



CORPO-INVENÇÃO: percurso de um artista em investigação de si

RICARDO TABOSA

É ator, *performer* e diretor.

Trabalha com teatro e audiovisual.

Estudante do curso de Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Integra o Grupo Bagaceira (Fortaleza, Ceará) e também desenvolve trabalhos artísticos independentes do coletivo.

RESUMO

Este trabalho discute experiências desenvolvidas pelo próprio autor enquanto aluno no componente Tópicos Especiais em Artes Cênicas I – Performance, Gênero e Feminismos, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, ministrado pela professora doutora Nina Caetano. O objetivo é, por meio da análise das próprias práticas performativas realizadas ao longo da disciplina, refletir sobre questões de sexualidade, performatividade de gênero e ativismo e sobre como a invenção dos corpos pode operar como estratégia de criação e de sobrevivência para as existências consideradas desviantes.

PALAVRAS-CHAVE:

Performance. Gênero. Sexualidade. Ativismo. Corpo.

BODY-INVENTION: Path of an artist in self-investigation

ABSTRACT

This work discusses experiences developed by the author himself as a student in the component Special Topics in Performing Arts I – Performance, Gender and Feminisms, of the Graduate Program in Performing Arts at the Federal University of Bahia, taught by Professor Nina Caetano. The objective is, through the analysis of the performative practices carried out throughout the discipline, to reflect on issues of sexuality, gender performativity and activism and how the invention of bodies could operate as strategy of creation and survival for deviant existences.

KEYWORDS:

Performance. Genre. Sexuality. Activism. Body.



INTRODUÇÃO

Este artigo trata da comunicação de uma experiência pessoal. Abordo aqui elaborações gestadas durante um semestre de estudos como aluno da disciplina Performance, gênero e feminismos, ministrada pela professora doutora Nina Caetano,¹ no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia – elaborações estas que ainda devem reverberar, transformar e aprofundar ao longo do tempo. O que apresento aqui são as reflexões mais imediatas, frutos das aulas, leituras, seminários e, mais especificamente, das experiências práticas propostas no referido componente.

A ementa da disciplina propõe, em linhas gerais, um percurso teórico-prático, estudando produções no campo da performance e tendo como ponto central a discussão de gênero e suas intersecções com sexualidade e racialidade. Partindo de uma perspectiva decolonial e feminista, interessa ao curso um foco de investigação em teoria e prática de mulheres cisgênero e transexuais no âmbito da produção latino-americana, aprofundando as discussões em torno de grupos específicos e suas produções a partir da corporeidade, notadamente os corpos considerados abjetos.

A partir deste recorte, alguns dos temas-chave da disciplina são: liminaridades entre arte e vida na cena contemporânea, poéticas e estéticas feministas, ativismos identitários, feminismo negro, transfeminismo, performance e tecnologias de gênero, escrita de si, dentre outros. Além das aulas expositivas, discussões de leituras e de performances, produção de resenhas e seminários, a disciplina prevê a experimentação de procedimentos e dispositivos de criação por parte das próprias alunas,² através da realização de uma série de práticas performativas.

É importante ressaltar que todo o período do componente foi ofertado em modo on-line, por videoconferência, devido à situação da pandemia mundial da covid-19 no primeiro semestre de 2022. Por conta disso, a ideia foi de que todas as práticas realizadas pelas alunas tivessem a linguagem do vídeo como ferramenta, primando para que as práticas preferencialmente não fossem somente registradas pelo vídeo, mas pensadas a partir desse tipo de fruição.

Foram quatro as práticas performativas propostas ao longo da disciplina. Falarei aqui sobre cada uma delas. Discutirei sobre a minha experiência no processo criativo dessas ações, o que

1 Nina Caetano é doutora em Artes Cênicas pela ECA – Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, e pós-doutoranda pela Universidade Federal da Bahia. Atua como professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, pesquisadora da cena contemporânea, *performer* e ativista feminista. Fonte: Plataforma Lattes (<http://lattes.cnpq.br/4396977006055773>).

2 Adoto neste artigo a escolha pelo uso do artigo feminino “universal” (ao invés do masculino normatizado da língua portuguesa), assim como é utilizado pela docente Nina Caetano no decorrer da disciplina, como parte do recorte epistemológico feminista e decolonial seguido pela artista/pesquisadora.



despertou o enfoque de cada uma, as tentativas (bem sucedidas ou não) de realização, os eventuais retornos da professora e das colegas de turma sobre aquilo a que assistiram e do quanto e de que maneiras esse percurso significou e ressignificou meus pensamentos e ações como artista/pesquisador.

Outro ponto importante a ressaltar é o meu lugar na condição de discente do componente. A implicação do âmbito pessoal é ponto crucial, indispensável da disciplina, já que nos debruçamos a todo momento sobre arte e vida e sobre como essas esferas não se separam quando se pensa em performance na cena contemporânea. Ao longo das discussões, é estimulado a todo momento por Nina Caetano que cada aluna reflita e problematize sobre os próprios elementos constituintes da identidade de cada uma. No meu caso, é preciso pensar um lugar de tantos privilégios, na condição de homem, cisgênero, gay, branco, magro, de classe média, nordestino, trabalhador da cultura, estudante de pós-graduação, dentre outros fatores que marcam não só a minha visão de mundo, mas também a visão dos outros perante a minha individualidade.

O objetivo maior aqui é, portanto, articular minhas próprias experiências das práticas performativas na disciplina, relacionando-as com parte da referência bibliográfica sugerida e com minha posição, minha presença no mundo. Pensar como ações performativas entrelaçam não somente questões artísticas e estéticas, mas também políticas, éticas, pessoais. Abordarei, principalmente, questões relativas à performatividade e tecnologias de gênero, à colonialidade de comportamentos binários e à possibilidade da invenção dos corpos como estratégia de criação e de sobrevivência dos corpos considerados desviantes.

CORPO-INVENÇÃO

Antes de abordar diretamente as práticas performativas que realizei ao longo da disciplina, apresentarei um pouco mais sobre essa ideia do que chamo aqui de “corpo-invenção”, pois, olhando hoje em perspectiva, percebo que essa ideia perpassou todas as ações que realizei. Consciente ou inconscientemente.



Gosto muito desta palavra: invenção. Não tenho certeza quanto a outras regiões do Brasil, mas no Ceará, onde nasci e cresci, é uma palavra que se relaciona bastante com “traquinagem”, com “danação”, com “arrumação”. “Menino, o que é que tu tá inventando aí?” é uma frase que ouvi possivelmente muitas vezes dirigida a mim na infância. Ou a outra criança qualquer que estivesse fazendo alguma estripulia ou fazendo uma “arte”, como também se fala muito pela região. A palavra “invenção” me lembra esse espírito destemido. Lembra possibilidade. Criatividade. Descoberta. Fábula. Fantasia. Invenção me evoca liberdade.

E é através da liberdade da invenção e da reinvenção dos corpos que muitos artistas da cena contemporânea tensionam as convenções de comportamento de gênero. Colocam seu “corpo-invenção” a serviço do rompimento de padrões. Uma série de artistas da atualidade operam experimentando com a própria corporeidade, explorando a construção de novos imaginários, tornando indissociáveis as delimitações entre arte e ativismo e levantando importantes reflexões acerca de questões de gênero e sexualidade. Muitos dos corpos considerados dissidentes ou abjetos utilizam exatamente essa percepção que recai sobre si para reforçar e também para extrapolar esses conceitos, trabalhando com a estranheza, com a “monstrificação” e com a subversão da própria imagem.

No artigo “A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade”, Leandro Colling (2018) aponta as condições políticas, sociais e culturais sob as quais emergiram, nos últimos 10 anos, dezenas de artistas ativistas das dissidências sexuais e de gênero, tanto na música, quanto na cena teatral e nas artes performativas. Segundo o autor, algumas das possíveis razões para essa profusão de ativistas são: a onda ultraconservadora que reacendeu na sociedade e a necessidade de reação; o crescimento dos estudos no campo do gênero e da sexualidade e o entendimento da produção artística ativista como produtora de conhecimento; a ampliação do acesso às novas tecnologias e a massificação das redes sociais; a maior presença da temática na mídia hegemônica e a urgência de contrapor o que os grandes veículos pensam e divulgam sobre uma “boa imagem” para mulheres e pessoas LGBTQIAPN+; e, por fim, a emergência de diversas identidades trans e não-binárias, abrindo um fluxo identitário antes mais rígido.

Colling aponta que a produção artística brasileira que problematiza as normas sexuais e de gênero (que hoje se pode identificar como arte sintonizada com a teoria *queer*, abordada mais adiante)



não é exatamente nova, mas é perceptível que, nos últimos anos, essas produções surgiram com maior intensidade, com explícito entendimento de ser uma outra maneira de fazer política e contrapondo-se às formas mais “tradicionais” de expressão dos movimentos LGBTQIAPN+ e feministas *mainstream*, espaços muitas vezes normatizados e com a mesma lógica excludente do capital sobre “suas produções pretensamente desestabilizadoras e subversivas” (COLLING, 2018, p. 160).

Glauco B. Ferreira (2016) também aponta tensionamentos e críticas no desenvolvimento dos estudos da teoria *queer* ao longo dos anos no artigo “‘Arte Queer’ no Brasil? Relações raciais e não-binarismos de gênero e sexualidades em expressões artísticas em contextos sociais brasileiros”. O autor desenvolve reflexões sobre o difícil entendimento do termo *queer* fora do contexto estadunidense ou europeu, pois há que se considerar as características e representações e identificações de sexo e gênero locais quando se usa o termo fora do território onde ele surgiu. E, mesmo no contexto estadunidense e europeu, há críticas a uma teoria que também pode ser excludente.

O que fazem estes/as pesquisadores/as é propor ressignificações da categoria *queer* através da experiência das pessoas racializadas como não brancas ao mesmo tempo em que se colocam em relevo as categorias locais ou nativas que também questionam, em alguma medida, o binarismo de gênero e sexualidade. Muitas destas pesquisas visam um desafio aos padrões homonormativos presentes no interior de certas tendências dos estudos *queer* estadunidenses e europeus, marcados por certas lógicas subjetivas algumas vezes exclusivamente gays, masculinas e brancas, num mecanismo que despreza e exclui subjetividades *queer* racializadas como não brancas. Busca-se assim tornar legível certos arranjos de homosociabilidade que pouco se assemelham “à versão universalizada de ‘identidade gay’ delineada no interior de imaginários gays eurocêtricos”. (FERREIRA, 2016, p. 211)

Ferreira aponta que o diálogo com as teorias *queer* pode ser frutífero, tanto na produção acadêmica quanto na produção artística, desde que procuremos descolonizar os seus espectros (há, inclusive, propostas de grafias como *cuír*, *quíer* ou *kuír*), considerando conflitos relativos a raça, etnia, classe, corporalidades, localizações periféricas e todos os processos de colonização específicos pelos quais passamos, tarefa essencial em um país extremamente racista, capacitista, cis-hetero-patriarcal e desigual como o Brasil.



Considerando esses marcadores sociais,³ fica nítido como parte da população está sujeita à ação do que Berenice Bento (2018) chama de necrobiopoder. No artigo “Necrobiopoder: quem pode habitar o Estado-nação?”, Bento discorre sobre a violência contra grupos minorizados, como a população negra, os povos indígenas, as mulheres cis e trans e as pessoas LGBTQIAPN+ e mostra como o Estado considera algumas pessoas humanas e outras, não. É nesse contexto em que arte e vida são indissociáveis e os corpos dissidentes produzem tanto arte quanto política, não havendo urgência na promoção de visibilidade, pois a guerra já está posta e só resta aos corpos combatidos reagir. Trincheira. Campo de batalha.

Também é importante ressaltar aspectos sobre interseccionalidade: estudo da sobreposição de marcadores sociais e como esses aspectos se relacionam com maior ou menor grau de opressão, dominação e discriminação. Sobre corpos que interseccionam diversas marcas identitárias minorizadas, Camila Bastos Bacellar (2016) usa o termo corpo-encruzilhada, o qual, inclusive, inspirou o formato que uso aqui como corpo-invenção.

Sobre o termo de Bacellar, a autora apresenta bem como operam as interseccionalidades de diferentes indicadores quando analisa o trabalho de três artistas performativos no artigo “Performance e Feminismos: diálogos para habitar o corpo-encruzilhada”.

Basicamente o conceito de corpo-encruzilhada quer convocar a ideia do entrecruzamento dos eixos de diferenciação social (pertencimento de gênero, raça, classe, nacionalidade, sexualidade, religiosidade, etarismo, capacitismo etc.) que marcam o corpo e o expõe a situações de opressão ou privilégio, dependendo do contexto e da forma como usamos/usam essas marcas. (BACELLAR, 2016, p. 74)

Para proceder em sua análise dos corpos-encruzilhada, Bacellar apresenta seus próprios marcadores sociais, pontuando que suas reflexões partem “de um saber localizado, que não se pretende universal nem esgotado” (BACELLAR, 2016, p. 64). E, para falar das minhas práticas na disciplina Performance, gênero e feminismos e sob o termo corpo-invenção, assim também o faço, pois falo de um lugar com muitos privilégios e que marca meu discurso de variadas maneiras. Portanto, é importante reafirmar os marcadores que me constituem, como já mencionado: homem, cisgênero, gay, branco, magro, nordestino e de classe média. Foi a partir deste lugar – e

3 A noção de “marcadores sociais da diferença” é um estudo articulado principalmente nas Ciências Sociais e tem como eixo central a discussão do modo pelo qual são constituídas socialmente as desigualdades e as hierarquias entre as pessoas, baseando-se em elementos de manifestação da natureza humana (cor, gênero, idade etc.) e de construções sociais (classe, religião, localidade etc.).



buscando problematizá-lo a todo momento – que realizei as práticas sugeridas por Nina Caetano na disciplina, e é a partir desse lugar que também as analiso a seguir.

PRÁTICAS PERFORMATIVAS

Com o amparo do aporte teórico proposto no componente e das discussões a partir dessas teorias e da exibição de materiais audiovisuais de diversas performers, Nina Caetano propõe uma série de práticas individuais às alunas ao longo do semestre. Ações que devemos realizar a partir de proposições específicas, realizando seu registro, disponibilizando para a turma e finalizando com uma discussão em sala de aula sobre o material que cada pessoa apresentou. Levando em consideração o enfoque da disciplina em um pensamento decolonial, feminista e interseccional, a indicação era de que houvesse sempre atenção para um olhar sobre si e sobre nosso lugar no mundo. Seja com que abordagem se escolhesse trabalhar em cada videoperformance, esse olhar era fundamental.

Foi com esse pensamento que procurei trabalhar em todas as atividades propostas. Pensando em minhas próprias marcas de identidade, o intento era revelar, nas práticas, o meu pensamento com relação ao comportamento de gênero. Colocar para fora uma expressividade do corpo que, por muito tempo, esteve aprisionada. Criar para si uma nova expressividade. Investigação de si. Corpo-invenção.

As práticas artísticas contemporâneas passam por constantes reinvenções que tornam cada vez mais turvas as delimitações de linguagem. Performance, teatro, dança, audiovisual... Abordagens totalmente interdisciplinares caracterizam processos e obras que contrariam modelos tradicionais. E os efeitos produzidos por esses exercícios estéticos desviantes parecem indicar uma crise de identidade ou uma maior capacidade de ampliação de subjetividades. Se a linguagem não é totalmente definida, se os elementos se fundem, se combinam, se inventam... Por que o mesmo não pode acontecer com a própria subjetividade? Com o próprio corpo?



Torna-se fundamental para o trabalho em performance uma noção de escuta de si, de alteridade, de processos que se constituam como via de acesso a experiências transformadoras do ser, distantes da normatividade dos dispositivos cênicos mais tradicionais. Assim como afirma Tatiana Motta Lima (2009):

O que mais tem me chamado a atenção são aquelas experiências nas quais o processo criativo é ao mesmo tempo uma indagação sobre diferentes modos de ser no mundo, sobre possíveis modos de subjetivação, uma indagação sobre esta gente de hoje que somos nós. E, quem é essa gente de hoje que somos nós? Parece que esta é a pergunta que certos processos criativos e pedagógicos atorais perseguem [...] Pois é desta gente que não sabe com precisão o que é, nem conhece o sentido último das coisas que estamos falando, gente em pesquisa de si mesmo, em observação de si mesmo e, conseqüentemente, em devaneios, ilusões, esperanças, epifanias e fracassos. (LIMA, 2009, p. 28)

Importante ressaltar que o pronome “si” é usado aqui também em caráter de alteridade. A pesquisa de si não deve ser umbilical, ensimesmada. Ao contrário: vai em busca de se opor a uma posição de sujeito hegemônico. Um processo que se desvia de caminhos tradicionais para encontrar outras vozes, antes silenciadas, outros caminhos, outros modos de existências.

PRÁTICA PERFORMATIVA 1 – ESCRITA DA (DES)MEMÓRIA

A primeira prática proposta foi denominada por Nina Caetano como “Escrita da (des)memória”. O mote era: em escrita livre, como num fluxo de pensamento, as alunas tinham 5 minutos para escrever um texto a partir da provocação “eu lembro



/ eu não lembro”. E então, a partir deste texto, a tarefa era de criar uma videoperformance, implicando seu corpo em uma instalação ou em ação com a interação de, no mínimo, 5 objetos. A orientação destacava como era importante a presença do corpo na prática e dos objetos se relacionando com esse corpo.

Desta primeira prática, surge a videoperformance que denominei *Invisível*.⁴ O processo partiu do conteúdo do texto que produzi durante o exercício da escrita livre de 5 minutos. De maneira geral, escrevi sobre não lembrar desde quando deixei meu próprio eu aprisionado, sobre lembrar das vezes que fiquei calado. Sempre pensando na questão de comportamento de gênero. Acredito que, como um homem gay, tive, durante toda a vida, muito do comportamento dito “afeminado” reprimido. Seja na voz, na forma de falar, de andar, nos gostos pessoais etc. Com o texto e o tema geral prontos, pensei em não usar na videoperformance o texto que produzi, mas encontrar alguma escrita que eu considerasse mais elaborada. Estava inseguro com meu texto.

Elaborei, então, uma videoperformance que tinha como trilha a música *Cidades invisíveis* (da atriz, cantora e compositora cearense Marta Aurélia, em parceria com Eric Barbosa), pois considerei que a música falava sobre lembranças e, de alguma forma, coadunava com o discurso presente no meu texto. Ao som desta canção, a prática na videoperformance consiste na interação com objetos que me reprimem de alguma forma. Ao invés de cinco, utilizei apenas três objetos (saco plástico preto de lixo, meia-calça arrastão branca e prendedores de roupa pretos). Com eles, produzi espécies de máscaras para meu rosto. A ideia era me tornar invisível, uma pessoa sem face, sem identidade, presa. Até que, em dado momento da ação (quando a letra da música fala das “fantásticas voltas que o mundo dá”), eu subverto esse aprisionamento, usando esses mesmos objetos de uma forma livre: rasgo o saco plástico que me sufocava e produzo uma dança com ele ao vento, tiro a meia-calça que mascarava meu rosto e a utilizo nas minhas pernas com movimentos livremente “femininos” e uso os prendedores de roupa que cerravam meus lábios como unhas ou garras em contra-ataque. Os objetos passam a funcionar agora “a favor” dessa nova corporeidade.

4 A videoperformance *Invisível* pode ser visualizada através deste link: <https://youtu.be/QXqEuvuUFAw>.



FIGURA 1:
Videoperformance *Invisível*.
Fonte: Captura de tela.



No entanto, só percebo que acabo fugindo da proposta da prática, que era justamente partir da minha subjetividade, do meu texto, quando recebo o retorno da professora e das colegas. Eu não precisava usar o texto exatamente como ficou após o exercício de escrita livre. Poderia tê-lo reelaborado, reescrito, partido para outro ponto a partir daquela primeira ideia. Em vez disso, o que faço é substituir a minha subjetividade por um texto de outra pessoa. Mesmo que eu julgue que a canção conversa com a proposta e que diz o que quero dizer, não sou eu quem estou dizendo. Não que minha subjetividade não esteja presente no experimento. Mas, especificamente para este exercício, era fundamental a minha própria escrita da (des)memória. Acabo, talvez, continuando “invisível”, de certa forma, sem nem perceber.

PRÁTICA PERFORMATIVA 2 – MUSEIFICAÇÃO DE SI

A segunda prática performativa de exercício para as alunas foi a “museificação de si”. A partir da leitura do artigo “Dos guetos que habito: negritudes em procedimentos poéticos cênicos”, de Adriana Patricia Santos e Stephan Arnulf Baumgärtel (2015), entramos em contato com o procedimento (o qual a autora realizou em contato com o grupo Yuyachkani).

Um dos procedimentos realizados foi ‘a criação de seu próprio altar’ de seu ‘museu pessoal’. Lembro-me de Miguel Rubio Zapata provocando nossos pensamentos sobre a noção de museu: Qual a função do museu para determinada cultura? Que tipo de lugar é o museu? Que objetos, materiais são escolhidos para que a memória seja preservada? O que está em jogo na representação desse lugar que o museu quer guardar a memória? Memória de quem e/ou de que grupo de pessoas o museu preserva? O museu enquanto dispositivo disparador de memória, dentre outras provocações. Após essas



provocações foram trazidas, a pedido do diretor, por cada ator e atriz elementos diversos que fossem significativos e relacionais em sua memória; objetos, livros, bilhetes, etc., o que cada qual achasse fundamental para a construção de seu ‘próprio altar’ e/ou seu ‘museu pessoal’; o público iria visitar esse espaço; e cada um iria ser o guia deste público ao museu. A proposta era misturar textos fictícios, histórias pessoais, oscilar a narração em primeira e segunda pessoa, nesta ‘apresentação’ de seu próprio museu. (SANTOS & BAUMGÄRTEL, 2015, p. 37).

Nosso exercício era exatamente como exposto no artigo, porém utilizando a linguagem audiovisual. Tínhamos que compor uma narrativa cênica de si, através de vários objetos significativos para cada um, pensando na ideia de museu e problematizando elementos da identidade, como branquitude, sexualidade, gênero etc.

Intitulo a minha videoperformance como *Sem nome*.⁵ Nela, crio um museu somente com objetos nos quais meu nome aparece por escrito (registro de nascimento, um chaveiro, carteiras estudantis, carteiras profissionais, crachás, receitas médicas) e desenvolvo uma narrativa de visita guiada, partindo do significado do meu nome, Ricardo, que significa “forte comandante” ou “príncipe forte”, um nome supostamente ligado à virilidade. A partir da minha não identificação com essas características, foco a narrativa em questionamentos sobre expectativas de comportamento de gênero e no que essas expectativas podem acarretar quando são frustradas, como *bullying* na infância. Mais uma vez, toco no tema do silenciamento. No entanto, desta vez, fazendo o exercício de inserir um texto meu, com minha própria voz e com reflexões próprias. No final, há um estímulo ao não silenciamento: “Fala, Ricardo. Fala”.

5 A videoperformance *Sem nome* pode ser visualizada através deste link: <https://youtu.be/fVk9WVhveEk>.



FIGURA 2:
Videoperformance *Sem nome*.
Fonte: Captura de tela.



PRÁTICA PERFORMATIVA 3 – MODOS TEXTUAIS

Nesta prática, a proposta foi de trabalhar com texto e áudio. Tínhamos de produzir uma escrita a partir de um dos gêneros textuais sugeridos, brincando com seu formato e suas regras, para nela colocar nossas questões, nossas subjetividades. Alguns dos gêneros textuais eram, por exemplo, manual de instruções, verbete de dicionário, classificados de jornal, testamento, contrato, carta... E, após produzido o texto, a tarefa era transformá-lo em áudio, podendo ser um podcast, uma audiodescrição, uma paisagem sonora ou qualquer outro tipo de produção em áudio.

Meu primeiro impulso foi de trabalhar com um manual: Como ser uma bicha aliada – Manual de posicionamento para gays privilegiadas. Algo do tipo. Trabalharia com ironia, com instruções de comportamento etc. No entanto, tive dificuldade de seguir nesse caminho. Pensando em algumas pessoas reais para quem eu poderia enviar o manual (as quais considero que realmente precisam ter mais noção de seus privilégios), achei que a abordagem pelo deboche talvez não fosse a mais indicada – embora considere o deboche uma arma poderosa de expressão e de combate. Talvez mais por conta de um momento pessoal, considere que a estratégia que a ocasião me pedia era a de uma aproximação amigável.

Acabei, então, por escrever e gravar em áudio uma carta, prática que denominei de *Cara bicha branca*.⁶ Nela, faço um texto em formato de conversa, no qual apresento a proposta como uma “carta aberta, porém fechada”. Aberta no sentido de abertura. De que sou eu me abrindo totalmente com a pessoa. Revelando vulnerabilidades, compartilhando sensações, dificuldades, propostas. Não mais como um manual, em que eu supostamente saberia todos os passos para ensinar algo. Mas como uma carta mais franca, “fechada entre nós”, na qual procuro também me implicar como “outra bicha branca”, privilegiada e questionando sobre modos de me posicionar e agir no mundo.

⁶ A prática *Cara bicha branca* pode ser ouvida através deste link: <https://youtu.be/csgl7-qsOp8>.



PRÁTICA PERFORMATIVA 4 – PROGRAMA PERFORMATIVO

A prática performativa final parte da ideia desenvolvida por Eleonora Fabião (2013) em seu artigo “Programa performativo: o corpo-em-experiência”. Em linhas gerais, o programa performativo é um procedimento composicional, o que dá a iniciativa da experimentação.

A tarefa era criar para si um programa performativo a partir do mote “desconforto fresco para um problema antigo” (FABIÃO, 2013). Somente após o programa feito é que ele deveria ser posto em prática e realizado em videoperformance. Para suscitar possíveis ideias de programas, desenvolvemos em sala de aula uma atividade prática⁷ que consistia em escolher duas palavras para cada uma de nossas cinco peles (pele corpo, pele roupas, pele casa, pele relações sociais e pele mundo), totalizando dez palavras. Dessas dez palavras, escolher apenas duas e buscar um objeto que tenha relação com essas palavras ou que as represente. Após essa etapa, compor uma ação com esse objeto e, a partir da ação, criar um programa performativo. No meu processo com o exercício, as palavras que ficaram mais fortes para mim foram “movimento” e “invenção”. O objeto que busquei, a partir dessas palavras, para compor uma ação foi um batom líquido. Minha ação consistia em inventar seios para o meu corpo a partir de desenhos com o batom e movimentá-los ao som de uma música que me evocou liberdade e transformação naquele momento.

Essa atividade em sala de aula de fato me instigou a pensar um programa. Ao final, ele ficou assim: criar para si um corpo com signos da convenção binária masculino-feminino e destruir a convenção, pondo esse corpo em movimento com liberdade.

⁷ Atividade trazida por Nina, baseada em prática proposta por Vina Amorim, mestranda do PPGAC-UFOP.



FIGURA 3:

Videoperformance *Corporemix*.

Fonte: Captura de tela.



Pondo esse programa em prática é que nasce a videoperformance *Corporemix*.⁸ Nessa performance realmente apresento um incômodo fresco para um problema antigo. O vídeo começa sem imagem, apenas com o som da minha voz em *off*, falando um texto baseado em uma entrevista de Judith Butler no documentário *Judith Butler, filósofa em todo gênero*, realizado por uma TV francesa. Na entrevista ela conta a história de um adolescente do interior estadunidense que foi hostilizado e morto pela forma “afeminada” com a qual ele andava. No texto, relaciono esse fato com a minha própria vivência de homem gay “afeminado” desde a infância e que também teve o seu caminho parado por diversas vezes, ainda que não de forma tão trágica. Até que meu corpo aparece em cena (apenas o tórax), juntamente com a música *Saoko*, da cantora e compositora espanhola Rosalía. De posse de um batom vermelho líquido, desenho algo que pode ser lido como uma espécie de par de seios em meu próprio peito ou de um peitoral masculino avantajado, musculoso. A leitura é dúbia. Enquanto a música diz repetidas vezes “yo me transformo” (o discurso da canção no geral é sobre ser todas as coisas que se quer), começo a dançar a música, experimentando esse corpo inventado. Em dado momento, a canção está dizendo que “nada te puede parar”. Em nova experimentação com o batom, risco todo o meu tórax enquanto efeitos de vídeo duplicam e retorcem a imagem do meu corpo. Nesse momento, é possível fazer várias leituras do significado dessa mancha vermelha que se cria. Ao final da música, aparecem os créditos da ação, mas ainda não acabou. De repente, inicia a música *Sissy that walk* (que, em tradução livre, significa algo como “afeminize” esse andar), da drag queen estadunidense RuPaul. É quando esse corpo todo manchado inicia um caminhar bastante exagerado, remetendo a um desfile, a um andar “feminino”, de passarela.

Escolhi nomear a videoperformance de “Corporemix” já pensando nessa ideia de colagem. De montagem. De trechos que se combinam e recombina para formar algo novo. Enfim, a invenção. Proporcionando a mudança e a ressignificação de incômodos antigos, porém frescos.

8 A videoperformance *Corporemix* pode ser visualizada através deste link: <https://youtu.be/izhK9uDxN40>.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Passado todo o semestre e vendo agora as práticas em perspectiva, percebo que trilhei um caminho investigativo que se aprofundou no mesmo tema de diversas formas. A cada prática, surge um maior amadurecimento da ideia de invenção desse corpo. Da possibilidade de criar novas narrativas através da própria voz, do se colocar no mundo.

Partindo de uma primeira prática em que fugi da premissa do exercício, excluindo minha escrita da videoperformance, passo por outros experimentos nos quais, aos poucos, ensaio uma tentativa maior de trabalhar com minha própria subjetividade, tomando coragem de colocar o corpo em experimento, em indagação, em invenção.

Um percurso que nunca acaba, mas que nos fortalece durante o processo. E que reforça a resistência dos corpos ditos desviantes. O desejo agora é, cada vez mais, “pensar algumas das ações que realizo e como elas podem ajudar a construir possibilidades de reexistência” (CAETANO, 2018, p. 09).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- » BACELLAR, Camila Bastos. Performance e Feminismos: diálogos para habitar o corpo-encruzilhada. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 062-077, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8637>. Acesso em: 03 maio. 2022.



- » BENTO, Berenice. Necrobiopoder: Quem pode habitar o Estado-nação? *Cadernos Pagu*. Campinas, n. 53, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/18094449201800530005>. Acesso em: 03 maio. 2022.
- » CAETANO, Nina. Ser estando feminista: práticas estético-políticas de resistência. *Revista Aspás*, v. 8, n. 1, p. 7-23, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/149066>. Acesso em: 07 jul. 2022.
- » COLLING, Leandro. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. *Sala Preta*, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 152-167, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/125684>. Acesso em: 05 maio 2022.
- » FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O Corpo-em-experiência. In: *Revista LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, UNICAMP n.4*. Campinas, 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 07 jul. 2022.
- » FERREIRA, Glauco B. 'Arte Queer' no Brasil? Relações raciais e não-binarismos de gênero e sexualidades em expressões artísticas em contextos sociais brasileiros. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 206-227, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8740>. Acesso em: 05 maio 2022.
- » LIMA, Tatiana Motta. Atenção, porosidade e vetorização: por onde anda o ator contemporâneo? *Revista Subtexto – Teatro do Galpão Cine Horto*, Belo Horizonte, ano VI, n. 6, dez. 2009. Disponível em: <https://galpaocinehorto.com.br/wp-content/uploads/2020/03/subtexto6.pdf>. Acesso em: 09 jul. 2022.
- » SANTOS, Adriana P. & BAUMGÄRTEL, Stephen A. Dos guetos que habito: negritudes em procedimentos poéticos cênicos. *URDIMENTO: revista de Estudos em Artes Cênicas do PPGT da UDESC*. Florianópolis: UDESC/CEART, vol. 1, n. 24, julho de 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573101242015028>. Acesso em: 07 jul. 2022.