende que tem sido difícil persistir na diferença entre os conceitos de performance e performatividade. A performance, diz ele, é um instante da performatividade; porém, quando partimos para a pesquisa de campo e ali vislumbramos corpos em movimento, vemos desmanchar distinções conceituais.

A performatividade e a performance, em algum instante, se invadem de tal forma que o/a pesquisador/a vai se perguntar até que ponto esta distinção se faz realmente necessária. Minha defesa não é pela nulidade das distinções conceituais, fato que pode pauperizar a teoria, mas, sim, considerar que a observação empírica requer do pesquisador sensibilidade que considere as inevitáveis interpenetrações teóricas. Neste caso, persistir no isolamento conceitual para dar conta da análise empírica já descamba num erro mais sério de percurso metodológico. E este erro se traduz num desconhecimento sobre as possibilidades factíveis de pesquisas que, até podem se ocupar da materialidade do corpo, mas de uma materialidade embrenhada de subjetividades pouco discerníveis em marcadores conceituais rígidos.

Talvez estejamos passando por um processo de ruptura das fronteiras epistemológicas semelhante ao ocorrido entre arte e vida, entre performance como ato teatral e performance como ato social, entre estética e ética contemporâneas... Talvez o refinamento dos debates esteja nos convidando a pressionar as fronteiras conceituais numa perspectiva transdisciplinar. Talvez, ainda, o colapso do racionalismo modernista tenha aprofundado as fissuras que destituíram do trono o sujeito cartesiano como exclusivo legitimador de performances de normalidade.



E, finalmente, talvez o trincamento da lente binária, análoga ao racionalismo monolítico, tenha contribuído para dotar as performances da vida diária de uma potência performativa. Por isso, suspeito que o sombreamento da performance pela performatividade é sintoma de uma razão em crise que se desdobrou no reconhecimento das muitas possibilidades de fazer-se sujeito por meio do corpo e de suas subjetividades subjacentes.

A boa notícia é que, distintamente das abordagens sobre sexualidade pelas ciências médicas do século XIX, o transbordamento das fronteiras conceituais certamente nos ajudará a substituir o racionalismo etnocêntrico por uma racionalidade polissêmica que admita as imprevisibilidades e irregularidades da subjetividade. Se pensarmos como Lyotard (1990), que entende a pós-modernidade como período marcado pelo desprestígio das metanarrativas, então, podemos suspeitar do fato de que o tensionamento conceitual de que falo aqui seja produto de modos múltiplos de pensar o corpo, a performance ou o gênero, para além das metanarrativas de legitimação do saber na égide do racionalismo etnocêntrico.

A Performance Da Memória

Em sincronia com a corrente pós-estruturalista, grande parte da obra de Foucault se traduz numa proclamação da morte do sujeito cartesiano. Em sua percepção, o sujeito não é substancial, menos ainda essencialidade estática e soberana; de outro modo, Foucault (2000) entende que o sujeito mais diz respeito às práticas da experiência dentro de condições específicas e temporalizações. Em sua tese sobre a formação do sujeito, Foucault admite que existem condições e regras condensadas em fenômenos práticos e discursivos inscritos historicamente, entendendo que o processo de subjetivação ocorre dentro de condições possíveis sobre saber, fazer e ser (LOBO e MACIEL JR., 2016). Este processo de subjetivação acaba viabilizando a memória, que, por conseguinte, não está totalmente livre das tramas de dominação, mas, sim, produzida por diferentes invenções de um sujeito que se faz a partir da ordem vigente (SOUZA, 2012).



Além da intervenção das condições sociais como formadoras do sujeito, Foucault (2000) também reconhece que o processo de subjetivação se articula a modos de ação e, precisamente por isso, é moldável nas relações sociais. É também nestas relações que verdades são atribuídas ao sujeito em determinadas temporalidades, ajudando a justificar a continuidade ou não de determinadas práticas e discursos. Uma vez que Foucault mais se ocupa com o fenômeno, não na profundidade ou essencialidade, mas na superfície e na prática, a memória que o interessa é instituída na experiência do sujeito com a história, estando, portanto, exposta a descontinuidades e fissuras.

A proposta de Foucault (2021) para entender o poder também consiste em “partir de baixo”, isto é, entende-lo como prática inscrita nas condições mais corriqueiras das relações sociais. É neste sentido que o corpo ganha relevância na tese foucaultiana, uma vez que nele são operacionalizados mais claramente os jogos de saber e as práticas de poder. A memória aqui oportuniza entender o corpo como materialidade discursiva citada em relações de poder, demonstrando-se como produto de jogos de forças que se inscrevem no corpo e se exercem por afetos.

O corpo, de que trata Foucault (2021), é formado dentro de uma série de regimes, ritmos, padrões e leis, todavia ele também é portador de resistências, porque irrompe com a memória metafísica e recria memórias baseadas em descontinuidades. Tal fato atesta que “o discurso não possui um sentido nato e que a vida não se ordena para uma dada finalidade, uma vez que se constituem por atravessamentos e tensões” (LOBO e MARIEL JR., 2016). Desse modo, a memória e o corpo de que trata Foucault, não se subordinam ao mero finalismo, não se permitem aprisionar ao produtivismo, antes, se estabelecem como força de emergência de novas condutas. A memória, então, recria o passado de modo descontínuo, produzindo uma estilística existencial que o ressignifica continuamente. Sobre isso, Deleuze (2012) entende por “adaptação do passado ao presente”, ou seja, utilização do passado em função das especificidades do presente, fato que atesta o quanto a memória é faculdade aberta a ressignificações.



Bergson (2000) também já tinha notado a relevância do corpo quando o assunto é memória. O autor pensa o corpo como parte invariavelmente renascente de nossa representação, capaz de armazenar e, ao mesmo tempo, produzir imagens, uma vez que ele é também imagem. Por isso, Bergson entende que as percepções passadas residem diluídas no próprio corpo, pois dizem respeito às coisas que agem sobre mim e às coisas sobre as quais também ajo. A partir disso, o autor reconhece que a memória do corpo é composta pelos sistemas sensório-motores que o hábito organizou e, portanto, configura-se como sedimentação do hábito pela repetição. Contudo, o aparelho sensório-motor acaba adicionando um conteúdo fundamental para que um outro tipo de memória venha sobre o corpo: trata-se da “memória verdadeira”. Bergson, assim, contesta o fato de que, por mais que nos esforcemos para submeter o corpo à memória hábito, sua repetição consiste, na verdade, numa recomposição e não uma replicação fidedigna de referenciais do passado.

Disso, Bergson (2019) conclui que a memória hábito, fixada no organismo, e a memória verdadeira, força criativa coextensiva à consciência, têm o corpo como espaço de ligação e intersecção. Ambas instâncias da memória são acionadas a partir do presente e, por isso, se tornam expostas a releituras e desvios: “é do presente que parte o apelo a que a lembrança responde e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança empresta o calor que dá vida” (BERGSON, 2019, p. 93).

Também Bergson nos lembra que as imagens produzem estímulos que impelem e transmitem movimento sobre o corpo, fato que permite afirmar que os objetos estão dotados de ações virtuais. Isso ocorre porque as percepções que desenvolvemos sobre os objetos e sobre os outros corpos está contagiada pela memória que virtualiza ação e a imprime sobre o que é percebido. Neste sentido, a memória cria condições para decifração da vida social e antecipa expectativas sobre a dinâmica interacional. Tal fato opera pela expectativa da reiteração do memorado, mas também reside na repetição imprecisa que sutilmente trabalha com criatividade ativa.



O que denomino de “performance da memória” diz respeito a este processo de deslizamento entre a replicação da memória-hábito decantada no corpo e a potência criativa da memória verdadeira. O esquecimento, como já falou Ricoeur (2007), é faculdade ativa da memória e, por ser sua coextensão, consente com a abertura de fissuras no objeto memorado. As lacunas deixadas pela memória/esquecimento acabam abrindo as condições para que um processo de criação se interponha e se mescle ao que pareceria transcrição exata do passado: sob a exposição de agentes do presente, o objeto memorado é recriado, reinventado, redesenhado conforme interesses móveis do aqui e agora. Ademais, é preciso lembrar que a memória verdadeira de Bergson é verdadeira, não por ser transposição fidedigna do passado, mas por estar no campo da consciência criadora e do devaneio, o que torna o devir um elemento preponderante da ação humana, para além da subsunção ao finalismo teleológico. Assim o caráter “verdadeiro” desta memória não deve ser interpretado como adjetivação valorativa, mas como tradução da força criadora como propriedade e potência da memória humana.

Entendo que essa “performance da memória” insurge como processo fundamental na formulação daquilo que se tem defendido como performance/performatividade de gênero. Na tese de Butler (2020), a significação das regras que gera o sujeito ocorre como processo regulado de repetição, que tanto oculta como impõe as normas de efeitos substancializantes. Por isso que “toda significação ocorre na órbita da compulsão a repetição; a ‘ação’, portanto, deve ser situada na possibilidade de uma **variação** dessa repetição” (BUTLER, 2020, p. 250, grifo meu). Na defesa da autora, as regras que se impõem na significação não apenas restringem, mas também permitem a criação de formas alternativas de inteligibilidade cultural, o que implica na produção de outras possibilidades de gênero fora do binarismo.

Neste sentido, os argumentos sobre a “performance da memória” são oportunos para entender que as regras e as possibilidades de gênero ocorrem tão somente dentro das práticas de significação repetitiva, tornando possível a subversão da identidade. Assim, a memória, até pode ofertar modelos para performar o gênero, porém os referenciais nela



presentificados ficam sujeitos a intercorrências inerentes ao processo de atualização. Por efeito, a mesma reiteração que produz a sensação de coerência e essencialidade do gênero, produz fracassos porque replica uma variedade infinita de incongruências capazes de desafiar a ordem do suposto original que as gestou. No corpo, o gênero, portanto, se faz visível no ato, na prática, na ação diária e, precisamente por isso, mostra-se sujeito a desvios porque se enviesa à “performance da memória”, isto é, atrela-se a referenciais caoticamente atualizados na ação reiterada. Este corpo, como Irwin (2008) já apontou, não é substrato passivo do discurso, ele reage e reencena as normas socialmente construídas, fato que nos ajuda a entender o gênero nele inscrito como parte dos tensionamentos entre memória-hábito e memória verdadeira, de que falou Bergson.

Em concordância com o percurso teórico foucaultiano, a memória que me interessa aqui reside precisamente nesta prática corriqueira da vida social, ela se apresenta como instância moldável a partir das vontades do agora e, portanto, inscreve-se na ação do corpo com normas em disputa. Por isso que o corpo, como importante marcador visual do gênero, em algum momento sabota as amarras transladadas pela dialética memória/esquecimento e cria resistências, descontinuidades e incongruências, demolindo, assim, a roteirização finalista.

Por fim, entendo ser válido acrescentar que os encontros conceituais entre performance e performatividade se tornam mais nítidos quando acrescidas as contribuições do campo da memória social. Sobre a memória, Bergson nos diz que ela cria no corpo disposições novas para agir e, disso, conclui: “ela já não nos representa como passado, ela o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente” (BERGSON, 2000, p. 89). Assim, a memória não cristaliza o passado fidedignamente, ela apenas o encena e dele se serve para orientar a ação do corpo no presente. Esta ação, por sua vez, é entendida aqui como performance porque diz respeito à tríade “ação, interação e relacionamento” de que falou Schehner (2003). Logo, não se trata de ação como ato puramente isolado, mas ação como prática dotada de significação socialmente negociada e historicamente (re)significada.



Ademais, a performance, como ação cotidiana, se estabelece, nas palavras de Schechner (2003), como pedaços de comportamento restaurado, ou seja, é orientada por parâmetros estabelecidos no discurso pela reiteração. Tais reiterações, obviamente, estão sujeitas a desvios e a ressignificações, já que a mesma memória que as replica, também se impõe como força criativa e reconstrutiva. Neste processo, imitação e singularização não se apresentam como forças opostas, mas, sim, complementares, uma vez que implicam num modo específico de performar (neste caso, o gênero), dotando-o de sentido socialmente construído.

O mesmo pode ser dito em relação à performatividade, cuja lógica consiste em perceber que a reiteração provoca a aparente perenização de discursos, anunciando, portanto, expectativas que são puramente geridas em relações de poder. Em oposição a essencialismos, o performativo se liga à repetição de discursos no transcurso do tempo. Discursos estes que são orientados e, ao mesmo tempo, são recriados na ação reiterada. Com efeito, a dimensão da memória aqui insurge igualmente como força de repetição dos parâmetros representacionais e, ao mesmo tempo, elemento de singularização porque permeia a prática com irregularidades e inconstâncias.

Ao mesmo tempo, para pensar o gênero, performance e performatividade se fundem porque se realizam nesta relação caótica entre perpetuação e confrontação do ideal regulador. Portanto, ser homem ou ser mulher, do ponto de vista do gênero, implica na repetição de atos decalcados pela memória, mas cuja efetivação no corpo opera pela instabilidade e pelo deslocamento. Existir como corpo generificado é submeter-se ao devir que marca a performance diária da vida cotidiana, portanto, implica na recriação de modos muito peculiares de existir como sujeito dotado de gênero. Assim, mesmo que emaranhada nas tramas do poder, a memória acaba se inscrevendo no corpo e, ambos criam modos muito próprios de submeter e, ao mesmo tempo, infringir os padrões de normalidade estabelecidos sobre o gênero. Memória e corpo nos alertam para o fato de que a ritmização imposta sobre a vida humana não consegue anular o devir e o devaneio como condições da consciência humana.



Finalmente, a despeito das evidentes similaridades entre performance e performatividade, ainda entendo que pensar o gênero como performativo torna a teoria *queer* mais completa, inclusive, pelo amparo das reflexões no campo da memória. Isso porque o gênero se constrói na ação, mas ação virtualizada na memória e refletida em subjetividades que escapam os limites conceituais da performance.

Considerações

Connerton (1999) entende a memória como reencenação do passado na nossa conduta presente. Para o autor, a memória corrente trata de sedimentar o passado no corpo, atestando a natureza corporizada de nossa existência social. Trata-se, segundo ele, de uma mnemônica do corpo, inevitavelmente, orientada por um léxico comum instaurado social e historicamente nas relações sociais. Para pensar o gênero, as palavras de Connerton ajudam a escapar os universalismos, mas também ajudam a levar em conta o fato de que o léxico comum sustentado na memória torna difícil conceber a performance como ato casual e deliberado. A performance de gênero ocorre por intermédio da memória que, como já foi dito, se apresenta como reiteração aberta dos padrões de legibilidade historicamente construídos.

Bergson (2000; 2019) também já tinha nos advertido para o fato de que o corpo é imagem refletida de outras imagens articuladas pela memória. Assim, pelo esquema bergsoniano é possível encontrar pistas para defender o gênero como performativo, isto porque a ação material de que a performance se refere produz imagens mentais que se prolongam na memória. Este prolongamento do ato em subjetividades opera pelo devir, num mecanismo replicação/recriação que faz da memória um agente performativo de gênero. E mais, para Bergson os objetos externos ao corpo também produzem sensações e interagem na formação das imagens mentais. Logo, pensar nas imagens mentais que a memória seleciona, perpetua e reinventa implica em considerar os agenciamentos nelas implícitos. Para o gênero tal assertiva nos serve para lembrar que o performativo do gênero não se encerra no corpo, mas inclui todas as interações sociais, temporalidades, objetos ou espacialidades que



suplementam performances e integram as memórias que virtualizam o ato em forma de imagens mentais.

Por fim, chamo atenção para o fato de que a memória se apresenta como força performativa de gênero, pois obedece a uma mnemônica carregada de hiatos abertos a reconstruções. Noutras palavras, lembro que a memória não é, de todo, antítese do esquecimento, ambos são, na verdade, complementares e convivem bem entre si. A memória tem natureza seletiva, ela mais se orienta pelo presente e, por isso, se apresenta como reencenação editada do que fora representado do passado. Disso resulta que o binômio memória/esquecimento se transfigura como ocasião para construção de novos modos de performar na vida social. É preciso observar que as lacunas deixadas pelo esquecimento são toleradas pela memória e, deste modo, consentem com o fato de que as relações de poder que ela inscreve no corpo sempre precisarão lidar com os desvios e, no fim, assumir que a margem de fracasso é também uma de suas criações.

Ao tratar o gênero como ingrediente das subjetividades visibilizadas na performance, inevitavelmente pautamos o corpo como catalisador de uma criatividade latente que reconstrói referenciais e se impõe como reencenação rebelde dos discursos de poder. Por isso, memorar está longe de ser sinônimo de transcrever; significa, antes, encenar o passado, pavimentando as lacunas do esquecimento com a força criativa que lhe é subjacente. Ao inscrever-se no corpo, a “performance da memória” oferece um *script* da encenação de gênero, mas o faz como léxico remasterizado de uma mnemônica própria que cria condições para a potência performativa de um corpo insubordinado.

Referências

- AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BAUDRILARD, J. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Editora WMF Martins e Fontes, 2000.



BERGSON, H. *Memória e vida*. São Paulo: Editora WMF Martins e Fontes, 2019.

BUTLER, J. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo: n-1, 2019.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

COHEN, R. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLLING, L. et al. Perfechatividades de gênero: a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 57, 2019, p. 1-34. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8658138> Acesso em: 29 out. 2021.

COLLING, L. O que performances e seus estudos tem a ensinar para a teoria da performatividade de gênero? *Urdimento*, Florianópolis, SC, vol. 1, num. 40, mar./abr. 2021, p. 1-10. Disponível em <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1-19> Acesso 29 out. 2021.

CONNERTON, P. *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1999.

DAMÁSIO, A. R. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DELEUZE, G. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2012.

FEATHERSTONE, M. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

FOUCAULT M. Poder-corpo. In: FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

FOUCAULT M. Soberania e poder. In: FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. São Paulo: Paz e Terra, 2021.



FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2014.

IRWIN, K. The Ambity of Performativity: How site makes meaning in site-specific performance. In: HANNAH, D; HARSLOF, O. (orgs.). *Performance Design*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2008, p. 39-62.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000.

LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LYOTARD, J. F. *O pós-moderno*. São Paulo: José Olympio Ed., 1990.

MORIN, E. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

SCHECHNER, R. O que é performance? *O percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro, ano II, num. 12, 2003, p. 25-50.

SOUZA, A. L; MACIEL JR, A. Memória, subjetivação, resistência e fora em Foucault. *APRENDER - Caderno De Filosofia E Psicologia Da Educação*, Vitória da Conquista, BA, vol. 2, num. 16, jul./dez. 2016, p. 9-22. Disponível em <https://periodicos2.uesb.br/index.php/aprender/article/view/4535> Acesso 22 out. 2021.

SOUZA, L Q. *Pensamento de Foucault e memória social: entre diferentes modos de subjetivação e possíveis resistências*. Tese (Doutorado em Memória Social) – Programa de Pós-graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, p. 1-180.

TURCKE, C. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

Between Performance And Performativity: Visiting Gender Through The Field Of Memory

ABSTRACT: In this text, the author is interested in problematizing gender through the field of social memory, taking into consideration the inevitable proximities between the concepts of performance and performativity. Memory emerges in this process as a force of permanence by the references of legibility, but also as a subversive force to the extent that it imposes itself as a creative act. Thus, thinking about gender performance and performativity requires taking into consideration the references kept in the memory and also subverted by it.

KEYWORDS: Performance. Performativity. Memory. Gender. Queer.

Roney GUSMÃO

Licenciado em Geografia e em Artes Visuais, doutor em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB, professor adjunto do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas - CECULT da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB. Participa do Núcleo de Cultura e Sexualidade - NuCuS e dos Grupos de Pesquisas Memória, Espaço e Culturas - MESCLAS e Culturas, Estéticas e Linguagens - CEL. Desenvolve atividades de pesquisa e extensão articuladas aos referidos grupos, atuando principalmente nos seguintes temas: memória, cultura, arte-educação, ensino, pós-modernidade, gênero, espaço urbano.

E-mail: roney@ufrb.edu.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0045181639619078>

Recebido em: 15/03/2022

Aprovado em: 14/06/2022