



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE TEATRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

LINO DANIEL EVANGELISTA MOURA

**CABRA MACHO E FLAMENCO TRANSCULTURADOS:
A DANÇA COMO EMBARALHAMENTO DE SUBJETIVIDADES**

Salvador
2019

LINO DANIEL EVANGELISTA MOURA

**CABRA MACHO E FLAMENCO TRANSCULTURADOS:
A DANÇA COMO EMBARALHAMENTO DE SUBJETIVIDADES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientação: Profa. Dra Daniela Amoroso
Coorientação: Prof. Dr. Carlos Mendonça

Salvador
2019

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

Evangelista Moura, Lino Daniel

Cabra macho e flamenco transculturados: a dança
como embaralhamento de subjetividades / Lino Daniel
Evangelista Moura. -- Salvador, 2019.
202 f.

Orientador: Daniela Maria Amoroso.

Coorientador: Carlos Magno Camargos Mendonça.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da UFBA) -- Universidade Federal da Bahia,
Escola de Teatro UFBA, 2019.

1. Transculturação. 2. Gênero. 3. Dança. 4.
Performance. 5. Flamenco. I. Amoroso, Daniela Maria.
II. Camargos Mendonça, Carlos Magno. III. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

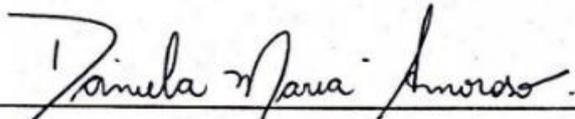
Lino Daniel Evangelista Moura

*Cabra macho e flamenco transculturados: a dança como embaralhamento de
subjetividades*

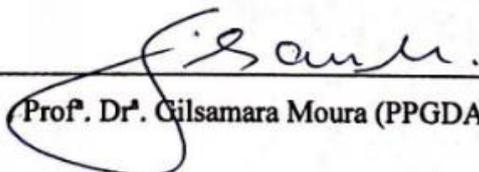
Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas,
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

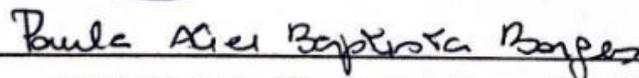
Aprovada em 15 de março de 2019.

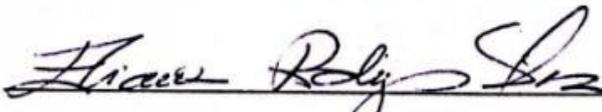
Banca Examinadora


Prof.ª Dr.ª Daniela Maria Amoroso (Orientadora)


Prof. Dr. Carlos Magno Camargos Mendonça (Coorientador)


Prof.ª Dr.ª Gilsamara Moura (PPGDANCA/UFBA)


Prof.ª Dr.ª Paula Alice Baptista Borges (UFRB)


Prof.ª Dr.ª Eliana Rodrigues Silva (PPGAC UFBA)


Prof.ª Dr.ª Suzana Maria Coelho Martins (PPGAC/UFBA)

À minha mãe, irmã e dinda pelo amor incondicional e por me ajudarem sempre a caminhar melhor entre as minhas escolhas.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Daniela Amoroso, por sua atenção, generosidade e empatia. Pela liberdade com que me permitiu e orientou nas minhas escolhas, pela confiança irrestrita, pelo carinho e amizade construídos com delicadeza e formosura por todos estes anos;

Ao meu coorientador Carlos Mendonça, por aceitar o convite para participar desta jornada desde a seleção neste programa de doutorado, pelos anos de amizade contruídos com muito afeto e carinho, pela disponibilidade em estar presente nesta defesa sem se importar com os protocolos e por abrir sua casa/coração sempre que precisei;

A Lia Rodrigues, minha mãe acadêmica, que nunca poupou esforços para atender aos meus pedidos de orientação extra desde a graduação, no mestrado e no doutorado. Pela confiança em dividir o palco e a sala de aula muitas vezes comigo, como *partner*, aluno e professor, e por tantas vezes que cedeu a mim o conforto dos seus ombros, seus ouvidos atentos e olhar sempre generoso;

A Suzana Martins, que, com sua irreverência, atenção e enorme espontaneidade, vem iluminando a minha estrada do conhecimento, assim como tantos professores queridos, nem tão irreverentes e espontâneos assim, que tive e venho tendo em minha contínua formação;

A Gilsamara Moura, por aceitar o convite para esta banca sem pestanejar, pela atenção ao meu trabalho e por não abrir mão de estar presente mesmo a distância, pela delicadeza em apontar as suas impressões relativas a esta pesquisa, por suas contribuições e pelo carinho imensurável;

A Paula Lice, que, por último e não menos importante, aceitou meu convite/intimação para fazer parte desta banca/amor, por tantos momentos que dividimos no palco e na vida, desde Berlim a Feira de Santana, por entre passarelas deslumbrantes a vielas imundas, pelo tanto que aprendo com sua poesia e delicadeza;

À Capes, por apoiar esta pesquisa através do doutorado sanduíche realizado no Departamento de Sociologia V da Universidade Complutense de Madrid, entre agosto 2017 e agosto de 2018;

A Carmen Romero Bachiller, orientadora do doutorado sanduíche na Universidade Complutense de Madrid, por sua imensa generosidade e disponibilidade para dialogar, criar aproximações, apontar caminhos e referências para as discussões pertinentes a esta tese, pelo esforço em compreender as peculiaridades e distinções culturais do corpo transculturado que sou, pelo depoimento escrito sobre a minha performance *Protocolo.doc.*, e por me receber de maneira tão carinhosa;

À atual coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), na pessoa da professora Dra. Meran Vargens, em especial a Leandro Alves Dias que, com incrível boa vontade, atenção, generosidade e compreensão, acolheu todas as minhas solicitações. E não poderia deixar de fazer um agradecimento também especial à coordenação passada, na pessoa do professor Dr. Fábio Dal Gallo, por todo esforço e dedicação a este Programa;

À Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde me formei, por abrir as portas sempre que preciso. E aos professores e funcionários desta Escola que me ensinaram a dançar, cada um a sua maneira;

Ao grupo de pesquisa *Umbigada*, em especial a Thulio, pelo suporte indispensável na realização da performance;

À toda a minha turma de 2015, em especial a Lilian Graça, Valéria Vivente, Luiz Thomaz, Milena Flick, Elaine Cardim e Leonardo Paulino;

À Universidade Federal de Sergipe e, principalmente, aos meus colegas de departamento por concordarem com o meu afastamento durante todo o período deste doutorado;

Às flamencantes que me acompanham aonde quer que eu vá e que contribuíram muito para o começo desta pesquisa;

A Yara Castro, minha orientadora flamenca em Madrid, que abriu as portas dos melhores tablados, me apresentou pessoas incríveis e também puxou minha orelha quando foi preciso, por tantos anos de amizade, pelos ensinamentos e por sua arte;

A Fernando de La Rúa, pelo apoio em facilitar o meu acesso ao Conservatório Superior de Dança Flamenca Maria de Ávila em Madrid. Por sua arte, pela generosidade do seu sorriso farto;

A La Popi e Óscar Gimenez, pelas entrevistas e voz em off na minha performance *Protocolo.doc*;

A Fernanda Rachel, por sua amizade, carinho e contribuição com voz em *off* na minha performance *Protocolo.doc*;

A Luis Evangelista, meu primo/irmão que sempre me socorre no *layout*;

A Ulysses Ruedas e Ana Sanz, pelo carinho e apoio em registrar a minha performance em Madrid, no DT Espacio Escénico;

Ao Tablado Las Carboneras, em especial a Kike Sanchez;

A Laura Sanchez, que abriu as portas de sua casa/coração em Madrid e se tornou alguém pra vida toda;

A Marriita (Pepa Chacón), por me ajudar a traduzir os textos para espanhol, pela participação com voz em *off* na minha performance *Protocolo.doc*, pela graça de sua amizade e carinho há tantos anos;

A Adeloyá Magnoni, minha amiga e oráculo 24h, para as dúvidas de toda ordem;

Ao pai/amigo Gilson Ajunkesi, pelo empenho em abrir os caminhos;

Aos amigos que estiveram próximos;

E à minha mãe, minha razão maior!

Se não fosse a poeira das palavras, quem adivinharia os pensamentos?

Dante Milani

RESUMO

A partir de uma fábula inventada sobre como os acontecimentos se embaralham na cabeça do autor, a presente pesquisa discute o corpo transculturado como um processo de tensões entre os imaginários de masculinidade do cabra macho nordestino e do dançarino de flamenco, abordando noções sobre gênero, na construção de uma performance intitulada *Protocolo.doc*. Figuras do baralho comum dão forma aos pensamentos do autor performando *drags* para construir os argumentos que sustentam a escrita desta tese. A bibliografia de referência transita entre autores como: Ortiz (1983) e Rama (2008), para tratar dos assuntos sobre transculturação, Butler (2003), como um dos principais pilares na construção da performance, no instante em que oferece um direcionamento teórico para repensar construções normativas tão fortemente delimitadas entre os gêneros. Para esta pesquisa, a transculturação é determinante na construção do pensamento que girará em torno do que estabelece Albuquerque Junior (2013), a respeito do imaginário de masculinidade nordestina, e Washabaugh (2005), com o argumento político da dança flamenca. Nesse sentido, estes dois universos transculturados no corpo do pesquisador abrirão espaço para algumas discussões sobre as noções de gênero, escrita performativa e escritura *queer*, em uma performance de dança que construirá no corpo os argumentos desses universos, que, por sua vez, alimentam a escrita desta tese.

Palavras-chave: transculturação, gênero, dança, performance, flamenco.

ABSTRACT

Based on a fable about how the events mix in the author's head, the present research discusses the transculturalized body as a process of tensions between the masculinity imaginaries of the Brazilian northeastern tough guy and the flamenco dancer, approaching notions of gender in the construction of a performance entitled *Protocol.doc*. Common deck figures shape the author's thoughts by performing drags to construct the arguments that support the writing of this thesis. The reference bibliography transits among authors such as: Ortiz (1983) and Rama (2008) to deal with transculturation issues, and Butler (2003), as one of the main pillars in the construction of the performance, from the moment it offers a theoretical direction to rethink normative constructions so strongly delimited between genders. For this research, the transculturation is determinant in the construction of the thought that will revolve around what Albuquerque Junior (2013) establishes regarding the imaginary of Brazilian northeastern masculinity and Washabaugh (2005), with the political argument of the flamenco dance. In this sense, these two transculturalized universes in the body of the researcher, will open space for some discussions about the notions of gender, performative writing and queer writing, in a dance performance that will build in the body the arguments of these universes, which, this way, feed the writing of this thesis.

Keywords: transculturation, gender, dance, performance, flamenco.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO PARA ENTRAR NO JOGO	11
1 - A RAINHA DE COPAS	18
1.1 - O CÓDIGO DA ESCOLA SEVILHANA DE MATILDE CORAL	20
1.2 - O DECÁLOGO DE VICENTE ESCUDERO	31
1.3 - O TRATADO DE BAILES DE SOCIEDADE. REGIONAIS ESPANHÓIS. ESPECIALMENTE ANDALUZES. COM SUA HISTÓRIA E MODO DE EXECUÇÃO DE JOSÉ OTERO.....	35
1.4 - A BATA DE COLA.....	37
1.5 - OS CAFÉS CANTANTES	42
1.6 - A RAINHA DE COPAS NO BRASIL	47
1.7 - A RAINHA DE COPAS NA BAHIA	48
2 - O REI DE PAUS	58
2.1 - O REI DE PAUS E A FALÊNCIA DO PATRIARCADO	67
2.2 - O REI DE PAUS , O CURINGA E AS MASCULINIDADES	73
2.3 - REI DE PAUS , CURINGA E RAINHA DE COPAS SE TRANS(FORMANDO). 78	
3 - O ÁS DE ESPADAS	87
3.1 - PISTAS PARA UM CORPO EM QUESTÃO	88
3.2 - UMA PROPOSIÇÃO POLÍTICA	90
3.3 - SOBRE A DRAMATURGIA.....	93
3.4 - A CONDUÇÃO COERCITIVA DO ÁS DE ESPADAS : NOÇÕES E CONCEITOS	96
3.5 - A EXPERIÊNCIA	103
4 - O PROTOCOLO	121
4.1 - AMPLIANDO OS PROTOCOLOS DENTRO DAS DISCIPLINAS.....	131
4.2 - O ANO DO ÁS DE ESPADAS (2017-2018)	161
INTRODUÇÃO PARA SAIR DO JOGO	195
REFERÊNCIAS	198

INTRODUÇÃO PARA ENTRAR NO JOGO

Estudo dança flamenca há vinte anos ininterruptamente em Salvador. Tive a oportunidade de fazer aulas com profissionais com atuação reconhecida nacional e internacionalmente, como Yara Castro, Carmen Talegona, Concha Jareño e David Paniagua. Em Salvador, os meus estudos começaram com Margareth Lusquiños, no Caballeros de Santiago, onde dancei por muitos anos e fui professor. Paralelamente a essa formação, eu já havia ingressado no curso superior de Licenciatura em Dança da UFBA, onde um dos meus maiores interesses era investigar o flamenco como uma possibilidade criativa a partir da ressignificação dos seus protocolos. Minha trajetória construída com o flamenco percorreu algumas escolas de Salvador até culminar na construção de um espaço próprio em 2010, a Confraria Espaço Cultural. Foi ali que me senti mais dono das minhas possibilidades criativas e onde os desejos de investigação do flamenco ganharam maior relevância em minha produção artística e intelectual. Naquele momento começava uma necessidade de investigação para além dos estudos habituais em dança flamenca, levando-me a caminhos compositivos que já não obedeciam tão fortemente às estruturas convencionais de construção de um baile espanhol.

O estudo dissertativo por mim apresentado em março de 2013, que teve como argumento a transculturação do espetáculo *Entre Carmens e Severinas* (2009), indicou, em sua conclusão, uma continuidade de estudos na esfera do doutorado. Foi constatado que, ao tratar dos temas que propunha, como identidade cultural, cultura nordestina, dança flamenca e transculturação, o estudo apontou para temas que demandariam uma pesquisa aprofundada no que diz respeito ao entendimento sobre um corpo transculturado¹, que não foi amplamente discutido na dissertação por não se tratar de uma discussão sobre o corpo, mas, sim, da análise

¹ A aproximação com o termo surge da minha dissertação de mestrado intitulada *Entre Carmens e Severinas: o flamenco transculturado*. Essa pesquisa, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA em 2013 e orientada pela professora Dra. Eliana Rodrigues, teve como foco de interesse uma análise sobre transculturação entre cultura nordestina e dança flamenca, tendo como objeto de observação o espetáculo *Entre Carmens e Severinas*, no seu percurso entre os anos de 2009 a 2012, em Salvador. A análise teve como fundamentação conceitos sobre transculturação desenvolvidos por Fernando Ortiz (1983) e Angel Rama (2008); estudos culturais referenciados em Stuart Hall (2005), Nestor Garcia Canclini (2006), Zygmunt Bauman (2005), Homi K. Bhabha (1998) e Clifford Geertz (2007); e em questões políticas acerca da cultura nordestina e dança flamenca apresentados por Durval Muniz de Albuquerque Junior (2001) e William Washabaugh (2005), respectivamente. A partir das interlocuções desses aportes teóricos, o modo de olhar para o espetáculo em questão teve como alicerce os princípios da crítica de processo apresentados por Cecilia Salles, com o intuito de evidenciar como as escolhas feitas na composição do espetáculo *Entre Carmens e Severinas* apresentavam um produto transculturado em sua encenação a partir de elementos da cultura nordestina e espanhola em um espetáculo de dança flamenca.

de um produto estético. Senti a necessidade de dar continuidade a essa conversa no âmbito do doutorado com o propósito de fazer uma nova montagem solo, que traz essas referências da dissertação, atreladas a três motivos principais:

- a) A minha história com o flamenco;
- b) As questões de gênero;
- c) O contraponto cultural Espanha/Nordeste.

Para fundamentar noções sobre o masculino nordestino, continuo com o mesmo autor do livro referência da dissertação, Durval Muniz de Albuquerque Junior. No entanto, acrescento a esse estudo outros dois títulos do mesmo autor que serão guias da pesquisa: *Nordestino: invenção do "falo"* e *Nos destinos de fronteira*. O estudo bibliográfico sobre transculturação está referenciado em Angel Rama e Fernando Ortiz. A dança flamenca está concentrada em uma discussão que leva em consideração elementos fundamentais como: historicidade, *Código de baile da Escola Sevilhana*, *Decálogo* para o baile masculino e *Tratado da bata de cola*. As questões de gênero e estudos *queer* estão situadas a partir de leituras das obras de Judith Butler, Beatriz Preciado, textos de Monique Wittig, Miriam Grossi, Berenice Bento, entre outros.

Assim, esta tese tem como proposta uma pesquisa que pretende discutir as noções sobre um corpo transculturado, surgido da análise do espetáculo *Entre Carmens e Severinas* (2009), e a sua relação com as questões de gênero na construção de uma performance a partir da seguinte pergunta: de que modo pode ser possível em uma performance de dança tensionar imaginários de masculinidade do homem nordestino e do dançarino flamenco apontando para a existência de uma escritura *queer* a partir de um corpo transculturado? Essa pergunta, norte da pesquisa, tem dado origem a investigações bibliográficas e artísticas que produziram artigos e relatos de experiência a partir de uma produção de material em vídeo e performance.

O investimento nesta pesquisa tem gerado experiências no corpo que procuram investigar o modo pelo qual a articulação dos saberes propõe uma ação em dança que, em princípio, investe em imagens transitórias na tentativa de borrar binarismos e fronteiras dicotômicas entre homem/mulher, macho/fêmea, cultura/natureza, bicha/sapatão e tantas outras que tornam invisíveis a potência do trânsito.

Protocolo.doc é o nome de uma ação que vem acontecendo desde 18 de maio de 2015, como uma experiência cênica sobre gênero que faz parte desta pesquisa de doutorado em desenvolvimento no PPGAC UFBA. Em cena, problematizo aspectos da heteronormatividade, tensionando imaginários de masculinidade do dançarino flamenco e do

cabra macho nordestino, sugerindo imagens transitórias no corpo, pelo uso de acessórios e indumentárias que relativizam os binômios citados anteriormente.

O modo de escrita desta tese, a partir de uma fábula, põe em evidência o desejo e a minha própria experiência com as artes cênicas. O desejo se traduz na vontade de promover um estímulo à leitura a partir de um argumento dramático, no sentido de criar uma narrativa para o desenvolvimento das questões principais da tese: gênero, dança flamenca e nordestinidade, através da experiência e de uma escrita performativa (FERNANDES, 2014). A experiência é a soma de muitos atravessamentos dos quais fui uma feliz vítima e, portanto, o texto teatral, pensado como um modo interpretativo dos elementos da tese, me impulsiona a escrever de modo a fazer os mais vivos possíveis o desejo e a experiência, tentando fortalecer a pesquisa como prática.

A fábula à qual me referi anteriormente não surgiu agora. Ela já existe há muito tempo, antes do doutorando, antes do mestrando, do professor e de um monte de coisas que poderia dizer que sou. Essa fábula é uma soma de atravessamentos pelos quais fui protagonista e coadjuvante, é a soma dos muitos abraços e beijos que troquei e dos que me foram negados também. Nada aqui é tão fabuloso e nem tão fabulado...

Fabular essa tese foi a *deforma* que encontrei para tentar diminuir a distância existente entre a produção acadêmica e o fazer diário da arte, do ensino e do prazer de ler algo que tenta ser mais próximo, que se faz possível compreender sem muitos floreios verbais e sem uma suntuosa arquitetura na construção do saber, com o intuito de afetar o leitor. Admito que em alguns momentos pode ser que me faça confuso, contraditório, errante, etc. Apresento fatos, argumentos, experiências e alguma criatividade para tratar de temas necessários atualmente. Algumas das minhas falhas estarão postas! Outras estarão maquiadas por uma necessidade que foge ao meu controle. Afinal, isto é uma tese!

Eu procurei personagens para compor essa fábula dentro de um grande caos ao qual batizei de embaralhamento. Por fim, não encontrei personagens. Assumi as *drags* existentes em mim. Essa ideia de embaralhamento surge da minha percepção de que, para mim, os fatos, as descobertas, pensamentos e experiências de toda ordem não acontecem de forma ordenada ou sucessiva. Tudo acontece ao mesmo tempo agora! Por essa razão, ao assumir o caos no embaralhamento² de informações, percebi que as figuras do baralho³ comum me

² Após a defesa da tese, a banca sugeriu que a ideia de embaralhamento poderia ser compreendida como uma possível metodologia de pesquisa. No entanto, afirmo que não se trata de um apriori. Ou seja, foi no fazer da pesquisa que essa noção se desenvolveu.

³ A associação com as figuras do baralho aconteceu de maneira tosca. Confesso! A **Rainha de Copas** foi a primeira que escolhi por causa da **Rainha de Copas** do conto *Alice no País das Maravilhas*; o **Rei de Paus** foi

apresentavam as *drags* que precisava para fabular esta tese. E como se trata de um estudo sobre gênero e produção de subjetividades, entendi que falar através dessas *drags* potencializaria não só um lugar de fala, como também daria um brilho essencial com muito gliter a essa produção.

Criei seis *drags* para dialogar entre elas e comigo mesmo, além de um narrador neste *Baralho Diva*. São elas: a **Rainha de Copas** (dança flamenca), o **Rei de Paus** (cabra macho), a **Dama de Ouros** (oráculo), o **Ás de Espadas** (corpo transculturado), o **Valete de Espadas** (amigo imaginário do **Ás de Espadas**), o **Curinga** (noções de gênero)

A **Rainha de Copas** será apresentada a partir do meu ponto de vista como pesquisador, tendo a minha própria experiência com o flamenco como condutora da escrita, cruzando fatos históricos com a trajetória de um estudo de 20 anos de dedicação e as descobertas que implicam a investigação e escrita desta tese.

No capítulo do **Rei de Paus**, apresento as noções que sustentam a ideia de cabra macho a partir de textos, artigos e capítulos de livros que tratam sobre o tema e, principalmente, de uma revisão dos títulos: *A invenção do Nordeste*, *Nordestino Invenção do “falo”* e *Nos destinos de Fronteira*, todos de Durval Muniz de Albuquerque Junior.

O **Ás de Espadas** é o capítulo onde acontece o cruzamento dos capítulos anteriores, somando a isso as noções sobre “embaralhamento”, transculturação, política, dramaturgia, prática como pesquisa e escrita performativa, levantando pistas sobre a proposição de um corpo que tensiona a masculinidade do cabra macho e do dançarino flamenco.

O **Curinga** está distribuído pela tese dialogando com as noções de gênero e os estudos *queer*, pretendendo apontar uma possibilidade de proposição para o corpo, indicando argumentos e colocando questões que problematizam a construção da performance *Protocolo.doc* atrelada à escrita desta tese.

A **Dama de Ouros** é o oráculo desta tese que se apresenta sempre e somente para atender a um apelo do narrador quando existe uma necessidade de explicação sobre algum fato. A **Dama de Ouros** junto com o Narrador apresentam as noções e teorias para fundamentar as discussões sobre as questões de gênero nos imaginários de masculinidade do *bailaor* flamenco e do cabra macho nordestino, sobre estudos *queer*, sobre escrita

pela palavra “pau”, para tratar dos assuntos sobre o cabra macho; a **Dama de Ouros** eu imaginei que poderia ser o oráculo da tese porque detém a riqueza do ouro, as teorias, os fundamentos, os argumentos; o **Curinga** foi pela própria versatilidade da carta de poder se colocar no lugar de qualquer carta em um jogo de buraco, por exemplo; o **Ás de Espadas**, por trazer o símbolo da espada como luta e ser a primeira carta de um naipe; e o **Valete de Espadas**, por questões óbvias, leva o mesmo naipe que o Ás porque é um acompanhante imaginário, um valete como nos tempos da corte.

performativa, sobre transculturação, política muscular, dramaturgia e escritura, por exemplo. E, claro, também batem boca quando necessário.

O Narrador apresenta toda a tese e só se comunica com a **Dama de Ouros**, que, por sua vez, só se comunica com o Narrador. No entanto, quebrando o protocolo, a **Dama de Ouros** também será o amigo imaginário do **Ás de Espadas** e do **Valete de Espadas**. Essa fuga do protocolo será explicada no caminho. Aaahhh... Não se aflija! É só mais uma transgressão, *baralho!*

O capítulo dedicado ao *Protocolo.doc* trata de um relato da construção da performance e uma reflexão sobre como os argumentos anteriormente mencionados nos capítulos anteriores incidem sobre a prática, refletindo sobre suas proposições associadas à possibilidade de apontar uma escritura *queer*.

Atenção! Nesta tese o que menos importa é o jogo. Faça as analogias que quiser, mas não perca seu tempo querendo completar a cartela de bingo nem fechar a canastra. O baralho, os naipes e alguns termos são apenas metáforas discursivas. Ou seja, se existe algum tipo de jogo, não importando qual seja ele, é tudo apenas um jogo de palavras a serviço de alguns argumentos e afetações. Se jogue!

E assim inicio a presente fábula:

*Era uma vez um **Rei de Paus**, quase branco, quase hétero, quase forte, quase viril e nordestino, que se apaixonou perdidamente pela **Rainha de Copas**, que selou o seu destino.*

*A **Rainha de Copas**, por sua vez, era quase pura, quase branca, quase europeia e quase imaculada. E mal sabia que, pelos encantos de um cabra, poderia mudar de vez a sua jornada.*

*O **Rei de Paus** dedicou praticamente vinte anos de sua vida a compreender como a **Rainha de Copas** gostava de ser vista, entendida e cortejada. Para tentar, obviamente, ser aceito por sua amada.*

*A **Rainha de Copas** fornecia, na medida do possível, todo o conhecimento e ferramentas para que o seu **Rei de Paus** atendesse às exigências da nobreza europeia. Mas nem sempre a generosidade da Rainha estava ao alcance de seu Rei, era uma panaceia! Os seus idiomas eram diferentes, e a linguagem nem sempre casava tão bem. Aqueles corpos tão distintos, meu Deus! Eles já não sabiam quem era quem.*

*Mas o **Rei de Paus** era impetuoso e louco por sua Rainha. Não restava dúvida sobre a necessidade de consumação do enlace, pra encaminhar essa ladainha. Mas o tempo, senhor de tudo, oráculo desta fábula em forma de **Dama de Ouros**, pairando por entre brumas, abre os portais do arco-íris, ampliando a visão além do alcance, mostrando o caminho do tesouro.*

*O tesouro não era ouro, ou talvez ouro de tolo. Na verdade, era só mais uma subjetividade entre várias, era uma simples alma lavada assim como o **Ás de Espadas**. Nasceu, viveu, cresceu e questionou o seu entorno com muito louvor. Com o **Curinga**, o **Rei de Paus** e a **Rainha de Copas**, estudou, aprendeu teorias para o seu jogo de azar e amor. Enredou estórias e histórias, sempre procurando justificativas e olhando lá na frente a sua vitória. Mas será que isso era motivo de glória?*

*O tempo passou, o **Ás de Espadas** reinou. Com o **Curinga**, aprendeu que o “eu” é muito mais do que os livros que leu e que existem muito mais espaços entre você e eu do que poderia imaginar e filosofar. Porque, só mesmo pela ideia do embaralhar, é que se poderia deixar o tempo levar e a vida vivida mostrar o tanto de gente que existe entre o O e o A!*



Na ordem: **Rainha de Copas**, **Rei de Paus**, **Ás de Espadas**, **Dama de Ouros**, **Curinga** e **Valete de Espadas**.

Todas as ilustrações dessa tese são de Rodolfo Carvalho.



1 – A RAINHA DE COPAS

Narrador: Uma andaluza, uma sevilhana, uma cordobesa, uma granadina, uma jerezana, uma cigana, uma madrilenha, uma gaditana, uma indiana, uma árabe, uma africana, uma brasileira, um baiano... de quantas identidades se constitui a **Rainha de Copas**? Como narrador deste embaralhamento, mencionarei alguns fatos históricos acerca de documentos de grande importância para o estabelecimento de protocolos de conduta no baile flamenco para introduzir, por ela mesma, a voz da experiência da **Rainha de Copas**.

Narrador: A **Rainha de Copas** (*drag* que simboliza a dança flamenca no embaralhamento desta fábula) nasce onde os olhos jamais puderam enxergar com grande nitidez as suas origens, do ponto de vista histórico⁴. Por mais que a produção literária, que não é tão vasta, determine espaços geográficos para apontar o berço do flamenco, sua origem está presente em muitas das etnias que influenciaram o seu modo de estar no mundo. E essa literatura está concentrada, em sua maior parte, em relatar possíveis origens do canto e não da dança.

Sendo o primeiro pilar do surgimento do flamenco, o canto é a fonte de estudos mais adequada na senda das pesquisas sobre o gênero. O legado cultural do flamenco está arraigado nas relações da tradição oral e, segundo Arbelos (2003), dentro de uma história de pouco mais de duzentos anos – e apenas nos últimos cinquenta anos, os estudos sobre sua música ganharam maior profundidade. Contudo, o autor ainda considera que esses estudos estão impregnados de apaixonadas impressões a respeito de sua origem e desenvolvimento durante o passar dos anos, dando espaço a produções mais empíricas e menos científicas. Além disso, a falta de uma documentação musical sobre a história do flamenco torna difícil o conhecimento real de sua gênese. (MOURA, 2013, p. 18)

Narrador: Portanto, a atenção deste momento não está voltada para o canto flamenco. O objetivo aqui é tratar da apresentação da **Rainha de Copas** deste embaralhamento,

⁴ Carlos Arbelos, em seu livro *Flamenco contado com sencillez* (2003), nos apresenta uma importante observação no que diz respeito aos assuntos que tratam sobre a origem da música flamenca. Arbelos leva em consideração a importância que o *gitanismo* teve na difusão do flamenco pelo mundo. O *gitanismo*, movimento que creditava aos ciganos grandes contribuições na música flamenca, teve um importante reconhecimento por nomes como Antonio Machado y Álvarez, conhecido pelo pseudônimo Demófilo, e Federico Garcia Lorca. Arbelos (2003) considera que, no final do século XVIII, após a perseguição dos reis católicos aos ciganos, o nome flamenco começou a surgir como denominação dos cantos folclóricos da península espanhola, modificados pela interpretação dos ciganos. Em subtítulo nomeado *Imprecisiones* (Imprecisões), Arbelos (2003) fala da presença cigana na península, registrada na primeira metade do século XV, quando já existiam na Espanha e Andaluzia diferentes formas musicais fruto das diversas culturas que haviam povoado aquele local e que ainda permanecem por lá. Esse registro está datado de 1425, por um documento outorgado aos ciganos pelo rei de Aragon, Alfonso V, que lhes permitia a entrada e estabelecimento no reino espanhol. Esse mesmo documento menciona a chegada dos ciganos a partir do Egito menor e que foram chamados de *egipcianos*. (MOURA, 2013, p. 19)

fabulando e criando os espaços de diálogos necessários para abordar assuntos relativos à experiência do pesquisador com a **Rainha de Copas**, e sobre como a influência de outras linguagens artísticas corporificam outros parâmetros criativos em dança em sua trajetória profissional.

Narrador: Para trazer um pouco de referência histórica, ainda que seja um trabalho escasso, Pepe de Córdoba (2017)⁵ diz que a **Rainha de Copas** seja possivelmente, de três, a personagem mais carente de investigação no espetáculo do flamenco, pela escassez de fontes históricas de informação. Os outros dois personagens, o canto e o acompanhamento musical, foram mais bem discutidos ao largo de pouco mais de duzentos anos por inúmeros flamencólogos, como José Blas Vega, Carlos Arbelos e Félix Grande, por exemplo.

Narrador: Existe uma consideração importante a ser feita quando falamos da **Rainha de Copas**: a Andaluzia, região de grande importância na difusão do flamenco, permaneceu por oito séculos sob a influência da cultura muçulmana na época do *Al-Ándalus*. Isso quer dizer que o território onde hoje está situada a comunidade autônoma de Andaluzia, composta pelas províncias de Huelva, Sevilha, Córdoba, Granada, Cádiz, Málaga, Jaén e Almería, foi uma região conhecida na Idade Média, entre os anos de 711 e 1492, como a Espanha Muçulmana, e seus domínios se estendiam por praticamente toda a Península Ibérica⁶.

Narrador: Nessa mesma época do *Al-Ándalus*, conviviam naquela região mulçumanos, árabes, berberes do norte da África, mulçumanos de procedência eslava, escravos da África Subsaariana. Conviviam também populações da península, visigodos, hispano-romanos, judeus e cristãos. Portanto, em algumas danças, é possível compreender a semelhança existente no movimento de mãos e quadris da **Rainha de Copas** e dos bailes norte-africanos, como também, que: de pureza e exclusividade europeia, não sobrou muita coisa para a **Rainha de Copas**. (CORDOBA, 2017, p. 18)

Narrador: Outras duas informações históricas muito importantes para entender um pouco mais sobre a **Rainha de Copas** são: o *Código da Escola Sevilhana* de Matilde Coral e o *Decálogo sobre o baile flamenco puro Puro* de Vicente Escudero.

Narrador: Com o *Código da Escola Sevilhana*, de Matilde Coral, daremos um salto atrás para 1830, que é o momento registrado de um processo de codificação desse modo de dançar. O que não quer dizer que não haja registros em outras fontes de informação sobre o flamenco.

⁵ José Rodríguez Muñoz, conhecido como Pepe de Córdoba, dançarino, corógrafo e professor de flamenco, faz parte da geração de artistas que difundiu o flamenco no Brasil na década de 50.

⁶ GRACIA-MECHBAEL, M. Al Ándalus no és Andaluzia. *El Diario*, Andaluzia, fev.2016. Disponível em: <http://www.eldiario.es/andalucia/lacuadraturadelcirculo/Andalus-Andalucia_6_485811418.html>. Acesso em: 4.jan.2018

Logo, vamos colocar as cartas na mesa momentaneamente, como quem inicia uma canastra, e lembrar que, nesse embaralhamento histórico, estamos tratando da **Rainha de Copas** (dança flamenca) e como já foi dito: a carência de informações nos impõe o salto atrás.

1.1 - O CÓDIGO DA ESCOLA SEVILHANA DE MATILDE CORAL

Narrador: Seguimos... o *Código da Escola Sevilhana* de Matilde Coral, em 9 de novembro de 2011, passou a fazer parte do *Catálogo Geral do Patrimônio Histórico Andaluz*, como bem de interesse cultural e etnológico em Sevilha. E consta na publicação do *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*, número 241, de 12 de dezembro de 2011.

Narrador: Esse é o momento oficial quando a **Rainha de Copas** ganha status de nobreza, é coroada, vestida e, de certo modo, enquadrada para instituir uma escola que, até os dias atuais, reverbera nos corpos flamencantes. O *Código da Escola Sevilhana* constitui um pilar básico no modo de existir da **Rainha de Copas**, diretamente vinculado à mulher sevilhana e, por extensão, à mulher andaluza.

Narrador: Um dos principais objetivos desse código é alertar para a manutenção de protocolos de conduta para a **Rainha de Copas**, que, ainda que se modifiquem com o passar do tempo, com o aprimoramento da técnica do sapateado para as mulheres, não se perca a atenção aos elementos tradicionalmente associados ao baile feminino. Esse alerta indica que a bata de cola⁷, por exemplo, não deve cair em desuso e muito menos ser esquecida. E, para isso, é necessário tomar medidas oportunas para que, no futuro, se conserve viva uma forma de dançar que tanto contribuiu para a formação da **Rainha de Copas**.

Narrador: A Escola Sevilhana é um estilo de dançar composto por um conjunto de protocolos e características com personalidade própria. Ou seja, são meios que a **Rainha de Copas** possui para imprimir um ar familiar, mas sem excluir ou privar sua própria personalidade porque o flamenco é em si mesmo uma arte de individualidades.

Narrador: Na Escola Sevilhana, a **Rainha de Copas** aprendeu que a estética e a plasticidade⁸ são os seus protocolos mais imperativos que fazem com que a sua forma graciosa de mover os braços, o corpo e brincar com as mãos de maneira atrativa e ser sedutora, apaixonante, airada, encantadora e elegante lhe atribuem uma atitude essencialmente feminina de acordo com os padrões da época. Esses seriam os modelos de características perfeitas! Além disso, domínio, conhecimento e gentileza. Um baile narcisista! Porque, como

⁷ Saia específica do baile flamenco composta por uma grande cauda com muitos babados.

⁸ Estética e plasticidade, nessa situação têm a ver com o modo pelo qual as *bailaoras* se apresentavam com os seus trajes bem acabados, cabelos bem arrumados e movimentos impecáveis em sua execução.

bem dizem os flamencos, para ser uma **Rainha de Copas**, *hay que gustarse*.

Estes são os protocolos do *Código da Escola Sevilhana*:

a) *Composición de la figura* (Composição da figura):

- *Cabeza erguida* (Cabeça erguida);
- *Hombros alineados* (Ombros alinhados);
- *Espaldas derecha* (Costas retas).

Narrador: Nesse item, não há nada muito contundente que aponte para uma caracterização do gênero, sendo comum para os dois esse tipo de postura, denotando o orgulho de ser sevilhano.

b) *Colocación básica de los pies en tercera posición* (Colocação básica dos pés em terceira posição):

c) *Braceo Harmonioso* (Harmonioso movimento de braços)

Narrador: Ainda que as imagens associadas ao adjetivo (harmonioso) possam, de alguma maneira, suscitar qualidades femininas, essa harmonia está mais implicada em uma composição de movimentos que não sejam excessivos e que tracem uma linha de gráficos singulares. Contudo, o que não seria harmônico no baile feminino? Tudo o que se aproxima de características do baile masculino ou harmonia significa a construção de imagens e formas simétricas e arredondadas? Fica a dúvida.

Narrador: Neste início de fábula, já existem algumas lacunas abertas referentes a questionamentos feitos por mim. Porque, mesmo sendo narrador desta fabulação, não estou livre das dúvidas. Este é o momento de chamar o grande oráculo, a **Dama de Ouros**, para tentar ajudar a compreender melhor o que ainda não foi entendido.

Narrador: Após essa pequena reflexão/dúvida, preciso pedir ao oráculo desta fábula para tentar entender melhor essa questão sobre harmonia. E, para isso, invoco a **Dama de Ouros!**

Narrador: Oh, **Dama de Ouros!** Ajudai-nos a fechar a canastra e livrai-nos de um jogo de burros sem fim.

Figura 2 - **Dama de Ouros**

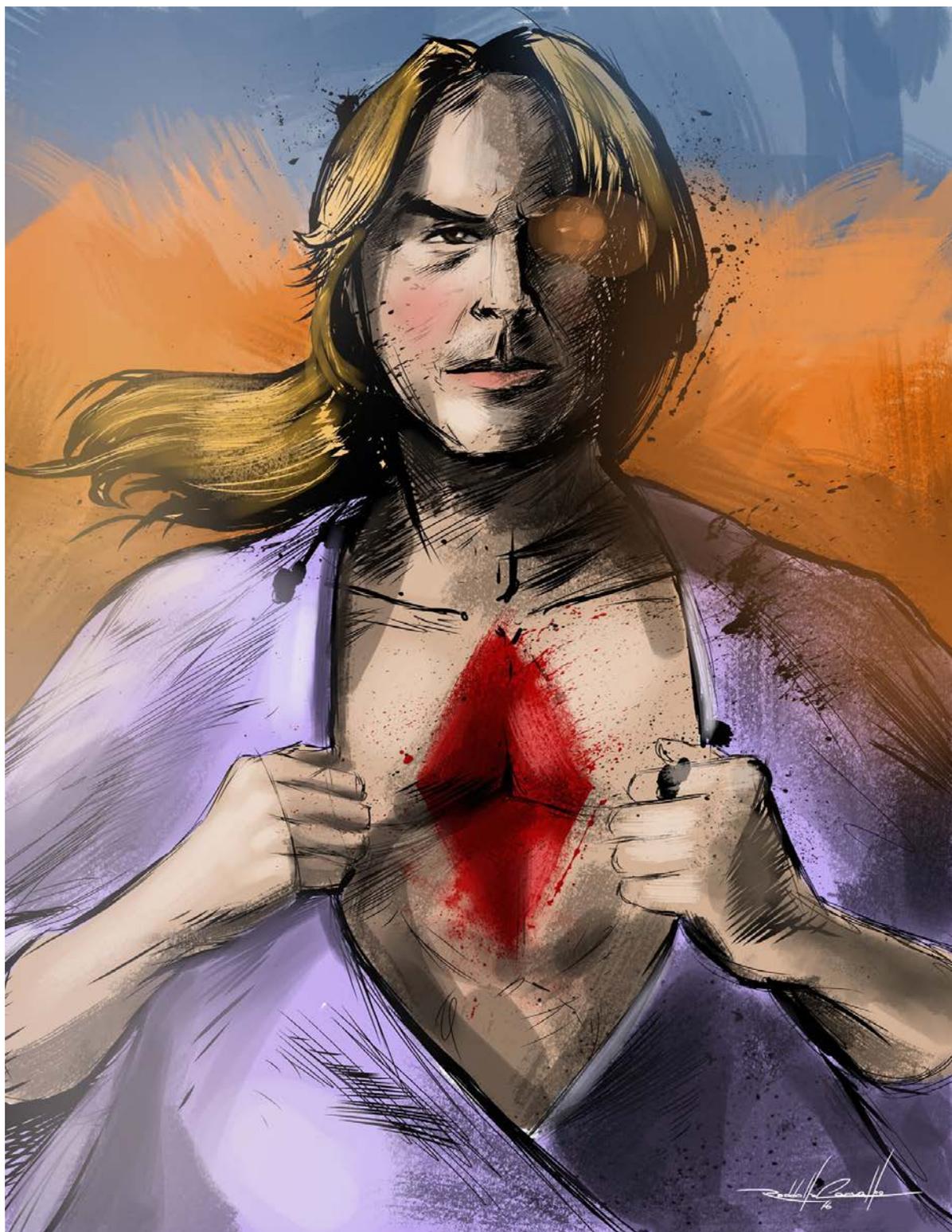


Ilustração: Rodolfo Carvalho

Dama de Ouros: Meu bem... sem lamurias! Posso tentar ajudar, mas um jogo de burros tem o seu lugar. Vamos ver de que maneira essa canastra pode fechar. Iiii... rimou!

Dama de Ouros: Vejamos... Se a própria Matilde Coral estabelece que, para ser uma bailaora essencialmente feminina dentro dos protocolos da Escola Sevillana, é preciso, entre outras coisas, construir formas graciosas ao mover os braços, o corpo e brincar com as mãos de maneira atrativa, ser sedutora, apaixonante, airada, encantadora e elegante... obviamente o critério de harmonia diz respeito não só a uma questão da forma, como também um comportamento que não reproduza em cena um espelhamento das características masculinas dos homens que estão do outro lado da cena. Não podemos esquecer o contexto histórico porque não estamos desvinculadas dele. O ano de 1830 era o reflexo das guerras civis espanholas e, antes disso, os ciganos já sofriam com a perseguição dos reis católicos, em seguida por Carlos III, sem mencionar o período Franquista que pretendia exterminar a cultura cigana⁹. Ou seja, que condição teria uma mulher cigana nesse momento? A de não exceder o comportamento esperado pela imposição do seu gênero.

Narrador (*sem palavras*): ...

d) *Manos gráciles* (Mãos graciosas)

Narrador: Será que os *bailaores* sevilhanos deveriam ou poderiam ter mãos graciosas? Certamente não! Porque a própria Matilde Coral, no filme *Flamenco*, de Carlos Saura, de 1995, diz: “*Hay que mover esas manos como palomas!*”.¹⁰ No trecho desse filme, podemos ver algumas *bailaoras* dançando com *bata de cola* sob a orientação de Matilde Coral. Ou seja, uma referência para mulheres!

e) *Movimientos de ombros y caderas* (Movimento de ombros e quadris)

Narrador: Ora... podemos considerar aqui as mesmas referências para as mãos, concorda? Veremos mais à frente que, no *Decálogo do baile flamenco*, de Vicente Escudero

⁹ Esse marco é referenciado na pragmática de Carlos III, de 19 de setembro de 1783, intitulada *Regras para conter e castigar a vagância e outros excessos dos ciganos*. Essa pragmática é o documento que converte em lei o fim proposto a séculos de intolerância, de incompreensão, diante da autonomia de outros sistemas culturais, do orgulho exasperado e do desprezo e medo da alteridade. (GRANDE, 2007, p. 251) Logo, o flamenco surge também como uma forma de resistência à perseguição e humilhação espanholas e não exatamente como consequência de uma pretensa benevolência de Carlos III quando resolve dar a sua benção aos ciganos, como a qualquer outro cidadão da Espanha. Sua intenção era integrar todo e qualquer cigano que renunciasse ao seu direito de sentir-se cigano. (MOURA, 2013, p. 22)

¹⁰ Tradução do autor: Movam suas mãos como se fossem pombas!
FLAMENCO. Direção: Carlos Saura. Produção: Juan Lebrón. Roteiro: Carlos Saura. Espanha: 1995. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=knx1Xj3oalg>>. Acesso em: 6.abril.2018.

(para homens), o quadril deve manter-se quieto!

f) *Rosto expresivo* (Rosto expressivo)

Narrador: Difícil saber o que seria a expressividade de um rosto quando, mais abaixo, veremos a naturalidade, a elegância e a plasticidade como qualidades de execução de movimento. Um rosto expressivo seria plástico, elegante e expressivo naturalmente ao mesmo tempo? Talvez só sendo sevilhano para entender...

g) *Zapateado musical* (Sapateado musical)

Narrador: Para as *bailaoras*, prevalecia um sapateado menos arrojado. Com o passar do tempo, elas ampliaram o domínio da técnica, mas isso implicou, segundo o Código, em uma determinada desatenção ao uso de outros elementos destinados ao baile feminino. Por isso, a ênfase no uso dos elementos a seguir:

h) *Uso de elementos externos* (Uso de elementos externos)

- *Bata de cola*

Narrador: Elemento feminino que veremos mais adiante sobre o *Tratado da bata de cola* de Matilde Coral

- *Mantón* (Xale bordado com franjas muito compridas)

Narrador: Elemento feminino.

- *Palillos*

Narrador: São as castanholas. Elemento comum dos dois

- *Sombrero* (Chapéu específico flamenco)

Narrador: Elemento masculino.

Sobre a maneira de executar os passos e movimentos, se destacam as seguintes qualidades:

a) *Naturalidad* (Naturalidade)

b) *Elegancia* (Elegância)

c) *Plasticidad* (Plasticidade)

Narrador: O próprio *Código de baile* não apresenta uma definição para cada um desses protocolos de conduta. No que diz respeito à naturalidade, elegância e plasticidade, é possível compreendê-las melhor a partir dos depoimentos relacionados ao texto como trechos de

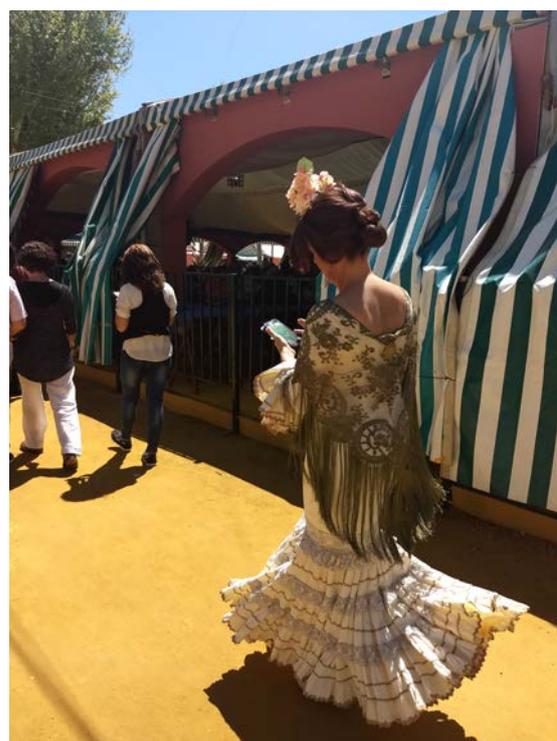
reportagens, poemas e catálogos de festivais que retratam as atuações das *bailaoras* sevilhanas, ressaltando sempre suas características físicas, como cor de cabelos, brilhos nos olhos, dentes perolados, braços e mãos delicados, atitudes doces, giros vistosos, sensualidade, domínio com os elementos comuns ao baile, ondulações graciosas, cabelos bem arrumados, ostentação, charme e uma série de outras qualificações. Todas feitas por homens!

Figura 3 - Portal de entrada da Feria de Sevilla



Fotógrafo: Daniel Moura (2018)

Figura 4 - Exemplo de como se vestem as mulheres para irem à Feria de Sevilla



Fotógrafo: Daniel Moura (2018)

Narrador: Como já nos explicou a **Dama de Ouros** e assim compreendendo um pouco sobre o contexto histórico, podemos perceber que as qualificações feitas às *bailaoras* sevilhanas nos fazem deparar com um olhar machista/exotizante normativizado por meio de um protocolo de conduta na codificação do baile da Escola Sevillhana. Podemos também considerar que esse é o marco de um momento histórico que futuramente ou mesmo no presente poderia atribuir problemas de gênero ao reinado da **Rainha de Copas** ao indicar modelos pré-determinados de conduta para o baile.

Narrador: Seguindo com a história... Rosario Monge, nascida em Cádiz, em 1862, conhecida como *La Mejorana*, é tida como o primeiro elo que constitui a cadeia de influências e contribuições pessoais que sustenta até hoje a Escola Sevillhana. Apesar da sua

carreira ter durado apenas poucos anos em função do casamento aos 19 anos e consequentes cuidados com a família, *La Mejorana* foi a primeira *bailaora* de que se tem registro, que vestiu pela primeira vez uma *bata de cola* e a primeira que levantou os braços mais além do que era habitual na sua época, fazendo com que o seu estilo próprio fosse perpetuado por outras *bailaoras* (dançarinas de flamenco) e, principalmente, por sua filha, Pastora Roras Monje (conhecida como Pastora Império).

Figura 5 - Escultura do busto de Pastora Império em uma praça de Sevilha



Fotógrafo: Daniel Moura (2018)

Narrador: A Escola Sevilhana de Baile, de fato, nasce com a Pastora Império. A partir dela foram cristalizados os protocolos que hoje são as marcas características desse estilo, de onde beberam muitas outras *bailaoras*. Em pleno apogeu de sua fama, em 1922, Pastora Império perde a sua mãe, La Mejorana! E em 1928 desaparece dos palcos para cuidar de sua filha Rosário, assim como fez sua mãe.

Narrador: E por que esses fatos históricos nos interessam agora? Para além de um registro por meio do qual se compreende um pouco melhor o estabelecimento de protocolos assimilados até hoje pela **Rainha de Copas**, é possível observar que o papel da mulher *bailaora* de flamenco também estava submetido a outros protocolos de gênero dos quais, provavelmente, nenhuma mulher, *bailaora* ou não, poderia escapar: os cuidados com a família.

Narrador: Em 1930, à beira da ditadura Franquista (1934 – 1939/1977), Pastora Império volta aos palcos, onde permanece atuando até 1942, quando se refugia em *una venta* (um comércio, um bar) que se chama *La Capitana, un colmao* (uma marisqueria), que ela abre em uma região próxima a Madri, onde recebe seus amigos e dança quando quer. Com poucas saídas do seu refúgio, para atuações em filmes e apresentações com companhias de dança, anos depois, em 1958, abria outro estabelecimento na capital espanhola: o tablado *El Duende*. Lá, Pastora Império deu suas últimas aulas de flamenco, produzindo a transmissão de saberes que possibilitaria a consolidação da Escola Sevilhana. Pastora Rojas Monje (Pastora Império) morreu em 1979, aos 94 anos, deixando uma forma de dançar que hoje se reconhece especificamente como sevilhana.

Narrador: Se Pastora Império levantou os alicerces da Escola Sevilhana, foi Matilde Corrales González (conhecida como Matilde Coral) quem teve o mérito de ter difundido, transmitido e codificado essa porção do reinado da **Rainha de Copas**, através dos seus ensinamentos em sua academia em Triana (um bairro em Sevilha). Matilde Coral foi aluna de Pastora Império e com ela teve a oportunidade de experimentar pela primeira vez uma *bata de cola*. Obedecendo ao critério do embaralhamento, veremos isso mais adiante na voz da própria **Rainha de Copas**.

Narrador: Há também no *Código de baile da Escola Sevilhana* alguns depoimentos de *bailaoras* que manifestam sua opinião a respeito da Escola Sevilhana. É interessante notar nesses depoimentos que a grande maioria delas destaca qualidades indispensáveis na execução de um baile flamenco, revelando que as funções de feminilidade e elegância devem ser impregnantes e estão em acordo com os pressupostos registrados por Matilde Coral.

Matilde Coral levou metade da vida mimando, aperfeiçoando, enriquecendo os saberes que aprendeu com Pastora Império e a outra metade ensinando a todas as gerações de *bailaoras* que se aproximaram dela, o que foi sem dúvida sua contribuição que mais transcendeu a história recente do baile flamenco. Matilde Coral reviveu e encarnou os modos e maneiras de sua mestra, logrando um baile feminino e elegante, com um caráter pessoal e domínio que possuía a filha da Mejorana. Fez da *bata de cola* um prolongamento do seu próprio corpo, uma parte dela mesma que vive o baile, que sabe mover-se no compasso da música e que Matilde mexe com a

mesma suavidade e naturalidade com que move seus braços e mãos. Possui um baile majestoso, solene com uma alada lentidão que emociona e emudece ou arranca fervorosos olés. É além de tudo a quintessência do baile feminino: plástico, com um toque de astúcia, mas sem ser estridente. Um baile de mãos e braços. Um baile de atitudes escultóricas. Um baile, enfim, que destila o aroma da graça e a magia da beleza. (BOLETÍN OFICIAL DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA, 2011, p. 19)¹¹

Narrador: As funções de elegância e feminilidade estão ligadas a um modo de dançar e sentir a música. Para *bailaoras* como Milagros Mengíbar, Merche Esmeralda, Pepa Montes, Ana María Bueno, Loly Flores, Ana Moya e Isabel Bayón¹², ainda que haja pequenas diferenças em suas opiniões, a maioria delas ressalta de forma comum entre elas um modo de dançar característico de ser sevilhana, para além do que já foi dito a respeito de qualidades como: braços para cima, ombros bem encaixados, sensualidade, astúcia, sapateado pouco agressivo, mãos como pombas voando, um baile doce e muito feminino e elegante, acima de tudo.

Narrador: E os homens da Escola Sevilhana? Existem. No entanto, não têm o mesmo destaque no *Código da Escola Sevilhana*. O que não quer dizer que não sejam ou tenham sido reconhecidos em seu fazer artístico. No entanto, a justificativa do *Código de baile da Escola Sevilhana* diz o seguinte:

Ainda que muitas de suas marcas possam ser identificadas também em um baile masculino, a Escola Sevilhana constitui um pilar básico no baile feminino vinculado à mulher sevilhana e por extensão à mulher andaluza. (BOLETÍN OFICIAL DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA, 2011, p. 1)¹³

Narrador: Para os homens, vale o mesmo que para as mulheres, guardando obviamente as suas devidas proporções.

Em maior ou menor medida, os traços essenciais do baile sevilhano podem ser vistos em quase todos os *bailaores* nascidos nesta terra, desde Curro Vélez, Farruco, Bobote y Rafael el Negro até Israel Galván. (BOLETÍN

¹¹ Tradução do autor. No original: Matilde Coral se ha pasado media vida mimando, perfeccionando, enriqueciendo los saberes que aprendió de Pastora Imperio y la otra enseñándolos a todas las generaciones de bailaoras que se han acercado a ella, en la que ha sido sin duda su contribución más trascendente a la historia reciente del baile flamenco. Matilde ha revivido y encarnado los modos y maneras de su maestra, logrando un baile femenino y elegante, con ese empaque y señorío que le daba la hija de La Mejorana. Ha hecho de la bata de cola una prolongación de su propio cuerpo, una parte de ella misma que vive el baile, que sabe moverse a compás y que Matilde mece con la misma suavidad y naturalidad con las que bracea o mueve sus manos. Es el suyo un baile majestuoso, solemne, con esa alada lentitud que emociona y hace enmudecer o arranca fervorosos olés. Es además la quintaesencia del baile de mujer: plástico, con un toque picarón, pero sin estridencias. Un baile de manos y brazos. Un baile de actitudes escultóricas. Un baile, en fin, que destila el aroma de la gracia y la magia de la belleza. (BOLETÍN OFICIAL DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA, 2011, p. 29)

¹² *Bailaoras* reconhecidas na Espanha por seu trabalho e por terem sido formadas pela Escola Sevilhana.

¹³ Tradução do autor. No original: Aunque muchos de sus rasgos pueden identificarse también en el baile de hombre, la Escuela Sevillana constituye un pilar básico en el baile de mujer, vinculado a la mujer sevillana y por extensión a la andaluza. **Ibid.**, p. 1.

Narrador: No baile masculino, a qualidade do movimento das mãos e dos braços também é ressaltada, mas a imagem das mãos movendo como se fossem pombas voando não é mencionada. Tomando como exemplo o *bailaor* El Mimbres (Manuel Corrales González):

Seu baile, singular, era uma síntese de distinção e barroquismo. Seus braços e mãos desenhavam arabescos de uma beleza única, dificilmente superável. Tinha imaginação e ousadia suficientes para seguir seus próprios julgamentos. Assim criava figuras e passos inéditos e singulares. Sem deixar de ser respeitoso com os fundamentos da tradição do baile, ascendia vez ou outra os espaços reservados à genialidade. (BOLETÍN OFICIAL DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA, 2011, p. 33)¹⁵

Narrador: Ou seja... A forma graciosa de mover os braços, o corpo e brincar com as mãos de maneira atrativa, a sedução, ser apaixonante, airado, encantador e elegante, ter ombros bem encaixados, sensualidade, astúcia, sapateado pouco agressivo, mãos como pombas voando, bailar docemente e elegante acima de tudo são adjetivos atribuídos ao baile feminino que são trocados por adjetivos para tratar o baile masculino como: singularidade, síntese de distinção e barroquismo, mãos e braços que desenhavam arabescos de beleza única, imaginação e ousadia atrelados a uma ideia de autonomia e genialidade.

Narrador: Me pergunto.... Os problemas de gêneros estão postos. Existiam naquele momento artistas questionadores dessas normatizações fortemente protocoladas?

Dama de Ouros (*levemente cansada*): Meu bem...

Narrador (*surpreendido*): **Dama de Ouros**?!

Dama de Ouros (*taxativa*): A única onipresente, onipotente desta fábula sou eu, meu bem! Não preciso esperar que você me chame para desemburacar esse jogo de burros. Percebi seu atordoamento e *chegay*.

Dama de Ouros (*sentindo-se um pouco melhor*): Veja bem... sua perguntinha é procedente. Ainda que não seja possível afirmar que não existam registros tão antigos quanto o início do surgimento do *Código de baile da Escola Sevillana*, é possível especular que esse tipo de protocolo, assim como outros, reverberaram em alguns corpos um pouco depois. Um desses personagens é o *cantaor* declaradamente homossexual Antonio Mairena (1909 – 1983), mencionado por Fernando López Rodríguez em seu livro *De puertas para adentro*

¹⁴ Tradução minha. No original: En mayor o menor medida, los rasgos esenciales del baile sevillano se aprecian en casi todos los bailaores nacidos en esta tierra, desde Curro Vélez, Farruco, Bobote y Rafael el Negro hasta Israel Galván. (BOLETÍN OFICIAL DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA, 2011, p. 33)

¹⁵ Tradução minha. No original: Su baile, irrepitible, era una síntesis de distinción y barroquismo. Sus brazos y manos dibujaban arabescos de una belleza única, difícilmente superable. Tenía imaginación y la osadía suficiente para seguir sus dictámenes. Así creaba figuras y pasos inéditos y exquisitos. Sin dejar de ser respetuoso con lo esencial de la tradición bailaora se asomó una y otra vez a los espacios reservados a la genialidad. **Ibid, loc.cit.**

(2017).

Dama de Ouros: Existe também um registro de 1918 no livro *La idumentaria en el baile flamenco*, de Fátima Franco (2008), onde consta uma imagem que retrata um tablado flamenco e, entre todas as pessoas da foto, existe uma *bailaora* chamada *La Quica* (no canto direito) que está trajada de homem.

Figura 6 - Reprodução de imagem de 1918 que retrata um tablado flamenco



Cuadro flamenco del Kursal 1918. De izq a dcha: Ramirito, Rita Ortega, Carmen de José María, Concha *La Roteña*, Juana Junquera, el guitarrista Pepe *el Ecijano*, María *La Roteña*, María Heredia, Juana Vargas *La Macarrona*, Rosario Ortega *La Coriana* y la Quica vestida de hombre.

Fonte: Franco (2008)

Dama de Ouros: O livro não menciona nada a respeito sobre essa transgressão e não é possível afirmar nada sobre a identidade de gênero da *bailaora*, nem mesmo se era hétero ou lésbica. Mas o fato é curioso e bastante significativo considerando a época do registro, 1918.

Dama de Ouros: Respondida sua pergunta, meu bem?

Narrador: Plenamente!

Narrador: Bom... De acordo com os registros históricos e literários, é provável que a **Rainha de Copas** tenha dominado os espaços flamencos desde o ensino à encenação por muito tempo. A suposição das perguntas pode ganhar força pelo fato de existirem, além do *Código de baile da Escola Sevillhana*, outros dois documentos que protocolam um pouco mais

as definições de gênero. Um deles é o *Decálogo del baile flamenco*, de 1951, de Vicente Escudero (já comentado anteriormente), e o outro é “O Tratado de bailes de sociedade. Regionais espanhóis. Especialmente andaluzes. Com sua história e modo de execução, foi publicado em Sevilha em 1912 por José Otero” (RODRÍGUEZ, 2016, p. 26)¹⁶

1.2 – O DECÁLOGO DE VICENTE ESCUDERO

1) *Bailar en hombre* (Bailar como homem)

Narrador: ora... ainda que, como os protocolos do *Código de baile da Escola Sevillhana*, o Decálogo de Vicente Escudero não especifique cada um dos seus protocolos de conduta, é possível compreender que bailar como homem implique o inverso das informações do *Código de baile*, somados ao que dizem os próximos itens. No entanto, ainda seria subjetivo compreendê-los à luz de uma única definição que padronizasse os corpos flamencos a dançarem segundo as indicações de Vicente Escudero.

2) *Sobriedad* (Sobriedade)

Narrador: Se no *Código de baile* a expressividade era uma condição para a *bailaora* andaluza, no Decálogo, a sobriedade parece ser uma característica que imprime uma certa dureza ao baile, não permitindo, assim, qualquer risco de insinuações que denotassem ondulações expressivas na retidão do movimento. Por outro ponto de vista, como o Decálogo é datado em 1951, também poderíamos pensar a sobriedade relativa a uma característica da expressão facial, dado ao fato da compreensão de corpo desse momento histórico ser distinta da atualidade e, portanto, sobriedade pode significar uma seriedade na atuação, não dando espaço para a graça de um sorriso, por exemplo.

3) *Girar la muñeca de dentro afuera con los dedos juntos* (Girar as mãos de dentro para fora com os dedos juntos)

Narrador: Claro! Dessa maneira matamos as pombas de Matilde Coral. “*Hay que mover esas manos como palomas!*”, ou seja, dureza e retidão para o movimento dos *bailaores*.

4) *Las caderas quietas* (Quadril quieto)

Narrador: Não é uma condição admirável, nem surpreendente que esse protocolo determine uma condição de gênero ao baile, ainda que as *bailaoras* andaluzas também não fossem demasiadamente livres de quadril, como provavelmente seriam as *bailaoras* ciganas ou de outras partes da Espanha. Certamente a preocupação de Vicente Escudero diz respeito

¹⁶ Tradução do autor. No original: El Tratado de bailes de sociedade. Regionales españoles. Especialmente andaluzes. Con su historia y modo de ejecución fue publicado en Sevilla en 1922 por José Otero. (RODRÍGUEZ, 2016, p. 26)

aos movimentos ondulatórios e de báscula posterior da bscia, porque a báscula anterior ainda   frequente como uma alusão ao movimento de enfrentamento do toureiro¹⁷.

Narrador: Mas existe mais alguma coisa aí na região do quadril do qual deveríamos ter medo ou tomar cuidado para que os movimentos ondulatórios não estimulem outras sensações? A **Dama de Ouros** pode nos ajudar?

Dama de Ouros: Meu bem...   claro que sim. O c  está no quadril, e essa região   privatizada até hoje porque ali está o centro do poder em pelo menos três aspectos, como diz Preciado (2014). Note:

Um: o  nus   o centro er geno universal situado além dos limites anat micos impostos pela diferença sexual, onde os papéis e os registros aparecem como universalmente reversíveis (quem não tem um  nus?). Dois: o  nus   uma zona primordial de passividade, um centro produtor de excitação e de prazer que não figura na lista de pontos prescritos como orgsticos. Tr s: o  nus constitui um espaço de trabalho tecnológico;   uma fábrica de reelaboração do corpo contrassexual p s-humano. O trabalho do  nus não   destinado   reprodução nem está baseado numa relação romântica. Ele gera benefícios que não podem ser medidos dentro de uma economia heterocentrada. Pelo  nus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero vai   merda. (PRECIADO, 2014, p. 32)

Dama de Ouros:   claro que Vicente Escudero não instiruiria um item do seu decálogo dedicado ao c  e nem muito menos teria todos esses argumentos para, assim, negar o poder do c , imobilizando o quadril no baile masculino. Mas certamente algo ele sabia porque, como se diz no popular, “quem tem c  tem medo.”

Narrador: Dama, a senhora   diva!

Dama de Ouros: Meu bem... me conta uma novidade?!

Narrador: Amo!

Narrador: Seguindo...

5) *Bailar asentao y pastue o* (Bailar com peso e com tranquilidade de gestos, valentia)

Narrador: Se a leveza   uma qualidade designada ao feminino, seu contrário, sendo o peso, parece lógico que tenha uma designação masculina. A palavra *pastue o* tem uma referência muito forte ao ato de tourear, ou seja, um enfrentamento ao touro com tranquilidade e valentia.

6) *Armon a de pies, brazos y cabeza* (Armonia de p s, braços e cabeça)

Narrador: Esse tema exige uma simetria de movimentos particularmente retilíneos, considerando a linha de braços e pernas. Movimentos com cotovelos ligeiramente flexionados poderiam sugerir uma fragilidade das formas mais retilíneas de movimento, e a imagem do

¹⁷ Na dança flamenca a postura do *bailaor* também tem influências da postura do toureiro no momento em que enfrenta o touro na arena.

bailaor que Vicente Escudero cria nega as curvas.

Narrador: Uma reflexão para este momento: se as curvas do corpo feminino e a sinuosidade de seus movimentos são características de um baile que pode remeter à sensualidade ou mesmo a algum tipo de fragilidade de movimento, poderíamos admitir que Vicente Escudero, assim como o *Código de baile da Escola Sevillhana*, instituíram não só um protocolo de conduta, como também atribuíram ao corpo um local de intensas negociações entre subjetividades compulsoriamente normatizadas?

Narrador: **Dama de Ouros?**

Dama de Ouros (*indisposta*): Meu bem... Faz todo sentido, mas sem vontade nenhuma de argumentar agora.

Narrador: E segue o jogo de burro...

7) *Estética y plástica sin mixtificaciones* (Estética e plástica sem misturas com elementos místicos; purismo)

Narrador: Ainda que seja um decálogo voltado para o baile masculino, esse item, em princípio, não aponta uma determinação de gênero. Por outro lado, também poderíamos perguntar se, para Vicente Escudero, a religiosidade e o misticismo são características femininas. Ou se forem comuns aos dois, que isso não se revele em um baile masculino.

8) *Estilo y acento* (Estilo próprio e modo particular de marcar e dançar o ritmo com o corpo)

Narrador: Esse item deixa uma dúvida que diz respeito ao modo pelo qual seria possível compreender e perceber um estilo próprio e ao mesmo tempo uma questão: estariam as mulheres permitidas ou fadadas ao fracasso de não possuírem um estilo próprio? Como se fossem resultados de uma produção de *bailaoras* em massa?

9) *Bailar con indumentaria tradicional* (Bailar com vestimenta tradicional)

Narrador: A vestimenta tradicional para os homens costumava ser uma calça de cintura alta, camisa de manga longa, colete, jaqueta e, a depender do baile, um chapéu. Essa vestimenta também poderia seguir uma linha semelhante à vestimenta do toureiro, aportando detalhes bordados nas jaquetas, por exemplo.

10) *Lograr variedad de sonidos con el corazón, sin chapas en los zapatos, sin escenarios postizos y sin otros accesorios* (Alcançar uma variedade de sons com o coração, sem chapas nos sapatos, sem cenários artificiais e sem outros acessórios)

Narrador: Nesse item, Vicente Escudero parece apelar para um critério de sinceridade quando menciona uma produção na variedade percussiva do sapateado que seja produzida pelo coração. Comenta-se no ambiente flamenco, e isso é absolutamente generalista e sem

qualquer fundamentação literária, que esse item é uma possível crítica feita por Vicente Escudero ao *bailaor* Antonio Ruiz Soler que foi, possivelmente, o primeiro *bailaor* a colocar chapas nos sapatos para produzir um som mais alto e mais forte com o sapateado. Os sapatos de flamenco, diferente dos sapatos para o *Tap* americano, possuem *clavos* (pequenos pregos) e não chapas metálicas.

Narrador: Outra informação importante sobre essa possível crítica ao *bailaor* Antonio Ruiz Soler, que não seria possível ignorar, dá-se ao fato deste *bailaor* ser declaradamente homossexual. Seria, portanto, o 10º item deste decálogo pensado para instituir um modo particular de dançar flamenco para os homens, um rastro de homofobia documentado?

Narrador: O fato é que existe no Museu do Flamenco em Málaga uma prova real de que o *bailaor* citado Antonio Ruiz Soler, alvo da possível crítica homofóbica de Vicente Escudero, usava botas com chapas. Suas botas estão expostas nesse museu como evidência a foto abaixo.

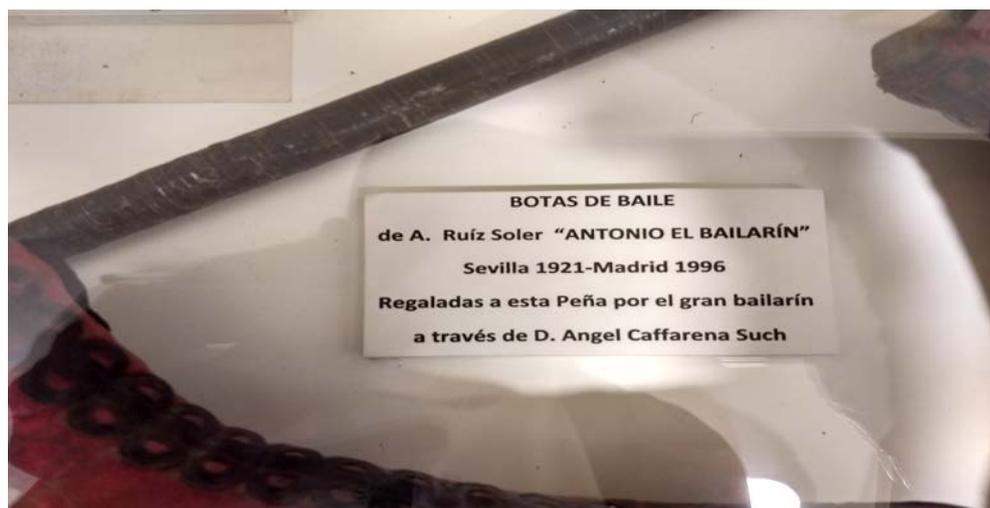
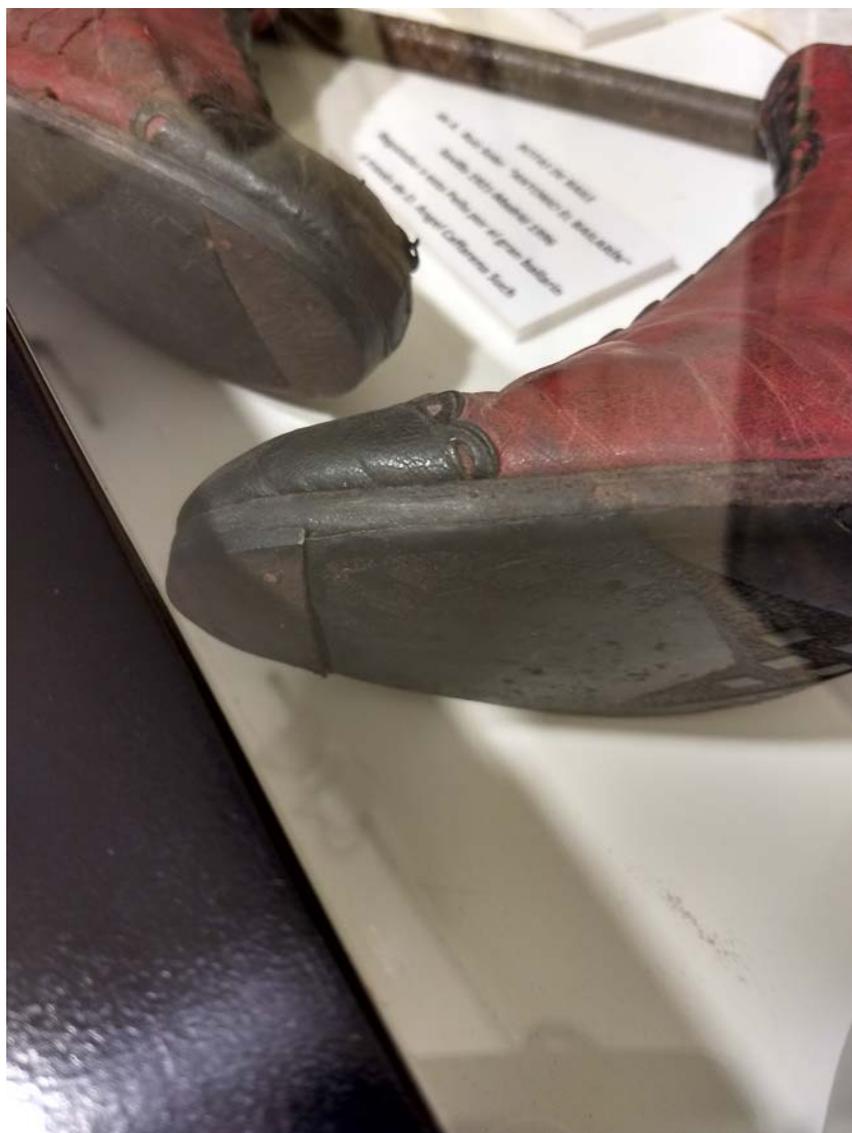


Figura 7 - Botas de baile de Antonio Ruiz Soler expostas no Museu do Flamenco, em Málaga. Observe as chapas na parte de baixo no bico das botas.



Fotógrafo: Daniel Moura (2018)

1.3 - O TRATADO DE BAILES DE SOCIEDADE. REGIONAIS ESPANHÓIS. ESPECIALMENTE ANDALUZES. COM SUA HISTÓRIA E MODO DE EXECUÇÃO DE JOSÉ OTERO

Narrador: Entre o *Código de baile da Escola Sevillana*, em 1830, e o *Decálogo del baile flamenco*, em 1951, está o *Tratado de bailes*, de José Otero, publicado em Sevilha em 1912.

Narrador: Uma possível pergunta...Por que o texto não está ordenado cronologicamente?

Dama de Ouros: Resposta óbvia! O autor não conheceu os fatos por ordem cronológica, por isso o em-ba-ra-lha-men-to!

Narrador: Obrigado pela surpresa da aparição e delicadeza da resposta, **Dama de**

Ouros.

Narrador: Agora as respostas possíveis!

a) O *Código de baile da Escola Sevillhana* e o *Decálogo del baile flamenco* de Vicente Escudero são mais conhecidos e mais contundentes em protocolar uma conduta para o baile, instituindo modos específicos de atuação para homens e mulheres. Esse fato remete à compreensão diretamente do corpo, motivo pelo qual se justifica esta fábula;

b) Ainda que o Tratado de José Otero sugira alguns critérios de atuação para o baile, a sua intenção está mais centrada em fazer com que o flamenco tenha acesso livre entre as classes e deixe de ser marginalizado, mesmo que isso signifique um certo tipo de apagamento das masculinidades;

c) Não existe qualquer registro que tenha chegado ao conhecimento do pesquisador que relate uma possível influência existente entre o *Código de baile da Escola Sevillhana*, o *Tratado de bailes de Sociedadade*, de José Otero, e o *Decálogo del baile flamenco*, de Vicente Escudero;

d) E não menos importante... a ordem de apresentação desses fatores segue o critério do embaralhamento, fazendo com que esta fábula retrate de forma mais real o modo pelo qual a história e as informações se relacionam por muitas vezes em simultaneidade, ignorando a cronologia dos fatos, como docemente quis dizer a **Dama de Ouros**.

Narrador: Voltando... Nos conta Fernando López Rodríguez (2016), que o *Tratado de bailes de sociedadade*, de José Otero, publicado em Sevilha em 1912, tem como objetivo popularizar os conhecimentos do baile flamenco e, com isso, fazer com que não se perca por completo as regras dessa arte. No entanto, a intenção de popularização e preservação dessa arte implica em algumas normatizações que, por um lado, fixa no tempo determinados bailes para que possam ser preservados e interpretados no futuro, mas, no entanto, determinam regras estéticas e sociais que geram consequências para além da ideia de popularização e conservação dos bailes.

Narrador: Rodríguez (2016) explica que o caráter de normatização do *Tratado de bailes de sociedadade*, de José Otero, se dá pelo fato de que não existe uma tradição escrita que não seja normativa, por definição. Essa afirmação encontra apoio na seguinte citação de Gérard Lenclud:

A utilização da escrita introduz a noção de um modelo ou, se queremos, de um original ao menos relativo (< Não é necessário – recorda Pouillon – que o modelo seja o original >: O importante é que o apresentemos como tal). Ao mesmo tempo, a realização da tradição pode ser feita em referencia à boa versão ou a que se pretende que seja. E, curiosamente, ao menos em aparência, são nossas sociedades, não as sociedades de tradição oral, as que

cultivam a arte da memória, constroem a reprodução conforme (a copia) à verdadeira fidelidade. (LENCLUD apud RODRÍGUEZ, 2016, p. 24)¹⁸

Narrador: Esta citação está em um artigo em francês que se chama *La tradition n'est pas plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie*. Na tradução em português, de José Otávio Nogueira Guimarães (2013), deste mesmo artigo (A tradição não é mais o que era... Sobre as noções de tradição e de sociedade tradicional em etnologia), a respeito desta citação que compõe o artigo publicado na Revista História, Histórias¹⁹, Lenclud (1987) diz que a função da leitura no Antigo Regime europeu diferenciava-se da leitura atual porque antes a leitura cumpria a função de descanso da memória ao invés de servir como meio de aprendizagem do novo. O sistema era repetir e decorar! Portanto a leitura não era um instrumento de conhecimento e servia no auxílio da memória em caso de esquecimento ou incompetência, cumprindo a função apenas de reconhecimento e não de descoberta de algo novo.²⁰

Em resumo, a escrita tende a eliminar a parte de criatividade na constituição cotidiana da tradição. Se ela fosse apenas a preservação do que ocorreu no passado, as sociedades mais tradicionais seriam as sociedades modernas, que dispõem, com a escritura, da arma absoluta para controlar o esmero da reprodução. (LENCLUD, 2013, p. 161)

Narrador (*em tom de crítica*): Ou seja, vale o que está escrito. E se está escrito, está legitimado. Retomaremos esse aspecto um pouco mais adiante após mencionar o *Tratado da bata de cola* de Matilde Coral.

1.4 - A BATA DE COLA

Narrador: Como já mencionado antes, a *bata de cola* é um dos elementos considerados por Matilde Coral na composição do protocolo da Escola Sevilhana. Talvez um dos mais importantes dado ao fato desta artista ter escrito um tratado para registrar uma série de informações relevantes ao uso deste elemento, bem como mencionar fatos históricos, artísticos e metodológicos, citando personalidades do reino da **Rainha de Copas** que constituíram a história dessa arte.

Narrador: O *Tratado de la bata de cola* de Matilde Coral é um livro editado em Madri, em 2003, pela Alianza Editorial. Atualmente encontra-se descatálogo, o que torna o acesso

¹⁸ Tradução minha. No original: La utilización de la escritura introduce la noción de modelo o, si queremos, de original al menos relativo (< No es necesario – recuerda Pouillon – que el modelo sea el original>: lo importante es que lo presentemos como tal). A la vez, la realización de la tradición puede hacerse en referencia a la version buena o a la que se pretende lo sea. Y curiosamente, al menos en apariencia, son nuestras sociedades, no las sociedades de tradición oral, las que cultivan el arte de la memoria, erigir la reproducción conforme (la copia) a la verdadera fidelidade.

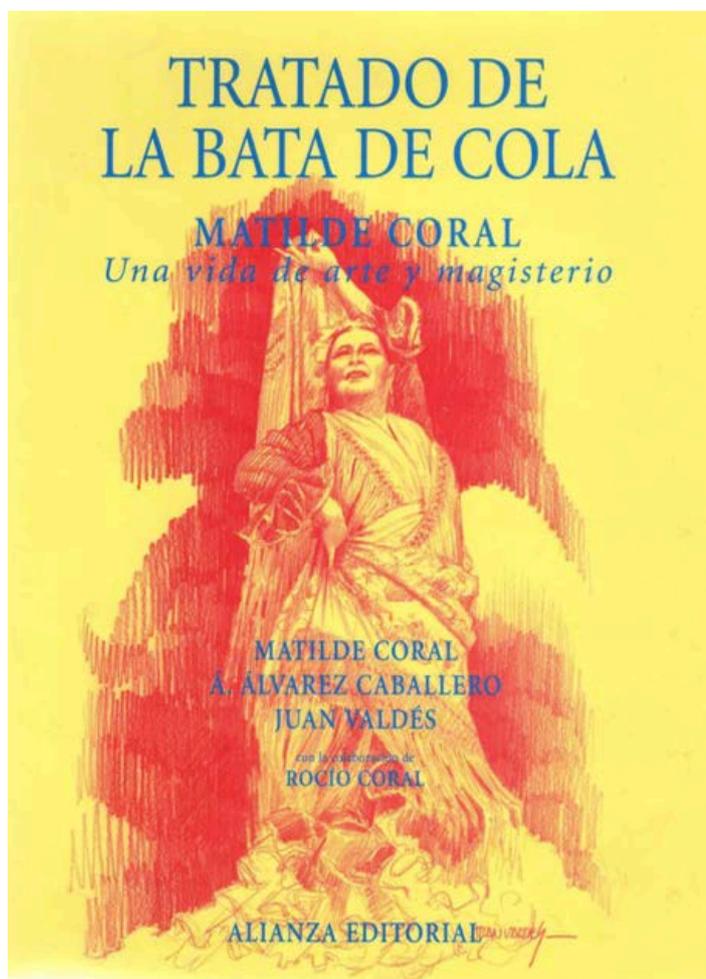
¹⁹ HISTÓRIA, HISTÓRIAS. Brasília, vol. 1, n. 1, 2013. ISSN 2318-1729

²⁰ ARIES, P.L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime. Paris: Seuil, 1973, p. 145.

a essa obra uma tarefa difícil. No tratado, dividido em duas partes, Coral menciona fatos de sua vida particular nas atuações artísticas e de ensino com o flamenco, finalizando a primeira parte introduzindo informações sobre a *bata de cola*.

Narrador: Na segunda parte, o tratado em si, menciona elementos técnicos como movimentos básicos, giros e modos de manobrar a bata para alçar vôos fora do chão. O tratado tem um valor histórico inquestionável, mas, curiosamente, o livro não aporta referências de origem sobre o uso e o surgimento da *bata de cola*. Essas referências estão presentes no livro *La indumentaria en el Baile Flamenco. Un recorrido histórico*, de Fátima Franco (2008) e na revista *Candil* nº 128 (2000).

Figura 8 - Capa do livro *Tratado de la bata de cola*



Fonte: Reprodução

Narrador: Franco (2008) diz que o conhecimento produzido hoje sobre as origens e usos das indumentárias da **Rainha de Copas** tem como fonte de pesquisa textos, quadros ou gravuras da época. Para essa compreensão, foi necessário percorrer um caminho histórico o

mais próximo possível da aparição do flamenco, retratado por artistas como Picasso, Sorolla, Julio Romero de Torres, Ignacio Zuloaga, José Villegas, Doré, entre outros... E em documentos literários como a Bíblia e a Ilíada, por exemplo.

Narrador: No percurso desse material historiográfico, existem dados de 1589 que registram ciganos bailando uma *Zambra*²¹ para comemorar a reconquista da cidade, e esse ato foi proibido pela igreja dado o seu caráter indecente. Em 1619, Felipe III proibiu o uso dos trajes e dialeto ciganos, castigando o descumprimento com pena de morte. Já Felipe IV, em 1633, vetou a aparição dos ciganos em danças e teatros sob a pena de duzentas chicotadas e seis anos de prisão.

Narrador: Essas proibições fizeram com que as primeiras idumentárias usadas pela **Rainha de Copas** para suas interpretações fossem as mesmas do uso cotidiano até a entrada do século XVIII quando, na segunda metade, os trajes começaram a ter diferenciações particulares em cada região da Espanha, verificados nas obras de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, *Colección Trajes de España (1777-1788)*.

Apareceu, segundo alguns, a antecessora da bata de cola flamenca, também chamada *bata de cola*, já que arrastava na parte de trás graças a algumas pregas nas costas que davam o vôo necessário; sendo estes ajustados ao corpo por meio de cordões ou faixas. (FRANCO, 2008, p. 54)²²

Narrador: Eulalia Pablo Lozano, na revista *Candil*, diz que o traje de baile que hoje é utilizado pela **Rainha de Copas**, originariamente, nada tem a ver com o flamenco. O uso da *bata de cola* tem como inspiração e conseqüentes adaptações para o manejo nos palcos, em uma moda que reinou entre as elegantes damas da alta sociedade francesa do século XVIII e que não tinha nada a ver com o vestuário habitual das andaluzas e das ciganas espanholas.

Narrador: O mesmo diz Franco (2008), que, inicialmente, ainda no século XVIII, por inspiração da moda francesa, a mulher espanhola passou a usar esse traje que logo foi se transformando, ganhou mais volantes e cores e passou a ser usado pelas mulheres da classe alta espanhola.

Derivada do traje francês da corte do século XVIII. Nesta, a parte de trás do traje arrastava com leveza, contudo, no último terço do século XIX, eram mais curtas que as atuais. Conta-se que a primeira, bata tal como se conhece hoje, apareceu em Granada, era de um comprimento especial feita com um tecido de algodão branco. Outros especialistas a consideram uma adaptação do conhecido traje de princesa da época. Uma das batas mais antigas

²¹ A *Zambra* é conhecida na música andaluza em dois gêneros. O primeiro por um tipo de *tangos* que é interpretado em um ritual homônimo pelos ciganos del Sacromonte Granadino. E o segundo é um estilo teatral de canção criado por Manolo Caracol. (GAMBOA e NÚÑEZ, 2007, p. 608)

²² Tradução do autor. No original: Apareció, según algunos, la antecessora de la bata de cola flamenca, también llamada *bata de cola*, ya que arrastraba en su parte trasera, gracias a unos pliegues en la espalda que daban el vuelo necesario; siendo estos ajustados al cuerpo por medio de cordones o cintas. (FRANCO, 2008, p. 54)

conservadas atualmente encontra-se na Cátedra de flamencologia de Jerez de la Frontera, e pertenceu a “La Argentina”. Comenta-se que foi La Mejorana a primeira a levá-la para a cena. (FRANCO, 2008, p.81)²³

Narrador: Comenta Lozano (2000) que a presença da *bata de cola* nos cenários da época, os Cafés Cantantes²⁴, sempre foi um enigma porque o que se sabe, a partir dos registros históricos, é que a *bata de cola* era usada em cena porque fazia parte da idumentária feminina da época e, portanto, foi necessário desenvolver um técnica muito exigente para o uso desse traje. E, conseqüentemente, a *bailaora* deveria ter graça, segurança e arte em abundância para deslocar-se no espaço e interpretar o baile. No entanto, reflete Lozano: A quem e por que ocorreu a ideia de vestir tamanho impedimento para dançar flamenco?

Narrador: Concordando com Franco (2008), Lozano (2000) também diz que essa resposta é dada pela articulação entre informações colhidas em registros históricos, como as peças do teatro menor espanhol, no depoimento de viajantes e estrangeiros que cruzaram a Espanha, como Charles Davillier em *Viaje por España*, publicado em Paris, em 1862, e em ilustrações de Juan Ignacio Gonzales del Castillo.

Narrador: Franco (2008) e Lozano (2000) consideram que o maior motivo de surgimento da *bata de cola* para a **Rainha de Copas** deve-se a uma particular ostentação da mulher Gaditana. Esse fato pode ser percebido, segundo Lozano (2000), no clássico espanhol, *La Boda del Mundo Nuevo*²⁵.

Narrador: O clássico diz o seguinte:

Quando estão dando os últimos toques aos preparativos para vestir a noiva, *Pepa*, sua amiga, pergunta:

E a noiva, o que vai vestir?

Ao que *Anastacia*, a madrinha, responde:

*Lhe emprestaram um daqueles sacos de cola*²⁶ *que tem o corte junto ao pescoço.*

Rafaela, a noiva, é uma jovem que pertence ao estrato popular de Cadiz. A rubrica

²³ Tradução minha. No original: Derivada del traje francés de la corte del siglo XVIII. En esta, la parte trasera del traje arrastraba ligeramente, sin embargo, en el último tercio del siglo XIX, eran más cortas que la actuales. Se cuenta que la primera bata tal como la conocemos hoy, apareció en Granada, era de un largo especial y de percal blanco. Otros especialistas la consideran una adaptación del conocido traje princesa de la época. Una de las batas más antiguas que se conservan en la actualidad se encuentra en la Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera, y perteneció a “La Argentina”. Se dice que fue La Mejorana, la primera en llevarla en un escenario. (FRANCO, 2008, p.81)

²⁴ Os Cafés Cantantes eram lugares populares de diversão que impulsionaram o flamenco para o mundo entre os anos de 1860 e 1910 na Espanha, principalmente na região da Andaluzia. (FRANCO, 2008, p. 76)

²⁵ DEL CASTILHO, J. I. G. *La Boda del Mundo Nuevo*. In: OBRAS completas. Madri: Biblioteca Seleta de Clássicos Espanhois, Livraria dos sucessores de Hernando, 1914, vol. 1, p. 81-105.

²⁶ O mesmo que *bata de cola*. Saia com uma grande cauda atrás.

inicial do texto é bem explícita a esse respeito: (*Casa pobre. Saem Pepa e Anastacia*).

O traje, claramente, não poderia ser dela. Pertencia a um senhor de posses e que o havia ajeitado aproveitando-se dos costumes usuais entre as pessoas do povoado. Nos conta também Anastacia:

- *Ela pediu a Mateo, mordomo de um senhor de posses.*

Rafaela, como quase todas as jovens da época, gostava quando alguma ocasião exigia vestir-se adequadamente com elegância e para isso nada melhor que um desses vestidos elegantes que usavam as senhoras da mais alta sociedade. Era um costume que não só agradava as moças que se vestiam com elegância como também a todos que as contemplavam.

E mais uma vez nos explica Anastacia:

- *O sujeito é seu protetor, e quer que vá com elegância ao baile.*

E para que a elegância fosse completa, Anastacia, penteava Rafaela seguindo também o que ditava a moda das mulheres elegantes fazendo um penteado comum das cabeças das mulheres elegantes.

Pechuga, el novio, um jovem Gaditano, não fica atrás e também aparece vestido como um senhor. Esta vez é Tolodron, um aprendiz de ferreiro, quem nos descreve ao seu modo:

- *Se visse ao pobre do noivo que jaqueta está usando; que calça de veludo!*

- *Nossa, é um espanto! Ao redor não se vê mais que fios de prata e ouro; e as fitas dos ombros fazem pequenos movimentos como se fossem orelhas de coelho.*

É claro que esse traje tampouco podia ser seu. Nos diz Tolodron:

- *Lhe emprestou um cavalheiro.*

Assim ornamentados os noivos presenciarão ao baile com o qual celebraram seu casamento. Organizaram o baile, diz o noivo:

- *Na casa de Juan Anzuelos, que tem uma charmosa sala com mais de dois mil bonecos pintados e sofás como se fossem camas.*

E ali Baila Rafaela o zorongo, recolhendo a bata de cola, como nos conta as rubricas de González de Castillo.

Narrador: Ou seja, em princípio, esse tipo de traje não era usado para dançar, mas uma vez que o traje estava posto, se assim fosse preciso, a dança acontecia. É esse tipo de registro que torna um pouco mais visível e palpável o motivo ou os motivos pelos quais a **Rainha de Copas** inventa para o mundo uma forma de ressignificar um traje, antes pensado para a pompa e para criar um destaque em um meio social, para ser usado em outro contexto onde a sociabilidade estimulada pela dança reelabora o uso de um elemento tão significativo para o

gênero feminino.

Narrador: Logo, a permanência dessa forma caprichosa de vestir no princípio do século XIX acabava levando as *bailaoras* gaditanas a aparecerem nos tablados muito bem trajadas e inevitavelmente a subir ao palco para dançar, convertendo a *bata de cola* em uma peça-chave para a **Rainha de Copas**.

Narrador: O apanhado dessas informações nos leva aos Cafés Cantantes que eram lugares populares de diversão que existiram na Espanha. Foi nos Cafés Cantantes que a **Rainha de Copas** produziu um grande avanço técnico pelo exercício constante do baile e, conseqüentemente, o uso da *bata de cola*, incrementando variedades nos estilos em uma gloriosa época que tornou a **Rainha de Copas** popularmente conhecida com o surgimento do primeiro Café Cantante em 1847, em Sevilha, chamado *Los Lombarderos*.

1.5 OS CAFÉS CANTANTES

Narrador: Entre os anos de 1765 e 1860, podemos considerar três focos importantes que solidificaram a difusão do flamenco como também estabeleceram estilos específicos. São eles: Cádiz, Jerez de la Frontera e o bairro de Triana em Sevilha. É neste momento que a **Rainha de Copas** começa a conquistar espaços nos bailes espanhóis que aconteciam nas academias e em salões e festas privadas.

Narrador: Franco (2008) comenta que em 1847 surgiu o primeiro Café Cantante que se tem registro, chamado *Los Lombarderos*, em Sevilha. Posteriormente outro Café Cantante veio a surgir em Córdoba e depois foram surgindo outros em toda Andaluzia. Os artistas que formavam o quadro flamenco nestes cafés eram contratados e todos ganhavam um salário correspondente ao grau de sua categoria. Esse foi o início da comercialização do flamenco.

Narrador: Foi entre 1860 e 1910 que a **Rainha de Copas** brilhou em suas atuações nos Cafés Cantantes, fazendo com que essa época fosse conhecida como a Idade do Ouro. Foi nesse momento que começou a surgir um maior número de Cafés Cantantes, permitindo que a **Rainha de Copas** fosse reconhecida por todas as suas facetas juntamente ao canto e ao instrumental.

Figura 9 – Foto mostra Juana Vargas ou Juana la Macarrona (no centro) no Café Novedades de Sevilla, em Sevilha



En el Café Novedades de Sevilla La Macarrona con Niño Ricardo, Baldomero Ortega y Currito el de la Jeroma.

(En el Café Novedades de Sevilla La Macarrona con Niño Ricardo, Baldomero Ortega y Currito el de la Jerona)

Fonte: Reprodução

Narrador: Atualmente na Espanha o flamenco acontece de forma mais tradicional em tablados conhecidos internacionalmente, como por exemplo o Casa Pata, Las Carboneras, Villa Rosa e Café de Chinitas, todos esses em Madri.

Figura 10 - Tablado Villa Rosa, em Madri



Fotógrafo: Daniel Moura (2018)

Figura 11 - Tablado Villa Rosa, em Madri



Fotógrafo: Daniel Moura (2018)

Figura 12 - Tablado Las Carboneras, em Madri



Fotógrafo: Daniel Moura (2018)

Narrador: Das *bailaoras* de destaque que passaram pelos Cafés Cantantes mais reconhecidos, podemos mencionar:

Narrador: Juana Vargas ou Juana la Macarrona, como era conhecida na Espanha, nasceu em Jerez de la Frontera, em 1870, e morreu em Sevilha, em 1947. Figura importante na fase de magnificência dos Cafés Cantantes. De acordo com o que comenta Pineda Novo (1996) na biografia sobre Juana, seu pai, Juan de Vargas, era guitarrista e sua mãe, Ramona de las Heras, era cantaora. Também Juan de la Plata, historiador famoso no que diz respeito ao flamenco, comenta sobre o início precoce da carreira de Juana Vargas:

Juana ainda não tinha sete anos, quando seus pais já a exibiam em Jerez, dançando prodigiosamente em uma mesa em frente aos mercados. E onde quer que houvesse mais de três pessoas reunidas, a função costumava ser montada. A mãe cantava, o pai acompanhava com a guitarra e Juana, a pequena Juana, morena como a canela, dançava com gosto. (PLATA, 1961, p. 88)²⁷

Narrador: Fernando Ortega "el Mezcle" conseguiu que Juana fosse contratada no Café de las Siete Revueltas, em Málaga, onde passou dois anos. Em seguida, foi trabalhar em Barcelona e depois voltou a Sevilha quando já era uma adolescente de 16 anos, e o primeiro lugar onde conseguiu trabalho como dançarina em Sevilha foi no Café de Silverio.

Narrador: É assim que, depois de tantos triunfos, ela consegue um contrato para dançar em Madri, onde se apresenta com sucesso no Café Romero. Fora da Espanha, ela foi contratada para dançar em Paris e já era uma conhecida *bailaora* nos cafés. Para muitos estudiosos e artistas, nunca houve outra como ela, talvez seja por isso que Fernando "el de Triana" escreveu:

Isto é o que a faz por muitos anos rainha na arte da dança flamenca, porque Deus a dotou com tudo o que era necessário para que assim fosse: rosto de cigana, figura escultural, flexibilidade no corpo, a graça em seus movimentos e contorções, simplesmente inimitável. Quando com o seu manton de Manila e sua bata de cola sai dançando e depois de alguns movimentos para firmemente interpretar uma parte melódica do baile, sua bata de cola está perfeitamente alinhada atrás dela em linha reta; e quando nos diferentes passos dessa parte melódica tem que fazer uma volta rápida com uma parada firme, seus pés permanecem gentilmente na cauda do seu vestido, assemelhando-se a uma bela escultura colocada em um delicado pedestal. (GÓMEZ, 1935, p 166)²⁸

²⁷ Tradução do autor. No original: Aún no tenía Juana los siete años cumplidos, cuando ya sus padres la exhibían por Jerez, bailando prodigiosamente sobre una mesa. Delante de los tabancos y en cualquier lugar, donde hubiese más de três personas reunidas, solía montarse la función. La madre cantaba, el padre acompañaba con la guitarra y Juana, la pequeña Juana, morenita como la canela, bailaba salerosamente (PLATA, 1961, p. 88)

²⁸ Tradução do autor. No original: Esta es la que hace muchos años reina en el arte de bailar flamenco, porque la dotó Dios de todo lo necesario para que así sea: cara gitana, figura escultural, flexibilidad en el cuerpo, y gracia en sus movimientos y contorsiones, sencillamente inimitables. Cuando con su manton de Manila y su bata de cola sale bailando y hace después de unos desplantes la parade en firme para entrar en falceta, queda la cola de su

Narrador: Pastora Rojas Monje ou Pastora Império, como era conhecida a *bailaora*, nasceu em Sevilha, em 1888, e morreu em Madri, em 1979. Ela começou a estudar dança flamenca na Academia de Isabel Santos, perto de sua casa em Madri. A *bailaora* começou a fazer as aulas sem o consentimento de sua mãe, também uma dançarina consagrada, Rosario La Mejorana. Ela estreou no Salón El Japonés, em 1904, junto com Mariquita la Roteña. Seu sucesso foi grande e logo foi contratada pela Sala Actualidades. Dizem que foi Jacinto Benavente que, assistindo a sua dança, comentou: "Vale um império essa menina" (1912). E assim foi atribuído o seu nome artístico, Pastora Império. Como diz Pilar López, que também valoriza os braços da *bailaora* Império como seu melhor valor artístico: "Pastora era uma mulher linda, com braços tão bonitos que, como nasceu com eles, não precisava esquentar a cabeça para dançar ... Quanto à sua beleza, vê-la no palco já era um espetáculo ... Colocava uma bata de cola e era um monumento. Pastora tinha uma presença, um impacto ... com a bata de cola e o mantón era fenomenal." (ROJAS, 2003)

Narrador: Carmen Amaya nasceu em Barcelona, em 1913, e morreu em Gerona, em 1963. Seu pai era Francisco Amaya "el Chino", um guitarrista que trabalhava em tabernas. Quando tinha quatro anos, ela começou a sair com seu pai à noite para procurar oportunidades para mostrar sua arte. Ele tocava o violão, e a pequena Carmen cantava e dançava enquanto recolhia as moedas que o público que passava jogava no chão. Sua dança já era, naquela época, o flamenco mais bravo que subiu aos palcos teatrais. A força e a coragem que suas danças conferem impactavam o público, e os seus pés faziam vibrar o tablado. Com uma *bata de cola* mais comprida que o normal, Carmen Amaya fazia dela um chicote com tamanho vigor com que manejava a bata. Os braços musculosos em constante agitação davam impulso às contorções do corpo. Era uma personalidade fascinante, que seduzia todos aqueles que entravam em contato com ela, tanto por causa de sua dança, quanto por seu comportamento quase sempre imprevisível.

Narrador: Yolanda Heredia, uma *bailaora* cigana, é conhecida mundialmente pelo nome artístico de Yolanda Heredia, nascida em 17 de março de 1967, em Sevilha. Ela vem de uma família cigana e é filha do cantor Jesús Heredia. Casada com o conhecido fiador espanhol Alejandro Granados. Ganhadora do Prêmio Nacional de Córdoba (Espanha), especializou-se no uso da *bata de cola* em sua dança. Estudou com grandes mestres, como Manolo Marín, Enrique "El Cojo", Farruco, Mário Maya, Milagros Menjibar e com o próprio Alejandro

bata por detrás en matemática línea recta; y cuando en los diferentes pasos de dicha falceta tiene que dar una vuelta rápida con parada en firme, quedan sus pies suavemente reliados en la cola de su bata, semejando una preciosa escultura colocada sobre delicado pedestal. (GÓMEZ, 1935, p. 166)

Granados. Quando ela tinha 12 anos, fez sua estreia como dançarina solo no tablado Los Gallos, em Sevilha, e no grupo de flamenco de seu pai.

1.6 - A **RAINHA DE COPAS** NO BRASIL

Narrador: A documentação de registros aos quais seja possível atribuir credibilidade sobre como a **Rainha de Copas** chega ao Brasil são quase inexistentes. *Palos Flamencos* (2017), de Pepe de Córdoba, , livro recentemente lançado na Espanha, retrata alguns princípios dessa aproximação de culturas tendo como eixo principal a história de migração de Pepe de Córdoba para o Brasil.

Narrador: Nascido em uma família aficcionada pela arte, Pepe de Córdoba cresceu embalado pelos acordes flamencos e pelos passos de dança da **Rainha de Copas**. Bailava intuitivamente desde a mais tenra idade, tendo tomado precocemente a decisão mais importante de sua vida: ser um *bailaor flamenco*. Sua relação formal com a **Rainha de Copas** começou aos nove anos de idade ao ingressar em uma escola para menores, escola de arte livre, em sua terra natal, Córdoba.

Narrador: Pepe de Córdoba faz parte da geração de artistas que migraram para o Brasil na década de 50, parte de uma maciça emigração responsável pela introdução da arte flamenca no Brasil. Filho de imigrantes, ele chega ao Brasil, em São Paulo, aos 11 anos de idade, levando em sua bagagem seus conhecimentos e aprendizagens de mãos dadas com a **Rainha de Copas**. Em São Paulo, começou a participar de eventos e festas de diversos centros espanhóis que existiam na época. Seguindo com suas atuações, aos 15 anos, foi descoberto pelo consagrado *bailaor* flamenco Luis Bermúdez que, mais que um mestre, foi um grande incentivador dos sonhos e da brilhante carreira profissional de Pepe de Córdoba.

Narrador: Nesse período, o movimento flamenco em São Paulo ganhava maior proporção, havendo atuações em diversos centros e restaurantes típicos espanhóis e também em casas de espetáculo de renome. Em um desses cenários, se apresentava o já mencionado Luis Bermúdez que, reconhecendo o profissionalismo de seu aluno Pepe de Córdoba, o convida para fazer parte do elenco fixo de seu grupo de baile. Batizado por seu mestre como Pepe de Córdoba, este inicia sua extensa e intensa carreira, passando a investir o seu tempo em desenvolver a sua arte entre as viagens entre São Paulo e a Espanha.

Narrador: Pepe de Córdoba manteve seus firmes propósitos de instituir o reinado da **Rainha de Copas** no Brasil, recusando os tentadores convites de permanecer na Europa. Seguiu construindo no Brasil um reinado para a **Rainha de Copas**, trazendo da Espanha tudo o que podia para essa construção, desde tecidos, discos, roupas típicas, acessórios e livros,

abrindo mão de seus tesouros particulares para dividi-los com os brasileiros que reconheciam, valorizavam e admiravam sua arte, especialmente seus companheiros de profissão e seguidores.

Narrador: Desde sua chegada ao Brasil em 1956, Pepe de Córdoba e toda sua geração compunham um cenário de intensa atividade flamenca, extensiva a todo o território nacional, compondo um grande movimento de instauração de um reinado que vive até hoje. Salve a **Rainha de Copas!**

Narrador: Na década de 80, houve uma grande dispersão dessa geração de artistas fundadores, fazendo com que a concentração de energia e atuação despencasse muito com a partida de alguns profissionais de volta para a Espanha e outros que abandonaram de uma vez o reinado da **Rainha de Copas**. Súdito fiel e dedicado, Pepe de Córdoba começa a dedicar-se à manutenção do reino abrindo novas estradas e contruindo novas pontes. Foi dessa forma que:

No princípio dos anos 90, Pepe de Córdoba conhece Laurita Castro, Yara Castro e Fernando de La Rua, nos quais encontra importantes aliados no desenvolvimento da ideia de manutenção do “movimento flamenco”, do qual foi um de seus precursores. (CÓRDOBA, 2017, p. 114)

Narrador: Assim eles desenvolveram trabalhos em conjunto, ampliando os domínios do reinado da **Rainha de Copas** e afetando outras paragens como Salvador, na Bahia, por exemplo.

Narrador: Até agora tive a responsabilidade de situar você, leitor, dentro desta fábula nada simples de contar. São muitos fatos históricos que contribuem para a fabulação, e a minha voz se fez muito absoluta. A eleição desses fatos aconteceu, na medida do possível, a partir do propósito em denotar os fatores pelos quais se constitui esta fábula. Ou seja: o corpo transculturado em uma produção de subjetividade. Mas a partir daqui a **Rainha de Copas** se fará presente para relatar o seu enamoramento com a Bahia e, futuramente, com um certo Cabra Macho. E claro, estarei presente!

1.7 - A **RAINHA DE COPAS** NA BAHIA

Narrador: Avançamos com um salto para 1997. Esse é o ano que o criador desta fábula se encontra com a **Rainha de Copas**, que, por sua vez, já tocava suas castanholas na Bahia há alguns anos.

Rainha de Copas: *Anda, aqui estoy!*

Rainha de Copas: Na Bahia, especificamente em Salvador, tive que me adaptar a poucos recursos para me fazer existir de modo minimamente adequado. Ou seja, fazer o

flamenco de modo tradicional com *guitarrista* (violonista flamenco) e *cantaor* (cantor flamenco) era impossível. Cheguei praticamente sozinha à Bahia, acompanhada pelos meus *tacones* (sapatos flamencos), sem *guitarra* e nem *cante*. Me restavam apenas alguns CDs de música flamenca e a minha experiência.

Rainha de Copas: Naquele momento, viver o flamenco em Salvador não era uma tarefa fácil. Ensinar uma cultura de um povo a outro, sem os devidos pilares, gerou um conhecimento transversal que agregava um imaginário flamenco à cultura local, feito com o que era possível. Com sapateado, castanholas, saias, babados com muitos volantes, “mãos como palomas”, *Habanera* de Bizet e alguma dose de Gipsy Kings pra enfeitar. Ayyy mi Bahia como te quiero... “*Djobi, djoba, cada dia yo te quiero más*”.

Rainha de Copas: Preciso explicar que o flamenco surge do *cante*. Em seguida, surge o baile e, depois, o acompanhamento musical. Sem esses três pilares, tudo o que se faz é tentar reproduzir parte de um imaginário à medida do possível, criando coreografias para dançar ao som de músicas gravadas que nem sempre eram flamencas. A experiência do tablado e as relações de interação na tríade canto, baile e música, com os seus protocolos de atuação que são como um tipo de linguagem, sempre foram elementos distantes para a Bahia.

Rainha de Copas: Em Salvador, aprendi que, em terra de cego, quem tem olho é rei. No caso, Rainha! Assim seguia o fluxo em Salvador... O reinado se expandiu, a cada dia mais um novo súdito surgia admirado com a beleza dos movimentos da minha saia, a precisão e agilidade do meu sapateado. E o meu modo particular de ensinar não só para preencher o desejo alheio de vestir uma saia rodada e sapatear impetuosa, como também de compartilhar o legado de uma cultura.

Rainha de Copas: Percebi em determinado momento que as limitações também geravam estímulos criativos. A impossibilidade de contar com uma estrutura mínima de atuação me provocava o desejo de criar fora dos muros do reinado que eu mesma levantei. Fui estudar! Me tornei universitária do curso de dança da UFBA em Salvador.

Rainha de Copas: Era 1999 quando ingressei no curso superior em Licenciatura em Dança da UFBA. Os meus estudos criativos dentro da universidade sempre transitaram, em sua maioria, por assuntos que envolviam o desenvolvimento e apuro da coordenação motora estimulado pela experiência do sapateado. Ao mesmo tempo, também era uma questão criativa para mim, verificar como poderia ser possível utilizar as ferramentas do flamenco para uma composição em dança que não estivesse atrelada às convenções e formatações determinadas pelos moldes de encenação mais tradicionais aos quais estava habituada. Tinha novos desejos que me levavam a caminhos compositivos que já não obedeciam tão fortemente

às estruturas convencionais que sempre estive diretamente ligada.

Rainha de Copas: Passei a me reinventar em função de descobrir quais outros significados poderia criar para além dos muros aos quais construí, cercada de protocolos e limites. Então comecei a experimentar algumas modificações em minha forma de atuar, agregando ao universo do meu reinado outras possibilidades de pensar o meu fazer como meio de construção de novos significados e subjetividades. Os horizontes se ampliaram em função de atribuir ao meu reinado um alicerce de ideias e assuntos pautados em uma determinada compreensão de dança contemporânea onde prevalecia a multiplicidade de discursos polissêmicos, possibilidades de experimentação e quebra de padrões estéticos.

Rainha de Copas: Na faculdade, conheci um rapaz, o Moura. Cabra macho, nordestino! Interessante, boa pinta, nada normativo. Dançarino, meio ator... me parecia gay, me parecia mouro, me apetecia. Nos envolvemos em processos criativos e amorosos, dançamos juntos, em muitos momentos eu dizia que era ela, ela dizia que era eu... Porque, no quebra cabeça das identidades, nossos gêneros se confundiam. Tivemos um filho cênico: *Flamenco por Moura* (2007)²⁹, um menino!

Figura 13 – Cartaz de divulgação do espetáculo *Flamenco por Moura*



Fotógrafa: Patrícia Carmo (2007)

²⁹ Espetáculo de flamenco que reunia em cena elementos tradicionais da dança flamenca executados com música ao vivo. Em *Flamenco por Moura*, as composições coreográficas não se restringiam apenas a reproduzir os bailes espanhóis mais tradicionais. Junto a isso, elementos dramatúrgicos e narrativos construam em cena os gostos pessoais do coreógrafo, Daniel Moura, que diz respeito à encenação teatral e a elementos da dança contemporânea.

Rainha de Copas: Essa foi a produção que abriu os meus olhos eurocêntricos a partir do diálogo que conseguimos estabelecer ao construir um espetáculo que falávamos sobre como as nossas interações, eu, **Rainha de Copas**, e o Moura, cabra macho nordestino, produziam em cena uma dança que se arriscava fugir, ainda que de forma muito simples, dos formatos convencionais aos quais sempre fui cercada dentro da minha cultura. O Moura e sua paixão quase devota por mim começaram a me ensinar a romper códigos, decálogos e tratados em busca da transitoriedade, do empirismo.

Rainha de Copas: Em 2008, inserimos mais alguém na nossa relação. Éramos um trio! Eu, **Rainha de Copas**, o Moura, cabra macho nordestino, e Mariita, uma espanhola nascida em Albacete, uma cidade da comunidade autônoma de Castilla La-Mancha, e recém-chegada a Salvador para estudar capoeira. Nos conhecemos, nos enamoramos, e Mariita se tornou mais uma súdita de um reino em ressignificação. Éramos intensos! Naquele mesmo ano, tivemos outro filho cênico: *Al compás de Mariita* (2008)³⁰, uma menina!

Rainha de Copas: De parto natural e de cócoras porque eu aprendi que, na Bahia, até as mulheres são cabra macho, sim senhor...! Essa produção retratava o modo como Mariita veio para o Brasil estudar capoeira e acabou seduzida pelos meus *tacones y habanicos rojos* (saltos e leques vermelhos). Mariita conduzia todo o espetáculo costurando as coreografias com textos que relatavam as suas experiências de apaixonamentos transculturais em Salvador e cantava músicas dentro de um repertório espanhol que transitava do tradicional ao contemporâneo.

³⁰ *Al Compás de Mariita* contava a história de Maria, uma espanhola que foi para a Bahia aprender capoeira e resolveu dançar e cantar flamenco. Nesse espetáculo, todo conduzido por Maria, que cantava e narrava fatos de sua vida, o flamenco era atravessado por um certo interesse em agregar um modo pessoal de criação à dança flamenca.

Figura 14 – Espetáculo *Al compás de Mariiita*



Fotógrafa: Patrícia Carmo (2008)

Figura 16 - Espetáculo *Al compás de Mariiita*



Fotógrafa: Patrícia Carmo (2008)

Figura 15 - Espetáculo *Al compás de Mariiita*



Fotógrafa: Patrícia Carmo (2008)

Figura 17 - Espetáculo *Al compás de Mariiita*



Fotógrafa: Patrícia Carmo (2008)

Rainha de Copas: Um ano depois tivemos o nosso primeir(e) filh(e) trans: *Entre Carmens e Severinas* (2009)³¹.

³¹ Depois de algumas experimentações feitas em espetáculos anteriores, como *Flamenco por Moura* (2007) e *Al compás de Mariiita* (2008), desta vez levei para o flamenco, mais especificamente para a música, referências da cultura nordestina. As músicas cantadas em português, em sua maioria, são de compositores nordestinos. A escolha partiu de um olhar que teve o feminino como premissa. A organização dramatúrgica sugere uma sutil passagem por aspectos da vida de uma e muitas mulheres, desde o seu desabrochar, como o “mandacaru que fulorá na seca”, até a dualidade dos seus sentimentos representados “entre a serpente e a estrela”. No espetáculo *Entre Carmens e Severinas*, a estética da escrita de cordel projeta uma construção dramatúrgica na encenação, costurando uma trajetória entre os acontecimentos, estabelecendo relações entre música e baile. Este cordel, feito especialmente para o espetáculo, tem autoria de Dulcila Torres, integrante do grupo *Flamencantes*. O figurino, assim como a escolha das músicas e do cordel, também foi pensado e construído a partir da escolha de alguns elementos que fossem recorrentes na cultura do vestir e no modo de utilização de tecidos em decorações, reconhecíveis em algumas capitais nordestinas. O fuxico e a renda foram os primeiros elementos pensados na composição dos trajes. A ideia era vestir as roupas frequentemente usadas nesta dança, com peças e adereços feitos deste material. A juta e o algodão grosso são outros elementos que contribuíram na constituição de uma ideia de vestir mais rústico somado ao traje flamenco. Bicos de renda, o crochê e recortes de chita contribuem

Figura 18 – Cartaz do espetáculo *Entre Carmens e Severinas*



Arte: Talis Castro

Figura 19 – Cena do espetáculo *Entre Carmens e Severinas*



Fotógrafa: Patrícia Carmo (2009)

Rainha de Copas: Fruto do nosso apaixonamento coletivo, essa foi uma produção que envolveu muita gente, praticamente um poliamor. *Entre Carmens e Severinas* anunciou a chegada de um tempo em que a minha relação, nada fechada, com Moura ganhou um significado muito potente. *Entre Carmens e Severinas* era a nossa transculturação. E como o tempo da experiência e do conhecimento não é linear e embaralha as compreensões, só percebemos essa transculturação depois quando pudemos aprender com *Entre Carmens e*

para um acabamento mais refinado em contraste com as texturas mais rugosas da juta e do algodão grosso, por exemplo.

Severinas o seu próprio modo e existir no mundo.

Rainha de Copas: Esse fenômeno trans em nossas vidas nos indagava sobre como a nossa condição, uma **Rainha de Copas** espanhola e um Cabra macho nordestino, poderia produzir uma subjetividade com identidade própria e que não nos atirasse ao mesmo tempo numa roda de capoeira com *tacones*, fazendo ginga com castanholas. Assim aprendemos que *Entre Carmens e Severinas* nos ensinava sobre como desamarrrar categorias previamente estabelecidas, ultrapassar limites culturais regionalistas e sobre como a transculturação poderia produzir subjetividades em um processo dialógico entre culturas, onde as referências iniciais das distintas culturas jamais poderiam permanecer intactas ao interagirem entre si, gerando um terceiro elemento com identidades e características próprias.

Rainha de Copas: *Entre Carmens e Severinas* era um apanhado de elementos simbólicos relativos à cultura espanhola e nordestina. Do Nordeste, os xales de renda, os fuxicos, a juta, tecidos de algodão grosso e a xita faziam parte do figurino e a xilogravura, da parte da comunicação visual. Um cordel costurava todas as cenas, que eram, em sua maioria, coreografias dançadas ao som de músicas de compositores nordestinos, cujas letras falavam sobre a mulher. Da Espanha, os vestidos rodados, os *tacones* habituais, os *habanicos pericones* (leques grandes para baile), os ritmos mais conhecidos: *bulerias, alegrais, tangos, seguiryas, sevillanas, grajiras, fandangos...* Todos executados com as melodias das músicas já citadas. E, por fim, e não menos importante: três *batas de cola*.

Figura 20 – Cena do espetáculo *Entre Carmens e Severinas*



Fotógrafa: Patrícia Carmo (2009)

Rainha de Copas: Como havia dito antes, essa produção trans, fruto de muitos amores, me fez reaproximar de valores esquecidos, como, por exemplo, todo o simbolismo que envolve o uso da *bata de cola*. Revisitar esse elemento me fez atualizar os meus desejos criativos e repensar uma ideia de matrimônio, em função das origens do uso da *bata de cola*. Essa revisitação me pôs a pensar sobre como poderia ser potente tensionar o imaginário simbólico que envolve o uso de uma saia, através de sua ressignificação ao ser utilizada por um homem. Ao mesmo tempo, que valores poderiam ser agregados ao simbolismo do matrimônio se, em vez de ser usada por uma mulher, a saia fosse usada por um homem. As questões de gênero começaram a povoar a minha cabeça, mas essa era uma herança que eu gostaria de deixar para alguém...

Rainha de Copas: Em 2015, meu Cabra macho se tornou o meu **Rei de Paus**, e fomos vivendo felizes ~~para sempre...~~ do jeito que dava!

Narrador: Agora vamos confabular um pouco mais e tentar fechar algumas das canastras que foram abertas em forma de perguntas com mais uma questão para a **Dama de Ouros**.

Narrador: Oh, **Dama de Ouros!** Como seria possível compreender hoje as implicações protocolares do tradicionalismo na atuação da **Rainha de Copas?**

Dama de Ouros: Meu bem... Acho que só vou embaralhar mais o seu joguinho de burros, mas vamos lá!

Dama de Ouros: Vou “fazer a etnóloga” pra tentar elaborar essa questão de algumas

maneiras a partir de Lenclud (2013). A tradição seria uma ideia de um ponto ancorado no passado e em movimento no tempo presente. Movimento, nesse caso, diz respeito a uma ideia de permanência com o passar do tempo, mas, no entanto, não quer dizer uma ideia de evolução no sentido de modificação. Esse movimento permanente instaura a presença do passado no presente como o legado de uma época esgotada. “Fazer a etnóloga” seria observar e tentar compreender como os elementos do passado se manifestam no presente, como são conservados e por que ainda podem fazer sentido.

Dama de Ouros (*reflexiva*): No que diz respeito aos códigos e tratados que cercam o reino da **Rainha de Copas**, poderíamos arriscar uma compreensão que diz respeito a uma ideia de tradição como transmissão. “[...] O termo ‘tradição’ vem do latim *traditio*, que designa não uma coisa transmitida, mas o ato de transmitir.” (LENCLUD, 2013, p.151). Assim se constitui muito do legado histórico do flamenco, pelo ato de transmitir. No entanto, o condicionamento dessas transmissões cristaliza no tempo um determinado tipo de fazer, que atribui e restringe ao gênero masculino/feminino um modo determinado de existir que não escape a uma concordância sexo/gênero. Então, o tradicional aqui se compreende na prática da transmissão de conhecimentos de geração em geração, pelo exemplo, pela palavra e pelo corpo. A escrita, como no caso dos códigos e tratados, “Não é senão a representação de um verbo que permanece, na medida do possível, palavra falada” (LENCLUD, 2013, p.152). Talvez a manutenção desses códigos e tratados se confundam entre uma ideia de permanência da cultura na atualidade e aprisionamento de uma ideia de gênero no passado. Ou seja, é preciso atuar nas brechas, nas rachaduras, nas gretas do tempo e criar modos atuais de existir sem necessariamente esquecer o vivido, mas sem ser escravo dele. Entende?

Narrador: **Dama de Ouros**, confesso que estou processando as informações... Esse vendaval de argumentos que a senhora assoprou parecia um redemoinho de Yansã e bagunçou meu joguinho de burros todo. Mas só fiquei meio tonto. Sigo de pé e pronto para continuar a fabular porque ainda tem muita carta pra jogar.

Narrador: Enquanto isso... Será que agora podemos conhecer melhor o tal do Moura que se tornou o **Rei de Paus** da **Rainha de Copas**?

Dama de Ouros: Sou pau pra toda obra, meu bem. Vamos lá!



2 - O Rei de Paus

Narrador: Muito bem... Seguindo a desordem do embaralhamento, antes de dar continuidade ao desenrolar da vida a dois entre a **Rainha de Copas** e o **Rei de Paus** (o Cabra macho nordestino), preciso dizer de onde ele vem e pra onde ele pensa que vai, tentando contextualizar a construção de um imaginário de masculinidade³².

Narrador: Desde já convoco a **Dama de Ouros** para ajudar neste tema que me parece um pouco mais complexo.³³

Narrador (*interrompido*): Oh **Dama de Ouros**...

Dama de Ouros (*Interrompendo arrepiada*):

Não se afobe, não

Que nada é pra já

O amor não tem pressa

Ele pode esperar em silêncio

Num fundo de armário

Na posta-restante

Milênios, milênios

No ar

...

Sábios em vão

Tentarão decifrar

O eco de antigas palavras

Fragmentos de cartas, poemas

Mentiras, retratos

*Vestígios de estranha civilização*³⁴

Dama de Ouros: *Afffeee...* Menino... Nem deixei você terminar porque já estava lá no meu *Òrun*³⁵ ouvindo esse seu lamento flamenco... Quer dizer: estava ouvindo essa sua

³² Esse imaginário de masculinidade do cabra macho nordestino difere de forma específica do imaginário de masculinidade do *bailaor* flamenco. Essa diferença se justifica pelo fato de que, para o universo do *bailaor* flamenco, existe um recorte específico que é o da dança flamenca e os modos pelos quais essa arte estabeleceu uma forma de proceder nos tablados. Para o cabra macho, o universo é mais amplo no sentido de que não há um recorte específico de uma dança. O interesse nesse imaginário está estruturado mais especificamente nas obras de Durval Muniz de Albuquerque Junior sobre a construção de uma imagem de Nordeste e na masculinidade do homem nordestino.

³³ A complexidade a que me refiro diz respeito ao fato de que, para discutir sobre o imaginário de masculinidade do cabra macho nordestino, a abrangência é muito mais ampla do que o imaginário de masculinidade do *bailaor* flamenco porque, neste caso, o imaginário de masculinidade do cabra macho contempla um universo compreendido entre culturas pertencentes a uma região onde cada capital do Nordeste tem suas peculiaridades culturais que incidem na construção desse imaginário. Enquanto que, para tratar do imaginário de masculinidade do *bailaor* flamenco, a abrangência é um pouco menor porque o que me interessava nesse universo se restringia a um tipo de dança específico, o flamenco! Por isso elegi as obras de Durval Muniz de Albuquerque Junior para delimitar o espectro sobre o imaginário de masculinidade do cabra macho nordestino, sabendo que, ainda assim, há muito o que ser discutido.

³⁴ Chico Buarque, *Futuros Amantes*. 1993

³⁵ No Candomblé, o *òrun* é o espaço sobrenatural, o outro mundo. Trata-se de uma concepção abstrata de algo imenso, infinito e distante [...] habitada por seres ou entidades sobrenaturais.

ladainha aqui do *Àiyé*³⁶, e pronto me lembrei dessa música de Chico Buarque. Então... Não se afobe não, viu! Essa história da construção de uma identidade regional vem lá do final da década de dez. Nas palavras de Albuquerque Junior (2011):

O Nordeste de Gilberto Freyre, Jorge Amado, Gabriela, Cravo e Canela; de Dorival Cayme, Caetano Veloso, Gilberto Gil, e Carlinhos Brown; de Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto, Ariano Suassuna; do cangaço, de Lampião e Maria Bonita; das praias maravilhosas, das festas religiosas e da literatura de cordel; esse Nordeste que vive-em-nós não existiu desde sempre, ou pelo menos, desde a descoberta do Brasil... (ALBUQUERQUE JUNIOR. 2011, p. 14)

Dama de Ouros: Albuquerque Junior propõe a compreensão da produção de um lugar que não pode fugir de sua historicidade, que relaciona sociabilidade e afetividade em diferentes discursos que atribuem características físicas investidas de inúmeros atributos morais, culturais, simbólicos e sexualizantes. Nesse intuito, caro narrador, o que Albuquerque Junior faz é levantar um arquivo de muitos estereótipos e mitos cristalizados nascidos da própria fisicalidade do espaço no mapa, definido como Nordeste. Ele reúne um universo de protocolos constituídos por imagens negativas e positivas consagradas e reconhecidas socialmente que contribuíram na criação de uma ideia de Nordeste. E com isso, claro, não excluímos o cabra macho nordestino.

Dama de Ouros: A construção desse imaginário de masculinidade do **Rei de Paus** é de uma abrangência que alcança não só um comportamento cotidiano, como também uma elaboração literária, musical e cinematográfica. Foram muitos anos de cristalização de uma imagem de Nordeste veiculada por meios que relatavam, ou ainda relatam, um tipo de identidade regional perpetuada pelo homem sertanejo.

Narrador: Perfeito, **Dama de Ouros**. Já começo a entender melhor! Me ocorre uma pergunta... A que se deve a perpetuação desses valores regionalistas tradicionais?

Dama de Ouros: Albuquerque Junior diz o seguinte:

O medo de não ter espaços numa nova ordem, de perder a memória individual e coletiva, de ver seu mundo se esvaír, é que leva à ênfase na tradição, na construção deste Nordeste. Essa tradição procura ser uma baliza que orienta a atuação dos homens numa sociedade em transformação e impeça o máximo possível a descontinuidade histórica. Ao optar pela tradição, pela defesa de um passado em crise, este discurso regionalista nordestino fez a opção pela miséria, pela paralisia, mantendo parte dos privilégios dos grupos ligados ao latifúndio tradicional, à custa de um processo de retardamento cada vez maior de seu espaço, seja em que aspecto nos detenhamos. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 90)

³⁶ No Candomblé, o *àiyé* compreende o universo físico concreto e a vida de todos os seres naturais que o habitam. Habitantes do mundo, a humanidade.

Dama de Ouros: E a perpetuação desses valores tem total consonância com a ideia de tradição em Lençud, como já te disse um pouco antes a respeito da **Rainha de Copas**. Veja como sou caridosa... Vou te lembrar do que eu disse pra você não ter que voltar umas casinhas atrás: “Vou ‘fazer a etnóloga pra tentar elaborar essa questão de algumas maneiras a partir de Lençud (2013)”. A tradição seria uma ideia de um ponto ancorado no passado e em movimento no tempo presente. Movimento, neste caso, diz respeito a uma ideia de permanência com o passar do tempo, mas, no entanto, não quer dizer uma ideia de evolução no sentido de modificação. Esse movimento permanente instaura a presença do passado no presente como o legado de uma época esgotada. “Fazer a etnóloga” seria observar e tentar compreender como os elementos do passado se manifestam no presente, como são conservados e por que ainda podem fazer sentido.

Narrador: É verdade, **Dama de Ouros**. Faz todo sentido. Lhe agradeço!

Dama de Ouros: Agora te pergunto, Narrador: A manutenção desse tradicionalismo engessado no domínio do poder e dos privilégios acarretaria em mais o que numa sociedade eminentemente patriarcal?

Narrador: Na manutenção de valores machistas?!

Dama de Ouros: Acabou de fechar uma canastra, Narrador! Parecia óbvio, não?! Pois é exatamente isso. Embora o discurso de Albuquerque Junior não se detenha nesse fato, neste momento, podemos compreender que o que diz respeito a uma ideia de tradicionalismo na década de dez inclui, inevitavelmente, uma postura machista e, conseqüentemente, subjugação da mulher ao papel de servidora da família de um cabra macho acima de qualquer suspeita.

Dama de Ouros: O professor Durval Muniz de Albuquerque Junior menciona também que o Nordeste é um lugar gestado no espaço da saudade, que canta as suas peculiaridades e diz que “saudade assim faz doer e amarga que nem jiló”, como na música de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

No entanto, o professor Durval observa que:

Longe de ver a região como um terreno firme, em que se pode apoiar o ferver, o movimento da história, mostrá-la também como solo movente, pântano que se mexe com a história e a faz mexer, que traga e é tragado pela historicidade. A região não é uma unidade que contém uma diversidade, mas é produto de uma operação de homogeneização, que se dá na luta com as forças que dominam outros espaços regionais, por isso ela é aberta, móvel e atravessada por diferentes relações de poder. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 36-37)

Dama de Ouros: O esforço de Albuquerque Junior se concentra em evidenciar uma construção de Nordeste perpetuado durante os anos, que não favoreceu uma mudança de pensamento em vários quesitos. Inclusive, um deles também diz respeito ao imaginário de masculinidade, fruto dessa construção.

Dama de Ouros: Para tentar coibir o declínio desse legado constituído, se justifica a necessidade por construir algo que o tempo deteriora em função da crise dos códigos culturais aos quais não se pode evitar. Assim se constrói um Nordeste, lugar criado de lirismo e saudade. Um retrato deteriorado, gasto, corroído e embaçado de um lugar que não existe mais, uma fábula geográfica.

Dama de Ouros: Mas vou deixar você continuar apresentando o **Rei de Paus** e quando precisar, já sabe! Ah! Já ía esquecendo de comentar mais uma coisa... lembra da música que cantei pra você?

Narrador: A de Chico Buarque?

Dama de Ouros: Sim! Lembre-se que a música diz que o amor pode esperar em silêncio no fundo de um armário. AR-MÁ-RIO! E que sábios em vão tentarão decifrar o eco de antigas palavras, fragmentos de cartas, poemas, mentiras, retratos, vestígios de estranha civilização.

Narrador: UAU, **Dama de Ouros**... Que mistério. Fiquei Curioso! **Dama de Ouros?**
Dama de Ouros?

(A Dama de Ouros desaparece deixando uma leve fragrância de Vinólia no ar...)

Narrador: Bom... Voltando...

Narrador: O **Rei de Paus** aprecia a leitura e gosta de passar as suas tardes numa boa rede, em sua casa de praia em Itapuã, Salvador, lendo livros de Durval Muniz de Albuquerque Junior (2011). Esse autor provoca alguns sentimentos curiosos no **Rei de Paus**. Seus escritos desequilibram e desmistificam sólidos imaginários do senso comum sobre o Nordeste e um determinado imaginário de masculinidade nordestina.

Narrador: Para Albuquerque Junior, o masculino nordestino está diretamente ligado ao imaginário de cultura nordestina. Para o autor, o imaginário inventado do Nordeste, “nasce onde se encontram poder e linguagem, onde se dá a produção imagética e textual da espacialização das relações de poder” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 23).

Narrador: A noção de espacialização é referida no discurso do poder que se legitima nas práticas discursivas e sociais. Assim, o espaço é o lugar das redes de imagens e falas tecidas nas relações sociais. Contudo, Albuquerque Junior acrescenta que os discursos não são tomados como definidores de uma regionalidade, como “documentos de uma verdade”, mas

como monumentos de uma construção não determinante de uma identidade fixa. Complementa dizendo que o discurso da identidade regional, a partir de uma perspectiva lógica de semelhança, unifica experiências ao “construir uma ideia de essência regional”, trabalhando com uma multiplicidade de elementos, signos e práticas que se tornam partes de um todo e convergem para a criação de uma imagem homogênea do que seria característico da região.

Este discurso da identidade regional oscila, pois, entre o uno e o múltiplo. A masculinidade é apenas um elemento constitutivo da identidade regional nordestina, mas é fundamental na construção de uma figura homogênea e característica que se chamará de nordestino. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013, p. 23)

Narrador: Portanto, o masculino nordestino citado na obra de Albuquerque Junior, *Nordestino: invenção do “falo”*, tem como compreensão que:

O nordestino é uma figura que vem sendo desenhada e redesenhada por uma vasta produção cultural desde o começo deste século. Figura em que se cruzam uma identidade regional e uma identidade de gênero. O nordestino é macho. Não há lugar nesta figura para qualquer atributo feminino. Nesta região, até as mulheres são macho, sim senhor! Na historiografia e sociologia regional, na literatura popular e erudita, na música, no teatro, nas declarações públicas de suas autoridades, o nordestino é produzido como uma figura de atributos masculinos. Mesmo em seus defeitos é com o universo de imagens, símbolos e códigos que definem a masculinidade em nossa sociedade, que ele se relaciona. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013, p. 18)

Narrador: O **Rei de Paus** começa a compreender que, nesse livro, o autor traça um perfil de feminilização do masculino nordestino num percurso que abrange reflexões sobre a cultura e a sociedade nordestina, apontando fatos históricos que denotam uma mudança de comportamento masculino provocado por uma história de declínio da figura masculina em favor da ascensão do feminino a partir da queda do patriarcalismo.

Narrador: Ou seja, essas leituras estimulam no **Rei de Paus** sentimentos contraditórios que “amolecem” o seu modo de ser, provocando reflexões sobre suas “duras” relações com a **Rainha de Copas** e a compreensão sobre si mesmo. Uma vez tendo a sua própria condição de cabra macho relativizada nos textos de Albuquerque Junior, o **Rei de Paus** procura compreender as verdades ditas, ou inventadas, pela **Rainha de Copas**, sobre a sua suposta ilibada condição nobre, pura, imaculada, branca e europeia a partir de um autoconhecimento pela subjetividade ao projetar o seu reflexo na alteridade.

Narrador: Assim como em *Alice no País das Maravilhas*, o **Rei de Paus** enfrenta a **Rainha de Copas** buscando o seu próprio conhecimento, tentando enxergar o que a construção dessa relação moldou em termos de masculinidade. Por uma via dialética, o **Rei de**

Paus costura esquecimento e memória, encontrando na sociologia compreensiva os argumentos de uma nova imagem de si mesmo.

O esquecimento é uma força que permite um novo olhar. O esquecimento das teorias e dos “prontos-para-pensar” remete, antes de mais nada, a esta matéria-prima que é a ordem da banalidade. Esquecer do que se aprendeu pode constituir-se em penhor da fecundidade, no que respeita a uma pesquisa ao mesmo tempo desabusada e exigente.” (MAFFESOLI, 2010, p. 48)

Narrador: Levando em consideração a banalidade social de que nos fala Maffesoli, o **Rei de Paus** se lembra de músicas de que sempre gostou de ouvir e que falam de um Nordeste gestado no espaço da saudade, como diz Albuquerque Junior.

[...] Um rei mal coroado
Não queria
O amor em seu reinado
Pois sabia, não ia ser amado

Amor, não chora
Eu volto um dia
O rei velho e cansado
Já morria [...] (VANDRÉ E AZEVEDO, *Canção da Despedida*.1968)

Narrador: Essa música se chama *Canção da despedida*, foi composta por Geraldo Vandré e Geraldo Azevedo e esse trecho trata de um desapego e um apego sem fim a tudo que se constrói como amores e verdades, mas, que um dia, vão embora. “*Cai o Rei de Paus, cai não fica nada...*” (Ivan Lins e Vitor Martins, *Cartomante*. 1977)

Narrador: Ao perceber as verdades inventadas de sua rainha, o **Rei de Paus**, já não tão “duro” quanto antes, relaxa! Percebe que as suas construções da realidade são frouxas, porosas e (trans)itórias. As verdades que lhe foram apresentadas sobre uma determinada camada da sua identidade regional eram apenas construções que atendiam a vontades parciais e politizadas. Ora! O **Rei de Paus** precisava de uma carta na manga que pudesse variar, transitar, atender demandas antes enrijecidas e cristalizadas no positivismo, onde nenhuma ambiguidade era possível, nada de equívoco subsistia...

Rei de Paus (*Despertando de um sono na rede após o almoço em sua casa em Itapua. Pensativo.*): Depois de tanto tempo vivendo crente da razão, parece que só agora consigo realmente perceber alguma brecha entre o dizer e o fazer, que inventa um dia a dia que nem sempre corresponde ao que os discursos enunciam. Hoje percebo que o fazer/ser/praticar diário de ser homem não está definido pelos órgãos genitais e tampouco pelos protocolos de sexualidade. Esse gênero cabra macho não pode ser natural, ele é uma reunião de uma série de construções dominantes que permanecem no espaço e no tempo. Preciso tomar uma cachaça... ou será que prefiro um *rosé*?

Narrador: O **Rei de Paus** em busca do que tomar, cachaça ou *rosé*, ao sair de casa, encontra com o seu vizinho. O **Curinga**!

Figura 22 - **Curinga**



Ilustração: Rodolfo Carvalho

Rei de Paus (*chamando*): **Curinga**!

Curinga: Oi, meu Rei!

Rei de Paus: Rapaz... lembrei de você estes dias. Tenho lido umas coisas e tô precisando conversar com alguém. Acho que você pode me ajudar!

Curinga (*subliminar*): Hummm... gosto mesmo da parte que você lembrou de mim. Já o que você andou lendo talvez não me interesse tanto.

Rei de Paus (*ignorando e levemente risonho*): Vamos andar aqui um pouco pela praia, e a gente conversa.

Rei de Paus: **Curinga**, tenho lido uns livros sobre como a imagem do Nordeste foi constituída e difundida pela história, e isso envolve também uma discussão sobre como a literatura, o cinema e a música produzidos no Nordeste, investiram em um imaginário de masculinidade que a gente conhece como o cabra macho.

Curinga (*com deboche*): Olha! Gostei... Tá se interessando pelos machos agora?

Rei de Paus: Não se adiante. Pare com seu *frete!*³⁷

Curinga: Vou tentar, mas não respondo por mim...

Rei de Paus: Bom... Te conto. Depois de tantos anos convivendo e produzindo com a minha **Rainha de Copas**, venho percebendo o quanto ela tem se ressignificado em função de compartilhar novas experiências, não só comigo, como também com o contexto em que vivemos. Em função de tudo isso, eu não poderia deixar de observar em mim o quanto que essas modificações vividas por ela me afetam.

Curinga: Gosto mais da parte da afetação!

Rei de Paus (*professoral*): Tô falando de uma afetação no sentido de perceber em mim algumas reflexões que antes não aconteciam, entende agora?

Curinga (*dissimulado*): Já tinha entendido... Mas me fale mais. Quem é esse autor que você tem lido? E como é que ele tem movido suas ideias?

Rei de paus: Durval Muniz de Albuquerque Junior. É um historiador, professor aposentado da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Tenho lido agora um livro que se chama *Nordestino: a invenção do falo* (2013).

Curinga (*salivante*): Uiiii... e tem figuras fálicas? É uma pornochanchada?

Rei de paus (*sem acretitar*): Não, **Curinga!** Tá muito longe disso. O objetivo desse livro é:

[...] contar e narrar histórias de homens que multipliquem o rosto do nordestino, retirem a sua seriedade, mostrem a sua simplicidade de ser. Relatos que atravessem e organizem lugares antes insuspeitos para o ser masculino, questionando as identidades de gênero em nossa sociedade, produzindo outra geografia do desejo masculino, de seus fluxos e trajetos, de suas maquinações, figurar, assim, um novo espaço de prazer para o homem nordestino, como para a própria mulher que com ele se relaciona.

³⁷ *Frete* é uma gíria baiana e, neste contexto, pode ser entendido como um ato de buscar uma intimidade além da permitida.

Cartografar as mudanças que, ao longo deste século, ocorreram no significado do ser nordestino. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013, p.25)

Rei de paus: A partir disso, esse autor vai traçando as formas pelas quais esse imaginário de nordestino construído sob alicerces patriarcalistas vai caindo, cedendo espaço para uma feminilização dessa imagem em função de aspectos da modernização, aspectos educacionais, culturais, religiosos... tudo isso somado a uma ideia de ascensão do matriarcado.

Curinga (irônico): Tomou fôlego, hein? Achei que só ia parar lá na Barra... Continue! Quem sabe me identifico com essa ideia de pensar essa masculinidade de uma forma mais ampla, uma masculinidade que também me incluía.

Rei de paus: O jogo é justamente esse, **Curinga!** Albuquerque Junior apresenta cartas (argumentos) que nos ajudam a amolecer alguns conceitos que foram cristalizados com o tempo e, assim, torna um pouco mais fácil compreender que as relações que estabeleceram um ideal de masculinidade nordestina também é uma construção diretamente ligada ao exercício de um discurso do autoritarismo, do conservadorismo e de um poder que esteve, ou está, a todo tempo tentando se sobrepor ao feminino.

Curinga: Ok. Já tenho umas dúvidas... Me situe! Em qual momento de conservadorismo o autor está falando? #Elenão, #Elenunca?³⁸ Ou estamos no tempo do cacau e da cana-de-açúcar?

Rei de paus: Te respondo que antes de tudo, #Elejamais! Mas o espaço de tempo referenciado pelo autor está entre 1910 e 1920. E esses discursos, sobretudo o do conservadorismo, operam com um determinado tipo de diferenciação entre as noções de civilização e cultura para uma abordagem sobre as mudanças históricas do começo do século XX, baseadas em *O processo civilizador*, de Norbert Elias³⁹.

Rei de paus: Albuquerque explica que a noção de civilização:

[...] remeteria à dimensão material, objetiva da existência e estaria sendo revolucionada pelos avanços internacionais nos campos da ciência e da técnica. A civilização, nestes discursos, é associada a um processo de mutação histórica que se dava em nível internacional, sob o fluxo dos países imperialistas. Ela implicava uma tendência geral de estandarização da cultura, da prevalência da dimensão instrumental sobre a subjetiva, e implicava a perda daquilo que singularizava cada nação ou região. Já a cultura remetia a estas particularidades que cada país ou região deveria cultivar. A cultura estaria mais ligada às “coisas do espírito”, era a manifestação do caráter, da personalidade, do espírito de um povo, que devia, portanto, ser a base da elaboração da identidade nacional ou regional.

³⁸ *Hashtags* criadas por movimentos de esquerda em um momento de forte ascensão política da extrema direita no Brasil, em 2018.

³⁹ Nota do autor.

A civilização era o fluxo histórico, a ameaça de perda da identidade, a modernização e a modernidade; já a cultura seria a tradição, o costume, a memória. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013, p.28)

Curinga: Pode-se dizer que, nessas distintas noções entre civilização e cultura, a cultura possuiria, portanto, um caráter de pouca ou nenhuma flexibilidade ao que diz respeito a uma noção de identidade regional, como se a história fosse monolítica e erguida sobre um terreno sólido. E, por isso, remeteria a um caráter do gênero masculino em consonância com a rigidez da manutenção de protocolos vinculados ao discurso autoritarista e conservador que você mencionou anteriormente?

Rei de paus (*admirado com um certo brilho no olhar*): Uauuu **Curinga!** É exatamente isso. Até me arrepiei com a sua reflexão. Fantástico!

Curinga (*aproveitando o momento*): Hummm... arrepiou, foi? Gosto!

Rei de paus (*tentando ignorar*): Deixe de frete e...

Curinga (*cortando cantando*): Não se AVEXE não que nada é pra já...

Rei de paus (*Corrigindo*): A letra diz não se AFOBE, **Curinga!** Não se AFOBE!

Curinga (*debochado meio risonho*): Tô afobado não, meu Rei... Venha, continue andando aqui do meu ladinho que eu ainda não acabei de falar, e essa maresia tá me dando um frio...

Curinga: Continuando minha reflexão... Se a cultura, nesse aspecto, está ligada a valores conservadores masculinos, rígidos e hierárquicos, é impossível não vincular isso a uma ideia de patriarcado, correto?! Concluo então que o seu oposto dicotômico, a cultura, estaria diretamente ligada ao matriarcado, com valores modernos e horizontalizantes que uma ideia de feminilização representaria?

Rei de paus: Cheque mate.

Curinga: Tô morta!

Narrador: Ora, ora... Passando uma tarde em Itapuã, o **Rei de Paus** e o **Curinga** vão se entendendo bem, numa conversa desabafo proposta pelo **Rei de Paus**. Havia muito ainda o que dizer, e nesse passeio pela praia da orla de Salvador muitas cartas ainda surgiriam de dentro das mangas da camisa do **Rei** e das calças largas do **Curinga**.

2.1 - O REI DE PAUS E A FALÊNCIA DO PATRIARCADO

Narrador: O **Rei de Paus**, empolgado com a conversa com o **Curinga**, segue contando como as estratégias de manutenção do conservadorismo, do autoritarismo e da hierarquia foram pensadas numa tentativa de sustentar valores do patriarcado que já não podiam mais

conviver em consonância com os movimentos históricos. Um desses motivos era a mudança histórica trazida pelo fim da sociedade escravagista e a emergência dos movimentos feministas, que mudaram o comportamento atribuído às mulheres em um movimento de modernização, tornando a dominação masculina algo insuportável para os homens criados em um regime patriarcal.

Rei de paus: Pois então, **Curinga**, essas tensões entre civilização e cultura foram dando espaço ao movimento de algo que antes parecia estático ou inquestionável. Albuquerque Junior segue dizendo que homens e mulheres já não eram mais os mesmos, que a reprodução dos modelos entrou em crise, as hierarquias eram questionáveis e que tudo se modificava na produção do sujeito.

Curinga: Não entendo essa produção do sujeito, meu Rei!

Rei de paus: Em nota o autor explica assim:

O sujeito é visto neste trabalho como um lugar de agência e de fala social e historicamente definida. O sujeito não é tomado como um a priori seja do acontecimento, seja do discurso, mas emerge no acontecimento e se inscreve no discurso. O sujeito é a resultante de um complexo processo histórico, é produto de uma fabricação para a qual contribuem inúmeros processos sociais. A identidade do sujeito se define nas suas relações de poder e de verdade e está permanentemente em elaboração, portanto os lugares de sujeito, mesmo aqueles sustentados por uma poderosa institucionalização, nunca impedem o fluxo, estão em permanente devir. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013, p.31)

Curinga: Isso me lembra um pouco as noções sobre identidade que encontramos em Hall e Bauman, por exemplo.

Rei de Paus: Sim, a mim também. No entanto, as referências utilizadas pelo autor são Foucault, Deleuze e Guatarri, em maior parte. Talvez isso se deva ao fato de que, em Hall e Bauman, as noções sobre identidade estão concentradas na compreensão da constituição do sujeito relativo ao contexto, mas não necessariamente relativo ao gênero. E a preocupação do discurso contemplado na obra de Albuquerque Junior, necessariamente, diz respeito ao gênero afetado por um determinado contexto social, cultural e sobretudo, histórico.

Rei de Paus: E no que diz respeito às questões ligadas à raça, como havia dito antes, Albuquerque Junior levanta um argumento baseado na obra de Freyre que retrata a raça negra como uma raça remetida ao feminino e a raça branca remetida ao masculino. Com isso, justifica-se que a feminilização do homem nordestino deve-se também à ascensão dos negros na sociedade, em função do fim da escravidão.

Curinga: Como é?? Quer dizer que Freyre credita aos negros a derrubada de uma sociedade branca e patriarcal e, conseqüentemente, a feminilização do homem nordestino? Isso me parece um argumento perigoso e racista ao mesmo tempo, não?

Rei de Paus: Concordo. A obra de Albuquerque Junior está fortemente fundamentada na obra de Gilberto Freyre. E convenhamos, se você quer achar estereótipos que não ajudaram muito na difusão de aspectos da cultura, sobretudo relacionados a negros, você encontra em Freyre. O que Albuquerque Junior faz é justamente apresentar esses argumentos para nos ajudar a refletir sobre o tipo de construção feita a partir de uma ideia de Nordeste e do nordestino. No meu ponto de vista, se essa argumentação de que a feminilização da sociedade acontece em função da ascensão dos negros procede, eu acho que isso foi um imenso favor.

Curinga: Pelo que venho entendendo, existe um certo tipo de mudança na cultura do gênero em decorrência das modificações históricas. E isso abrange um conjunto de ideias, comportamentos, práticas e papéis estabelecidos em função dos sexos. Isso diz respeito a uma mudança significativa na cultura falocêntrica e tradicional de gênero?

Rei de Paus: Não só isso. Mas também um abalo em um determinado estilo tradicionalista nos modos de relacionamento entre homens e mulheres, com uma forte valorização da masculinidade e hierarquização entre os sujeitos masculinos e femininos. Ou seja, ao passo em que existia um fluxo contínuo de modificações nas esferas públicas e privadas, havia também um fluxo que tentava frear o tempo e esticar as rédeas do tradicionalismo com a predominância masculina.

Rei de Paus: Com isso observava-se também que:

Estas mudanças de lugares sociais atribuídos a homens e mulheres explicitam, inclusive, que estes lugares não são definidos pela natureza e sim pela cultura. O grande impacto do movimento feminista foi questionar a naturalização das identidades assentadas no corpo sexuado e defenderam a modificação daquilo que parecia ser um destino inscrito na própria carne de homens e mulheres. A historicidade começava a invadir as próprias relações entre os sexos e a natureza parecia recuar mais uma vez diante das mutações trazidas pela modernidade. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013, p.38)

Curinga (irônico): Então o sexo virou um problema? Que lástima!

Rei de Paus (cortante): Sim e não. Você sabe que não estamos falando do ato sexual. Deixe de *frete!*

Rei de Paus: O sexo passa a ser compreendido como um problema a ser discutido na definição das identidades. O que parecia, antes, ser algo sólido e definidor da identidade e do gênero começava a mover e problematizar as definições absolutas do que viria a ser o masculino e o feminino. Assim, como uma marca do mundo moderno, as fronteiras de gênero

se embaralhavam, promovendo um deslocamento e uma ruptura nos rígidos limites do tradicionalismo.

Curinga (*irônico*): Adoro quando chega a parte do embaralhamento porque é aí que eu me encontro. Me encaixo em qualquer lugar, ninguém é de ninguém... me sinto a protagonista, o **Curinga** da relação, aquela que *faz a versátil* e se mete no lugar da outra, do outro...

Rei de Paus (*risonho e debochado*): Viado, se controle!

Curinga (*como se estivesse fora de si*): Aff... Painho! Não posso passar por essa esquina aqui da avenida Dorival Caymmi que tem um vento que me pega por baixo e faz o que quer de mim. Mas eu gosto!

Curinga (*um pouco mais centrado*): Já ía esquecendo da pergunta que ía te fazer... todo esse rebuliço, lá em 1920, favoreceu em alguma coisa nessa compreensão sobre o gênero? Esse assunto me interessa!

Rei de Paus: Isso é um pouco difícil de avaliar. Mas vou tentar te responder.

Rei de Paus: A figura do *almofadinha*, por exemplo, pode ser uma brecha para tentar entender se houve ou não um favorecimento nesse aspecto da compreensão sobre o gênero. Os filhos dos grandes latifundiários que foram mandados por seus pais para estudarem nas grandes capitais ou mesmo fora do país e se tornaram bacharéis deveriam ser os herdeiros do poder que dariam continuidade à família e tomariam conta da terra com o diferencial de ostentar o título de “doutor”. No entanto, essa figura, que foi retirada do seu contexto e inserida em outro cotidiano, volta para suas origens com outros códigos de masculinidade.

Rei de Paus: Esse filho da modernidade, o *almofadinha*, não colocava as mãos na terra, vestia roupas finas, tinha goma no cabelo e modos refinados muito diferentes dos seus antepassados rudes. Albuquerque Junior menciona que é neste momento que emergem as preocupações com as práticas homoeróticas. “A maquinaria do conforto trazida pela modernidade amolecia os homens, fazia nascer estes seres para quem o sexo era contingência, não destino.” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013, p.48). E complementa dizendo que esses

[...] Bacharéis que, em sua estadia na cidade, ao atingirem a adolescência, não foram mais iniciados pelas carnes negras e mestiças das escravas ou mulheres pobres do campo, mas pelas cocotes estrangeiras, mulheres de carnes brancas e de modos refinados, que teriam contribuído para refinarem esses homens, fazendo deles quase umas moças. Elas teriam lhes ensinado a discrição ao cuspir, no palitar os dentes, no vestir, no assoar-se, no rir, no pentear do cabelo com pomada, no perfumar da barba com brilhantina e do lenço com extrato, no uso de brilhantes nos dedos e nos punhos e no peitilho da camisa. Além disso, os teriam aperfeiçoado na arte amatória. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013, p.56)

Rei de Paus: Complementando a sua resposta, eu penso o seguinte: possivelmente a figura do *almofadinha* tenha promovido uma ruptura importante nos modos de exercitar a masculinidade, independente de serem homossexuais ou não. A importância que vejo nesse aspecto é que essa nova forma de ser masculino flagra uma situação da qual já não seria mais possível escapar, ou seja, ruía o patriarcado em sua própria fundação: a família.

Curinga (*subliminar*): Eu queria um *almofadinha* na minha vida! Me sentiria acolhido e confortável... Mas acho que sentiria falta de alguma coisa mais dura na relação... Assim como um **Rei, de paus!**

Rei de Paus (*articulando maliciosamente*): Aproveitando esse seu trocadilho infame, te conto uma coisa:

Esse rebaixamento social dos homens das elites rurais, sua debacle, trazidos, em grande medida, pela concentração do capital proporcionado pelo avanço das relações capitalistas no campo, com o advento das usinas, aparece nestes discursos como sendo produto de uma perda de interesse dos homens pela terra, seduzidos que estavam pela cidade e pela delicadeza de suas formas de vida. Esse processo parece ser vivido como uma mudança de lugar do masculino e sua aproximação perigosa com o feminino. A inversão de valores sociais parecia também acontecer nas relações entre homens e mulheres. Esta percepção social de que os homens estariam se desvirilizando talvez explique a verdadeira coqueluche que se tornaram os remédios que prometiam trazer de volta a potência masculina. Os jornais do começo do século se enchem de fórmulas miraculosas que prometem resgatar a disposição para o sexo para homens que a tivessem perdido [...] (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013, p.51)

Rei de Paus: Você consegue perceber que tipo de poder começa a surgir em função da tentativa de recuperação dessa masculinidade ameaçada, **Curinga?**

Curinga: O que eu percebo, meu Rei, é um golpe da indústria farmacêutica se aproveitando de um momento de crises estruturais da cultura para lucrar em cima da manutenção do atraso de uma ideia de masculinidade e de algo que não tem nada a ver com o biológico e, sim, com uma construção social machista.

Curinga: Me lembra, inclusive, em algum aspecto, relações com o farmacopoder.

Rei de Paus (*curioso*): Como assim?

Curinga: O farmacopoder foi uma forma que a indústria criou para caçar o conhecimento farmacológico popular ainda na Idade Média, jogando na fogueira aqueles que fossem condenados pela utilização de ervas e ritos de cura, como os herbolários, feiticeiros, druidas, sacerdotisas...Pelo fato de dominarem o uso de fármacos naturais para a cura de algumas enfermidades. A relação que vejo, embora sejam situações diferentes, é que, segundo Preciado (2008), as mulheres foram as maiores vítimas desse exercício de poder, sendo julgadas e queimadas pelo conhecimento que detinham e pelas práticas que exerciam. E nessa

situação que você me apresenta, a indústria inventa medicamentos para, na verdade, tentar coibir a ascensão da posição da mulher em função da queda do patriarcado. Ou seja, além disso, ainda existe, na minha opinião, uma cultura falocêntrica como se o sentido do poder estivesse atrelado a um determinado fato que eu vulgarmente diria: *bater o “pau” na mesa e dizer quem manda!*

Rei de Paus (*impressionado*): Não conhecia esse assunto, **Curinga**. Fiquei impressionado!

Curinga (*insinuando*): Posso te deixar bem mais impressionado com outras coisas, se você quiser/deixar!

Rei de Paus (*sonso*): **Curinga**, às vezes você me deixa...

Curinga (*interrompendo afoito*): Excitado?!

Rei de Paus (*disfarçando*): Sem graça. Sem graça!

Rei de Paus (*retomando o raciocínio*): Sabe **Curinga**... fico pensando o que desses resquícios de patriarcado ainda ecoam em mim, nas minhas escolhas, no meu modo de vestir, andar, falar... imagino que até mesmo o que eu acreditava ser algo que diz respeito exclusivamente a mim, aos meus gostos e preferências, também pode ser uma construção. Isso me dá uma certa angústia porque em algum momento parece que eu não sei bem quem eu sou, entende?

Rei de Paus (*nervoso*): Percebo também que há em mim e no meu entorno uma série de similitudes no que diz respeito às características que Albuquerque Junior destaca sobre a falência do patriarcado. Por exemplo: a repulsa pelos esportes muito viris, a preferência pelos livros e a intelectualidade, a crescente devoção a Maria e não mais aos santos homens, a redução da idade entre os cônjuges, que, por sua vez, instaurava um casamento romântico entre pares e não mais uma imposição familiar que obrigava meninas tão jovens a casar com os velhos coronéis.

Rei de Paus (*um pouco mais nervoso*): Esses são exemplos de mudanças ocorridas sobretudo na transição do Brasil Império para República, na vitória da cidade sobre o campo. E onde eu me situo em tudo isso hoje em dia, **Curinga**? Que masculinidade é essa que me constitui, que me faz sentir um cabra macho, mas, ao mesmo tempo “*sin perder la ternura*” ? Será que há uma confusão em mim entre o que diz respeito a uma identidade regional, a uma necessidade de pertencimento e às questões que dizem respeito ao gênero? Eu sou o que os outros acham que sou? Sou uma somatória dos diversos papéis que desempenho? Me vejo diferente de como os outros me veem?

Rei de Paus (*fragilizado*): Já não sei mais de nada, **Curinga**!

Curinga (*consternado e interessado, com alguma excitação, canta.*): Meu Rei,
Encosta sua cabecinha no meu ombro e chora
E conta logo suas mágoas toda para mim
Quem chora no meu ombro eu juro, que não vai embora,
*que não vai embora, porque gosta de mim...*⁴⁰

Curinga: Que lindo, meu Rei. Acho muito produtor e pertinente suas reflexões, perguntas e crises. A gente precisa de problemas pra poder viver, não é?

Curinga (*interessado*): Talvez eu possa te ajudar um pouco no que diz respeito ao quesito masculinidade.

Rei de Paus (*atento, abraçando o amigo*): Me ajuda!

Curinga (*nervoso, afastando-se como quem quer se aproximar*): Ei!! Bafo quente no pé do ouvido... não respondo por mim!!

Narrador: E foi ali, depois de uma longa caminhada, quase chegando na Boca do Rio, que surgiu um clima mais forte entre o **Rei de Paus** e o **Curinga**. Olho no olho, alguns segundos de silêncio e o **Curinga**, magistralmente, rompe o momento...

2.2 - O REI DE PAUS, O CURINGA E AS MASCULINIDADES

Curinga (*como numa ópera*):

Um dia vivi a ilusão de que ser homem bastaria
Que o mundo masculino tudo me daria
Do que eu quisesses ter
Que nada, minha porção mulher que até então se resguardara
É a porção melhor que trago em mim agora
*É o que me faz viver*⁴¹

Rei de Paus (*tocado*): Que lindo, **Curinga**. Me emocionei!

Curinga: Ah foi? Ficou molinho? Gosto assim. Então escute...

Curinga: Levando em consideração tudo o que você me contou até agora, o contexto histórico das suas leituras sobre a construção do Nordeste vinculada a esse empreendimento falido de cabra macho, preciso te dizer que existe nisso tudo, nessa construção retrógrada de masculinidade, uma ideologia que estrutura e legitima a relação dos gêneros, ancorada em um antagonismo determinado no campo biológico. Ou seja, sexo e gênero estão estritamente ligados nessa perspectiva.

Rei de Paus: Pois é, e eu sei que isso já não faz sentido.

⁴⁰ Paulo Borges, Cabecinha no Ombro. 1957

⁴¹ Gilberto Gil, Super-Homem, a canção. 1979

Curinga: Exatamente. É um equívoco! A minha compreensão de gênero está muito afinada com as pós-modernas.

Para elas o gênero pode ser mutável; elas pensam que existem múltiplos gêneros, e não apenas o masculino e o feminino. Esta corrente tem estudado particularmente os indivíduos que mudaram de sexo, os transgêneros, e tem refletido de forma sistemática sobre a forma como indivíduos não-heterossexuais se vêem no mundo. Para elas, o fato de haver machos e fêmeas biológicos é só uma questão de contingência, contingência que pode ser mudada graças às novas tecnologias médicas que permitem subverter a ordem “natural” deste corpo. Operações de mudança de sexo permitem tirar ou pôr seios, fazer ou tirar um pênis, construir uma vagina etc. Da mesma forma, operações plásticas e ingestão de hormônios podem criar caracteres sexuais, produzir homens e mulheres, mais ou menos femininos ou masculinos. (GROSSI, 2004, p. 5)

Curinga: Ou seja, meu Rei, quero dizer com isso que, a partir dessa perspectiva, eu diria que os seus questionamentos sobre você mesmo são resultantes de um conflito entre visões de mundo nas suas subjetividades. São questionamentos que surgem da ordem do “natural”, impostas por uma dicotomia que normatiza o masculino e o feminino. Imagino que existe aí uma dissociação entre os valores com os quais você foi socializado primariamente, com toda essa herança histórica tradicional que estabeleceu diferenciações hierarquizantes nas relações de gênero dentro das estruturas sociais, e os valores que foram sendo agregados ao longo das experiências compartilhadas em sua vida, que se identificam com outros padrões de igualdade, simetria e liberdade entre gêneros.

Rei de Paus (*perplexo e seduzido*): Continua. Tô impressionado!

Curinga (*seduzindo intelectualmente*): Butler, em seu livro, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, desconstruindo o conceito de gênero no qual está baseada toda a teoria feminista, menciona a divisão sexo/gênero como uma espécie de pilar fundacional da política feminista e parte da ideia de que o sexo é natural e o gênero é socialmente construído.

Curinga: Ao criticar a dicotomia sexo/gênero, Butler constrói a crítica do sujeito contribuindo para a dissolução da ideia de um sujeito unificado, como menciona Hall (2005). Ainda assim, Butler não recusa completamente a noção de sujeito, mas propõe a ideia de um gênero como efeito no lugar de um sujeito centrado. Para Butler, o gênero é um efeito. Aceitar esse caráter de efeito seria aceitar que a identidade ou a essência são expressões, e não um sentido em si do sujeito.

Curinga (*com ironia*): Tô muito professoral, meu Rei?

Rei de Paus (*insinuando*): O intelecto me atrai!

Curinga (*seguindo a sedução intelectual*): Se prepare!

Curinga (*continuando*): Butler concentra-se em reposicionar o feminismo do campo do humanismo, como prática política que pressupõe o sujeito como identidade fixa, para algo que flexibilize a noção de identidade, que a deixe “mole”. Entende? Algo que não organize a pluralidade, mas a mantenha aberta sob permanente vigilância. Nas palavras de Butler:

A desconstrução da identidade não é a desconstrução da política; ao invés disso, ela estabelece como políticos os próprios termos pelos quais a identidade é articulada. Esse tipo de crítica põe em questão a estrutura *fundante* em que o feminismo, como política de identidade, vem-se articulando. O paradoxo interno desse fundacionismo é que ele presume, fixa e restringe os próprios sujeitos que espera representar e libertar. (BUTLER 2003, p. 213)

Curinga: Butler ainda sustenta que se faz necessário uma divisão de sexo e gênero inicialmente para questionar a formulação de que a biologia é a definidora entre sexo e gênero. Assim, a tese de que, por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem o resultado causal do sexo nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo. Logo, a construção de “homens” não aplica-se exclusivamente a corpos masculinos, ou o termo “mulheres” não interprete somente corpos femininos. Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino.

Curinga: Tá comigo, meu Rei?

Rei de Paus: Mais do que você imagina!

Rei de Paus: Uma pergunta... Então, as noções sobre gênero revelam uma vontade de saber que nos serve ao mesmo tempo de suporte e instrumento?

Curinga (*com excitação*): Uauuuu... Te digo sim, meu Rei! Digo... Foucault diz que o ponto essencial não é exatamente saber o que dizer ao sexo, sim ou não, mas

[...] levar em consideração o fato de se falar de sexo, quem fala, os lugares e os pontos de vista de que se fala, as instituições que incitam a fazê-lo, que armazenam e difundem o que dele se diz, em suma, o “fato discursivo” global, a “colocação do sexo em discurso”. Daí decorre também o fato de que o ponto importante será saber sob que formas, através de que canais, fluindo através de que discursos o poder consegue chegar às mais individuais das condutas. Que caminhos lhe permitem atingir as formas raras ou quase imperceptíveis do desejo, de que maneira o poder penetra e controla o prazer cotidiano – tudo isso com efeitos que podem ser de recusa, bloqueio, desqualificação mas, também, de incitação, de intensificação, em suma, as “técnicas polimorfias do poder”. (FOUCAULT, 1988, p. 18)

Curinga: E é desta forma que podemos entender o modo como os estudos *queer* tentam compreender os acontecimentos, sem necessariamente confiná-los às normatividades

pertinentes ao que é recorrente no uso de uma teoria. O termo *queer* e a sua aproximação com uma tradução mais pejorativa como, *bicha* ou *viado* é uma estratégia que tem como finalidade questionar descrições que são feitas de forma normativa e reguladora da singularidade dos corpos.

Rei de Paus: **Curinga**, você foi incrível. Falamos tanto e caminhamos tanto que nem percebi que já tínhamos chegado ao Rio Vermelho. Andamos muito! Preciso te confessar que venho me sentindo atraído por outras coisas, ando curioso em experimentar outros modos de afetividade...

Curinga (*saliente, abraça o Rei de Paus pela cintura*): Tô aqui pronto para o que você precisar, meu Rei!

Rei de Paus (*um pouco assustado, mas sem exitar*): Sabe **Curinga**,

Hegel diz que é apenas através do reconhecimento e do conhecimento de um outro que o “Eu” pode conhecer a si mesmo, de modo que o desejo é sempre o desejo por algo que é o “Outro”, o que acaba por ser um desejo pelo próprio sujeito. Há na *Fenomenologia* dois modos de desejar: o desejo pelo Outro, que leva à perda do Eu, e o desejo por si mesmo (ou, em outras palavras, a autoconsciência) que leva à perda do mundo. Dito de outro modo, o sujeito só pode conhecer a si mesmo *através de um outro*, mas no processo de reconhecer a si mesmo e construir sua própria autoconsciência, ele deve superar ou aniquilar o Outro, caso contrário ele coloca em risco sua própria existência. O desejo é, em outras palavras, equivalente à *consumação* do Outro. (SALIH, 2013, p. 41)

Curinga: Nunca fui cantado com tanta intelectualidade, meu Rei! Agora cala a boca e beija, vem!

Narrador: Sobre a grama verde do feltro de mesa... ou melhor, sobre a areia branca da praia do Rio Vermelho, o **Rei de Paus** e o **Curinga** com(penetrados) em descobrir no outro suas zonas de convergência, erotizaram todas as gotas de suor experimentando tudo o quanto lhes foi possível criar na interseção de dois corpos desejanter. Entre toques delicados e pegadas firmes, dedos, mãos e línguas vacilantes, de cabo a rabo, percorriam os contornos firmes e outros arredondados, um no corpo do outro, em uma espécie de jogo de azar desses que a aposta vale a vida, o amor, o tesão. Não há vencedores, tampouco perdedores, há sim o risco da entrega ao escuro, ao *dark rom*, onde se perder e se encontrar são apenas sinônimos.

Narrador: Após o pico da adrenalina, o **Rei de Paus** e o **Curinga** desmaiam em sono profundo, cada um para o seu lado. Ao despertarem, olhares um tanto fugidios, um sorriso de canto e um afago no peito são suficientes. A vida segue sem rumores. O tempo segue em reflexão para o **Rei de Paus**, a experiência vivida com o **Curinga** não lhe permite mais a existência do mesmo olhar para o mundo ao seu redor, suas lentes mudaram. O **Curinga** tenta

roubar um beijo do **Rei de Paus** que, rapidamente, o domina e o põe de costas para o seu peito e canta segredando em seu ouvido...

Rei de Paus:

*“Foi mistério e segredo e muito mais
Foi divino brinquedo e muito mais
Se amar como dois animais
Meu olhar vagabundo de cachorro vadio
Olhava a pintada e ela estava no cio
E era um cão vagabundo e uma onça pintada
Se amando na praça como os animais”⁴²*

Curinga (com ironia): No caso, eu sou o cão vagabundo e você é a onça pintada, pode ser?

Rei de Paus: Tem importância agora?

Curinga (suspreso): Quem diria...

Curinga: Apesar de sua descontração, percebo uma certa angústia em você. Procede?

Rei de Paus: Sim!

Curinga: Percebo no fundo de sua angústia a gestação da saudade do espaço e lugar de segurança do passado, de sua terra, de suas músicas, de uma figura forte e do gibão de couro que te defende dos arranhões.

Curinga: Procure por você mesmo, meu Rei! Chame por você mesmo em suas invocações. Clame pelo cuidado de si, não há idade para se ocupar consigo. Diziam Epicuristas: "que ninguém, sendo jovem, tarde a filosofar, nem velho se canse da filosofia. Pois para ninguém é demasiado cedo nem demasiado tarde para assegurar a saúde da alma". (FOUCAULT, 2014, p. 59)

Curinga: Quem diz que ainda é cedo ou não há mais tempo para filosofar assemelha-se àquele que diz que ainda é cedo ou não há mais tempo para ser feliz. Há que se filosofar na juventude para ser firme quanto um velho diante do futuro e na velhice para rejuvenescer pelas lembranças do passado.

Rei de Paus: Obrigado, **Curinga**. Preciso mesmo me encontrar, buscar respostas em mim e entender melhor a minha masculinidade. Principalmente depois dessa experiência incrível que tivemos. Você me deixou ainda mais impressionado...

⁴² Alceu Valença, Como dois animais. 1982

Curinga: Talvez eu devesse ter te dado mais algumas informações sobre a minha masculinidade, não é verdade?!

Rei de paus: Agora isso não faz diferença. E antes também não fez. O mais importante é que você, como um homem trans, agora eu sei, devastou positivamente as minhas noções sobre gênero e sexualidade.

2.3 - REI DE PAUS, CURINGA E RAINHA DE COPAS SE TRANS(FORMANDO)

Narrador: Esta fábula agora ganha outras proporções dentro do embaralhamento entre noções e dúvidas. A experiência trans do **Curinga** rompe paradigmas sobre o entendimento de gênero e sexualidade que já estavam em plena transformação para o **Rei de Paus**. Para complementar esse jogo de cartas sem definições cristalizadas, o encontro entre o **Rei de Paus** e o **Curinga** apresenta para o mundo mais uma carta para por em diálogo e abrir novas questões entre os naipes. Fruto desse encontro, o **Ás de Espadas** chegará para criar transições, transformações e transculturações, inaugurando subjetividades e movendo estruturas fundamentalistas.

Narrador: Não posso dar conta disso sozinho. Espero que a **Dama de Ouros** possa ajudar!

Dama de Ouros: Olá, meu bem! Já estava louca pra me meter nesse buraco e bagunçar mais um pouco o seu joguinho de burro.

Narrador (*irônico*): Olá, **Dama de Ouros**! Eu tô achando ótimo porque nem preciso mais invocar a senhora, não é? Basta tocar no seu nome e pronto. Como um passe de mágica...

Dama de Ouros (*cortante*): Se estiver achando ruim posso sumir do mesmo jeito que apareci.

Narrador (*admirado*): Reapareceu um pouco ríspida, não?!

Dama de Ouros (*incisiva*): Direta, direta! Passei um ano acompanhando um rapaz na Europa, em Madri. Voltei sem muita paciência, ando pisando nos cascos...

Dama de Ouros: Mas então... imagino que essa surpresa do **Curinga** de ser um homem trans e ainda ser o pai do futuro filho do **Rei de Paus** tenha feito da vida de todo mundo uma roleta russa.

Narrador: Não só isso... Como ficaria a composição familiar do **Rei de Paus** e a **Rainha de Copas**?

Dama de Ouros: Melhor do que você imagina, meu bem! Mas essa informação eu não posso te dar agora. Mas posso te ajudar a entender umas coisas: a primeira coisa que você

precisa compreender é que as identificações dos sujeitos também se constituem no corpo. Ou seja, se identificar também significa viver, sentir, experienciar no corpo as possíveis formas que desejamos ser.

Dama de Ouros: Como diz Nogueira (2015), esse jogo da identidade é *trans-histórico*,

O jogo da nomeação perpassa os tempos, os espaços e os contextos da história, mas não existe um ser humano universal, não existe uma identidade absoluta; a necessidade de identificar pode ser *trans-histórica*, mas a maneira como identificamos e como somos identificados muda de acordo com a época, com o lugar, com os conflitos que perpassam a sociedade, com as ideias e com os discursos que criam, ou que ajudam a criar, novas subjetividades. (ANDRADE, 2015, p. 88)

Narrador: Então esse argumento justifica os questionamentos do **Rei de Paus** e, de certa forma, a subjetividade do **Curinga**?

Dama de Ouros: Cuidado. Nada é tão simples! Não estamos falando sob um ponto de vista positivista. Estou apresentando argumentos e noções porosas para criar uma compreensão transitória sobre assuntos que não são monolíticos. Vivemos em constante transformação meu caro, nada aqui é tão fixo.

Dama de Ouros: Existem muitas formas para tentar entender os fluxos existentes nos assuntos sobre gênero e sexualidade. Uma possibilidade de olhar esses fluxos que envolvem os acontecimentos com o **Rei de Paus** e o **Curinga** pode ser feita a partir de tendências explicativas adotadas por Berenice Bento (2014), por exemplo.

Narrador: Como assim, de que maneira?

Dama de Ouros: O universal, o relacional e o plural são tendências explicativas que essa autora adota para tratar dos processos constitutivos das identidades de gênero, tendo cada uma dessas tendências as suas próprias teses ao relacionar gênero, sexualidade e corpo, apresentando como os estudos *queer*, ao pensarem as identidades de gênero e suas relações com as sexualidades, possibilitaram uma compreensão do comportamento transexual não patologizada.

Dama de Ouros: Apesar de não estarmos tratando aqui de um olhar patologizante para as pessoas trans, esse é um dos motivos pelo qual o pensamento dessas tendências explicativas ser negligenciado pela sociologia e estar habitualmente circunscrito sob os domínios da psicologia, da psicanálise e psiquiatria. O que Berenice Bento (2014) chama de ciências “psi”. Este fato então acaba por reforçar um olhar para a transexualidade como algo patológico que se constrói fora do referencial biológico. Dessa forma, os estudos *queer* vão habilitar todo sujeito atuante “fora da norma” e lido como transtornado, como um sujeito que constitui as suas identidades da mesma forma que os indivíduos considerados “normais”.

Dama de Ouros: Bento (2014) nos dá ferramentas de compreensão sobre como inicialmente os estudos de gênero elaboraram construtos para explicar a subordinação feminina a partir de tradições de gênero oposicionais/binárias na sociedade. A obra *O Segundo Sexo*, de Simone Beauvoir, é o marco significativo que desnatura uma ideia essencialista da condição feminina afirmando que “a mulher não nasce, torna-se”

Dama de Ouros: Beauvoir buscava mostrar os mecanismos que dão consistência ao “tornar-se”, constituindo um movimento teórico de desnaturalização da identidade feminina. Mas desnaturalizar não é sinônimo de desessencializar. Ao contrário, à medida em que se apontavam os interesses que posicionaram a mulher como inferior por uma suposta condição biológica, as posições universalistas reforçaram, em boa medida, a essencialização dos gêneros, uma vez que tendem a cristalizar as identidades em posições fixas.

Dama de Ouros: Então o corpo era considerado dimórfico podendo ser construído pela cultura através dos seus significados e, assim, assumir o seu gênero. É a partir daí que Butler constrói sua crítica a essa concepção afirmando que um dos problemas desse tipo de construção, que hegemonizou o feminismo por décadas, é haver feito do corpo-sexo uma matéria fixa, sobre o qual o gênero viria a dar forma e significado, dependendo da cultura ou do momento histórico, gerando um movimento de essencialização das identidades.

Narrador: **Dama de Ouros**, estamos falando sobre feminismos. Mas tudo o que ouço sobre tornar-se mulher me faz pensar no **Rei de Paus** e no **Curinga** e, conseqüentemente, na condição oposta que seria tornar-se homem. Será que podemos entender da mesma forma?

Dama de Ouros: Penso que sim se compreendermos que toda a construção histórica do Nordeste e da imagem do cabra macho foram e são artifícios engendrados para edificar uma identidade regional e, por consequência, um tipo de subjetividade. Talvez possamos entender isso de uma melhor forma a partir da tendência relacional.

Narrador: Esperando explicações.

Dama de Ouros: Vamos lá! A tendência relacional, ao longo da década de 90, como o próprio nome já diz, começa a olhar para as questões de gênero não mais por uma ideia de oposição, mas sim de relação com o objetivo de lançar um olhar que desconstruísse a ideia de mulher universal, considerando outras variantes sociológicas que se articulassem para a construção das identidades de gênero. Então é esse olhar relacional organizado pelos estudos feministas que abre o campo dos estudos das masculinidades com a premissa de que o masculino e o feminino se constroem relacionalmente e simultaneamente.

Dama de Ouros: Note, narrador, que Bento (2014) está mencionando um recorte da década de 90. No entanto, esse mesmo recorte pode nos servir para compreender os modos

relacionais ocorridos no Brasil com a virada do Império para a República e, assim, tentar dimensionar que as relações ocorridas entre os gêneros, com a ascensão do matriarcado e a queda do patriarcado, deram espaço ao surgimento de novas masculinidades. Então podemos, talvez, tornar positiva a sua pergunta sobre tornar-se homem. E isso serve tanto para o **Rei de Paus** quanto para o **Curinga**. Ainda que, para o **Curinga**, existam outras questões que envolvem assuntos sobre identificação ou desidentificação com o sexo biológico.

Dama de Ouros: Ainda acrescento que o estudo das masculinidades se fundamentava numa desconstrução do homem universal, naturalmente viril, competitivo e violento e em oposição a ideia Beauvoriana de que o homem se construía numa relação de oposição à mulher. Surge então o olhar inter-relacional para o gênero no sentido de relacionar o homem negro em relação ao homem branco, o homem de classe média em relação ao favelado e o grande empresário, o homem nordestino e o do sul etc... A partir disso, a autora diz que, para Joan Scott⁴³, “gênero” deve ser construído como uma categoria analítica, como um instrumento metodológico para o entendimento da construção, da reprodução e das mudanças das identidades de gênero.

Dama de Ouros: No entanto, o que Scott sugere é uma categoria analítica que tem no sexo do indivíduo “um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos” (SCOTT **apud** BENTO, 2014, p. 89). Berenice Bento discorda, questionando que: “Talvez o problema esteja no fato de que, ao estudar os gêneros a partir das diferenças sexuais, está-se sugerindo explicitamente que todo discurso necessita do pressuposto da diferença sexual [...]” (BENTO, 2014, p. 90) E, nesse sentido, a diferença sexual reforça o binarismo quando deveria, no seu jogo, produzir diferenças identitárias infinitas.

Narrador: Imagino então que o **Curinga**, sendo um homem trans que mantém o seu sexo biológico de nascimento, pode ser um exemplo de rompimento do binarismo e de diferença identitária, correto?

Dama de Ouros: Bingo, querido! Exatamente. Com relação a isso, Bento (2014) chama a atenção para a preocupação de Butler

Segundo a qual a diferença sexual pode levar a uma coisificação do gênero e a um marco implicitamente heterossexual para a descrição dos gêneros, da identidade de gênero e da sexualidade. É necessário problematizar os limites do relacional de dois calcado no referente dos sexos. O estudo da sexualidade hegemônica, ou da norma heterossexual, e das sexualidades divergentes exige o desenvolvimento de análises que, embora vinculadas ao

⁴³ Historiadora norte-americana especializada em história francesa e história das mulheres a partir da perspectiva de gênero.

gênero, apresentam autonomia em relação a ele, o que significa problematizar e enfrentar a heterossexualidade como matriz que seguia orientando o olhar das/os feministas. (BENTO, 2014, p. 91)

Dama de Ouros: A autora continua dizendo que, tanto no “universal”, quanto no “relacional”, a sexualidade, o gênero e a subjetividade estavam circunscritos dentro dos limites binários entre homem e mulher e que, portanto, são os estudos *queer* que vão apresentar novas possibilidades de pensar o indivíduo fora do binarismo, contribuindo para a instituição de um pensamento não patologizante das experiências identitárias e sexuais, abrindo espaço para as performances que rompem as normas de gênero.

Dama de Ouros: Do relacional ao plural, a autora menciona que a década de 1980 coincide com uma preocupação acadêmica que problematizava o papel da psicanálise e da psicologia na construção do “verdadeiro sexo”, tendo o livro *A história da sexualidade* (1985), de Foucault, como um marco desse processo. E continua arriscando a dizer de forma generalizada que a década de 1980 seria marcada por dois movimentos: a crítica à universalidade da categoria “mulher” e, segundo, os estudos sobre a sexualidade, principalmente os de Foucault (1985), Weeks (1993) e Gayle Rubin (1989) (2008), que apontam que os estudos sobre sexualidade deveriam se deslocar teoricamente dos estudos de gênero.

O desafio, portanto, era construir teorias que habilitassem aqueles que divergem da norma heterossexual, apontando os processos para a construção de suas identidades sexuais a partir de referências que, por um lado, se contrapusessem a uma explicação referenciada nos corpos-sexuados e, por outro, produzissem um campo de contradiscursos ao saber gerado nos espaços confessionais das clínicas dos psicólogos, dos psicanalistas, dos psiquiatras e dos programas de transgenitalização. (BENTO, 2014, p. 94)

Dama de Ouros: As questões que irão marcar o terceiro momento dos estudos de gênero dizem respeito à problematização da vinculação entre gênero, sexualidade e subjetividade, perpassadas por uma leitura do corpo como um significante em permanente processo de construção e com significados múltiplos. A ideia do múltiplo, da desnaturalização, da legitimidade das sexualidades divergentes, das histórias das tecnologias para a produção dos “sexos verdadeiros”, adquirem o *status* teórico que, embora vinculado aos estudos das relações de gênero, cobra um estatuto próprio: são os estudos *queer*.

Dama de Ouros: Esses estudos se organizaram a partir de alguns pressupostos: a sexualidade como um dispositivo; o caráter performativo das identidades de gênero; o alcance subversivo das performances e das sexualidades fora das normas de gênero; o corpo como um bio-poder, fabricado por tecnologias precisas. Em torno desse programa mínimo, propõe-se *queering* o campo de estudos sobre sexualidade, gênero e corpo.

Dama de Ouros: A autora problematiza o campo lançando as seguintes questões: Como trabalhar com as diferenças e, ao mesmo tempo, forjar uma atuação política? Quais as ciladas da igualdade? Quais as ciladas da diferença?

Talvez a solução seja usar o “essencialismo” das identidades enquanto recurso, uma tática operacional, uma vez que o signo mulher não expressa a multiplicidade e as descontinuidades das experiências femininas. Kristeva (**apud** Butler, 1998, p. 340) parece sugerir um caminho parecido ao apontar que as feministas devem utilizá-lo como ferramenta política sem atribuir integridade ontológica ao termo. No entanto concordo com Butler (1998) quando adverte que uma coisa é utilizar o termo “mulher” e conhecer sua insuficiência ontológica e outra é articular uma visão normativa que celebre ou emancipe uma essência, uma natureza ou uma realidade cultural compartilhada, impossível de se encontrar. (BENTO, 2014, p. 98)

Dama de Ouros: E complementa dizendo que a política *queer* é baseada na instabilidade das identidades como um argumento que sustenta, inclusive, a legitimidade dos trânsitos de toda ordem, inclusive corporais, entre os gêneros.

Dama de Ouros: Como anda a sua cabeça até aqui, Narrador?

Narrador: Me sinto encaixando cartas como em um jogo de paciência, **Dama de Ouros!** Procurando me ajustar e encontrar espaços.

Narrador: Aproveitando sua pergunta, farei outra: como explicar a emergência de movimentos e de identidades contingentes que têm a pluralidade e o trânsito entre os gêneros como princípio, que se fundamentam não na ambiguidade, mas na pluralidade?

Dama de Ouros: Vejo que o seu jogo de paciência tentou me colocar em cheque. Boa pergunta! Embaralha!

Dama de Ouros: Veja bem, esse é um dos problemas em que a autora vai discutir o local da transexualidade dentro dos estudos de gênero, citando Butler ao dizer que o gênero não está passivamente inscrito sobre o corpo como um recipiente sem vida. Porque as performatividades de gênero implicam em reiterações contínuas, realizadas mediante interpretações em atos das normas de gênero, assim os corpos adquirem sua aparência de gênero, assumindo-o em uma série de atos que são renovados, revisados e consolidados no tempo.

Dama de Ouros: A experiência da transexualidade, por exemplo, nos põe a olhar para as performatividades de gêneros admitindo as confusões entre o real e o irreal, dizendo que “Aquilo que invocamos como o conhecimento naturalizado do eu é uma realidade que pode mudar.” (BENTO, 2014, p.132)

Narrador: Somos todos suscetíveis?

Dama de Ouros: Odeio generalizações, meu bem! Mas eu diria que boa parte de nós, talvez sim. Inclusive e principalmente, eu e você, que não somos mais do que uma invenção.

Narrador: Tenho mais algumas curiosidades a respeito de algumas coisas, **Dama de Ouros**.

Dama de Ouros: Sou muito benevolente, mas nem sempre estou disposta... Pergunte! Quem sabe jogo um tarô aqui pra tentar enegrecer suas ideias.

Narrador (*irônico*): Quanta generosidade em um oráculo só, nossa!

Dama de Ouros (*afiada*): Provoque! Trago a pessoa ODIADA em 24h só pra você!

Narrador (*debochado*): Mas os anúncios no jornal trazem a pessoa AMADA de volta em 24h, **Dama de Ouros**! Tenho várias, inclusive!

Dama de Ouros (*profética*): No caso, pra quem merece!

Narrador (*recuando*): Ui...! Então... minhas curiosidades são com relação a essas ideias de trânsito, de não fixidez, esse prefixo trans e tudo o que ele movimenta... Me pergunto também sobre esse novo personagem que chega nesse embaralhamento entre o **Rei de Paus**, o **Curinga** e a **Rainha de Copas**, de que maneira essas relações se construirão?

Dama de Ouros: Não tem graça se eu te der todas as cartas agora. Viver não cabe numa folha de papel, meu bem! Digo... Viver não cabe em nenhuma resposta que eu possa te dar agora. Mas como eu disse, sou muito benevolente e não vou te deixar perdido no seu joguinho de burro.

Narrador (*sussurrando*): Caridosa...!

Dama de Ouros: Muito bem... sobre as noções sobre o trans, vamos discutir depois. O que posso dizer agora é que o **Ás de Espadas**, esse novo personagem como você diz, é um produto transculturado que agencia a cultura nordestina, as noções de gênero e a dança flamenca em seu corpo, fruto de sua vida partilhada no embaralhamento entre o **Rei de Paus**, o **Curinga** e a **Rainha de Copas**. Essa relação cheia de instabilidades performáticas e performativas estabelecerá uma situação onde o gênero, a sexualidade, estudos *queer*, performance, dança, teatro, performatividade e mais um punhado de invenções e de nomes ainda não ditos proporão uma nova subjetividade.

Narrador: E tudo isso cabe em um prefixo trans?

Dama de Ouros (*fazendo um trocadilho cortante como uma navalha*): No DDD (71) que não é, não é meu amor?

Narrador (*sem palavras*): ...!

Dama de Ouros: Deixa o **Ás de Espadas** chegar pra te explicar melhor.

Narrador:

*Na bruma leve das paixões que vêm de dentro
Tu vens chegando pra brincar no meu quintal
No teu cavalo peito nu cabelo ao vento
E o sol quarando nossas roupas no varal
Tu vens, tu vens
Eu já escuto os teus sinais
A voz de um anjo sussurrou no meu ouvido
E eu não duvido já escuto os teus sinais
Que tu virias numa manhã de domingo
Eu te anuncio nos sinos das catedrais⁴⁴*

Dama de Ouros: Muito bem, Narrador. Excelente *Anunciação!* Me parece muito adequada essa música de Alceu Valença. Vamos ver o que nos diz a voz do anjo.

⁴⁴ Alceu Valença, *Anunciação*. 1983



Art by [Signature]
16

3 - O Ás de Espadas

Narrador: Quem seria esse anunciado da música de Alceu Valença? A voz do anjo que sussurra no meu ouvido me diz que não é pra esperar nada muito linear nessa fabulação embaralhada dos acontecimentos. Mas posso dizer que o anunciado é o **Ás de Espadas**.

Narrador: O **Ás de Espadas**, filho transculturado do **Rei de Paus** e o **Curinga**, criado em um núcleo familiar que inclui a **Rainha de Copas**, cresceu ouvindo músicas flamencas em roda de capoeira, criou percussão dançando samba de roda com sapato flamenco, andou pelos mercados populares sentindo cheiro de castanha de cajú e das folhas que curam tudo, inventou *paella* nordestina como se fosse baião de dois, bateu palma pra capoeira em compasso de doze como se fosse *buleria*, cantou flamenco na música de Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Amelinha e Elba Ramalho, usou *habanico*, *mantón* e *bata de cola* em cima da pata do cabra macho pra dizer que sua masculinidade é trânsito e fluxo.

Narrador: Ou seja... tudo isso são porções de verdade e invenções para dizer que o **Ás de Espadas** cresceu com interesses bem particulares nos imaginários de masculinidade do dançarino de flamenco e do cabra macho nordestino. A reflexão em dança sobre esses imaginários de masculinidade está diretamente ligada aos estudos de gênero e sexualidade, todos eles conduzidos pelo **Curinga**.

Narrador: O **Ás de Espadas**, já adulto, se formou em dança. Com sua formação ao longo dos estudos e a sua jornada em dança, desejou aprofundar-se nos estudos sobre gênero e criar uma performance onde pudesse mostrar para o mundo o seu modo de olhar para elementos de duas culturas tão distintas, tensionando imaginários de masculinidade em seu próprio corpo.

Narrador: Mas isso não é tudo. Como sou limitado, precisarei pedir ajuda ao oráculo para continuar o assunto.

Narrador (*clamando*): Oh **Dama de Ouros**! Dai-me a visão além do alcance e me ajuda mais uma vez no meu joguinho de burro?

Dama de Ouros (*nostálgica*): Narrador querido, pode mudar um pouco esse chamado, né não? Sempre me sinto a espada justiceira e o olho de Tandra dos Thundercats, nossa...!

Narrador (*obediente/reticente*): Perfeitamente. Serei mais criativo. Tentarei...!

Dama de Ouros: Vamos lá... A chegada do **Ás de Espadas** é a justificativa que o universo ofertou ao **Rei de Paus** para ajudá-lo a pensar sobre si mesmo e a sua masculinidade como cabra macho nordestino, que se rendeu aos encantos da **Rainha de Copas**.

Narrador: E de que maneira o **Ás de Espadas** se apresenta nesse embaralhamento, **Dama de Ouros**? Ainda tenho curiosidades sobre como se moldará essa composição familiar.

Dama de Ouros: Lembra que eu te disse há um tempo que isso seria mais fácil do que você poderia imaginar?

Narrador: Lembro. Lembro inclusive que a senhora disse que não poderia responder naquele momento.⁴⁵

Dama de Ouros: Era pra manter o clima. Mas agora eu já posso dizer.

Dama de Ouros: Meu bem, registre esse BO⁴⁶: a **Rainha de Copas** e o **Curinga** foram namoradas na Espanha, antes del-s virem pro Brasil e antes do **Curinga** fazer a transição de gênero.

Narrador: *Yuqueeee?* Chocado! E ninguém nunca tocou nesse assunto?

Dama de Ouros: Não houve tempo, meu bem! Tinham outras coisas mais importantes a tratar por aqui. Aceita que dói menos. Vou continuar!

Narrador: Ok, pode continuar!

Dama de Ouros: (*ácida e sorridente*): Opa...! Eu não perguntei se podia, meu bem!

Narrador (cala e inspira profundo): ...

Dama de Ouros: Então... O **Ás de Espadas** surge em um núcleo familiar que é composto por dois pais; um cis⁴⁷ e um trans⁴⁸, e uma mãe cis. Com sua mãe, a **Rainha de Copas**, aprendeu a dançar flamenco e a conviver com elementos da cultura hispânica. Do seu pai cis, herdou não só características físicas, como também um legado histórico do homem nordestino e suas características particulares construídas pela cultura. Com o seu pai trans, pôde aprender a ver o mundo percebendo as diferenças com respeito e conviver com elas como se, *diferente*, fosse uma palavra que servia apenas para constatar que não somos iguais e que isso também é o direito de cada um.

3.1 - PISTAS PARA UM CORPO EM QUESTÃO

Narrador: Em termos gerais, eu estou entendendo. Mas sinto falta de um pouco de ordenação para os fatos.

Dama de Ouros: Querido, a ordenação de fatos aqui nesta fábula não é uma coisa simples. Na realidade, não é nada fácil! Mas como eu sei que existe um apego mortal a uma

⁴⁵ Volte dez casas até a página 75 e leia o texto sublinhado se quiser refrescar a memória.

⁴⁶ Boletim de Ocorrência

⁴⁷ Cisgênero (cis) é o termo utilizado para se referir ao indivíduo que se identifica, em todos os aspectos, com o seu "gênero de nascença".

⁴⁸ Transgêneros (trans) são as pessoas que não se identificam com o seu sexo biológico, mas sim com um gênero diferente daquele que lhe foi atribuído biologicamente.

ideia de começo, meio e fim, que move o mundo e, sobretudo, os acadêmicos... Esse pessoal...! Então vou tentar não complicar tanto como se fosse um jogo de xadrez. Vamos falar no nível do jogo de damas; que é mais do meu agrado.

Dama de Ouros: Vamos começar pela transculturação para poder entender um pouco a ideia de corpo transculturado. Me acompanha?

Narrador: Atento!

Dama de Ouros: Angel Rama, em seu livro *Transculturación Narrativa en América Latina* (2008), considera que o conceito antropológico do termo aculturação e suas relações com o colonialismo europeu e com a descolonização do século XX proporcionaram inferências ideológicas que não podem ser subestimadas, especialmente tratando-se da sua aplicação nas artes e na literatura. Em 1940, a antropologia latinoamericana questionava o termo aculturação tentando afinar o seu significado através da sugestão do neologismo transculturação, instituído pelo antropólogo e etnólogo cubano Fernando Ortiz. Essa iniciativa foi indispensável para entender um processo de modificações históricas de Cuba e, por analogia, de toda a América Latina. Então o prefixo trans a que me refiro não diz respeito diretamente à uma questão de gênero, mas não está totalmente distante. Depois explico!

Dama de Ouros: O termo transculturação surge opondo-se à ideia de aculturação, que, por sua vez, é entendida como um processo de trânsito impositivo de uma cultura para outra, numa tentativa de apagamento e dominação. Fernando Ortiz, ao pensar o neologismo transculturação em seu livro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1983), traz à tona questões oriundas dos muitos fenômenos que se originaram em Cuba, por meio das diversas transformações culturais ocorridas naquele território.

Dama de Ouros: Ortiz afirma que a evolução histórica dos povos pode ser considerada como um processo de trânsito entre culturas, o que significa a aquisição de uma cultura da alteridade e, ao mesmo tempo, uma perda, uma desterritorialidade desenraizada de uma cultura anterior. Tá entendendo, Narrador? Já o prefixo trans, nessa ideia de transculturação entre imaginários de masculinidade, se aproxima mais das relações de movimento, de trânsito, servindo também para pensar os fluxos entre os gêneros.

Narrador: Humm... ok! Já me sinto mais estável.

Dama de Ouros: Mas eu estou aqui pra embaralhar, tirar sua estabilidade, meu bem!

Dama de Ouros: Seguindo... Portanto, querido, o que Ortiz considera sobre o termo em questão é muito semelhante ao que propõe Maffesoli a respeito de uma sociologia compreensiva:

Ortiz: não é possível acabar com uma cultura por decreto.

Maffesoli: não é possível ignorar a alteridade na produção de novos sentidos.

Ortiz: o encontro com a diferença produz outras diferenças.

Maffesoli: a porosidade das noções favorece a ampliação dos significados.

Dama de Ouros: São aproximações como essas que permitem um pensamento de corpo que agencia em si experiências de culturas diferentes, no caso, dança flamenca e cultura nordestina em seus recortes específicos, e que propõem pensar esses agenciamentos em função de uma dramaturgia que constrói um corpo transculturado sobre pilares da dança flamenca, questões de gênero e sobre um modo de viver a partir de uma política muscular.

Narrador: Como assim uma política muscular?

Dama de Ouros: Ái... Tô exausta. Chega de ficar falando pelos outros, Narrador! Melhor você ouvir os próprios naipes do que ficar ouvindo as minhas explicações cheias de floreios pra audiência.

Narrador: Deixar o fenômeno falar por si?

Dama de Ouros: Ao menos tente, né?! Se é que é possível...

3.2 - UMA PROPOSIÇÃO POLÍTICA

Narrador: Passado alguns anos... Conversam a **Rainha de Copas** e o **Ás de Espadas**, após uma apresentação do espetáculo *Entre Carmens e Severinas* no camarim do teatro Martin Gonçalves, na Escola de Teatro da UFBA, em Salvador.

Ás de Espadas: Nossa... Mãe, sempre que termino uma apresentação fico com uma sensação de que existe algo entre nós que dançamos, os músicos e a plateia, que eu não consigo identificar muito bem o que é.

Rainha de Copas: Como assim, Ás?

Ás de Espadas: É como se fosse algo que extrapola o fato da apreciação e chega a outro lugar, como se houvesse uma interação entre nós que não está explícito, que não é dado, mas se presentifica de alguma maneira.

Rainha de Copas: Sim, sim... Talvez você esteja se dando conta de que existe nesse contexto que você menciona uma política muscular.

Ás de Espadas: Como assim uma política muscular?

Narrador: *yes!!*

Dama de Ouros: *Xiu!!*

Rainha de Copas: Te explico, filhote! O primeiro contato que tive com o que chamo de política muscular aconteceu com a leitura do livro *Pasión, política y cultura popular*, de William Washabaugh (2005). Nesse livro, uma de suas principais premissas é descortinar o

véu da essência que encobre o flamenco, retirando-lhe o aspecto de manifestação imutável e distanciada de um posicionamento político. Para o autor, o flamenco é um lugar de concorrência de forças culturais que expressam mensagens divergentes e que produzem um impacto tanto em quem faz como em quem observa.

Rainha de Copas: O flamenco opera politicamente de forma metonímica em suas atuações. Essa política metonímica é a política muscular que acontece no corpo, chamada também pelo autor de *política de la pasión*. Aparentemente invisível, as ideologias políticas do flamenco se constituem numa tríade cantor + violão + dançarino, dando corpo a uma ação que, mesmo estando à margem de um propósito político direto, atua de forma subliminar em suas interações. A política metonímica corporal em Washabaugh está calcada na ação, ou seja, no corpo.

Rainha de Copas: A análise da política muscular pressupõe uma vida social que não prescinde de uma vida política, trazendo, em sua forma, a sua função. Washabough menciona que a música flamenca quase sempre exercita os músculos e estimula as memórias sociais. Artista e público, ainda que carentes de intenção, reforçam suas agendas políticas mediante a prática de comportamentos sociais. Ainda que esses comportamentos, isoladamente, possam aparentar divergências, o ambiente onde o flamenco se constitui convoca invisivelmente a visibilidade, a política sedimentada nos corpos atuantes. A metonímia⁴⁹ é parte de um espaço macro da existência, estando inscrita nos corpos, mas não necessariamente dada. Talvez seja essa a sensação que você tem, mas não consegue definir muito bem, filhote!

Ás de Espadas: Sim. Percebo que faz todo sentido agora.

Narrador: Após assistir ao espetáculo, o **Curinga** vai se aproximando do camarim e percebe o tom da conversa.

Rainha de Copas: É essa mesma política que observo nas atuações de artistas gays/transformistas/*drags* em Salvador. O olhar para essas atuações nos guetos onde elas acontecem, como o Beco dos Artistas, no Garcia, e o Âncora do Marujo, na Carlos Gomes, denuncia uma política afirmativa que talvez seja pertinente para compreender o argumento da construção do sujeito enquanto condição para uma existência que não precisa e nem deve estar subjugada às normatividades sexistas ou mesmo de qualquer ordem.

Curinga: Uau! Conversinha do meu agrado pós espetáculo, já me meto!

Rainha de Copas: Sempre bem-vindo, meu amor! Estava falando um pouco com o **Ás** sobre as interações promovidas pelo flamenco que estão para além de uma apreciação estética

⁴⁹ Figura de linguagem pela qual um conceito é expresso por um termo a ele ligado por uma relação de causa e efeito.

e que move com um tipo de política muscular. E justo nesse momento falava de como percebo essa mesma política em atuações das *drags* de Salvador.

Curinga: Sim. Eu ouvi alguma coisa exatamente quando você falava de *las hermanitas* do Âncora do Marujo e pensei o seguinte: Talvez ainda precisemos ser persistentes com o discurso Beauvoiriano em afirmar que não se nasce mulher, torna-se! E por consequência: não se nasce homem, torna-se! E é isso que me interessa nos (trans)itos enquanto uma negação à fixidez e uma livre circulação entre gêneros.

Rainha de Copas: *Perfeitamentchy!*

Ás de Espadas: você é ótimo, **Curinga!**

Rainha de Copas: *Sigue cariño!*

Ás de Espadas: Fala um pouco mais sobre esse assunto de tornar-se algo que não é previamente determinado, **Curinga!**

Curinga: Esse é um assunto extenso e nem sempre muito fácil. Bom... Para Monique Wittig (2012), a partir de um posicionamento lésbico feminista, não existe nenhuma determinação de ordem biológica, psicológica ou mesmo econômica que oriente ou ordene o papel da mulher na sociedade, concluindo, portanto, que é a civilização em sua totalidade a produtora de uma categoria determinada por feminina.

Curinga: Wittig propõe fortemente uma relativização histórica sugerindo a destruição de categorias como “natural”, “homem”, “mulher”, “heterossexualidade”, numa tentativa de flagrar na história a construção de mitos que não favorecem a complexidade dos fenômenos que envolvem o indivíduo. Com isso, ela aponta, principalmente na naturalização da história, a consequência que expressa a opressão homem-mulher como uma mudança impossível, apontando no feminismo do século passado, uma impossibilidade de solucionar contradições entre natureza/cultura, mulher/sociedade.

Curinga: Outra importante contribuição feita pela autora está em considerar no materialismo uma definição sobre opressão que evidencie as “mulheres” como uma classe sem identificações obrigatórias com o mito, afirmando que “homens” e “mulheres” são categorias fluidas e instáveis, que geram mais noções de movimentos e não de estagnação e docilidade dos corpos. Desta forma, entendemos que com o fim das categorizações, por consequência, oprimido e opressor deixam de existir porque também não existiriam homens e mulheres, escravos nem senhores.

Curinga: Portanto, pergunto pra vocês: quais seriam as lentes pelas quais poderíamos nos observar, uns aos outros, sem que, se é que seria possível, caíssemos no desejo da regulação e do enquadramento que estamos habituados a desempenhar cotidianamente em

diversas esferas da nossa atuação em sociedade? A desestabilização constante pode parecer uma utopia ou mesmo, e novamente, o desejo e a expectativa de não criar expectativas? Seria sobre-humano ou meta-humano ou pós-humano pensar uma proposição em que implodíssemos, (de)formássemos a forma humana atribuindo-lhe características que escapasse de uma leitura de gênero?

Rainha de Copas: Pensando aqui com os meus *tacones*, acho que suas considerações, **Curinga**, oferecem um importante direcionamento para repensar as posições tão fortemente delimitadas entre homem e mulher na dança flamenca. Assim como me faz pensar em Albuquerque Junior, quando ele propõe uma subversão do imaginário de masculinidade em função de um afrouxamento nas práticas discursivas que organizam os enunciados em tempo e espaços regidos por regras históricas.

Ás de Espadas: Hummm... você também é leitora de Albuquerque Junior, mãe?

Rainha de Copas (*sobre o Rei de Paus*): É... seu pai me apresentou.

Ás de Espadas (*para o Curinga*): Sei, sei... Apresentou pra você também, **pai**?

Curinga (*subliminar*): Não como eu gostaria...

Rainha de Copas (*para o Curinga*): Não tem limites!

Ás de Espadas (*complementando irônico*): Nem protocolos!

3.3 SOBRE A DRAMATURGIA

Narrador: O **Curinga**, ainda curioso, comenta com o **Ás de Espadas** que há que se ter um caminho para trilhar e construir um jeito de estar no mundo a partir dessas reflexões e pergunta ao **Ás** como ele empreenderia essa dinâmica.

Ás de Espadas: Bom... Aprendi isso de várias formas, e uma delas foi observando minha linda mãe, a **Rainha de Copas**⁵⁰.

Rainha de Copas: Orgulho de mãe. *Me encanta!*

Ás de Espadas (*levemente envergonhado*): Com esta Rainha, aprendi que o meu olhar para o mundo trata de tentar perceber no outro o que dele também me constitui. Portanto, isso pra mim constitui uma possibilidade de uma dramaturgia do corpo transculturado que está implicada em ser com o outro, uma constante negociação de características particulares e associativas. Como diz Mendes, “[...] o drama é sempre uma experiência de corpo a corpo, de choque de sensibilidades.” (MENDES, 2015, p. 147)

⁵⁰ Refiro-me a uma dramaturgia que diz respeito a uma construção de 15 anos no ensino de dança flamenca na cidade de Salvador e como esse tempo de experiência constitui a minha formação como professor, coreógrafo e dançarino.

Ás de Espadas: Se para Mendes o drama é paixão e a dramaturgia é o resultado de saberes que administram as paixões em função da existência do drama, o meu interesse é pensar como a dramaturgia do corpo transculturado implica, para além de um processo da confluência de culturas, uma noção de paixão como força política de um discurso performativo, fora da encenação teatral e dentro da cena da dança.

Curinga: Mas por que a distinção entre encenação teatral e cena da dança, se os assuntos aqui são confluência, porosidade e produção da diferença pela alteridade?

Ás de Espadas: Pelo fato de que a minha fala agrega informações sobre transculturação, que é um termo inaugurado na antropologia e sobre o drama e dramaturgia, que foram pensados dentro da esfera do teatro na referência que aponto. Se a discussão aqui trata sobre o corpo na dança, então o que nos serve como argumento para o corpo é o modo pelo qual um pensamento para a dança articula essa rede de informações na construção de uma fala compreendida dentro de um pensamento político, para tornar a dança visível e tangível por meio da figuração do conflito das paixões.

Rainha de Copas: E onde se localiza essa paixão e como isso pode ser político, **Ás?**

Ás de Espadas: Gente... É prova do Enem?⁵¹

Narrador: Risos!

Ás de Espadas: No meu entender, a paixão aqui é drama, corpo e condição de existência. O corpo transculturado que sou culmina em um apaixonamento, é o local onde se encontra a paixão de um **Rei**, uma **Rainha** e um **Curinga**. E o resultado disso é o que venho tentando apontar como uma possibilidade de dramaturgia para o corpo, entendendo como política toda opção feita em termos de discursos, ações, falas, escolhas e, principalmente, o modo pelo qual este corpo dialoga em movimento.

Ás de Espadas: Na dramaturgia, Mendes esclarece a paixão da seguinte maneira:

A história do drama não é apenas a história da representação de nossas paixões, mas também a história da produção de diferentes modos de perceber e vivenciar esses afetos, investidos em imagens corporais que portam, carregam, significam os embates passionais em cada época e ambiente social. (MENDES, 2015, p. 147)

Ás de Espadas: Entendo agora que a política muscular parte deste princípio: o movimento constituído de escolhas, dramas e paixões. Para Mendes, “No espaço do drama, esse efeito de condensação atinge um grau máximo, pois acessamos as significações sociais e éticas por meio da corporeidade, e os movimentos do desejo têm olhos e bocas, pernas e braços.” (MENDES, 2015, p. 147)

⁵¹ Exame Nacional do Ensino Médio

Ás de Espadas: Semelhante ao que falo sobre política muscular, Mendes ainda menciona sobre uma “linguagem encarnada” que seria a condição em que o drama se encontra de estar sempre associado a uma voz, um gesto, uma linguagem humana e que, portanto, o espectador só se relaciona sob uma condição cognitiva e emocional gerada por palavras originárias de um desejo em movimento.

Curinga: Opa! Então vivemos de palco e plateia?

Ás de Espadas: Tem alguém nos observando?

Rainha de Copas: Sempre tem!

Rainha de Copas: Ai filhote, que orgulho! Gostei muito de te ouvir. Me parece que a simultaneidade dos acontecimentos do corpo, a dramaturgia, a metonímia, a política e o gênero se entrecruzam na sua palavra criando interpenetrações como se não fosse possível abordar esses assuntos isoladamente; mas talvez seja! O fato é que o corpo é polissêmico, e o fluxo de acontecimentos confunde a ordem dos fatores justamente porque os fatos não acontecem isoladamente. Me parece um estado de embaralhamento constante.

Curinga: Muito interessante, filho! Entendo também o seu esforço na construção de um pensamento para dar um tipo de razão ao seu discurso que não agrida, na medida do possível, a potência do corpo e que, ao mesmo tempo, possa ser capaz de *enegrecer* os pontos de vista a que você se propõe. Percebi que você tentou alinhar a política muscular com os pressupostos sobre o corpo transculturado, gênero e sobre dramaturgia, justificando seus argumentos.

Curinga: Esses esclarecimentos que, aparentemente, em minha opinião, poderiam ter surgido inicialmente por outra ordenação, sugerem que a “moleza” desses entendimentos também possa, de algum modo, criar retornos, permitir porosidades e suscitar outras razões e noções que podem não ter sido enfatizadas ou sugeridas nas nossas falas. E, ao mesmo tempo, percebo que você entende o quão atravessado é o conhecimento deixando sempre uma tensão de algo por dizer, fazer, sentir, pensar, escrever, experimentar, discutir, propôr e refazer tudo novamente, sempre correndo o risco da palavra matar tudo aquilo que ela designa, não é verdade?

Ás de Espadas: Perfeitamente!

Rainha de Copas: Quem diria... Uma conversinha tão rica ainda sob a poeira do palco e o som dos aplausos. *Olé!*

Narrador: Como disse o **Curinga**, há sempre uma tensão de algo por dizer e as conversas nem sempre chegam ao fim. Depois do *papo* de camarim, o **Rei de Paus** surge convocando outros assuntos.

Rei de Paus (*entrando no camarim*): Muito bem... Ficaram aqui conversando enquanto eu, sozinho, desarrumava o cenário, não é?! Vamos. Todo mundo pra casa, e agora quem vai puxar a sabatina do Enem sou eu.

Narrador: Risonhos, seguem todos a caminho de casa, em Itapuã.

3.4 - A CONDUÇÃO COERCITIVA DO **ÁS DE ESPADAS**: NOÇÕES E CONCEITOS

Rei de Paus (*para o Ás de Espadas*): Quero saber o seguinte, mocinho! Pelo que você diz, percebo seu interesse em produzir algo que tensione as experiências que convergem em você, e agora vem a pergunta do Enem: De que forma seria possível criar uma aproximação entre as experiências que convergem em você, ou seja, aspectos do flamenco, gênero e cultura nordestina, sem que as relações entre tudo isso se tornem um diálogo confuso e contraditório? Que ferramentas discursivas seriam cabíveis a fim de criar uma convergência que favoreça uma produção de subjetividade?

Ás de Espadas (*irônico*): Oxente, meu pai! Isso não é pergunta do Enem. É praticamente um interrogatório com condução coercitiva.

Ás de Espadas: Mas vamos lá. Verás que um filho teu não foge à luta. O meu interesse em tensionar as masculinidades convergentes em mim, o dançarino flamenco e o cabra macho nordestino, parte de uma percepção ontológica inscrita em determinados planos de composição que instituem essas masculinidades em função de aspectos normativos e culturais.

Curinga: Mas como será possível compreender esses planos de composição e o tensionamento entre esses corpos?

Ás de Espadas: Compreendendo as condições que as geografias espaciais dos corpos do Sr. meu pai, **Rei de Paus**, e da Sra. minha mãe, a **Rainha de Copas**, instituem, tomando em princípio um viés da antropologia para pensar o corpo na dança.

Rainha de Copas: Muito bem... Quero ouvir os argumentos!

Ás de Espadas: Posso falar livremente ou tem um tempo limite?

Rainha de Copas: 40 minutos!

Ás de Espadas: É o que? Há quase quatro anos que venho pensando nisso tudo e só tenho 40 minutos pra me expressar?

Rainha de Copas: Exatamente. Dez minutos pra cada ano. E ache bom porque poderia ser 1.500 caracteres numa folha de papel.

Curinga: Corra, Lola!

Rei de Paus: Contando!

Ás de Espadas (*como quem defende uma tese*): Para Giselle Guilhon, antropológicamente, a dança deve ser tratada a partir do modo pelo qual ela se apresenta em sua própria cultura. Recusa-se, assim, a aceitação das vastas generalizações que não levam em conta as variabilidades culturais. Mencionando Franz Boas, Guilhon diz que as bases da análise da dança devem ser observadas “[...] nos termos da própria cultura de cada um e não nos termos de uma linguagem universal” (GUILHON, 2013, p. 100).

Ás de Espadas: A próxima observação de Guilhon é muito pertinente a esta escrita a partir dos seguintes aspectos:

a) O que é preciso observar no **Rei de Paus** é um modo de vida masculino compreendido pelas forças do imaginário e por uma construção histórica que envolve não só o comportamento, mas também uma produção literária, musical e iconográfica, as formas pelas quais o homem nordestino é compreendido dentro de um enquadramento de masculinidade que, em princípio, aboliria, como se fosse possível, qualquer rastro de feminilidade;

b) A respeito da **Rainha de Copas**, também encontramos aí um modo de vida delimitado pela cultura do flamenco que trata de uma vasta historicidade constituída pela influência de diversas culturas. No entanto, o limite de observação para este quadro da cultura recorta o dançarino flamenco desta moldura para olhar a masculinidade de sua dança sem necessariamente deslocá-lo de seu contexto, mas colhendo do seu movimento os seus marcadores de masculinidade.

Ás de Espadas: A partir deste ponto, Guilhon vai nos dizer que:

Se alguns observadores exteriores à cultura querem classificá-los juntos, a partir de um tipo de critério ocidental, é uma coisa, mas antropológicamente, elas não participam nem mesmo do mesmo sistema de atividade. [...] E com o objetivo de compreender essa atividade, o modo de movimento deve ser reconhecido como parte integrante, descrita, ao mesmo tempo em que serve para pensar a filosofia da cultura e a estrutura social profunda. (GUILHON, 2013, p. 117)

Curinga: Mas não seria uma incongruência tensionar corpos que, em princípio, possam parecer intangíveis e, em primeira instância, denotem uma crítica estampada em suas culturas de colonizador e colonizada, subalterna e soberana, vertical e horizontal?

Ás de Espadas: Por isso mencionei anteriormente os planos de composição de Lepecki (2010). Esse autor nos chama a atenção para a turva imagem a que nos remete o termo pós-colonialidade reforçando a importância de ter o chão como o lugar do encontro das falhas e entulhos de corpos enterrados pela história.

Ás de Espadas: Explico: para Lepecki (2010), em sua proposta para pensar a dança em planos de composição, a ideia da política do chão nos coloca a pensar sobre os fatores pelos

quais o corpo não é constituído por uma terraplanagem histórica. Desta maneira, observo que o primeiro plano proposto por Lepecki, o plano introdutório ou o plano do quadrado branco de *Feullet*, nos põe a olhar para baixo. Podemos então visualizar que este plano horizontal nos puxa o foco para pensar a historicidade do corpo a partir de terrenos movediços onde se constitui a história.

Curinga: Mas **Ás**, filhote, insisto em perguntar se não seria incongruente pensar esses corpos, topograficamente constituídos como colonizador e colonizado, verticais e horizontais, ou seja, não seria partir de princípios históricos eminentemente díspares e talvez, por isso, intratáveis sob o ponto de vista da masculinidade?

Ás de Espadas: Pai, vou te responder a partir do segundo plano de composição de Lepecki. O plano do fantasma. *BÚU!!*

Curinga (com ironia): Morta de medo...

Ás de Espadas: Esse plano propõe uma consciência da continuidade do que um dia foi considerado fim. Para explicar essa proposição, Lepecki insere no assunto a socióloga norte-americana Avery Gordon para sugerir uma sociologia de compreensão desse fantasma como algo que, embora tenha sido dito como fim, passado pela história, ainda permanece ativo:

Esses fins ainda sem término (o fim da escravidão que não terminou com o escravagismo; o fim da colônia que não terminou com o colonialismo; a morte de um ente querido que não apaga sua presença; o fim de uma guerra que não deixou ainda de ser perpetrada) prolongam a matéria da história para uma concretude espectral (a virtualidade concreta do fantasma) que faz o passado reverberar e atuar como contemporâneo do presente. (LEPECKI, 2010, p. 15)

Rei de Paus: Como o fim do coronelismo no Nordeste, por exemplo.

Rainha de Copas: Ou como o fim da discriminação aos ciganos na Espanha.

Ás de Espadas: Exatamente. A partir desse argumento, Sr. meu **pai Curinga**, atualizo essa discussão para pensar o feminismo radical e a pseudo independência dos moldes de feminilidade que geraram as atuais discussões sobre gênero e ainda sobre o permanente falocentrismo em muitas sociedades. É também deste lugar que parte a tensão sobre as masculinidades que estamos falando.

Ás de Espadas: Olhar para baixo e para trás é premissa de composição paralela aos planos de composição que expliquei e, portanto, baixo e trás estão para além de limites espaciais e geográficos. Então, talvez seja uma ontologia da masculinidade que autoriza essa discussão assim como o sentido de genealogia em Foucault, para tentar descrever uma investigação sobre a funcionalidade dos discursos e o cumprimento dos seus propósitos políticos, compreendendo que as normatizações das masculinidades ainda são vigentes.

Bom... é uma tentativa de procurar alguma ordem neste embaralhamento que não seja permanente, mas que, ao menos momentaneamente, busque um melhor ajuste entre os naipes.

Ás de Espadas: A partir disso tudo, digo mais...

Rei de Paus (*interrompendo*): Você tem 20 minutos!

Curinga: Corre, *Forest!*

Ás de Espadas: Nossa...! O **Rei de Paus**, a **Rainha de Copas** e eu, o **Ás de Espadas**, somos produto do chão sobre o qual nos erguemos e que também tropeçamos por acaso ou quantas vezes se fizerem necessárias de ir ao chão e abandonar a verticalidade. Essa tentativa pode inaugurar uma poética nesses corpos ao trazer a perspectiva espacial como instauradora de novas afirmativas para o corpo: é necessário subverter a lógica dos vetores para suplantar o que, em algum momento, possa parecer, ao contrário da inauguração de uma poética, uma manutenção de uma perspectiva de subalternidade.

Curinga: Uma pergunta não quer calar: “Estaríamos condenados à contingência de viver a nossa experiência sempre no reverso da experiência dos outros? Ou mimetizando a imagem que os outros fazem de nós, como diagnosticou Bhabha (2003)?” (GREINNER, 2005, p. 05)

Ás de Espadas: Para mim, essa pergunta reforça a resposta para a ideia sobre mover criativamente o corpo em função de uma invenção que não prescinde da subalternidade, mas também não deixa de reconhecer o seu próprio chão. Sendo assim, no que diz respeito à invenção e à criatividade, Louppe (2012) nos diz que os sentidos veiculados pelo corpo em movimento nos tocam, estimulam, reverberam no imaginário e afetam a nossa percepção. Essa é a sua noção de poética. A autora ainda menciona que a dança não é só o que ela reflete na visualidade, mas, sobretudo uma construção de formas e sentidos através da ação do corpo.

Ás de Espadas: Portanto, para esta reflexão, será necessário pensar o corpo na folha de papel de Feullet e entender a inauguração de uma poética pela possibilidade de considerar a folha em branco apenas como um motivo pelo qual existiria um eixo central, onde esse corpo-folha não desconsidere o seu chão, mas possa revezar a direção dos vetores e tornar o que é subalterno em soberano e vice versa.

Ás de Espadas: É essa fratura no modo de pensar os planos do e no corpo que vai germinar a dança de uma terminologia própria. Logo, segundo Louppe (2012), é no trabalho específico da dança, no corpo, que a força da experiência performativa propõe grandes rupturas estéticas e ideológicas e, assim, o presente se constrói. A dança contemporânea reinventa corpos pensando as suas funções anatômicas numa ideia essencial de um corpo devir, que não é dado, mas que está ainda por ser inventado.

Esse pode ser um ponto de partida para refletir sobre a relação teoria e prática e a natureza do que se configura como uma pesquisa que, a meu ver, deveria ser indissociável de um teor analítico e crítico nascido de uma inquietação e não de pressupostos já estabilizados. (GREINNER, 2005, p.2)

Ás de Espadas: Para Greinner (2005), “o corpo não acompanha a dúvida, ele é a dúvida.” Então, sendo o corpo uma dúvida, não existem determinismos. Contudo, existem invenções de verdade que as relações do fazer constroem, e essas construções são um tipo de crítica que tem como via condutora não reduzir a realidade ao que existe, e sim criar um leque de possibilidades que olhem para a natureza e a cultura ponderando sobre o que está empiricamente dado.

Ás de Espadas: Mencionando Boaventura Souza Santos, Greinner aponta que:

Ao invés do fim da política, Santos (2000) aposta na criação de subjetividades transgressivas pela promoção da passagem da ação conformista à ação rebelde. A questão que me parece pertinente neste momento é como tornar a pesquisa uma possibilidade de pensamento/ação rebelde, de modo a intervir na experiência de desadequação das teorias que herdamos e que insistimos em adaptar à realidade social que está diante de nós. (GREINNER, 2005, p.3)

Rainha de Copas: Então, talvez, as perguntas sejam: como usar do que está posto epistemologicamente sem necessariamente negar o próprio chão? Como olhar para o corpo e perceber as suas proposições sem que o véu do cientificismo nos acometa por completo e turve a nossa visão da própria experiência?

Ás de Espadas: Concordo! Sobre isso, Greinner diz o seguinte:

Não se trata, portanto, de buscar os significados para o corpo, mas de entender como o corpo significa. Vida e movimento são sempre estritamente conectados. O movimento é uma das condições para sentirmos como o mundo é e quem somos, sendo, portanto, um dos principais modos como aprendemos a significar. (GREINNER, 2005, p.8)

Ás de Espadas: Este, talvez, seja o ponto da crítica de uma pesquisa e de um fazer artístico que não pode apartar a razão da imaginação e da experiência. Segundo Greinner, a emergência dos novos significados não é um milagre, mas novas possibilidades conectivas de padrões preexistentes, qualidades e sentimentos, e eu acrescentaria, de experiências vividas, erros, acasos, acertos e todo tipo de cognição que nos afete.

Ás de Espadas: Essa ideia de corpo transculturado que tensiona masculinidades é um corpo devir, mas existe em sua concretude, nas irregularidades do chão, nos meios onde se constitui, nos modos como se apropria dos seus bens culturais, com toda experiência particular, afetiva e cognitiva. O cruzamento dessas masculinidades é uma pluralidade a ser pensada sob aspectos sociais, culturais, antropológicos e epistemológicos a fim de pensar os

binômios não como polaridades, mas como interseções propondo um lugar de fala que tem no movimento da dança o seu local de acontecimento.

Rei de Paus: Nossa...! Nunca teria pensado nisso. Mas vejo aí que existe uma particularidade na sua argumentação que parece privilegiar uma ideia de noção no lugar de conceito. Ou seja, é um jeito de deixar as coisas molinhas, é isso?

Curinga (*libidinoso*): o **Rei de Paus** falando em coisas molinhas... Que delícia!

Ás de Espadas: É exatamente isso, **pai!** O objetivo do meu discurso é dar maior importância à construção de noções “moles” em detrimento de conceitos “duros”. Esse intuito possibilita ampliar os horizontes do olhar que lançamos sobre os fenômenos. O entendimento de noção está implicado em permitir que as significações sejam porosas e, dessa forma, “mole”, possam agregar tantas quantas forem necessárias, outras informações que validem ou mesmo desabonem esse argumento, em função de outras reflexões que, em outro momento, possam parecer mais adequadas ao pensamento que expus. Afinal, as palavras nem sempre dão conta da complexidade dos fenômenos, e o tempo muda o sentido das coisas. Correto?

Curinga: Concordo!

Rei de Paus: Agora quero saber mais sobre noções e conceitos, mas, pra isso, você só tem mais dez minutos.

Rainha de Copas: *Apurate, mi amor!*

Curinga: Corre, viado!

Ás de Espadas (*riso nervoso*): Que pressão! Para dar sentido à ideia de noção, Maffesoli nos propõe uma relativização da realidade dizendo que, “Não há uma realidade única, mas maneiras diferentes de concebê-la.” (MAFFESOLI, 2010, p. 36) E, portanto, toda obra científica considerada em dado momento como “acabada” não traz em si outro sentido que não seja o de suscitar novas indagações. Com isso, o autor sugere que a “moleza” das noções se opõe à “dureza” dos conceitos fazendo com que o desejo de saber desconcentre o positivismo e o cientificismo intelectual, nos alertando que: mais vale a construção de teorias locais que se dissolvam em outras configurações, também destinadas ao desaparecimento, numa possível utopia do conhecimento, pretensiosamente tentando exaurir os significados das coisas do mundo, procurando uma fuga das limitações dos conceitos.

Ás de Espadas: Outro aspecto importante na produção de noções “moles” está no fato de compreender que a multiplicidade dos significados se constitui na diferença com a alteridade, e que toda tentativa de anulação do outro reflete em uma singularização do universo de possibilidades que está na diferença, onde o compartilhamento implica, portanto, na modificação dos sentidos.

O que constitui a estruturação individual ou coletiva não é, de certo, o princípio de identidade, mas a contradição ou a alteridade. É, então, inútil querer formalizar ou quantificar as situações, as relações sociais ou as atividades múltiplas que exprimem, que põem em jogo tal alteridade. (MAFFESOLI, 2010, p. 8)

Ás de Espadas: Essa noção da diferença e o favorecimento a uma porosidade dos sentidos nos permitem olhar para uma compreensão de corpo transculturado como um lugar que agencia informações de culturas de comportamentos distintos, onde o fazer da dança acontece colocando em cheque unicidades, em um discurso polissêmico.

Curinga: Poderíamos então pensar que uma possível compreensão sobre a transculturação na dança ou na performance como algo espetacular está estritamente ligada a uma noção de imaginário?

Ás de Espadas: Quando Pradier considera que, “Por espetacular deve-se entender uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano.” (PRADIER, 1995, p.24). Então, talvez sim.

Ás de Espadas: Armindo Bião também nos diz que o objeto da etnociologia é descrito como práticas e comportamentos espetaculares organizados. E se a etnociologia, para além de uma ideia de espetacularidade, se propõe a observar e compreender a diversidade das práticas e seus valores fora de toda referência de um modelo dominador e sem se propôr a atualizar modelos com termos novos, e muito menos construir um consenso, podemos notar que o corpo transculturado seja a “moleza” necessária para por em relevo características da sociedade sem deformá-las em demasia. Mas também penso que estamos falando de assuntos específicos e que podem existir outras formas de pensar a transculturação no âmbito das artes.

Rei de Paus: Muito bem. Quarenta minutos precisos, mas me parece que ainda há algo por dizer, não?

Rainha de Copas: Também acho que restou aí uma necessidade de falar mais sobre a experiência, sobre como toda essa argumentação se resolve no corpo.

Curinga: Mas é claro! Acho que a proposta do **Rei** foi tentar saber o quanto a produção de conhecimento está fundamentada em argumentações teóricas.

Rei de Paus: Sim, mas, ao mesmo tempo, acredito que existem outras argumentações que são do próprio corpo e válidas da mesma forma

Ás de Espadas: Exatamente. As argumentações do corpo são fundamentais, e sobre elas posso falar um pouco mais em outro momento que não seja tão questionador. Gosto muito da possibilidade de falar com a experiência e não somente sobre a experiência. O problema é que

parece que sempre precisamos argumentar o nosso fazer com teorias e noções pensadas por outros, como se o corpo e o discurso que ele próprio empreende não bastassem.

Narrador: Ouviu isso, **Dama de Ouros**?

Dama de Ouros: Tomaaaa !!

Narrador: Que silêncio constrangedor!

Rei de Paus (*quebrando o gelo*): Tá quente hoje, não?

Rainha de Copas: É, tá meio nublado também...

Curinga: Tá parecendo que vai chover!

Ás de Espadas: Chegamos, né? Parece que envelheci quatro anos nesses 40 minutos de sabatina coercitiva do Martim Gonçalves até Itapuã. Praticamente um doutorado...

3.5 - A EXPERIÊNCIA

Narrador: **Dama de Ouros**, no que resulta tudo isso? De que modo essa discussão gera no corpo proposições criativas no agenciamento dessas noções? De que maneira a experiência pode ser considerada como forma de conhecimento e pesquisa?

Dama de Ouros: Como mesmo disse o **Ás de Espadas**, isso é uma coisa que só conseguiremos saber melhor na interação com os fenômenos. E como o **Ás** é o próprio fenômeno, só vejo uma forma de tentar saber mais e elucidar suas questões.

Narrador: Qual?

Dama de Ouros: Vou baixar no *Òrun*.

Narrador: Mas como?

Dama de Ouros: O **Ás de Espadas**, quando era pequeno, tinha um amigo imaginário que ele chamava de **Valete de Espadas**. O Valete⁵² do **Ás de Espadas**! Então agora é minha vez de performatizar e conversar com esse menino.

Narrador: *UAU!*

⁵² Termo originado na corte inglesa medieval utilizado para designar a identificação de um acompanhante, um nobre jovem servente.

Figura 24 - Valete de Espadas



Ilustração: Rodolfo Carvalho

Narrador: **Dama de Ouros!** Quando a senhora falou em amigo imaginário, eu pensei em um bichinho fofo, uma coisa meio urso misturado com coelho, sei lá... jamais imaginaria um *bofe* gostoso assim!

Dama de Ouros: Meu bem, atualiza, tá?! Esse amiguinho imaginário no qual você pensou é uma expectativa só sua. Como eu ía ganhar confiança hoje em dia aparecendo numa forma de *urselho*?

Narrador: É verdade, né?

Dama de Ouros: Claro!!

Narrador: E assim segue a **Dama de Ouros** em forma de **Valete de Espadas** para conversar com o **Ás de Espadas**. O encontro acontece no momento em que o **Ás de Espadas**, em sua casa em Itapuã, começa a organizar e revisitar todo material de produção de pesquisa de sua performance.

Valete de Espadas: Olá! Parece que cheguei em um momento bem oportuno.

Ás de Espadas (*assustado*): Valete?!

Valete de Espadas (*irônico*): Sim. Um pouco mais *bombado*, mas sou eu mesmo.

Ás de Espadas: Nossa... Mas tem tanto tempo que você não aparece mais. Mas fico feliz de poder te ver novamente. Faz falta conversar com alguém que entende melhor a gente.

Valete de Espadas: Por isso mesmo que estou aqui. Pra saber de você, o que tem feito, me atualizar e ouvir suas angústias. Pra isso que servem os amigos, não é?

Ás de Espadas: Sobretudo os imaginários!

Valete de Espadas (*certeiro como uma flecha*): Pois muito bem... Vi que recentemente você andou se justificando longamente com sua mãe e seus pais sobre como você pensa uma produção em dança defendendo a experiência como pesquisa.

Ás de Espadas (*surpreso*): Como você sabe disso? Não sei porque estou surpreso, mas estou. Foi isso mesmo... Parecia prova do Enem!

Valete de Espadas: Eu sou onipresente, meu bem! Você pode até não me ver, mas eu sei de tudo. Sou praticamente um oráculo!

Narrador: Pronto. A **Dama** acabou de entregar o **ouro**.

Ás de Espadas (*mais confuso que desconfiado*): Oráculo?!

Valete de Espadas (*despistando*): Oi? Como? Não, claro... quer dizer... hã? Ai... não sei o que foi. Mas me diga: E você ficou satisfeito com as respostas que deu aos questionamentos que lhe fizeram?

Ás de Espadas: Não exatamente.

Valete de Espadas: Por que?

Ás de Espadas: Me faltou naturalidade pra tratar dos assuntos. Me senti sendo obrigado a teorizar sobre coisas do corpo como se o valor da prática, da experiência, não tivesse lugar no discurso formal.

Valete de Espadas: Mas você estava com sua mãe e seus pais... O que houve? Não estava à vontade?

Ás de Espadas: Correndo o risco de ser dualista, vou lhe dizer que é muito diferente quando você precisa organizar o pensamento em palavras e organizar o discurso do corpo, no

corpo! A palavra acaba por ser uma edição, uma tradução ou mesmo uma traição de tudo que o corpo propõe no discurso do fazer. Entende?

Valete de Espadas: Me explica melhor?

Ás de Espadas: Não sei se vou conseguir... Talvez eu acabe fazendo a mesma coisa que fiz antes, no intuito de explicar pra você algo que o fazer tem um modo próprio de se comunicar, entende? Não quero com isso suscitar uma ideia de que o fazer artístico é algo indizível. O problema é achar um modo adequado de não criar distanciamentos entre o fazer e o dizer.

Valete de Espadas: Então tente.

Ás de Espadas. Vamos ver... Acho difícil. Ainda não sei fazer isso. Tento exercitar essa compreensão a partir de um olhar que entende a prática como pesquisa.

Valete de Espadas: Uma fuga do positivismo?

Ás de Espadas: O cientificismo tem o seu lugar. Mas a prática como pesquisa enfatiza o lugar do empirismo. Brad Haseman (2015) diz o seguinte:

[...] nos últimos anos, alguns pesquisadores tornaram-se impacientes com as restrições metodológicas da pesquisa qualitativa e sua ênfase em resultados escritos. Eles acreditam que aquela abordagem necessariamente distorce a comunicação da prática. Tem ocorrido um impulso radical para não somente colocar a prática no âmbito do processo de pesquisa, mas para guiar a pesquisa através da prática. (HASEMAN, 2015, p. 43)

Ás de Espadas: A partir dessa ideia, Haseman, sem desconsiderar a importância das pesquisas quantitativas e qualitativas e, inclusive, reconhecendo o aporte dessas perspectivas para as pesquisas artísticas com envolvimento da prática, sugere que pensemos numa terceira perspectiva. A pesquisa performativa.

Ás de Espadas: Nessa perspectiva, a maior diferença que encontramos entre a pesquisa quantitativa e a qualitativa é que, nesse caso, os resultados são apresentados como formas simbólicas que diferem de um texto discursivo, tendo outras possibilidades de formas de apresentação. No entanto, essas formas de apresentação ainda não estão desvincilhadas do papel, do texto discursivo.

Valete de Espadas: Então mesmo que você tenha a possibilidade de ter como resultado uma produção artística, é necessário argumentar e justificar a produção pelas “vias formais”?

Ás de Espadas: No ambiente acadêmico, sim! Parece contraditório, não é verdade? Ao meu ver, precisamos também criar formas simbólicas para a escrita, performar a escrita! Para que não haja, ou ao menos haja o mínimo o possível, distanciamentos entre o texto escrito e o texto em movimento no corpo. Sobre isso, Fernandes (2014) diz:

Escrita performativa pode ser aquela organizada pela prática, a partir da

prática, em modos imprevisíveis, inclusive os mencionados acima. Assim, a arte deixa de ser apenas um produto ou mesmo um processo a ser descrito, analisado e inserido em outros moldes (por mais abertos e dinâmicos que sejam), e passa a ser em si mesma o modo de (des)organizar discursos e métodos, bem como questionar a imposição de resultados quantitativos. Ou seja, a prática artística passa a ser a chave-mestra que acessa, conecta e/ou confronta os demais conteúdos, trazendo uma contribuição única para o contexto acadêmico, que muitas vezes torna-se estagnado com seu excesso de regras e normatizações. (FERNANDES C., 2014, p. 2)

Valete de Espadas: Interessante. Mas de que maneira uma performance, uma dança ou produções dessa natureza podem ser consideradas como uma pesquisa acadêmica?

Ás de Espadas (*como quem anuncia um programa*): Haseman responde!

Valete de Espadas (*fazendo piada*): É um programa de aconselhamento emocional, jogo de cartas, coisas assim?

Ás de Espadas (*com ironia*): Não. Mas bem que poderia ser o 0800 da dança e da performance. *Ía bombar!*

Narrador: **Dama de Ouros!** A senhora é terrível!

Valete de Espadas (*para o narrador*): *Oxi, me deixe. Fique na sua!*

Ás de Espadas (*estranhando*): Tá falando com quem?

Valete de Espadas: Ninguém. Meu alter ego.

Ás de Espadas (*admirado*): Amigo imaginário com alter ego?

Valete de Espadas: Aqui tem de tudo, meu amor. Mas não vamos entrar nesse assunto não porque o embaralhamento já tá caótico demais. Prossiga vá!

Ás de Espadas (*retomando*): Haseman responde que, para considerar como pesquisa uma dança, performance ou produções dessa natureza,

Um indício é fornecido pela noção de performatividade fornecido por J.L.Austin (1962). Para Austin, atos de fala performativos são enunciados que realizam, pela sua própria enunciação, uma ação que gera efeitos. Seu exemplo influente e fundador do performativo é: “Eu aceito (receber esta mulher como minha legítima esposa)”, que representa o que nomeia. O nome encena a si mesmo, e no decurso desse encenar se torna a coisa realizada. (Isso deixa não examinada a difusão da ação realizada – isto é, quanto tempo o casamento persiste, juntamente com as noções de longevidade das seguintes declarações performativas: “para amá-la e respeitá-la, na saúde e na doença, na riqueza e na pobreza...”) Nessa terceira categoria de pesquisa – ao lado de quantitativa (números simbólicos) e qualitativa (palavras simbólicas) – o dado simbólico funciona performativamente. Ele não só expressa a pesquisa, mas, nessa expressão, torna-se a própria pesquisa. (HASEMAN, 2015, p.46-47)

Ás de Espadas: Haseman observa que a investigação performativa não representa apenas a prática da performance. Sua intenção é apontar que a prática é a principal atividade de pesquisa, considerando a importância dos seus resultados de pesquisa em seu próprio

direito.

Valete de Espadas: Tô um pouco confuso com o que diz respeito a uma escrita performativa e a performance. Me ajuda?

Ás de Espadas: Eu também estou tentando entender isso ao mesmo tempo que converso com você. Vamos lá: tenho entendido a escrita performativa como algo que tenta criar ligações no modo de escrever com o que a experiência implica no corpo. Ou seja, é tentar criar na escrita uma forma de afetar o leitor do mesmo jeito que a experiência da performance pode fazer. Ainda que toda tentativa de escrever sobre a experiência, para mim, já seja um ato de edição, traição e reinvenção.

Valete de Espadas: Me fale um pouco da sua experiência, da sua pesquisa... Talvez eu entenda um pouco melhor.

Ás de Espadas: Ótimo. Talvez isso me ajude a entender também.

Ás de Espadas: O investimento que tenho feito na pesquisa tem gerado experiências para o corpo que procuram investigar o modo pelo qual a articulação de saberes propõe uma ação em dança que, em princípio, investe em imagens transitórias na tentativa de borrar binarismos e fronteiras dicotômicas entre homem/mulher, macho/fêmea, cultura/natureza, bicha/sapatão e tantas outras que tornam invisíveis a potência do trânsito.

Ás de Espadas: *Protocolo.doc* é o nome de uma ação que venho desenvolvendo desde 18 de maio de 2015, como uma experiência cênica sobre gênero que faz parte da minha pesquisa de doutorado. Em cena, problematizo aspectos da heteronormatividade, tensionando imaginários de masculinidade do dançarino flamenco e do cabra macho nordestino, sugerindo imagens transitórias no corpo pelo uso de acessórios e indumentárias que relativizam os binômios citados anteriormente.

Valete de Espadas: Nossa! Tem quase quatro anos de pesquisa?

Ás de Espadas. Exatamente. E, neste momento, qualquer tentativa de ordenação dos fatos e a metodologia que segui para a criação é, ou será apenas, o que este corpo que vos fala esqueceu de lembrar. Ou como diria Ivan Izquierdo, “Vivemos sobre vestígios. Funcionamos basicamente com vestígios.” (ABRACE, 2012, p.18)

Valete de Espadas: Eu não lembro do que comi ontem, imagine...

Ás de Espadas: Pois é... Portanto, começo falando do meu interesse pelo livro *Manifesto Contrassexual*, de Beatriz Preciado (2014), onde tive contato pela primeira vez, de forma mais detalhada, com as ideias sobre a proposta de um contrato contrassexual que subverte uma determinada condição heteronormativa.

Ás de Espadas: A contrassexualidade, para Preciado, afirma o desejo não mais limitado ao prazer sexual proporcionado pelos órgãos reprodutores que fundamentariam a diferença sexual, mas, sim, uma política do desejo capaz de sexualizar todo o corpo, lugar de resistência às normatividades. Assim, o vestir pode ser aqui compreendido como um ato de sexualização do corpo remetendo à uma performatividade *queer* que Butler considera como uma descrição do gênero como um “fazer”, refletindo como “ um estilo corporal poderia nos levar a pensá-lo como uma atividade que se parece com a escolha de um traje num guarda-roupa preexistente ” (SALIH, 2013 p.72).

Ás de Espadas: Segundo Carlos M. Camargos Mendonça, em seu livro *E o verbo se fez homem: corpo e mídia*,

Vestir-se é escrever sobre o corpo, é construir através da roupa um texto que nos coloca em comunicação com o mundo. Adornar o corpo é codificar nosso território existencial. Assim como reconhecemos o profissional por seu uniforme, identificamos os indivíduos e o grupo ao qual pertencem por sua forma de vestir e seus gestos. (MENDONÇA, 2013, p.73)

Ás de Espadas: Essas argumentações e perspectivas endossam o uso da *bata de cola*⁵³ como um dos elementos norteadores que indica pistas para tentar entender quais são os dispositivos passíveis de serem tratados como mecanismos de produção de subjetividade e de relativização de gênero.

Ás de Espadas: Assim, desde o princípio da pesquisa, venho compreendendo o uso da *bata de cola* como um elemento que poderia conduzir de forma reflexiva uma das questões norteadoras da pesquisa como, por exemplo: De que modo seria possível elaborar uma tensão no imaginário de masculinidade do homem na dança flamenca?

Valete de Espadas: Então foi a partir do elemento da indumentária feminina no baile flamenco que você começou a construir essas tensões?

Ás de Espadas: Sim. Em princípio, parti de um material coreográfico pronto que eu tinha usando, uma *bata de cola*, a *Sevillana*⁵⁴. Fiz uso desse material acrescentando a ele a gravação da minha voz e uma voz feminina em *off* da leitura do contrato contrassexual, as *sevillanas*, um *sombrero* vermelho (chapéu flamenco), dois *mantones* (xales), um deles todo preto e o outro também preto com bordado verde. Um *abanico* (leque) preto, um par de botas, uma camisa de manga comprida preta com bolas vermelhas e uma *bata de cola* azul⁵⁵.

Valete de Espadas: E o que você pretendia com isso?

⁵³ Saia de dança flamenca com uma grande cauda com muitos babados

⁵⁴ Dança típica em ritmo ternário. Festa de manifestação pública do sul da Espanha

⁵⁵ O *sombrero* normalmente é mais usado pelos homens e o *mantón*, pelas mulheres, assim como o *abanico* e a *bata de cola*.

Ás de Espadas: A ideia foi criar uma relação entre texto, música e dança, na medida em que a troca de elementos e de roupas suscitava uma imagem masculina transitória a partir de uma dança que é feita por homens e mulheres e tem como possibilidade de realização o uso dos elementos que mencionei.

Valete de Espadas: Gostaria muito de ver uma atuação sua. Você já apresentou ao público?

Ás de Espadas: Já sim. Aqui mesmo em Salvador no dia 18 de maio de 2015. Nesse dia, fiz uma apresentação na Escola de Dança da UFBA. Daniela Amoroso, minha orientadora, me fez um convite duas ou três semanas antes para apresentar algum trabalho artístico no Seminário GIPE-CIT/PPGAC⁵⁶ e Ciclo de Intercâmbios Artísticos Acadêmicos, realizado em parceria pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Programa de Pós-Graduação em Dança, da Universidade Federal da Bahia. Naquela ocasião, a apresentação foi feita após a palestra *Corpo, exotismo e moda*, do professor José Maria Paz Gago, da Universidade La Coruña (Espanha).

Ás de Espadas: Quando o convite foi feito, eu não tinha ideia do que poderia fazer até aquele momento. No entanto, a leitura dos textos e a apresentação do meu projeto no SIP (Seminário Interdisciplinar de Pesquisa) já me indicavam alguma possibilidade de configurar artisticamente uma síntese (formatar um pequeno produto) prática sobre as questões que norteiam a minha pesquisa. Naquele momento, percebi que talvez uma das questões propostas por Pareyson (2001), em *Os problemas da estética*, fazia muito sentido: a obra de arte pré-existe ao criador? Sim e não, seriam respostas possíveis?

Valete de Espadas: Mas qual foi o motivo que te fez pensar nessa questão proposta por Pareyson?

Ás de Espadas: Talvez o modo pelo qual as informações se conectam sem que haja uma grande preparação para isso. E como eu acredito que as coisas nem sempre acontecem de forma ordenada, sempre tenho a impressão de que vivo dentro de um grande embaralhamento de informações e experiências e que, em um dado momento provocado por algum gatilho, as “cartas” começam a se organizar.

Ás de Espadas: Então acredito que, no que diz respeito a um projeto poético, a resposta para a pergunta de Pareyson poderia ser, sim! Deve-se levar em consideração que um projeto poético diz respeito a um gosto pessoal, programático, operativo e é, ao mesmo tempo, marcado por determinações filosóficas, segundo Pareyson (2001). Dessa maneira,

⁵⁶ Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

compreendo que já existiam elementos visíveis para a composição de um primeiro experimento, mas, no entanto, ainda não eram concretos.

Valete de Espadas: Mas, ao contrário disso, se a obra não pré-existe ao seu criador, ela passa a existir no momento em que a reunião de informações de toda ordem é ativada por um gatilho (como você disse antes), que é disparado no momento da pergunta: Quer apresentar alguma coisa?

Ás de Espadas: Exatamente. Esse efeito de ordenação das “cartas” do embaralhamento, eu diria que se aproxima do que Cecília Salles sugere que são expansões associativas:

Observamos um claro percurso de ampliação de ideias. Uma ideia é tomada como causa e, a partir daí, são imaginados efeitos, em um jogo associativo mantido pela seguinte regra: se isso acontece, então, provavelmente pode gerar aquilo ou aquilo outro etc. Este modo de desenvolvimento do pensamento em criação nos remete ao que Bachelard (1978, p. 296) observa: “Na presença de uma imagem que sonha, é preciso tomá-la como um convite a continuar o devaneio que a criou”. O desenvolvimento se dá por uma espécie de afinidade de ideias. (SALLES, 2008, p.123)

Ás de Espadas: Portanto o devaneio das associações foi acontecendo no decorrer de alguns dias, juntamente com perguntas adjacentes ao projeto e uma autocrítica destruidora. Cheguei a uma definição razoavelmente equilibrada entre a crítica e a consciência da condição do momento, a saber: tempo escasso, um corpo enferrujado e uma vontade grande de dançar.

Figura 25 - Apresentação na Escola de Dança da UFBA



Fotógrafo: Sidney Rocharte (2015)

Figura 26 - Apresentação na Escola de Dança da UFBA



Fotógrafo: Sidney Rocharte (2015)

Valete de Espadas: Estou bem curioso pra saber como foi a recepção do seu trabalho. Me conte!

Ás de Espadas: Foi bem interessante. Me senti um pouco exposto, como se estivesse me desnudando. Afinal eu colocava em cena uma experiência de muitos anos das minhas memórias simbólicas, de meus pais e minha mãe.

Valete de Espadas: Imagino que não tenha sido fácil...

Ás de Espadas: Não foi especialmente difícil. Mas era a primeira vez que reunia em cena o meu embaralhamento particular.

Ás de Espadas: Após a apresentação, que não durou muito tempo, uns 15 minutos, no máximo, o professor José Maria Paz Gago me perguntou sobre o meu interesse pelo flamenco, amarrando a sua questão para uma consideração popular que diz que: para dançar flamenco, *hay que tener duende!*

Valete de Espadas (*fingindo inocência*): Duende? Um bonequinho?

Narrador: Que golpe, **Dama de Ouros!** Se fingindo de desentendida...

Valete de Espadas (*ignorando o narrador*): ...

Ás de Espadas (*risonho*): Não, **Valete**. Não é um bonequinho! Sobre o *duende*, o dicionário de flamenco de José Manuel Gamboa e Faustino Núñez (2007) diz que o termo trata de um mistério e de uma capacidade de comunicação pela emoção que possuem alguns intérpretes. Diz também que a significação do termo foi atribuída por Federico Garcia Lorca.

O termo com tal significado deve-se a Federico Garcia Lorca, que o propôs em sua *Teoría y juego del duende* (1922), ensaio de charmosa feitura que encantou gregos e troianos. Relatou o episódio em que Manuel Torre, depois de ouvir Don Manuel de Falla, seu *Noturno en el Generalife*, concluiu: Tudo o que tem sons negros tem um duende. Desde então, mais seus paroquianos do que o grêmio flamenco adotaram a palavra enigmática. Depois do mistério desses sons negros estão, por exemplo, as teclas pretas do piano e as cores escuras que eles produzem. É a física; não há enigma maior. Poder-se-ia então traduzir a frase da seguinte maneira: tudo o que tem bemol tem duende, que vem a ser o mesmo, só que mais feio. Federico seduz com seu verbo mágico: Para procurar o duende não há mapa ou exercício. Só se sabe que queima o sangue como um tóxico de vidros que esgota, que rejeita toda a doce geometria aprendida, que quebra os estilos [...] Os grandes artistas do sul da Espanha, ciganos ou flamencos, que cantem, dancem, toquem, sabem que nenhuma emoção é possível sem a chegada do duende. (GAMBOA e NÚÑEZ, 2007, p. 206)⁵⁷

⁵⁷ Tradução do autor. No original: El término con tal significado se debe a Federico Garcia Lorca, quien lo propuso en su *Teoría y juego del duende* (1922), ensayo de encantadora factura que hechizó a tirios y troyanos. Relataba allí el episodio em que Manuel Torre, tras escuchar a Don Manuel de Falla su *Noturno en el Generalife*, concluyó: Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende. Desde entonces, más susparroquianos que el grêmio flamenco, adoptaron el enigmático vocablo. Tras el misterio de esos sonidos negros se encuentran, por exemplo, las teclas negras del piano y los *colores oscuros* que producen. Es la física; no hay mayor enigma. Se podría entonces traducir la frase de la siguiente manera: *todo lo que tiene bemoles tiene duende*, que viene a ser lo

Ás de Espadas: Para acrescentar a essa informação, respondi ao professor que, para mim, o *duende* trata de algo que extrapola as noções de pertencimento ou territorialidade e esbarra no desejo, na paixão e na vontade de querer. Entendo o *duende* assim, e foi esse o desejo que me fez pensar e atuar no flamenco por quase 20 anos e chegar a um programa de pós-graduação passando por um mestrado e agora um doutorado, tendo o flamenco como fonte de investigação.

Ás de Espadas: Ainda sobre o *duende*, encontrei uma publicação eletrônica do guitarrista Óscar Herrero, em *Europa Press*⁵⁸ (2014), na qual o autor desmistifica a consideração popular que reproduz o pensamento condicionado que *hay que tener duende* para dançar flamenco. Herrero lamenta que, por muito tempo, a cultura da arte flamenca tenha sustentado essa proposição que mais fazia parecer que para dançar flamenco o indivíduo teria que ser ou ter algo de muito especial. Dessa forma, muitos apaixonados por essa arte podem ter sido afastados de seu desejo pelo flamenco, por acreditar que teria que ter algo especial para dançar, tocar ou cantar.

Valete de Espadas: E você acreditava nisso?

Ás de Espadas: Sim e não. De fato, penso que não basta querer. Há que se ter um apaixonamento.

Ás de Espadas: Herrero é contrário à ideia de que o flamenco não pode ser ensinado e diz que tudo é uma questão de educação e de estar no lugar certo. Ainda assim, não desconsidera a existência de gênios do flamenco ou de qualquer outra disciplina, mas, no entanto, se pergunta: quantos gênios não vieram à luz por não terem nascido em lugar e ambientes propícios?

Ás de Espadas: Logo, parto de princípios semelhantes aos de Herrero e sigo dançando e pensando no flamenco como algo que me pertence porque está no mundo, e eu o escolhi pra mim.

Ás de Espadas: Li isso uma vez: “O *duende* é como a névoa do mar. Você pode até ver, mas não pode pegar.” (autor desconhecido)

Valete de espadas: *Uau!* E qual é sua autocrítica? Como você avalia essa primeira experiência?

mismo pero en feo. Federico seduce com su verbo mágico: Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Solo se sabe que quema la sangre como um tópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometria aprendida, que rompe los estilos [...] Los grandes artista del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, ya bailen, ya toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende. (2007, p. 206)

⁵⁸ EL GUITARRISTA..., 2014

Ás de Espadas: Como se tratava de uma primeira experiência e de um primeiro semestre de leituras e discussões acadêmicas, muitas das questões norteadoras do projeto permaneceram como potência. Como, por exemplo: Que corpo é esse? Quem são essas figuras masculinas? Como sustentar no corpo uma transitoriedade de gêneros? Naquele momento, refleti que talvez poderia pensar em erros e instabilidade para que a fuga de determinados protocolos não edificasse outros. Se é que isso é possível...

Valete de Espadas: Essa reflexão me parece bem potente para você. Será que a fuga de determinados protocolos não acaba por edificar outros?

Ás de Espadas: Eu acredito que sim. Por isso acho importante não construir significados duros. Sou a favor da porosidade das noções e da possibilidade de sempre revisitar as atuações, à medida em que tenho a possibilidade de me embaralhar com o público. A transitoriedade e a não fixidez são para mim uma potência criativa que joga dialeticamente a todo instante no meu fazer.

Ás de Espadas: Deixa eu te falar de mais uma experiência. Foi em 23 de maio de 2015 aqui em Salvador. Poucos dias depois da última apresentação na Escola de Dança da UFBA, mais uma vez fui convidado por minha orientadora a fazer uma apresentação na casa Xis (espaço de arte, casa, pesquisa, exposições, samba, performance, encontros, agregações, afetos e algo mais) da própria Daniela Amoroso⁵⁹. Naquela ocasião, a casa abrigava uma exposição chamada *artconceito*, e a curadoria convidou alguns artistas (extra exposição) para apresentarem alguma coisa de suas produções, como performances, danças etc...

Ás de Espadas: Em um espaço de tempo difícil de mensurar entre o convite e a realização da apresentação, fiz uma pequena divulgação em rede social, e um amigo fotógrafo, Sidney Rocharte, viu uma foto de ensaio (para a primeira apresentação) feita na casa Xis, por Daniela Amoroso, e disse que gostaria de fazer um ensaio fotográfico comigo porque gostou muito da foto e da *bata de cola*.

Ás de Espadas: A apresentação estava marcada para 19h, e combinamos às 18h para fazer as fotos. Antes que Sidney e Sara (sua amiga), fotógrafa e antropóloga, inclusive, chegassem, conversamos um pouco, eu e Daniela, sobre uma vontade que tive de abusar do espaço da casa para dilatar a apresentação em tempo, espaço e possibilidades. Obviamente, Daniela Amoroso não se opôs, e começamos a pensar em possibilidades dentro da casa.

Ás de Espadas: A casa Xis está localizada no bairro do Santo Antônio, em Salvador, antiga cidade alta, e sua arquitetura preserva uma estética portuguesa e colonial. Um imenso

⁵⁹ Artista, professora e orientadora do PPGAC UFBA.

corredor de chão de madeira, com um desgaste natural de suas paredes e pintura, revela o reboco de barro e o tempo que o tempo não perdoou. Este é um dos aspectos simbólicos da casa que lhe atribuem, além de um deslocamento de tempo do instante do agora, uma atmosfera que me remetia às leituras sobre a invenção do Nordeste, do historiador Durval Muniz de Albuquerque Junior, de quem meu pai tanto falava e que não escapei de ler.

Ás de Espadas: Logo, o corpo do ambiente e o corpo no ambiente são paralelos, indissociáveis e afetados um pelo outro. O modo como sou atravessado pelas considerações do professor Durval, pela casa Xis e os legados simbólicos da história me arremessam para o solo “movente e pantanoso” que já tem se tornado a minha pesquisa.

Ás de Espadas: Retornando... depois de ter pensado algumas possibilidades, abertas, para a mudança do espaço da apresentação, fui para o ensaio fotográfico, me cansei bastante dançando várias vezes e trocando de figurino e acabei não mudando nada na apresentação. Mas conversar agora com você, **Valete**, me faz perceber que, naquele momento, assim como agora, eu já era e sou outro. E, em mim, outros marcadores aparecem.

Ás de Espadas: Dancei para um público bem reduzido de amigos, colegas de disciplinas, fotógrafos, conhecidos e alguns desconhecidos. Ao final, falei um pouco a respeito da pesquisa e de como aquele pequeno experimento inicial se constituía. Meu interlocutor mais contundente, o dançarino, coreógrafo e professor Deny Neves apontou algumas ótimas observações. Disse Deny Neves: “Deixe o toureiro sair, mas não mate o touro”

Ás de Espadas: Já começo mais ou menos pelo fim com essa frase de Deny Neves. Como se ele próprio fosse o toureiro, me senti cortado no eixo de minha coluna pela lâmina de sua frase. Deny Neves tem um repertório corporal de dança flamenco e é fortemente aprofundado na cultura popular. Seu olhar para a minha apresentação fez algumas costuras que já me chamavam a atenção para o que diz respeito a um enlaçamento de características do modo de vida errante dos ciganos, os lamentos flamencos e toda uma relação de multiculturalismos pela qual a nossa cultura é afetada pela cultura espanhola.

Ás de Espadas: Uma das questões apontadas, para mim mais relevantes, problematizava o uso dos elementos que fiz escolha e de que modo o uso desses elementos apontaria, no corpo, um corpo que não necessariamente reproduzisse os arquétipos de movimentos inerentes ao uso da saia, do xale ou mesmo do leque.

Ás de Espadas: Com essas provocações, me perguntava: Quais seriam então as organizações corporais que se instituem no uso desses elementos, que poderiam apontar as

discussões de gênero tensionadas entre cabra macho e dançarino flamenco, fazendo emergir do touro (o flamenco) o seu próprio toureiro (o cabra macho)?

Valete de Espadas: Você achou essas respostas?

Ás de Espadas: Elas ainda ecoam em mim. Talvez eu possa falar melhor sobre isso depois.

Valete de Espadas: Imagino que o ato de pesquisar implique sempre uma possibilidade de abrir novas portas e descobrir novas perguntas. Percebo que, nesse relato de suas experiências, você abriu novas frentes com o intuito de demonstrar para mim uma diferença entre escrita performativa e performance. A questão performance pra mim já está resolvida, de certo modo. Mas a escrita performativa talvez eu ainda não tenha entendido bem.

Ás de Espadas: Estamos entendendo juntos na travessia, **Valete**.

Ás de Espadas: Acredito que a escrita performativa é um exercício que acho importante fazer, para encontrar formas de abrir espaços e modos de perceber como somos afetados pela experiência e, assim, tentar escrever sob e com os efeitos do fenômeno. (MENDONÇA e MORICEAU, 2016)

Valete de Espadas: Seria então a escrita performativa um modo único e particular de afetar o leitor por um contato originado na experiência?

Ás de Espadas: Nesse ponto da sua pergunta, acredito que teríamos que dividir a experiência em dois momentos. O primeiro momento seria o modo pelo qual o autor produz a sua escrita afetado pela sua própria experiência com o que produz na prática. E o segundo momento seria o modo pelo qual o leitor é afetado pela leitura independentemente, mesmo que ele não tenha tido contato com a prática produzida pelo autor. Isso quer dizer que: ao ler, o leitor afetado pela escrita performativa terá outras experiências originadas no ato da leitura.

Valete de Espadas: Nesse caso, a escrita performativa também pode ser apreciada como uma prática do autor que promove afetos e experiências.

Ás de Espadas: Perfeito, **Valete**. Eu não teria pensado nisso sem você!

Ás de Espadas: Como dizem Mendonça e Moriceau,

Nossa experiência da experiência é também, em parte, resultado de uma construção social, influenciada por discursos e teorias, outras experiências, o que outras pessoas nos contam. Metodologicamente, nossa experiência da experiência será o que a pesquisa irá adicionar: entrevistas com artistas e espectadores, observações, conversas, acréscimos de reações às nossas reações da experiência, para que se torne impossível separar em dois agrupamentos, o objeto de estudo e representação deste objeto, a experiência e o conhecimento acadêmico. Deixar-se afetar é permitir que entre em nós o que está sendo estudado e atribuí-lo em retorno. É muito provável que não seremos os mesmos no resultado final da pesquisa, a experiência nos terá transformado. A pesquisa é o encontro entre essas múltiplas construções e

nela é impossível isolar para examinar, para estabelecer modelos à distância. Estamos sempre já afetados, bem como está aquilo que é por nós percebido. (MENDONÇA e MORICEAU 2016, p. 86)

Valete de Espadas: Me ocorre uma pergunta... Você não acha que existe um risco que habita entre o espaço que existe entre a experiência vivida e a escrita, após a experiência?

Ás de Espadas: Concordo plenamente e também acredito que esse risco habita outros espaços de outras naturezas. Por exemplo: quando pensamos algo sobre determinado assunto, precisamos organizar esse pensamento na fala, na oralidade. Para mim, nesse momento já existe um risco habitando esse espaço. Outro espaço onde habita o risco está no momento em que, ao proferir o discurso oral, outro espaço é criado até que o seu interlocutor receba a informação proferida. Ou seja: não podemos dominar a recepção e compreensão alheias. E considero ainda outro momento de espaço e conseqüente risco, que são as relações que o interlocutor faz com suas próprias experiências, a partir do que ele apreende do discurso proferido.

Valete de Espadas: Então não há garantias de compreensão?

Ás de Espadas: Eu arriscaria dizer que não. O que existe, em minha opinião, é a disponibilidade para se permitir ser afetado, criar compatibilidades e reflexões. Mendonça e Moriceau dizem que

O escrito após a experiência seguramente não será a mesma coisa que o experimentado. A reflexão estará contaminada por aquela experiência, tal como a experiência foi provavelmente contaminada por outras reflexões. Mas este é o preço a pagar para falar da experiência e não sobre um objeto separado e distante. (MENDONÇA e MORICEAU, 2016, p. 87)

Valete de Espadas: Parece que existe uma relação entre experiência, autor e leitor. É isso?

Ás de Espadas: Existe, antes de tudo, como dizem Mendonça e Moriceau, uma partilha do sensível, que vai tentar estabelecer as relações entre experiência, autor e leitor, como você disse.

Considerando a experiência estética como uma performance, a escritura pode tentar se fazer performance a sua vez: não para constatar e codificar, mas dar-se a sentir, tentar tocar não só a experiência, mas também o leitor. Não agirá pelo âmbito da exaustividade, mas pela “exatidão” da atmosfera e da eficácia afetiva, descreve momentos e eventos dos afetos, mantendo assim seu poder de afetar. (MENDONÇA e MORICEAU, 2016, p. 93)

Valete de Espadas: Me sinto bastante afetado com essa conversa, **Ás!**

Ás de Espadas: Espero que você esteja perto quando eu escrever a minha tese pra ver se ela também te afeta.

Valete de Espadas: É como eu disse antes...

Narrador (*interrompendo o pensamento da **Dama de Ouros***): Vê se vai dar outro fora novamente dizendo que é onipresente!

Valete de Espadas (*retificando o pensamento interrompido pelo narrador*): O que foi mesmo que eu disse antes, **Ás**?

Ás de Espadas: Já falamos tanto que nem lembro mais. Vivo sobre vestígios de memória!

Valete de Espadas: Bom... Só queria dizer que, quando você quiser, pode me chamar. Tenho outros amiguinhos precisando conversar, mas você é meu xodó!

Ás de Espadas: Que bom. Me senti privilegiado!

Valete de Espadas: Tenha certeza que sim. Vou indo agora.

Ás de Espadas: Ok amigo. Foi ótimo conversar com você. Continuarei aqui organizando os meus materiais. Até breve!

Narrador: **Dama de Ouros**, a senhora foi divina. Quase colocou tudo a perder duas vezes, mas conseguiu sair bem do risco.

Dama de Ouros: Ainda bem que você estava perto pra me ajudar. Fiquei nervosa!

Dama de Ouros: O que você achou dessa conversa, Narrador?

Narrador: Pude compreender muitas coisas no decorrer da conversa. Achei bem produtivo. Ficou evidente o modo pelo qual o **Ás de Espadas** pensa o corpo transculturado a partir de pressupostos da transculturação, da política muscular, da dramaturgia e do gênero. E como esses pressupostos estão imbricados com elementos da cultura espanhola e nordestina favorecendo uma produção de subjetividade.

Dama de Ouros: Sim! Me chamou atenção também que essa produção de subjetividade a partir da performance que ele desenvolve, o *Protocolo.doc*, fortalece a ideia da experiência como pesquisa e gera outras frentes para discutir um tipo de escrita performativa com o intuito de agregar experiência e prática pela afetividade.

Narrador: Exatamente! Mas me recordo que a senhora fez uma pergunta que o **Ás de Espadas** disse que poderia falar melhor depois, lembra?

Dama de Ouros: Disso eu lembro. Foi em um momento em que o **Ás** se questionava sobre quais seriam os elementos que poderiam apontar para uma discussão de gênero tensionada entre cabra macho e dançarino flamenco. Quando eu perguntei se ele tinha encontrado as respostas, ele disse que talvez pudesse falar melhor sobre isso depois.

Narrador: Tive a impressão, nesse momento, que ainda havia algo que ele precisava descobrir na pesquisa que ainda não estava muito bem assentado no corpo.

Dama de Ouros: Tô achando que o **Valete de Espadas** vai precisar voltar.

Narrador: Concordo. Talvez um pouco mais de conversa ajude o **Ás de Espadas** a entender melhor as cartas que precisa usar.

Dama de Ouros. Isso mesmo. Mas vamos dar um tempo pra ele pensar. Logo logo o **Valete** voltará.



4 - O PROTOCOLO

Narrador: **Dama de Ouros!** Já se passou quase um mês da última apresentação do **Ás de Espadas** e, recentemente, no dia 3 de junho, ele apresentou outra vez. Não seria interessante o **Valete de Espadas** aparecer agora pra saber o que o **Ás** avaliou dessa apresentação? Será que mudou alguma coisa desde a última apresentação?

Dama de Ouros: Eu acho que ainda não é o momento porque ainda não houve uma mudança significativa no modo como o **Ás** está estruturando a performance. Ele continua com a mesma forma ainda presa nos modelos de utilização dos elementos. Ou seja, ainda dança a *Sevilhana* utilizando os elementos do jeito que eles foram pensados para serem utilizados: a saia como saia, o leque como leque e o *mantón* como *mantón*.

Narrador: Entendi. Mas é mesmo necessário que ele transgrida o uso dos elementos?

Dama de Ouros: Isso vai depender do que ele quer propôr como comunicação. Se a ideia for gerar outros significados para o corpo pelo uso dos elementos, então talvez seja importante transgredir o uso deles para abrir espaços de significações que transbordem, que questionem ou ao menos tragam alguma curiosidade e reflexão sobre a imagem gerada no corpo.

Narrador: Excelente isso. Dar a saia funções de não rodar e ao leque funções de não abanar. Seria isso?

Dama de Ouros: Concordo. No entanto, não há respostas certas, Narrador querido. O conjunto da obra é que vai falar por si e se complexificar com o olhar do outro, entende?

Narrador: Perfeitamente.

Dama de Ouros: Agora me fale: Onde foi que o **Ás** se apresentou?

Narrador (*petulantemente*): Mas veja... Não é a senhora o Oráculo desta fábula?! A que deveria saber de tudo?!

Dama de Ouros (*seca*): Não estou disposta. Ande, responda! E ponha-se no seu lugar.

Narrador (*com o rabo entre as pernas*): Ui... Claro! Está acontecendo um projeto na cidade que se chama *Cabaret drag king*. Esse projeto é um espetáculo de improviso, onde vários artistas performam masculinidades, através de dublagem, dança, solo, *sketches* e o que mais aparecer. A inspiração do *Cabaret* vem dos shows de transformismo, e as apresentações são costuradas pela atriz baiana e, na ocasião, mestre de cerimônias Isabela Silveira, que interage com artistas e público fazendo comentários e brincadeiras. O projeto é

idealizado por Adriana Prates⁶⁰, e, em suas palavras, para além da breve descrição acima, Adriana Prates tem um discurso de gênero atento às normatizações impostas ao que diz respeito a uma naturalização do sexo centrada nos órgãos sexuais.

Narrador: Adriana Prates sustenta uma fala para justificar o seu projeto, muito próxima de um discurso em que Judith Butler (2013) aponta a necessidade de uma divisão de sexo e gênero inicialmente para questionar a formulação de que a biologia é a definidora entre sexo e gênero. Assim, a tese de que, por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem o resultado causal do sexo nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo. Logo, a construção de “homens” não aplica-se exclusivamente a corpos masculinos, ou o termo “mulheres” não interprete somente corpos femininos. Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino tanto um corpo masculino como um feminino.

Em *release* do evento, Prates comenta:

Assim como o processo de tornar-se mulher, o processo de construção da masculinidade também envolve sofrimentos subjetivos e sociais, dores, delícias, algumas vantagens e inegáveis aspectos dramáticos e cômicos, constituindo um universo de possibilidade para criações artísticas. No Cabaret Drag King xs artistas irão brincar com ela, desconstruí-la, reivindicá-la, transformar seu sentido. Fazer o público rir da masculinidade, assim como comemorá-la ou com ela se comover. São inúmeras possibilidades, tantas quanto as masculinidades. Porque masculinidade pode ser sexy, como atestam homens como Robert Plant, Lenny Kravitz ou, já que estamos na Bahia, Xanddy do Harmonia. Pode ser trágica, como a do herói clássico que dá a vida pelo seu povo ou sacrifica-se por amor a uma mulher. Pode ser cômica ou ridícula, quando encarnada por criaturas como Waldick Soriano ou Jece Valadão. Seja como for, é ótima para contar histórias e desvelar os valores do mundo em que vivemos. Nós, do Cabaret Drag King, estamos interessadxs em todos esses aspectos e outros mais que apareçam. (Cabaret Drag King, 2017)

Dama de Ouros: Ótimo! Agora eu quero saber como o **Ás de Espadas** entra nessa história.

Narrador: Veja, **Dama de Ouros!** A **Rainha de Copas** está entrando no quarto do **Ás!**

Rainha de Copas: Meu filho...! Já tem praticamente um mês que esses papéis da sua pesquisa andam espalhados pelo quarto todo. Você não termina de arrumar isso não?

⁶⁰ Cursando atualmente o doutorado em Saúde Pública no Instituto de Saúde Coletiva da Universidade Federal da Bahia (ISC/UFBA). Possui graduação em Ciências Sociais pela UFBA e mestrado em Ciências Sociais pela UFBA. É sanitarista, egressa da Residência Multiprofissional em Saúde Coletiva do ISC/UFBA. Tem atuado principalmente com os seguintes temas: Saúde Mental, Uso de Drogas, Redução de Danos e Música Eletrônica.

Ás de Espadas (*com uma desculpa bem apropriada*): Ô mãe... É que, ao mesmo tempo que arrumo, eu vou refletindo sobre o que já fiz. Então demora um pouco, sabe?

Rainha de Copas: Não tem vergonha, não? Eu vou fingir que acredito...

Narrador: **Dama de Ouros**! Aproveita a oportunidade e assopra o panfleto do *Cabaré Drag King* pra perto da **Rainha de Copas**.

Rainha de Copas: Boa, Narrador! Vou plantar a semente da discórdia. Digo... da curiosidade!

Rainha de Copas: *Por Dios...* que vento é esse? Me arrepiei toda! Até caiu um panfleto no meu colo. *Cabaré Drag King*? Você apresentou nesse lugar?

Narrador: *Yes!*

Dama de Ouros: Cheque!

Ás de Espadas: Sim, senhora Rainha minha mãe!

Rainha de Copas: Mas como não disse nada?

Ás de Espadas: Porque era um dia de semana e não tinha nada diferente nessa apresentação que você já não tivesse visto. Por isso não falei.

Rainha de Copas: E como você soube desse projeto?

Ás de Espadas: Eu já sabia da existência do projeto quando comecei a pensar no *Protocolo.doc*, e a partir da primeira apresentação comecei a entrar em contato com as pessoas que eu sabia que estavam envolvidas, até conseguir chegar a Adriana Prates, a idealizadora. Apresentei a proposta, e Adriana Prates sugeriu me inserir como convidado na edição do dia 3 de junho. Aí aceitei!

Rainha de Copas: E como foi dessa vez?

Narrador: Ela arrasa!

Dama de Ouros: É das minhas!

Ás de Espadas: Essa apresentação, embora fosse a mesma, foi muito diferente das duas anteriores. Dessa vez, eu estava em um teatro com um público entre 80 e cem pessoas, aproximadamente, e não tive um bate-papo após a apresentação porque, obviamente, não era esse o formato. No entanto, pude perceber um certo tipo de reação que me fez pensar em algumas coisas:

Figura 28 – Apresentação da performance *Protocolo.doc* no *Cabaré Drag King*



Fotógrafo: Caique Bouzas (2015)

Figura 29 - Apresentação da performance *Protocolo.doc* no *Cabaré Drag King*



Fotógrafo: Caique Bouzas (2015)

Rainha de Copas: Quero saber de tudo!

Ás de Espadas: a) O público reagia muito a cada finalização de uma dança⁶¹. E eu me perguntava: Mas o que era isso? Um reflexo de uma imagem sedutora no palco, um efeito “fechativo” no uso do leque, um delírio geral pelo uso de uma saia muito grande com muitos babados e que seduz o espectador pelo seu movimento e pela minha habilidade no uso do elemento? b) Estava ali o público muito disposto a incentivar a cena no intuito de fazer o intérprete se apoderar de sua proposta de masculinidade? c) Será que isso tudo é realmente uma afirmação de uma sexualização pelo modo de vestir, como já mencionei antes? Me pergunto também o que poderia ser mais impregnante para o público: O corpo movendo-se dentro de uma estrutura codificada na dança que proponho ou o modo como os elementos são explorados nessa dança? E será que isso é indissociável? d) Será que sou capaz, neste momento, de perceber o quanto o código da dança que uso é mais ou menos responsável em apresentar as questões as quais estou interessado?

Rainha de Copas: De certo, não é possível imaginar o modo como o público receberá a cena. Contudo, percebo que o ambiente move questões diferentes para a própria cena...

⁶¹ A dança era uma Sevilhana. As Sevilhanas são divididas em quarto coplas, e cada copla, na mesma música, tem uma finalização.

Ás de Espadas: Segundo Adriana Prates, “É um trabalho maduro, visualmente muito bonito e a concepção é bem original. Pouco se discute gênero na perspectiva do masculino.” Acredito que, para um começo de experimentação, essas três apresentações me deixaram crente de que será necessário um desmantelamento dos códigos e do uso dos materiais para tentar chegar a outros lugares que não sejam do meu completo domínio. Muito embora seja adepto do movimento codificado e de estruturas coreográficas formatadas em métricas e ritmos, penso que seja importante uma digressão para encontrar outros caminhos, outro corpo e outras sugestões, mas sem necessariamente ter que abandonar o que já considero ser um bom ponto de partida.

Rainha de Copas: Parece uma reflexão importante para começar a pensar em outras formas de propôr significados com o que você já tem de material, e à medida da necessidade e do encaminhamento da pesquisa, inserir outros.

Narrador: Tá vendo aí que tinha algo que ainda não estava bem assentado?

Dama de Ouros: Exatamente! Existe uma necessidade de transformar, transitar entre proposições de significados e imagens, que o **Ás** ainda não conseguiu atingir. Mas parece que essa apresentação foi um ponto importante para repensar a performance.

Ás de Espadas: Sim, minha mãe! Depois da última apresentação em maio, a pesquisa seguiu o caminho acadêmico voltada para as atenções ao semestre em curso. Artigos escritos, conversas de corredor, leituras de textos e, sobretudo, reflexões do dia a dia, moveram a experiência prática para outro lugar... E a pergunta era: Quais seriam as implicações que o fazer artístico apresentaria agora? Quais são as regras que a obra de arte impõe para este momento?

Rainha de Copas: Já tem respostas?

Ás de Espadas: Tenho vontades.

Rainha de Copas: Quais?

Ás de Espadas: Penso que o que foi feito não poderia ser revisto da mesma forma e nem refeito a partir dos mesmos princípios. Os códigos de movimento e a perspectiva de atuação dentro do binômio masculino/feminino não atendem mais às minhas expectativas criativas. Preciso pensar em outros protocolos de criação e subversão dos meus códigos de conduta corporais.

Ás de Espadas: Em um dos artigos que escrevi dentro deste semestre, refleti mais atentamente sobre o que André Lepecki fala em seu texto, *Planos de Composição* (2010).

Rainha de Copas: Lembro que você mencionou esse texto há um tempo.

Ás de Espadas: Exatamente. Eu disse naquele momento que o autor nos chama a atenção para a turva imagem a que nos remete o termo pós-colonialidade reforçando a importância de ter o chão como o lugar do encontro das falhas e “[...] entulhos onde estão os corpos que a história enterrou sem cuidados.” (LEPECKI, 2003, p. 5)

Ás de Espadas: Ou seja, a história não apaga as marcas históricas do corpo, portanto, existem marcas indelévels em mim que me fazem ser como sou ao me movimentar, logo, é preciso ouvir essas marcas, tendo sempre que lidar com a diversidade das construções, tentando entender quais são as marcas do corpo que dizem respeito ao vivido em termos de afetividade, e quais são as marcas que respondem pelas informações das experiências com a dança. Sem necessariamente separá-las, mas percebendo as suas existências. Daí a preocupação com os protocolos de conduta que mencionei anteriormente.

Ás de Espadas: A perspectiva do chão em Lepecki parte de uma experiência da náusea compartilhada por Frantz Fanon no livro *Pele Negra Máscaras Brancas*. A náusea é a sensação do momento em que, ao caminhar por Lyon, Fanon é interpelado pelo seguinte enunciado: “Mãe, olhe o preto, estou com medo!” (FANON, 2008, p. 105)

Medo! Medo! E começavam a me temer. Quis gargalhar até sufocar, mas isso tornou-se impossível. Eu não aguentava mais, já sabia que existiam lendas, histórias, a história e, sobretudo, a historicidade que Jaspers havia me ensinado. Então o esquema corporal, atacado em vários pontos, desmoronou, cedendo lugar a um esquema epidérmico racial. (FANON, 2008, p.105)

Ás de Espadas: É a partir dessa experiência que Lepecki menciona que Fanon é o fenomenologista de uma política cinética do tropeço.

Caminhando por Lyon, Fanon descobre por meio do tropeço que um chão não é só um terreno, mas é sempre composto também de atos de fala. E descobre que todo ato de fala é um corpo a corpo com a linguagem, um embate em que o terreno social se organiza produzindo e reproduzindo corpos [...] (LEPECKI, 2010, p. 17)

Ás de Espadas: A partir disso pensei a perspectiva do tropeço, do chão e da náusea, criando uma transposição da discussão racial para as questões de gênero, a partir do seguinte enunciado: Mãe, olha lá o viado!

Rainha de Copas (irritada): Como é? Quer dizer que você anda produzindo coisas e não compartilha comigo e com seus pais?

Ás de Espadas (como quem retruca): Mãe...!

Rainha de Copas (mais irritada): Mãe nada!! Quer dizer... sinceramente! Daqui a pouco você vai me dizer que está namorando uma árvore e vai sair de casa pra viver numa cultura de subsistência no Capão?!

Ás de Espadas (debochado): E teria problema?

Rainha de Copas (*pocessa*): Menino!! Não vou nem lhe responder e vou chamar seus pais agora!! (*gritando*) **Rei, Curinga!** Venham cá agora no quarto do **Ás**.

Narrador: Ai meu Deus...

Dama de Ouros: Diva. Adoro!

Rei de Paus: Que gritaria foi essa?

Curinga: Que barraco foi esse, viado?

Rainha de Copas (*dramática*): Tô gritando pra vocês saberem que esse menininho anda criando asas e já já inventa de sair de casa e morar em outro país!

Dama de Ouros (*profética*): Ai coitada, quando ela souber...

Narrador: De que, **Dama de Ouros**?

Dama de Ouros. Nada. Cala-te boca!

Rei de Paus: Mas meu Deus... O que houve?

Curinga (*cochichando para o Rei*): Aposto que é drama mexicano. Digo, espanhol!

Rainha de Copas (*xinga com trocadilho*): Eu ouvi viu, palhaço!

Curinga (*revidando*): Êta ouvido de tuberculosa!

Ás de Espadas (*tomando as rédeas*): Vamos parar com esse *arêê* no meu quarto?

Rei de Paus (*defendendo*): Então se explique. Sua mãe não faz escândalo à toa!

Rainha de Copas (*boquiaberta*): Escândalo?!

Curinga: Claro meu bem, você está gritando!

Rainha de Copas (*exasperada*): Eu estou falando no meu TOM!

Narrador: Ela é puro dramaaaaaa !!!

Dama de Ouros: Gente... e o Oscar vai para...?

Ás de Espadas (*controlando o riso*): Minha gente, vamos retomar o foco?

Curinga (*irônico*): Ô **Rei**... Me traz uma água de côco que eu tô *plácida*!

Rei de Paus (*rindo*): Tome vergonha!

Rainha de Copas (*mais centrada*): Muito engraçadinhos...

Ás de Espadas: Vou explicar: Tudo isso começou porque eu disse que tinha feito uma apresentação e não chamei ninguém porque ia apresentar a mesma estrutura de antes. O caso se agravou quando disse que estava repensando sobre a perspectiva do chão em Lepecki, mas nem consegui desenvolver.

Rei de Paus (*indignado*): Traição! Fomos tomados de golpe! Agora entendo o escândalo, não era pra menos!

Rei de Paus: Escute aqui mocinho...

Curinga (*interrompendo o Rei*): Vamos parar com esse *cabaré*? Eu hein... deixa o menino falar.

Ás de Espadas: Finalmente alguém mais equilibrado, não é?

Curinga: Claro, meu bem. Como diz a musa: Eu sou a diva que você quer copiar (POPOZUDA, 2014)

Narrador (*ao mesmo tempo que a **Dama de Ouros***): Tô mortaaaaa!

Dama de Ouros (*ao mesmo tempo que o Narrador*): Tô mortaaaaa!

Ás de Espadas (*para o pai*): Viado, a senhora é destruidora!

Curinga: Me respeite que eu sou seu **pai**!

Narrador: Acho que agora os ânimos estão menos exaltados...

Dama de Ouros: Vamos ver...

Ás de Espadas: Posso continuar?

Rainha de Copas: Deve!

Rei de Paus: Ande!

Curinga: *Go Forest!*

Ás de Espadas: Então minha gente... foi o seguinte: Convidei três colegas de doutorado para pensar essas proposições comigo a partir da produção de um vídeo. A ideia era transitar por alguns lugares de circulação pública, sem camisa, vestindo uma *bata de cola* e cair no chão a partir do enunciado que mencionei.

Curinga: Qual?

Ás de Espadas: Esse: Mãe, olha lá o viado!

Curinga: Virgem!

Rei de Paus: Continue.

Ás de Espadas: Bom... A estratégia de captação das cenas e a edição do vídeo não revelariam de imediato o motivo da queda e tampouco a vestimenta, numa tentativa de suscitar questões sobre a fragilidade da queda.

Rainha de Copas (*espantada*): E você caminhou com a *bata de cola* na rua?

Ás de Espadas (*sem graça*): Foi...

Rainha de Copas: Meu deus do céu, se Matilde Coral vê uma coisa dessas...

Curinga: Ai bicha, relaxa!

Ás de Espadas: Então... A caminhada na rua para a realização da filmagem chamou a atenção de alguns passantes. Fizemos todas as cenas na Barra, em Salvador, em locais de circulação como o Farol, algumas ruas e na frente de um pequeno *shopping*. Alguns olhares

curiosos estranhavam a minha presença, e algumas pessoas emitiam enunciados do tipo: *Hoje vai ter salsa! Gostei do design! Já ganhou 1º lugar! Sereia! Iemanjá!*

Curinga: Credo, que delícia! Como foi isso pra você?

Ás de Espadas: É difícil avaliar a situação porque existem muitas variantes que podem ter influenciado na reação dos passantes. Eu estava acompanhado de duas pessoas, Lilian Graça e Valéria Vicente⁶², existia uma cena sendo gravada, e isso era evidente pela presença da câmera. Fizemos a gravação das 7h às 10h da manhã (aproximadamente), era fim de semana... Ou seja, avaliar o comportamento e as reações dos passantes demandaria uma agenda de dias e horários distintos se a intenção fosse fruir da recepção do público e verificar de que modo a presença de um homem andando com uma longa saia e caindo no chão, sem que os passantes percebessem que estavam sendo filmados, poderia gerar comentários e comportamentos mais ou menos agressivos, ou irônicos, ou mesmo solidários. A intenção do vídeo era verificar como as proposições da pesquisa poderiam dialogar com outras interfaces e quais reflexões poderiam gerar no corpo e para a pesquisa, conseqüentemente.

Rei de Paus: E essa experiência gerou novas perguntas pra sua pesquisa?

Ás de Espadas: Sim. As perguntas que me fiz sobre essa experiência foram: Por que não me sentir autorizado no meu campo de pertencimento e de domínio, a saber - Salvador e dança flamenca - ao ousar tratar das questões sobre gênero tensionando masculinidades do cabra macho nordestino e do dançarino flamenco? Quais são as sensações dessa náusea quando o corpo que cai no chão é apontado ao escapar da normatividade?

Curinga: Não entendi porque você não se sente autorizado.

Ás de Espadas: Não sei ao certo... Mas em alguns momentos parece que só podem discutir questões dessa ordem aquelas pessoas que estão em uma condição desfavorecida socialmente. Sempre ouço algumas falas que mencionam esse lugar que considera que o discurso só pode ser legitimado se o artista está na “linha de fogo”.

Rainha de Copas: Olha... eu entendo sua sensação e não desmereço esse discurso que impõe um lugar de fala. No entanto, o seu fazer também tem um lugar, e ele não precisa estar subjugado a nenhum outro fazer. Talvez seja necessário você reconhecer os seus privilégios...

Rei de Paus: Claro!

Curinga: Concordo também. Só é preciso saber onde o seu fazer tem espaço para coexistir com a pluralidade e entender que lugar de fala todo mundo tem porque todos estamos localizados socialmente, como diz Djamila Ribeiro (2017)! Talvez você não se sinta

⁶² Lilian Graça captou as imagens e Valéria Vicente, assim como Lilian, me ajudou na concepção e direção. Ambas são pesquisadoras e minhas colegas de doutorado.

autorizado a falar em determinadas situações porque a fala que ecoa no momento em que sua voz é calada pode ser a fala que desnaturaliza lugares que a sua condição privilegiada ainda não se deu conta de perceber, mas sente de alguma forma.

Rei de Paus: Havendo reciprocidade na coexistência, não há porque desmerecer o discurso de ninguém se estamos defendendo as mesmas pautas. No entanto, precisamos saber o que dizer, onde dizer e se podemos dizer alguma coisa em determinadas situações. Na dúvida, calar não é um erro!

Ás de Espadas: Concordo muito com vocês... Ficarei atento!

Ás de Espadas: Enfim, é o que penso... São produções de diferenças com o mesmo objetivo: desequilibrar, tropeçar, romper normatividades. É esse estado do desequilíbrio do tropeço e o caminho até o chão que me interessam agora. O corpo transculturado que proponho trata de um abandono, de uma desterritorialidade, de subalternidades, de desejos de subversão da verticalidade, de outras coisas que eu ainda não sei e de perguntas, respostas, negações e afirmações que ainda virão.

Rainha de Copas: Calma. Você ainda tem tempo pra pensar.

Rei de Paus: Sim, é verdade. Aproveite esse tempo que você ainda tem e essa possível greve da universidade pra aprofundar suas questões.

Curinga: Ai, que nada... Vai viver, vai pra praia, vai beijar, vai dançar! A vida não cabe no *Lattes* não meu amor!

Ás de Espadas: Acho que eu quero dormir um bom tempo... O sono conforta minhas angústias. Vou descansar um pouco.

Rei de Paus: *Ok*, recado dado. Vamos saindo todos!

Dama de Ouros: Coitado... achei meio depressivo esse final.

Narrador: **Dama de Ouros**, há um tempo eu precisava invocar a sua presença, e agora a senhora já se manifesta por conta própria, não é verdade?

Dama de Ouros: Mas é cada uma... Que saliência é essa, Narrador? Você está me convidando a me retirar? Pois eu vou me retirar e só volto depois da greve.

Narrador: Não, **Dama de Ouros**! Era brincadeira. Mas que greve?

Dama de Ouros: Da UFBA. Fui!

Narrador: Vai ter mesmo? **Dama de Ouros**? Ela sumiu...

4.1 – AMPLIANDO OS PROTOCOLOS DENTRO DAS DISCIPLINAS

Narrador: Após a dispersão da greve da UFBA, que foi de julho de 2015 a janeiro de 2016, o **Ás de Espadas** retornou às aulas e, naquele semestre, pôde investir de forma relevante em outros modos de olhar para a pesquisa a partir das disciplinas cursadas. A primeira delas, o Laboratório de Performance, com a professora Ciane Fernandes, era a disciplina dedicada aos estudantes que tinham uma implicação prática nas pesquisas, e aquele era o espaço reservado a pensar a prática como pesquisa. As estratégias diversificavam e reposicionavam o modo de operar do pesquisador em função de privilegiar as ações do corpo no favorecimento dos objetivos da investigação.

Narrador: O interessante agora seria ouvir o próprio **Ás de Espadas** falar como foi o percurso durante o semestre. Mas ando meio só por aqui já que a **Dama de Ouros** ainda está em greve... Preciso pensar!

Narrador: Será que o autor pode ajudar? Afinal de contas, quem me deixou sozinho aqui foi ele, né? Como é que eu vou me articular com alguém se ele esvaziou a fábula toda?

Autor: Licença poética, gato. Não é uma tese em um programa de artes cênicas?

Narrador: Vejam só... Manifestou-se! Não tinha feito isso até agora por quê?

Autor: Não houve necessidade. Mas agora percebo a dificuldade na continuação, e já que a inspiração não está ajudando, vamos fazer o seguinte: embaralhamos um pouco mais os papéis e retomamos o jogo de palavras com o **Ás de Espadas** relendo para ele mesmo seus relatos de experiência sobre as aulas.

Narrador: Ótimo. Vou ver se encontro a **Dama de Ouros** por aí em alguma banca de jogo do bicho.

Autor: Aproveita e aposta no *viado* pra mim.

Narrador: Obviamente!

Ás de Espadas: Em uma dessas aulas, pude experimentar um estado de corpo que nunca me disponibilizei muito. Através de um aquecimento que envolvia o uso da respiração à medida que éramos estimulados a pensar em movimentos de expansão e contração, numa intenção de interiorização e exteriorização, fui atingindo uma frequência respiratória e cadenciada que me permitiu uma concentração nos assuntos pertinentes à pesquisa, sobretudo um lado emocional que me remetia às questões em torno da homossexualidade atrelados ao apaixonamento pela dança flamenca e o quanto de emoção que este fazer incide em mim. A partir disso, ao passo em que era tomado pela emoção, tentava, à medida do possível, elaborar no corpo transições gestuais enquanto circulava em volta de mim mesmo.

Ás de Espadas: O giro associado à respiração talvez seja um motivo importante para pensar a instabilidade e a emergência de um estado de corpo que me tira do lugar de segurança ao tratar dos aspectos relevantes à dança flamenca e à minha própria formação em dança, que tem uma predileção especial pelo movimento codificado e pelo uso do tempo na construção de coreografias. Talvez resida aí a minha necessidade de abandonar alguns códigos e imergir na instabilidade do movimento, das formas e estruturas formais da dança.

Ás de Espadas: Salvador, 30 de maio de 2016. Uma das últimas aulas do semestre que tive foi da disciplina *Seminário Interdisciplinar de Pesquisa*, com o professor George Mascarenhas. O dia da minha apresentação, embora fosse do meu conhecimento, acabou sendo uma surpresa que só me permitiu algumas horas de preparação na noite do dia anterior (eu tinha esquecido da data do meu seminário).

Ás de Espadas: Na angústia de elaborar uma apresentação sobre algum aspecto da minha pesquisa que eu tinha interesse que fosse discutido pelos colegas e o professor, resolvi assumir o meu esquecimento e fui para a aula com um mínimo de organização do pensamento a respeito do que pretendia apresentar. Usei a minha história e a confissão do esquecimento. Não poderia ter sido melhor!⁶³

Ás de Espadas: Relatei o meu trajeto até o doutorado a partir da exposição de elementos que considerava importantes na minha trajetória como dançarino, coreógrafo e professor de flamenco em Salvador, fiz uma breve abordagem sobre os temas da dissertação que me conduziram ao propósito do doutorado e ampliei a discussão com os temas atuais da pesquisa, demonstrando como isso estava se transformando em corpo. Talvez essa tenha sido a primeira vez que me dei conta de como os acontecimentos nem sempre se apresentam de forma ordenada no tempo. Ao ver a minha vida espalhada no chão entre elementos que usei para falar da minha pesquisa, que incluíam figurinos, textos, livros, fotos e outras coisas mais, me dei conta de que o embaralhamento dos acontecimentos é um fato. Mas só entendo isso agora!

Ás de Espadas: A primeira dúvida que expus no momento de discutir a apresentação foi a minha desconfiança sobre o uso dos estudos *queer*, como uma argumentação para tratar sobre as questões de gênero da pesquisa. A dúvida era fruto da minha aproximação com os estudos a partir da disciplina que cursei no Programa de Pós-Graduação em Estudos

⁶³ Se você assistir aos vídeos abaixo, avançará dez casas na compreensão do assunto:

<https://www.youtube.com/watch?v=-0iqFQBOWoo>

<https://www.youtube.com/watch?v=QSCq4ZySM5I>

<https://www.youtube.com/watch?v=wg0ptaYPKXo>

https://www.youtube.com/watch?v=Sm0fy-vQB_s

Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo. O *queer* parecia não acolher a minha pesquisa. Eu estava com uma impressão de que o ativismo *queer* e a sua relação com uma política da diferença não abarcava projetos nos quais a dissidência não é fruto de uma participação contundente na visibilização da pluralidade sexual e de gênero⁶⁴.

Ás de Espadas: Pude identificar essa resistência quando notei que existia um embate entre acreditar na potência da pesquisa e, ao mesmo tempo, desqualificar as minhas proposições enquanto pesquisador da dança, dentro de uma discussão sobre gênero. Este era o reflexo de uma anexação de referências teóricas que antecederiam a valorização da prática como própria referência de escrita e reflexão. Este foi o momento do encontro com o argumento da prática como pesquisa desenvolvido em um artigo publicado no *Art Research Journal* por Silvia Fernandes, do PPGAC ECA/USP⁶⁵. Mencionando Agamben, Fernandes diz que:

Em relação à pesquisa em ciências humanas, e na contramão das opiniões correntes, Giorgio Agamben afirma que a reflexão sobre o método não precede a prática, mas a sucede (Agamben, 2008, p. 7). Os procedimentos de investigação em geral são definidos a posteriori, como justificativas do longo e contínuo hábito de pesquisar. (FERNANDES, 2014, p.121)

Ás de Espadas: É justamente o que passa agora com este relato.⁶⁶ A sucessão do exercício da prática, culminando em uma reflexão teórica que produz uma escrita. Nesse mesmo artigo, Fernandes menciona o método da Crítica Genética ou Crítica de Processo⁶⁷ como ferramenta metodológica que evidencia o processo como criação e que não condiciona o resultado da obra ao seu fim. Com isso, a autora afirma o diferencial da metodologia quando alia a análise teórica aos processos criativos, fazendo com que esse trânsito seja o foco de atuação. Ou seja, é um modo de privilegiar os “processos de criação e o desenvolvimento de reflexões a partir da etnografia dos ensaios.” (FERNANDES, 2014, p.123)

Ás de Espadas: O alerta sobre esse assunto está no posicionamento que afirma a pertinência da prática como relevo da pesquisa, indicando uma prospecção mais atenta às noções ou conceitos que melhor se adequem aos percursos artísticos experienciados, levando em consideração que o processo criativo não diz respeito a um objeto ou obra acabada e que, portanto, é sempre um processo ligado ao domínio do fazer e da ação. Ou seja, esses eram os argumentos necessários para entender a potência da criação como norte principal da pesquisa,

⁶⁴ Eu tinha a impressão de que, para ter legitimidade dentro desse campo de estudos, a pesquisa deveria estar nas ruas ou locais informais, exposta e de certa forma vulnerável a julgamentos e reações de todas as formas.

⁶⁵ Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

⁶⁶ É justamente o que passa agora com a escrita desta tese.

⁶⁷ Cecília Salles, em *Crítica Genética*, 2008.

sem que antes fosse necessário vestir a tese com o *tubinho preto* da teoria que melhor lhe caísse bem.

Ás de Espadas: Salvador, 7 de junho de 2016.

Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber: desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha. Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma. (BARROS, 2016, p.15)

Ás de Espadas: Finalizei a disciplina *Processos de Encenação*, ministrada pela professora Sônia Rangel, com um material de experimentação fora do habitual que até então tinha vivenciado. Ao mencionar Manoel de Barros em uma das aulas, a professora sugeria novos usos para coisas velhas, uma subversão dos sentidos e das funções dos usos habituais para elementos de qualquer natureza. Em particular, para mim, essa sugestão era exatamente o impulso que procurava para inventar estratégias de uso do elemento que dispunha como um dos disparadores da pesquisa, a *bata de cola*! Dar à saia funções de não rodar, como já mencionei anteriormente.

Ás de Espadas: O experimento da disciplina reuniu alguns pontos de reflexão que envolviam um pensamento sobre o modo pelo qual olhamos para os fenômenos, a partir de lentes que determinam como enxergamos/compreendemos os eventos. Essas lentes são para mim uma metáfora das epistemologias, considerando o estado de pesquisador em doutoramento. A estratégia propunha em cena uma abordagem entre o discurso médico sobre questões da visão e o modo como alguns indivíduos, colegas da turma, viam ou compreendiam de formas diferentes um mesmo fenômeno. A intensão era sobrepôr essas informações na busca de instabilidades sobre as proposições de gênero, a partir de uma alusão a uma consulta oftalmológica, que solicitava aos participantes a leitura de símbolos e imagens usuais, que usamos na escrita, quando pretendemos embaçar as fronteiras de gênero⁶⁸.

Ás de Espadas: Foi a primeira vez que usei a *bata de cola* para propôr outros significados. Esse uso tem uma implicação imediata sobre como pode ser possível pensar quais são as relações significantes que podem existir na subversão do uso do elemento, para indicar os agenciamentos ou dispositivos que o corpo reúne quando discute gênero a partir de

⁶⁸ Você pode entender melhor vendo os vídeos abaixo:

<https://www.youtube.com/watch?v=Xk57uODa4BU>

<https://www.youtube.com/watch?v=GQgbC0LB5R0>

<https://www.youtube.com/watch?v=zaPumfzYBag>

<https://www.youtube.com/watch?v=omELG5F02ck>

<https://www.youtube.com/watch?v=mkP2YXFBsp8>

uma perspectiva transcultural. Assim, venho reunindo momentos significantes de cada uma das experiências relatadas para que, em sala de ensaio, possa inventariar estes elementos e eleger novos pontos de partida para novas investigações, ou mesmo insistir em alguns princípios até então verificados.

Ás de Espadas: Salvador, 18 de agosto de 2016. Sob a condução do professor Eduardo Tudella, a disciplina *Formas do Espetáculo* proporcionou o trabalho em turma a partir de grupos de trabalho com interesses afins. Para isso, a turma se agrupou de acordo com as perspectivas e diálogos que mais interessavam às nossas pesquisas individuais, e assim, eu, Milena Flick e Leonardo Paulino constituímos o Gay T, conectados pelo desejo de discutir questões de gêneros e sexualidades e suas articulações com nossas práticas e investigações no campo das artes cênicas.

Figura 30 - Gay T: **Ás de Espadas**, Milena Flick e Leonardo Paulino



Fotógrafo: Lilian Graça

Figura 31 - Gay T: **Ás de Espadas**, Milena Flick e Leonardo Paulino



Fotógrafo: Lilian Graça

Ás de Espadas: Nosso desafio era, portanto, articular as discussões que giram em torno desse tema-eixo aos componentes da disciplina. Esse exercício de articulação nos trouxe uma série de questões e problemáticas muito produtivas para refletirmos sobre gêneros e sexualidades de maneira contextualizada e transversal às artes cênicas, também como um espaço para produção de saberes e práticas performativas.

Ás de Espadas: O cerne da nossa discussão era compreender o argumento da construção do sujeito enquanto condição para uma existência que não precisa e nem deve estar subjugada às normatividades sexistas ou mesmo de qualquer ordem. Como me disse o **Curinga** uma vez e eu volto a repetir: talvez ainda precisemos ser persistentes com o discurso Beauvoiriano em afirmar que não se nasce mulher, torna-se! E por consequência: não se nasce homem, torna-se!

Ás de Espadas: A minha intenção no Gay T era experimentar uma versão *drag* para lidar tanto com as questões de produção de subjetividade, atravessadas pelas noções que implicam a minha pesquisa, quanto a necessidade do grupo de evidenciar a multiplicidade de discursos sobre as questões de gênero e sexualidades.

Ás de Espadas: Monique Wittig (2012) propõe fortemente uma relativização histórica, sugerindo a destruição de categorias como “natural”, “homem”, “mulher”, “heterossexualidade”, numa tentativa de flagrar na história a construção de mitos que não favorecem a complexidade dos fenômenos que envolvem o indivíduo. Com isso, ela indica, principalmente na naturalização da história, a consequência que expressa a opressão homem-mulher como uma mudança impossível apontando no feminismo do século passado uma impossibilidade de solucionar contradições entre natureza/cultura, mulher/sociedade. Para Wittig, a partir de um posicionamento lésbico feminista, não existe nenhuma determinação de ordem biológica, psicológica ou mesmo econômica que oriente ou ordene o papel da mulher na sociedade, concluindo, portanto, que é a civilização em sua totalidade a produtora de uma categoria determinada por feminina.

Ás de Espadas: Se no âmbito das questões de gênero, Wittig nos diz que é a civilização a produtora de uma determinada categoria, talvez seja possível, portanto, criar um paralelo em relação às questões de ordem cultural no que tange as características de produção de subjetividade em determinada região, como o Nordeste, por exemplo.

Ás de Espadas: Diz Albuquerque Junior o seguinte:

O nordestino, figura desenhada para retomada do domínio sobre sua terra invadida pelas usinas, pelo capital estrangeiro, pelas estrangeirices nos costumes, pelos modernismos nas artes, pelos ditames políticos que vinham de um Estado que representava a vontade de outras plagas, devia ser uma

figura sólida, sem fissuras, sem devir. Devia ser uma forma cristalizada. Uma forma masculina, que conjurasse todos os devires minoritários que a ameaçassem de desabamento. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2008, p. 277)

Âs de Espadas: É da relativização dessa produção cultural que parte a necessidade de experimentar elementos do universo *drag* em mais uma tentativa de produção de subjetividade, tentando encontrar caminhos que tensionem o cabra macho e o dançarino de flamenco, fazendo surgir novos parâmetros para pensar que tipo de argumento constrói o corpo no uso de estratégias de universos singulares.

Âs de Espadas: No dia 11 de agosto de 2016, em Salvador, a minha *dragreste* surgiu mais uma vez a convite do professor Felipe Fernandes, do PPGNEIM UFBA⁶⁹, para, com os colegas Milena Flick e Leonardo Paulino, fazermos uma aparição na palestra sobre ética e subjetividade nas práticas antropológicas contemporâneas, da professora e antropóloga Miriam Grossi.

Figura 32 – Cartaz anunciando palestra de Miriam Grossi



Fonte: Divulgação

⁶⁹ Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo da Universidade Federal da Bahia

Ás de Espadas: Nessa oportunidade, usei dois elementos que, para mim, são bem representativos de uma característica nordestina: um chapéu de vaqueiro e um sino de vaca pendurado no braço anunciando a nossa chegada.

Ás de Espadas: Ainda que o uso de elementos me deixe em dúvida sobre a sua real necessidade, penso que a carga simbólica agregada à *bata de cola*, ao sino, ao chapéu e à maquiagem é um dado relevante que adorna o corpo, exercendo cada um deles uma função particular dentro de um imaginário específico. Mas ao mesmo tempo não devem ser tão impregnantes ao ponto de suplantar o argumento principal dos tensionamentos entre cabra macho e dançarino flamenco. Ou seja, os elementos devem agregar e não se sobreporem aos discursos do corpo.

Ás de Espadas (*consigo mesmo em reflexão*): Nossa... Chega disso por hoje. Reler esse material todo me cansa. Nunca sei se estou encaminhando bem as coisas e, na maioria das vezes, odeio ler o que escrevi. Vou dormir porque o sono é fuga e me conforta. Quem sabe acordo renascido e inspirado...

Narrador: É... Até eu cansei! Acho que esse é um bom momento pra invocar a **Dama de Ouros** e discutir um pouco sobre essas experiências.

Narrador: O pior é que depois de ter sido tão criticado pela **Dama de Ouros**, eu nem sei como invocar esta senhora agora...

Dama de Ouros: Nem precisa meu bem. Eu já estava me bolindo toda pra aparecer.

Narrador: Nossa... Que susto, **Dama de Ouros**! Onde a senhora esteve todo esse tempo?

Dama de Ouros: *Somewhere over the rainbow*, numa banca de jogo de bicho, apostando em você, *viadinho* penoso!

Narrador (*rindo perplexo*): Meu Deus... Como ela voltou mais espirituosa! Ao menos a senhora aposta em mim de alguma forma, não é?!

Dama de Ouros: É, penoso. Voltei mais animadinha.

Narrador: E agora eu sou penoso?

Dama de Ouros: Acho bem melhor que Narrador. Te dá mais presença, mais personalidade. Acho forte!

Narrador: Penoso é forte?

Dama de Ouros: A vida é cheia de contradições, meu amor! E isso é uma fábula embaralhada. Não esqueça!

Penoso: A senhora manda!

Penoso: Como ía dizendo... Agora que o **Ás de Espadas** está dormindo, pensei que seria um bom momento para conversarmos um pouco sobre as experiências vividas por ele. Que acha?

Dama de Ouros: Acho ótimo e já vou dizendo logo que eu estava longe, mas estava presente. Minha opinião é que essas oportunidades que o **Ás de Espadas** teve para se expressar e se expôr em público foram de grande importância para ele entender o caminho que está trilhando em função de descobrir quais são as metodologias e os argumentos que precisa construir em sua pesquisa.

Penoso: Acho também que as perguntas que foram criadas no decorrer desse período proporcionaram uma melhor compreensão de como os assuntos abordados sobre as masculinidades em jogo se relacionam e propõem novos significados produzindo subjetividades.

Dama de Ouros: Exatamente. No entanto, ainda falta algo a descobrir, a inventar, não sei exatamente qual é a palavra... Mas sinto que o uso dos elementos ainda precisa transgredir seus significados.

Penoso: De certo modo, acredito que é exatamente isso que o **Ás** vem pensando. Como diz Manuel de Barros , “dar ao pente funções de não pentear”. Talvez assim os significados transbordem, transformem, transitem...

Dama de Ouros: Penoso Trans... adorei!

Dama de Ouros: Escute! Tive uma ideia. Vou conversar em sonhos com o **Ás de Espadas**.

Penoso: Mas como?

Dama de Ouros: Em forma de **Valete de Espadas**.

Penoso: Mas nós vamos conseguir conversar dessa maneira?

Dama de Ouros: Claro. Quer dizer... Assim espero!

Penoso: Vamos descobrir no caminho.

Dama de Ouros: Isso, Penoso. No fazer!

Penoso: Vai lá, **Dama de Ouros**, ele já está em sono profundo.

Valete de Espadas (*surgindo em sonho para o Ás de Espadas*): Ei **Ás**!

Ás de Espadas (*confuso*): Valete!?! Que lugar é esse e o que eu e você estamos fazendo aqui?

Valete de Espadas: Eu também não sei. Acho que o seu subconsciente me chamou e jogou a gente aqui nesse lugar que mais parece uma gravura de Escher.

Ás de Espadas: É verdade! Talvez ele reflita o meu momento de confusão e a

necessidade de encontrar os caminhos. Ainda bem que você está aqui comigo.

Valete de Espadas: Acho que nesse momento eu sou o seu Alter ego.

Ás de Espadas: Podia ser quem fosse, **Valete!** Sozinho eu não saberia o que fazer.

Valete de Espadas: Mas na verdade você está só, querido. Eu sou apenas um artifício!

Penoso: **Dama de Ouros!** Pegue leve! Assim não vamos ajudar em nada. Será que ela me ouve, meu Deus?

Valete de Espadas (*como quem ouve uma voz ao longe*): Mas eu concordo com você, **Ás.** Tô aqui pra te ajudar. Vamos andando.

Ás de Espadas: Que bom! Não sei pra onde ir. Qualquer lugar aqui me parece uma possibilidade.

Valete de Espadas: Concordo com você. São múltiplas escolhas. Todo caminho é possível. E se algum deles não acolher as suas ideias, volte! Refaça. Faça com que as suas escolhas sejam os seus argumentos de negação ou afirmação.

Ás de Espadas: Me ajuda no caminho?

Valete de Espadas: Tô aqui pra isso.

Penoso: Agora sim, **Dama de Ouros,** agora sim!!

Valete de Espadas: Que tal se você me falasse um pouco das últimas apresentações da sua performance?

Ás de Espadas: Pode ser bom já que eu estava relendo o meu material antes de dormir. Pelo jeito vou continuar trabalhando aqui com você.

Valete de Espadas: Mas é assim mesmo. Até dormindo a gente se envolve com o que produz. Seja pra cultivar mais cabelos brancos ou para se sentir mais forte para o dia seguinte.

Ás de Espadas: Vamos lá. Tô apostando na força porque os cabelos brancos não vão ter jeito mesmo.

Valete de Espadas: Vamos lá. Pra te ajudar a escolher um caminho pra começar, eu trouxe um baralho.

Valete de Espadas: As cartas estarão abertas em leque na minha mão e viradas de costas para você. Cada carta que você escolher tem um significado, e eu vou conversando com você a partir do significado que a carta propõe. Você só precisa escolher a carta e o caminho. Tá pronto?

Ás de Espadas: Nunca.

Valete de Espadas: Ótimo! Vamos lá. Tira uma carta e me diz qual é.

Ás de Espadas: Pronto. É um oito de ouros.

Valete de Espadas: Muito bem. Por onde você quer ir?

Ás de Espadas: Pelo norte.

Valete de Espadas: Vamos indo. O norte parece sempre a melhor escolha quando não sabemos pra onde ir, não é?

Ás de Espadas: Sim. Mas também não tenho certeza dessa escolha. Talvez o sul seja mais adequado!

Valete de Espadas: Vamos ver se te ajudo... O oito de ouros é infinito em sua forma. As cartas vermelhas representam o dinheiro nas sociedades medievais e, no tarô, estão ligadas a energias femininas. O oito é também a primeira carta de ouros que toca brevemente no reino espiritual. Nos assuntos materiais, indica um tipo de dedicação necessária para ter êxito no que se faz com muita atenção aos detalhes, perseverança, concentração e com muito amor ao que se faz. O oito de ouros é a carta do aprender fazendo. Você vê alguma correspondência com o seu trabalho? Achei bastante significativo que essa tenha sido a primeira carta.

Ás de Espadas: Sim, bastante! Sobretudo a parte do aprender fazendo. Energeticamente, eu reconheço uma carga muito grande de uma energia feminina no meu trabalho, talvez pelo uso da *bata de cola* e o valor simbólico que ela agrega. Mas, ao mesmo tempo, para quem vê a minha atuação em cena, esse elemento aparentemente não tem essa carga simbólica tão grande.

Ás de Espadas: Vamos para o sul!

Valete de Espadas: Ótimo!

Valete de Espadas: E por que você acha isso da *bata de cola*?

Ás de Espadas: Por dois motivos. O primeiro porque, para quem não conhece a dança flamenca, a *bata de cola* é só uma saia pomposa. E o segundo motivo é porque o conjunto dos elementos associados às imagens que proponho acabam levando à compreensão sobre a minha composição para outros lugares.

Valete de Espadas: Quais lugares?

Ás de Espadas: Pra te responder vou falar um pouco da minha apresentação no EIDCT⁷⁰ em 3 de setembro de 2016, em Salvador. Aquela foi a primeira vez que consegui apresentar o *Protocolo.doc* de uma maneira que considerei ser o melhor caminho já experimentado até aquele momento. Nessa ocasião, consegui entender melhor como subverter o uso dos elementos. A saia já não girava tão somente como função principal de sua existência.

Valete de Espadas: Como assim?

⁷⁰ Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia coordenado pela professora Ivani Santana (UFBA) e promovido pelo Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual

Ás de Espadas: A saia me servia como abrigo, como pele!

Figura 33 – Apresentação de *Protocolo.doc*



Fotógrafa: Andrea Magnoni (2016)

Ás de Espadas: Ao mesmo tempo, ela construía uma imagem de um outro eu, pequeno, encoberto, atrofiado, escondido... Para que, aos poucos, por camadas, me revelasse ao público sempre trocando as minhas formas e ressignificando os elementos. No dia dessa apresentação, ouvi alguns comentários ao final sobre como a imagem gerada pela saia, pela pata, a máscara, o sino e o chapéu⁷¹ sugeria a existência de um ser mítico transitando entre gêneros, deixando abertas muitas portas de compreensão e formas de se relacionar.⁷²

Valete de Espadas: E em alguma dessas formas de se relacionar alguém mencionou as figuras do cabra macho ou do *bailaor* flamenco?

⁷¹ Foi a primeira vez que inseri elementos novos na performance e retirei outros que eu achava que já não contribuiriam significativamente ao discurso. Nessa oportunidade, substituí o *sombbrero*, os *mantones*, a camisa de bolas, o leque e as botas por um chapéu de boiadeiro como um símbolo nordestino mais evidente, coloquei uma máscara de silicone para criar imagens transitórias na minha aparência, pendurei um sino de vaca no pescoço e calcei um par de patas com o intuito de reforçar a imagem do boiadeiro e abrir possíveis questões com um certo tipo de animalidade. A performance aponta dispositivos de controle denunciados pelo sino, um alerta para a condução de um rebanho levado pela norma, no entanto destaca uma dissidência.

⁷² O oito de ouros tem uma surpresa pra você: Com ele você ganha um direito e um dever. O direito de ver a performance no EIDCT no link abaixo e o dever de não reclamar do direito que tem: <https://www.youtube.com/watch?v=8x49JJRLxk0>

Ás de Espadas: Essa não é uma pergunta fácil de responder porque existem muitas camadas nas formas de se relacionar com os fenômenos em cena. Uma delas é o grau de aproximação que você tem ou não tem com os elementos que estão postos e com o próprio performer. Havia ali pessoas que me conheciam, que sabem da minha história, da minha pesquisa e havia pessoas que, acredito, nunca tinham me visto antes. Acho que sempre haverá uma variante na recepção do trabalho que vai caminhar entre esses lugares que nem sempre serão tangíveis. No entanto, respondendo melhor a sua pergunta, acredito que há elementos na cena que podem direcionar a recepção para os lugares de fala que elegi. E, por isso, sempre tem alguém que reconhece algum elemento da cultura, como, por exemplo, o chapéu de boiadeiro que uso, a música de Gonzaga, o sino de vaca, a pata e os elementos simbólicos do flamenco, como a saia, as sevillanas que uso no ambiente sonoro, o movimento de braços característicos do baile por sevillanas, o idioma espanhol da voz gravada em *off* utilizado na leitura de textos... Acredito que há caminhos possíveis para chegar ao lugar onde começa o meu estudo.

Ás de Espadas: Nessa ocasião, me escreveu uma professora, Ciane Fernandes:

QUE VENGA EL TORO!

Protocolo.doc, de Daniel Moura, é uma obra cênica com uma força e magnetismo contundentes. Sentados em um círculo ao chão, o público é inserido no campo performativo, o qual é instalado em seu padrão circular, já que a obra cresce de modo surpreendente como em uma espiral de círculos cada vez mais reveladores. No entanto, nada é previsível e comum. Alguns elementos parecerem referências bem específicas, porém ganham dimensões totalmente novas em cada contexto e combinação, numa multiplicidade de significados e interpretações, quer seja no que se refere a tradições culturais diversas, opções de gênero além das expectativas normatizantes, ou pela desconstrução de signos corporais e sonoros. O importante é que, a partir de uma somatória inusitada de elementos, a pulsação corporal emerge sorradeira e sabiamente, tecendo com calma uma teia muito consistente e corajosa, reinventando uma dança contemporânea sem medo de ser cultural, pessoal, sexual, próxima e irreverente.

A entrada de um ser movente indescritível, um monte de cores em um grande babado que desliza pelo chão, de repente revela o que nos diferencia (ou aproxima) dos animais – a cauda – e apenas isso, bem na altura dos nossos olhos. Esse ser híbrido, meio pano colorido meio pele exposta (justo na parte que nossa moral insiste em cobrir e que o carnaval expõe de modo comercial e desalmado), é desconcertante justamente porque não é desconcertado, e aquilo não é um desfile carnavalesco, ou não deveria ser nem parecer...

Desliza e gira suavemente pelo espaço circular até metamorfosear-se inúmeras vezes, desvelando-se como arcos de uma espiral que rodopia. Com o corpo ainda coberto, erguem-se duas patas de quadrúpede, equilibrando-se sobre o casco alto, bumba-meu-boi transexual transcultural que nos hipnotiza com as mãos suavemente emergindo para fora das cores, girando num flamenco sem cabeça inesperado e belíssimo. A bipedia não é ereta, é curva, ondulada, sensual e difícil, tortuosa como um sofrimento flamenco, como um cabra (não) macho no sertão da normatização de gênero e gesto. Mas afinal, isso é boi do sertão, é cangaceiro com chapéu de couro, é touro numa tourada espanhola, é domador de touro, é dançarina flamenca, é bumba-meu-boi, é drag queen, é um modelo na passarela... transformação constante parece ser a única coisa estável por aqui. Finalmente erguido, esse mosaico dinâmico agora vira ao avesso o arco-íris do bumba-meu-boi para ser um humano supostamente azulão, como manda o figurino, mas tem uma altura sobre-humana e babados extravagantes. Retirando finalmente a saia, revela a mesma cauda do início, a tanga fio dental agora numa pessoa completa, que nos olha com mais nudez que o próprio corpo. Retira-se sem pressa, sem pompa, mas instalando um campo hipnotizante com o simples olhar e o caminhar aparentemente fácil, mas, de fato, altamente exigente, sobre as botas-patas. Antes de sair, cinicamente, bate e aperta um lado das nádegas, confirmando justamente que nenhum gesto é banal ou inútil. Tudo tem seu momento e motivo exatos, numa composição desafiadora e literalmente arrebatadora. (FERNANDES, 2016)

Valete de Espadas: Mas esse seria o êxito da sua apresentação? Que as pessoas cheguem ao problema da sua pesquisa.

Ás de Espadas: Não. Eu não tenho controle sobre isso. O critério do êxito, inclusive, pode ser justamente o fracasso. “*Si al principio no tienes éxito, quizá es que el fracasso es tu estilo*” (CRISP, 2018 p. 97)

Valete de Espadas: Subversivo!

Ás de Espadas: Sim, no sentido de subverter uma ordem posta como natural. A sugestão do fracasso como êxito é uma analogia que faço sobre o que propõe Halberstam (2018) sobre *el arte queer del fracasso*. Nessa edição em espanhol, Halberstam explica que os perdedores não deixam registros, enquanto os ganhadores falam todo o tempo do seu sucesso, de modo que o registro do fracasso é uma história perdida de pessimismo em uma cultura do otimismo silenciada após cada história de êxito.

Valete de Espadas: Isso me faz pensar que, realmente, talvez o norte não seja sempre o melhor caminho, como você disse antes que não tinha certeza da direção...

Ás de Espadas: Sigamos fracassando para o sul?!

Valete de Espadas: Sim. Continue!

Ás de Espadas: O que Halberstam diz é que:

A arte queer do fracasso interessa-se pelo impossível, o iverosímil, o improvável e o ordinário. Ele perde de maneira silenciosa e, quando perde, imagina outros objetivos para a vida, para o amor, para a arte e para o ser. (HALBERSTAM, 2018, p. 98)⁷³

Ás de Espadas: O que Halberstam faz é subverter a ordem do sucesso para pensar o fracasso como uma possibilidade de romper uma ordem normativa e entender o fracasso - e a partir de agora digo “fracasso” – como uma prática que reconhece que o poder nunca é total ou coerente, e que, de fato, o “fracasso” pode explodir, a partir dos estudos *queer*, com uma ideia do sentido comum heteronormativo que associa o êxito com o progresso, a acumulação de capital, a família, a conduta ética e a esperança. Enquanto que outras formas contra-hegemônicas associam o “fracasso” com o inconformismo, com práticas anticapitalistas, com estilos de vida não reprodutivos, a negatividade e a crítica.

Ás de Espadas: Bom... Tudo isso pra dizer que é preciso estar alerta ao que compreendemos por “êxito” e “fracasso” quando falamos de algo que não está preocupado com enquadramentos qualitativos de natureza normativa. O interessante pra mim é o modo como as pessoas são afetadas ou não pelo meu discurso em cena.

Valete de Espadas: Me parece que essa sua colocação também relativizaria as noções sobre uma apreensão “negativa” ou “positiva” no modo como as pessoas podem ser afetadas pelo seu discurso em cena, concorda?

Ás de Espadas: Completamente!

Valete de Espadas: Mas eu não vou entrar nesse mérito agora... Me parece que o oito de ouros, a carta que você tirou no princípio do nosso trajeto, realmente nos leva a uma infinidade de possibilidades e discussões sobre os modos de se relacionar com os seus protocolos.

Ás de Espadas: Nem eu mesmo dou conta dessa infinidade... inclusive, no dia dessa apresentação, houve dois imprevistos: O primeiro é que eu tinha combinado com a organização do evento que, antes das cortinas abrirem, eu já estaria no centro do palco, e a plateia sentaria ao meu redor no palco. Pois a cortina abriu, as pessoas foram para o palco, e eu não estava lá.

Valete de Espadas: E onde você estava?

⁷³ Tradução do autor. No original: El arte queer del fracasso se interesa por lo imposible, lo iverosímil, lo improbable y lo ordinário. Pierde de forma silenciosa, y al perder imagina otros objetivos para la vida, para el amor, para el arte y para el ser. (HALBERSTAM, 2018, p. 98)

Ás de Espadas: Me preparando na cochia, me cobrindo com a *bata de cola*. Aquele imprevisto me fez tomar outra solução para iniciar a apresentação. Comecei a me rastejar até entrar no círculo formado pelas pessoas que estavam sentadas no chão do palco e me coloquei no centro.

Valete de Espadas: E o segundo imprevisto?

Ás de Espadas: Eu caí em cena justo quando estava para encerrar a apresentação e sair de cena. Essa queda reverberou por muito tempo. Entendi que precisava pensar muito sobre ela.

Valete de Espadas: E por que?

Ás de Espadas: Por que perdi o controle e entendi algum tempo depois que cair fazia todo sentido analogamente à experiência da náusea em Fanon. Passei a pensar nela como um artifício desestabilizador dos meus próprios protocolos.

Valete de Espadas: A performance em autosabotagem rompendo com o protocolo do *Protocolo.doc*. Catherine Malabou (2014) diz uma coisa bem interessante em *Ontologia do Acidente*: falando sobre plasticidade, Malabou menciona que não estamos habituados a pensar numa arte plástica da destruição porque só compreendemos por plasticidade o que a ciência determinou como algo positivo e que faça sentido na construção da personalidade, por exemplo.

Valete de Espadas: Quando digo que a performance se autosabota por acidente, estou concordando e atualizando o pensamento de Malabou para a performance quando ela diz que:

Ninguém pensa espontaneamente numa arte plástica da destruição. No entanto, esta também configura. Uma cara quebrada ainda é um rosto, um coto é uma forma, uma psique traumatizada permanece uma psique. A destruição tem os seus cinzeiros e escultor. [...] a construção é portanto contrabalançada por uma forma de destruição. Isso se admite. O fato de que toda criação só possa ocorrer ao preço de uma contrapartida destrutiva é uma lei fundamental da vida. Ela não contradiz a vida, antes, torna-a possível. (MALABOU, 2014, p. 13)

Ás de Espadas: Ainda não pensei muito sobre isso, **Valete**. Mas achei bem interessante. Você está parecendo um oráculo me apontando caminhos.

Penoso (*para a Dama de Ouros*): Ela não se controla!

Valete de Espadas (*como quem responde indiretamente*): Você acha que eu falo demais, **Ás**?

Ás de Espadas: Imagine... Acho ótimo!

Valete de Espadas (*como quem responde coletivamente*): Bom saber. *Viu!*

Valete de Espadas: Mas vamos lá. Continuamos ao sul?

Ás de Espadas (*aproveitando a conversa*): Até mesmo o sul tem muitos caminhos,
Valete!

Valete de Espadas (*com ironia*): Vou entender como um sim!

Valete de Espadas: Tire outra carta.

Ás de Espadas: Pronto. É um quatro de espadas.

Valete de Espadas: Vamos lá. As espadas estão associadas aos soberanos, aos nobres e aos militares. No baralho francês, o símbolo de espadas (♠) é comparado à ponta de uma lança como se fosse uma evolução da espada. No tarô, o quatro de espadas indica um período de descanso e recuperação em um desafio para permanecer em calma. Como se sente agora?

Ás de Espadas: Não sei ao certo. Mas a busca implica cansaço.

Valete de Espadas: Talvez seja o momento de parar um pouco, olhar ao redor e tentar inventariar o proveito das suas experiências. No entanto, não pense que esse é um momento de calma eterna. Os perigos voltarão assim que você estiver pronto para encará-los novamente. “Quando o olho do furacão passa, voltarão os fortes ventos e a chuva intensa. Ao menos, porém, você já sabe que chegou até a metade, e, portanto poderá suportar também o resto que ficou.” (WAITE, 2004, p. 202)

Ás de Espadas: Concordo. Isso tem a ver com o fato de que na minha apresentação do *Protocolo.doc*, no *Cabaré Drag King*, em 3 de junho de 2017, eu senti que a repetição dos protocolos que utilizei na última apresentação no EIDCT me tranquilizavam no sentido de entender que o caminho das argumentações que eu estava construindo no corpo me deixava satisfeito.

Figura 34 – Apresentação no *Cabaré Drag King*



Fotógrafa: Andrea Magnoni (2017)

Ás de Espadas: Mas eu ainda precisava de alguma coisa que ampliasse os meus sentidos, que corrompesse os meus protocolos e me desorientasse.

Valete de Espadas: Lembra de quando mencionei que o seu subconsciente nos trouxe a esse lugar onde os sentidos e as orientações são variáveis como numa gravura de Escher? Então estamos em um ambiente propício para inverter orientações. Que acha?

Ás de Espadas: Acho ótimo!

Valete de Espadas: Vamos experimentar. Que tal se subíssemos essa escada que vai para o teto?

Ás de Espadas: Ficaríamos de cabeça para baixo?

Valete de Espadas: Depende do seu ponto de vista e do tipo de orientação que quer seguir. Pode ser exitoso ficar de cabeça para baixo e também não será um problema se fracassar. “O poder das espadas pode ser usado, tanto para curar como para ferir, assim, que utilizemos este poder para acalmar nossas feridas e despojar a mente de confusão e de dúvidas.” (WAITE, 2004, p. 201).

Ás de Espadas: *Ok* Valete. Vamos virar esse jogo!

Valete de Espadas (*como quem canta uma musica do show das poderosas...*):

Pre

pa

ra

!

Valete de Espadas: Esqueci de perguntar se você tinha labirintite.

As de Espadas: Já tive. Talvez seja um bom momento pra lembrar dela enquanto menciono a próxima experiência. A minha primeira experiência com a labirintite foi aos 28 anos... Ainda guardo fortemente as lembranças das imagens passando de cima para baixo, como se fossem a reprodução de uma antiga TV de tubo de imagem apresentando problemas quando não havia uma boa estabilidade do que se assistia. A mudança do corpo nos planos espaciais, de cima para baixo, também gerava uma vertigem própria de quem perde os referenciais de estabilidade, como o equilíbrio e a relação com o peso, e se perde no próprio eixo. E por vezes, nessa confusão, o indivíduo acaba chegando ao chão.

As de Espadas: Fui acometido recentemente por essas lembranças, meu labirinto não deve estar andando muito bem... A vertigem hoje me faz pensar de um outro modo a relação com a experiência de perder o eixo, ou mesmo a razão, o centramento, em virtude de uma fuga momentânea da minha invenção de realidade. Tenho feito uma analogia dessa experiência física com a experiência criativa numa possibilidade de estranhar habitualidades e fruir disso, um modo atravessado, transscortado, transmultiferenciado para pensar o corpo em uma poética singular. Um corpo transculturado, um corpo que cai e, assim, poder criar melhores aproximações com a experiência da queda na última apresentação pensando melhor sobre a ontologia do acidente.

Valete de Espadas: Te aconselho a exercitar o olhar de pesquisador para o que se mostra potente no fazer/dizer e não sucumbir, como menciona Inácio (2016), aos formatos e às normas, muito embora seja um risco da fuga: a possibilidade de criação de outras normas. Ou seja: os seus protocolos.

As de Espadas: Entendo, **Valete!** Mas será que a instabilidade que penso para a cena (reflexo da labirintite) pode parecer uma utopia ou mesmo o desejo e a expectativa de não criar expectativas? Seria possível, a partir de uma *epistemologia da labirintite*, pensar uma proposição em que implodíssemos, (de)formássemos a forma humana atribuindo-lhe características que escapassem de uma leitura de gênero? E se chegássemos a uma explosão de fato dos gêneros, seríamos todos dissidentes ou ainda criaríamos condições para existirem dissidentes da dissidência?

Valete de Espadas: Calma, **As!** Essa confusão inicial não é à toa, ela diz respeito aos novos enfrentamentos e reflexões atravessadas e também labirinticas, que agora estão minimamente estruturadas, mas ainda com gosto e desejo de uma melhor organização do pensamento. Sigamos em tentativa! Me fale da próxima experiência.

Pre
pa
ra
i

As de Espadas: Sim, falo! Mas será que já podemos mudar novamente o sentido?
Valete de Espadas: Claro que sim. Não é um crime seguir o fluxo. Basta que estejamos atentos às possibilidades de pensar de forma mais ampla.
Valete de Espadas (como quem canta...):

Ás de Espadas: Ai... dá um descanso, né?

Valete de Espadas: É merecido, Ás! Tira outra carta?

Ás de Espadas: Sim. É um sete de paus.

Valete de Espadas: O naipe de paus está ligado ao pilar da agricultura e da vida no campo nas sociedades medievais. Segundo Waite, no tarô, essa carta nos ensina o valor do medo. Se o reconhecemos, poderemos vencê-lo aprendendo com ele.

Portanto, não há coragem sem medo que o inspire, mas esse medo não tem por que dominar-nos. Quando a oportunidade chama à nossa porta, devemos tomá-la com toda coragem e todo o valor que dispomos. A aparição do sete de paus geralmente significa que devemos defender firmemente aquilo que acreditamos. (WAITE, 2004, p. 240)

Valete de Espadas: O que me diz dessa interpretação, Ás?

Ás de Espadas: Não sei o quanto eu estou sendo sugestionado em minhas respostas a partir da interpretação das cartas. Mas o fato é que sempre tenho encontrado consonância entre a leitura das cartas e a minha experiência. O que posso dizer a respeito disso é que, após o acometimento da labirintite, fiquei pensando na queda como um recurso criativo na cena que pode ser potente no discurso. Acredito na queda como um rompimento nos meus protocolos, na minha necessidade de segurança e de enfrentamento do medo. O medo, nesse aspecto, se define como assumir os riscos da performance. Assumir o risco de cair de um casco que me deixa ainda mais distante do chão, assumir a queda como realidade da imperfeição dos corpos. Assumir a “falha” da queda e entender a “falha” como êxito.

Ás de Espadas: Para além disso, no dia 18 de outubro de 2016, apresentei o *Protocolo.doc* ao ar livre como parte da finalização da disciplina *Cultura, gênero e sexualidade*, do professor Leandro Colling⁷⁴. Menciono essa experiência agora porque ela está diretamente ligada ao medo que tinha de me apresentar sem o enquadramento da caixa preta do teatro e sobre um chão irregular de grama e cimento. A irregularidade do chão me colocava imediatamente em contato com as falhas e a historicidade de que trata Lepecki, como já mencionei antes. Essa apresentação foi significativa porque me deixou quase sem parâmetros de controle da ação. Tinham pessoas atentas e outras dispersas e mais algumas circulando. Quase me senti pouco estranho ao ambiente, não diria despercebido porque

⁷⁴ Leandro Colling é bolsista de produtividade em pesquisa 2 do CNPQ, graduado em Comunicação Social pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (1996), mestre (2000) e doutor (2006) em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Realizou o seu estágio de pós-doutoramento em 2013-2014 na Universidade de Coimbra, junto ao Centro de Estudos Sociais (CES). É professor associado 1 do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) Professor Milton Santos, professor permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, da UFBA.

talvez fosse impossível. Mas o espaço aberto baixou um pouco a minha necessidade de atenção alheia e me fez sentir como mais um na multidão, ainda que diferente!

Figura 35 – Encenação de *Protocolo.doc*

ao ar livre



Fotógrafo: Pedro Dell Orto (2016)

Figura 36 - Apresentação de *Protocolo.doc*

ao ar livre



Fotógrafo: Pedro Dell Orto (2016)

Valete de Espadas: E como você avalia essa experiência? Algum medo ainda subsiste?

Ás de Espadas: Não tenho certeza. Ainda que tenha vivido esse momento com muita expectativa e tenha sido uma apresentação realizada a contento, penso que a possibilidade de repetí-la nas mesmas condições ainda me deixaria um pouco desconfortável. Mas certamente conseguiria lidar melhor com o desafio.

Valete de Espadas: E agora? Tem ideia de por onde vamos?

Ás de Espadas: Quero sair.

Valete de Espadas: Pra onde?

Ás de Espadas: Quero saber se tudo isso faz sentido em outra cultura. Quero entender melhor a confluência das culturas que convergem em mim na perspectiva espanhola, já que vivi toda minha vida no Brasil, no Nordeste.

Valete de Espadas: Ali você será um estrangeiro com olhar de curioso para a cultura alheia. Você acha isso interessante? E o medo?

Ás de Espadas: Ali eu serei o que for possível, desde que o que eu venha a ser se torne significativo pra mim. E o medo, eu não menosprezo. Ele tem sua importância!

Valete de Espadas (*metaforicamente falando com eco na voz*): Então siga. O sonho é seu. **Acorde! Acorde! Acorde...**

Rainha de Copas (*acordando o filho*): **Acorde! Acorde! Acorde!** Ás, acorde! Não é hoje o seu exame de qualificação?

Ás de Espadas: Meu Deus!! Sim!! Dormi feito uma pedra. Tive um sonho incrível! Depois te conto, preciso correr!

Penoso: Muito bem, **Dama de Ouros**. A senhora foi incrível! Parece que o **Ás de Espadas** acordou bem animado para o exame.

Dama de Ouros: Obrigado, meu bem. Vamos ver se ele vai se encontrar no meio do próprio labirinto que criou.

Penoso: Estaremos atentos. Veja! Ele já está no exame.

Dama de Ouros (*chocada*): Mas ele acabou de sair da cama!

Penoso: O autor me contou que é a licença poética que faz isso, **Dama de Ouros!**

Dama de Ouros (*cheia de ironia*): Gente, rapidinho! Vende a licença poética pra prefeitura de Salvador, Penoso! Melhor que BRT, Metrô e Uber juntos.

Penoso: Vai começar a avaliação!

Professor 1: A partir da opção da sua escrita, eu fiquei pensando alguns elementos que poderiam ser pontuados no meu comentário. Não se trata de uma arguição propriamente dita. O meu comentário se atém a alguns pontos que eu acredito que você precisa dar conta deles se você for avançar nesse caminho anunciado. Então você precisa desembolar um pouco as coisas... O que você apresenta no texto é um diário de campo, e como um diário de campo, aquilo que te interessa faz questão pontualmente, mas não é aprofundado. Eu entendo o seu apelo criativo e o conceito quando você estabelece uma narrativa, entretanto, para que isso ganhe força de tese, alguns elementos precisam ser encarados....

Ás de Espadas: Entendo, professor. A minha escolha em escrever um capítulo em que grande parte do argumento se concentra em relatos de experiência é pelo fato de que o que está mais potente agora é o meu fazer, o fazer do corpo em performance. A minha tese implica uma encenação, então esse foi o modo que encontrei para fazer com que a escrita não distancie o corpo do seu fazer, tentando, com isso, mover o texto em um tipo de escrita performativa. Dessa forma, optei por uma narrativa literalmente embaralhada na minha escrita, criando um desafio de escrever não só para os meus pares, enfim... Algo que possa

parecer estranho, mas interessante ao mesmo tempo. Eu acho que ainda precisamos estranhar as formas de escrever teses em artes cênicas. Não sei se consigo...

Professora 2: Bom... acredito que, como o professor disse, você ainda precisa organizar o pensamento. Nessa fase de qualificação até o final, tudo pode mudar muito... Esse título eu sei que vai mudar porque eu acho que o título sempre precisa dizer mais sobre o que é o trabalho. A relação que você encontrou com os naipes do baralho é muito criativa, e isso faz parte de um trabalho em artes cênicas... No entanto, eu preciso que você me mostre o motivo dessa escolha, é preciso que você organize melhor esse pensamento... de onde surge essa relação? Fico muito feliz de ver as perguntas que você faz. Para mim, um bom pesquisador sabe, antes de tudo, fazer as perguntas, suas perguntas são muito boas durante toda a leitura.

Ás de Espadas: Sim, professora. Ainda não estou totalmente seguro sobre o título desse capítulo, assim como o seu próprio conteúdo. E com relação ao título da tese, também acho que precisa ser revisto. O título da tese, do modo como está, *O cabra macho e a dança flamenca: o corpo transculturado numa invenção de gênero*, me dá uma sensação de que falar em invenção de gênero parece algo muito audacioso para uma tese. Portanto, sei que preciso pensar melhor sobre isso e trazer para esse título as noções que de fato são mais paupáveis para minha pesquisa. Tenho certeza que isso vai mudar.

Ás de Espadas: A escolha da escrita a partir de uma ideia de embaralhamento é somente um recurso de escrita. Ela surge da minha percepção de que os fatos nem sempre acontecem de forma ordenada no tempo, as ideias surgem em simultaneidade muitas vezes. Elas se atropelam também! Organizar o pensamento, como disse o professor e a senhora, não é algo simples quando estamos em um grande fluxo de leituras, de experiências, de acontecimentos... A vida não pára pra gente escrever uma tese! Minha ideia era levar um pouco dessa sensação ao leitor e movê-lo junto comigo, com as minhas confusões, com a minha tentativa de organização... Fazer com que essa leitura expanda as sensações tanto o quanto o ato de ler possa permitir.

Ás de Espadas: Sobre as figuras da tese, posso dizer que fiz as mais simples associações nessa escolha. A **Rainha de Copas** é a dança flamenca porque é vermelha. E, no flamenco, o estereótipo do preto com vermelho é muito forte, assim como a relação com o sangue do touro e o vermelho paixão avassalador. É uma relação de força passional. E tem a ver também com a **Rainha de Copas** da história de *Alice no País das Maravilhas*. A rainha leva um naipe de copas em sua vestimenta e na forma do batom desenhar a sua boca. O **Rei de Paus** pode ter sido a relação mais tosca que fiz com a palavra *pau* simbolizando o falo para o cabra macho nordestino. A **Dama de Ouros** é o oráculo da tese porque o ouro simboliza a

riqueza, e riqueza, nessa tese, são as experiências e os referenciais teóricos. O **Curinga** é a própria versatilidade de se colocar no lugar de qualquer carta em um jogo de *buraco*, por exemplo! Sendo trans, existe nessa escolha uma relação de empatia muito forte. O **Valete de Espadas** é o amigo imaginário, é o *valete* do **Ás de Espadas**, que, por sua vez, empua suas armas pra defender o que acredita.

Professora 3: Isso aqui pra mim é uma conversa... Sua proposta/pergunta é uma forte tese: de que modo seria possível, em uma performance de dança, tensionar imaginários de masculinidade do cabra macho nordestino e do dançarino flamenco apontando para a existência de uma escritura *queer* a partir de um corpo transculturado? Assim, pergunto, para esta forte tese ser defendida, qual a hipótese (hipo tese = tese fraca) você poderia me apresentar agora já que vem trilhando esse caminho desde o mestrado?

Ás de Espadas: Professora, ainda não tenho muito evidente essa hipótese. Tenho pistas para pensar nisso a partir do modo como compreendo o corpo transculturado em um fazer que está ligado com questões transculturais que, dentro da particularidade da minha pesquisa em dança, gera um corpo que é processo da confluência de duas culturas e que agrega noções sobre política muscular e dramaturgia. Na minha opinião, esse fazer tem alguns pontos de encontro com uma ideia de ativismo que podem me ajudar nessa possibilidade de verificar essa forte tese. Mas ainda estou investigando melhor essas possibilidades e não teria argumentos mais sólidos agora para apresentar.

Professora 4: Bom... sobrou pra mim a parte que me cabe neste latifúndio: a metodologia. Sugiro que você faça uma reflexão sobre as performances... complemente a introdução com a síntese de cada capítulo, cite as suas referências. Penso que os seus relatos deveriam estar nos apêndices da sua tese e não em um capítulo propriamente. Você precisa falar também sobre a indumentária... os elementos cênicos que você traz em sua performance.

Ás de Espadas: Eu tenho entendido as reflexões sobre as performances que venho realizando como parte dos relatos de experiência. Por isso, considero que eles são parte do corpo da tese muito mais do que apêndices. Sinto a necessidade de que o leitor passe por eles inevitavelmente para viver comigo as minhas descobertas e problemas. Considero que essa leitura é indispensável para que o leitor compreenda melhor sobre o fazer, sobre os meus protocolos. Quanto à indumentária, eu devo retomar os relatos de experiência e contemplar os outros elementos que foram sendo agregados em cada atuação. Como a *bata de cola* era um elemento central na minha criação, eu admito que não dei muita atenção aos demais elementos.

Professor 5: Achei muito criativo a invenção de personagens, que dará a teu texto um caráter teatral, embora isso possa estar afetando a montagem da performance que está muito teatral, com um ritmo muito lento, muita pose, muitos momentos estáticos, falta o vigor da própria dança flamenca, produzes uma temporalidade arrastada que se torna chata em alguns momentos. Achei interessante também o uso das figuras do baralho para figurar esses personagens, o que te permite trabalhar com a noção de embaralhamento, mas você não tem coragem de dar estatuto teórico a essa noção, que seria uma contribuição tua... Perdoe se vou ser muito enxerido, mas vou me atrever, apenas através de meu senso estético e da busca de certa articulação entre virtualidade conceitual e atualização performática, questionar as tuas performances. Acho que falta a todas elas ritmo e velocidade. Se você quer produzir em seu corpo transições, metamorfoses, nomadismos de formas, se você quer quebrar com o binário, dar corpo ao transitivo, ao ambíguo, se você quer dismantelar as formas, as transições entre as figuras corporais têm que ser muito mais rápidas. Você dá a suas performances uma lentidão quase ritualística, cerimonial, sacralizante. Você não se despiu ainda do caráter ritual da dança flamenca.

Ás de Espadas: Professor, sobre o embaralhamento, eu não tenho a intenção de dar um estatuto teórico para essa noção, ainda que considere ser uma escrita performática. Considero essa noção apenas como um recurso de escrita para tornar a leitura mais interessante e para aproximar o leitor das dificuldades e simultaneidades que vivemos no ato de escrever e criar. Com relação ao comentário do senhor sobre o ritmo e velocidade das performances, isso diz respeito a uma escolha que nada tem a ver com o flamenco ou qualquer outra coisa. Não é minha intenção mover o corpo ou sapatear com agilidade, tampoco fazer giros dinâmicos, isso eu faço quando danço flamenco ou outra coisa. Para o meu protocolo eu preciso de lentidão nas transições, eu preciso fixar olhares... Eu não quero que nada passe como uma referência muito forte do que já se conhece sobre flamenco e do que eu sei fazer com o flamenco. Eu estou produzindo outra coisa e não acho que o que estou produzindo tenha a ver com qualquer “caráter ritual da dança flamenca”, mas agradeço imensamente as observações. Ficarei atento a elas!

Penoso: **Dama de Ouros!**

Dama de Ouros: Diga, Penoso.

Penoso: Não entendi algumas coisas...

Dama de Ouros (ácida): Por que não me sinto surpreendida?

Penoso (*ignorando a acidez*): De quais performances o Professor 5 estava falando?

Dama de Ouros (*levemente arrependida da acidez*): Ahhh... Ok! Para esse exame de qualificação, o **Ás** apresentou um capítulo da tese que reunia muitos relatos de experiência e partes que seriam dedicadas a outros capítulos da tese. Por isso, os alertas sobre metodologia e organização do pensamento. A intenção dele era apresentar um apanhado geral do que seria a tese. Além disso, ele também encaminhou para os professores os vídeos de registro de processos criativos que ele desenvolveu em algumas disciplinas, como também as primeiras experiências com o *Protocolo* propriamente dito.

Penoso: Então talvez tenha sido por isso que o Professor 5 falou sobre lentidão ritualística e etc?

Dama de Ouros: Talvez. Mas senti muito mais da parte dele uma necessidade de ver no *Protocolo.doc* uma atuação de quem, talvez, esteja mais apegado ao tipo de movimento habitual da dança flamenca quando as *bailaoras* movem a saia, por exemplo!

Penoso: Mas pelo que podemos perceber até agora, esse tipo de uso da saia não vai existir, acho!

Dama de Ouros: Não é prioridade, mas também não é impossível que aconteça, imagino!

Penoso: Olha! O **Ás** está chegando em casa.

Dama de Ouros: Se prepare... A cabeça desse menino tá fervendo depois da qualificação.

Penoso: Estão todos em casa esperando as notícias do **Ás**, **Dama de Ouros**!

Dama de Ouros: Segure suas penas, Penoso! Essa conversa vai ser quente. Enquanto isso, vamos fazer um *Quiz* rápido. Eu pergunto e você responde.

Penoso: Vamos!

Dama de Ouros: Um jogo?

Penoso: De damas!

Dama de Ouros: Uma dama?

Penoso: De Ouros!

Dama de Ouros: Quem é a mais linda da corte?

Penoso: A **Dama de Ouros**!

Dama de Ouros: Ai Penoso... você é tão inteligente... Vou dar um bordejo, tá? Fica por aí e me conta tudo depois.

Penoso (*como quem baba um ôvo*): Claro que sim, meu Oráculo divino!

Ás de Espadas (*já em casa*): Tô morto!

Rainha de Copas (*ansiosa*): Me conta tudo, como foi?

Curinga: Conta esse *babado* todo, anda!

Rei de Paus: Anda macho!

Ás de Espadas: Nossa... Foi bem cansativo, mas achei bom. Achei que as colocações foram muito pertinentes e não me surpreendi muito com o que ouvi. Mas o melhor mesmo foi ter um retorno sobre a minha produção. Isso está me fazendo pensar muito sobre como prosseguir.

Rainha de Copas: Mas teve algo mais significativo?

Ás de Espadas: Teve sim. Além das questões da escrita, percebi que preciso verificar algumas coisas mais de perto.

Curinga (*erotizando a conversa*): Humm.. Aproximação de corpos ou de *corpus*?

Rei de Paus: **Curinga!** Você não perde tempo, hein!

Rainha de Copas (*convencida*): Claro, filho... Acho mesmo que você precisa conversar mais comigo e com seus pais, afinal, nós somos uma grande referência do seu estudo. Não é verdade!?

Ás de Espadas: Concordo! Mas não é dessa referência que quero me aproximar agora.

Curinga: Chocada!

Rei de Paus: Não entendi...

Rainha de Copas: *Tampoco yo...*

Ás de Espadas: Tive um sonho na noite passada que me fez pensar em algumas coisas...

Penoso: Opa...! **Dama de Ouros**, acho melhor a senhora voltar logo.

Rainha de Copas: Como assim, que sonho foi esse e o que isso tem a ver com o seu exame de qualificação?

Rei de Paus: Ai, ai, ai...

Curinga: Vou sentar!

Ás de Espadas: Então gente... No sonho que tive eu caminhava por vários lugares acompanhado por um amigo...

Rainha de Copas (*interrompendo um pouco nervosa*): Como assim, que amigo é esse que eu não conheço?

Curinga: Ai meu Deus... ocultismo!

Rei de Paus: Se acalmem. Continue, **Ás!**

Ás de Espadas: Bom... Eu caminhava por lugares que pareciam labirintos, e eles mudavam as minhas perspectivas e modos de compreensão. Em determinado momento percebi que poderia ser muito importante verificar duas coisas.

Rei de Paus: Sim!

Rainha de Copas: Quais?

Curinga: Ande!

Ás de Espadas: Uma delas é ir pra Espanha viver o flamenco em sua atualidade. A outra é apresentar o *Protocolo.doc* lá, para ver como as pessoas se relacionam com os elementos que não dizem respeito àquela cultura.

Rainha de Copas: Achei fantástico! Vai ser ótimo viajarmos juntos e...

Ás de Espadas (*Interrompendo*): Não... No caso, é sozinho mesmo!

Rei de Paus: Hã?

Curinga: Arrasou!

Rainha de Copas (*desmaiada*): !

Penoso: **DAMA DE OUROS!!!**

Dama de Ouros: Mas o que foi isso aqui?

Penoso: A senhora já sabia, né?!

Dama de Ouros: Meu bem... Eu sou o Oráculo desta fábula, não esqueça! Embaralha!!

Penoso: Mas **Dama de Ouros**, olha lá a confusão... A **Rainha de Copas** teve uma síncope e desmaiou!

Dama de Ouros: Chilique! Já já ela volta.

Penoso: Meu Deus... olha lá ela voltando do desmaio girando feito um redemoinho com a mão na cintura!

Curinga: Tô morta... ! Quem foi que voltou com a **Rainha de Copas**?

Rei de Paus: É ela mesmo...

Ás de Espadas (*ao mesmo tempo*): Eparrei Yansã!

Curinga (*ao mesmo tempo*): Eparrei Yansã!

Rei de Paus (*ao mesmo tempo*): Eparrei Yansã!

Penoso (*afetado pelo momento*):

Ela assanha o céu

Tudo ela alumia

Ilumina a noite

Incendeia o dia

Ela veio do vento

Ela veio do vento

Ela veio do vento

Eparrê!

Oyá tetê

Oyá tetê oyá

Oyá tetê oyá

Oyá tetê⁷⁵

Dama de Ouros: O que é, Penoso? Se contenha!

Penoso: Não consegui, **Dama de Ouros!** Achei muito apropriada para o momento essa música de Daniela Mercury e Margareth Menezes. Amo!

Dama de Ouros (*cortante como uma navalha*): Acabou o *showzinho*? Vamos ver o povo lá embaixo!

Rainha de Copas (*manifestada, conversa com o Ás*): Menino! Siga seu caminho. Os seus antepassados vão te receber de braços abertos. Estão todos esperando por você!

Curinga: *Afe...* Tô todo arrepiado!

Rei de Paus (*sem palavras*): ...

Ás de Espadas (*emocionado*): Axé!

Rainha de Copas (*voltando a si*): Que foi isso?

Curinga:

Foi um vento que passou

Que te trouxe

E te levou⁷⁶

...

Penoso: Demais. Atacou com Verônica Sabino! O **Curinga** arrasou!

Dama de Ouros: Mas é o que isso aqui, hein? Um *show* de *drag*, Penoso?

Rainha de Copas: É o que, **Curinga**? Foi Verônica Sabino que passou aqui e me levou, foi?

Rei de Paus: Não foi só ela não, minha Rainha!

Rainha de Copas: Não quero mais saber! Só quero que o senhorito, **Ás de Espadas**, explique direitinho essa história de viajar só. Onde vai morar, com quem? Por quanto tempo? Vai comer o que se nem sabe cozinhar? Nunca saiu de casa, nunca morou só e agora resolve assim porque teve um sonho?!!

Ás de Espadas: Mãe, todas essas perguntas terão resposta ao seu tempo, e o próprio tempo vai me ensinar o que eu vou precisar aprender. Esse é o momento, eu preciso ir, preciso investigar o flamenco, tenho que conhecer pessoas que admiro, que trabalham com questões de gênero e flamenco, como Fernando López Rodríguez e Juan Carlos Lerida. Preciso ver o

⁷⁵ Daniela Mercury, Margareth Menezes e Alfredo Moura, *Oyá por nós*. 2009

⁷⁶ Verônica Sabino, *Demais*. 1986

baile com *bata de cola* de Manuel Liña, preciso ver Olga Pericet, Israel Galvan, Antonio Canales... Quero ver apresentações nos tablados tradicionais, como o *Casa Patas*, o *Las Carboneras*, o *Villa Rosa*, quero assistir a uma tourada, quero fazer aula de flamenco na *Amor de Dios*, quero conhecer Concha Jareño que tanto me inspirou com o manuseio da *bata de cola*... Eu preciso ir!

Rainha de Copas (*emocionada e quase convencida*): Por quanto tempo?

Ás de Espadas: Por um ano.

Penoso: Morri de pena da **Rainha de Copas, Dama de Ouros!** Ela nem quis ir ao aeroporto se despedir...

Dama de Ouros: Talvez tenha sido melhor, Penoso! Casa é útero, aconchego pra todo mundo, inclusive para as mães.

Penoso: É verdade...

Dama de Ouros: Mas enfim... Ele tinha que ir. Um ano passa rapidinho. Vamos deixar ele viver essa experiência realmente só. Na volta a gente reaparece. Enquanto isso, Penoso, um provérbio pra você: Em tempo de murici, cada um cuida de si!

Penoso: Tchau, **Dama de Ouros!** Nossa... ela já foi!

4.2 - O ANO DO **ÁS DE ESPADAS** (2017-2018)

Todos los días
A las 23h - MADRID

Vuelvete Loca

HORARIO
Días lectivos: 9 a 21 h.
En exámenes, fiestas, etc.
verano existe un horario especial
anunciado previamente.

Dirección:

free map

CHUECA PLANO GAY MADRID

ADDICTED

Campus de
mpus de
SPORTES CAM
181A Y 863
en la carretera

sala
TEATRO
CUARTA
PARED

Vuelvete Loca

Sueltate el pelo, nena

ABIERTO TODOS LOS DIAS
HORTALEZA 43 - MADRID

@VuelveteLocaClub

MINERO
COMPAÑIA
DOM
21h



ORIO DANZA 201
octubre al 11 de noviembre

4ª EDICIÓN 16 MAYO
ESPECTACULOS · EXPOSICIONES · ENCUENTROS · CONFERENCIAS

M

FLAMENCO MADRID

#Con

iberCaja

TEATROS del Canal

Cea Bermúdez, 1
28003 Madrid
91 308 99 99
www.teatroscanal.com

DÍA: 03/12/2017 HORA: 19.30 h.
SALA ROJA
PUERTA: 2
Butaca de platea
Fila 18 BUTACA 35

C.joven-estudiantes-meno
PRECIO: 10,50 Eur. (IVA
Gastos de distribución incluidos
CIF: A79444030

Iniciada la función es facultad del Teatro permitir

iberCaja

TEATROS del Canal

Cea Bermúdez, 1
28003 Madrid
91 308 99 99
www.teatroscanal.com

AVISO: Iniciada la función no se permitirá la entrada a

ULGA PE
La espina que qu

DÍA: 10/03/2018
SALA ROJA
PUERTA: 1
Butaca de platea
Fila 8 BUTACA 14

Tarifa General
PRECIO: 17,00 Eur. (IVA
Gastos de distribución incluidos
CIF: A79444030

sevillana) e a bata!
idei

Me cono
molo beso

ISRAEL GAL
La fiesta

DÍA: 04/05/2018
SALA ROJA
PUERTA: 2
Butaca de platea Impar
Fila 14 BUTACA 31

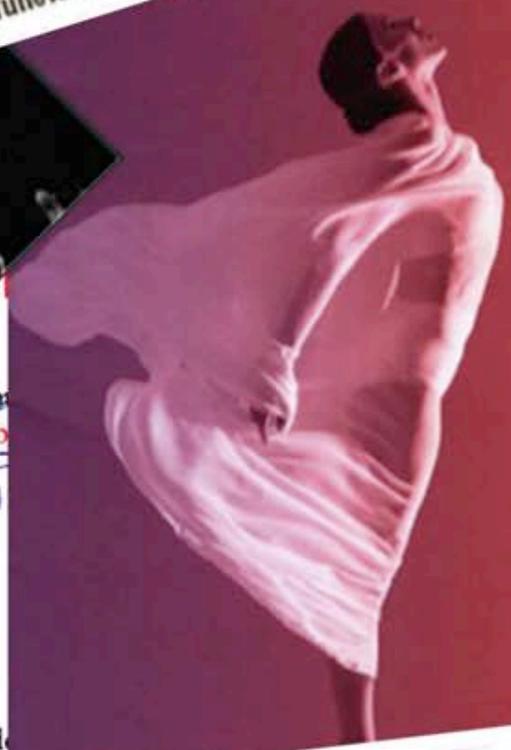
Tarifa General
PRECIO: 17,00 Eur. (Exento IVA)
Gastos de distribución incluidos (IVA Incluido)
CIF: A79444030

AVISO: Iniciada la función no se permitirá la entrada a la sala

iberCaja

TEATROS del Canal

Cea Bermúdez, 1
28003 Madrid
91 308 99 99
www.teatroscanal.com



IA DE LENGUAJE
NO SEXISTA

IDENTIFICALO Y C
PROMUEVE UN LENGUAJE

TEATRO ESPAÑOL
C/ Príncipe, 25 - 28012 Madrid

Apariencias

FECHA 30.05.2018 HORA 20:00

ZONA Butacas de patio

SALA Sala Principal

FILA 8

BUTACA 15





Terrenal. Pequeño

MAURICIO

Teatro de La Abadía
19 y 20 de octubre
21 y 22 de octubre

Teatro / P
Duración

No

Desde su estreno en 2014, *Terrenal. Pequeño misterio árabata* se ha convertido en uno de los fenómenos de la efervescente escena teatral de la mano del gran maestro Mauricio. La obra del mito bíblico de Caín y Abel se trata de origen patronal más que de un acento criollo.


C/ Príncipe, 25 - 28012 Madrid
TEATRO DEL CANAL

Apariencias

FECHA
30.05.2018

HORA
20:00

ZONA
Butacas de patio

TARIFA
Precio Especial - 5.00 € (IVA incluido)

AR4073105 - Madrid Destino Cultura Turismo y Negocio
Menu



Torero & Bernarda
Ballet Flamenco Antonio Canales

DÍA: 03/12/2017
SALA ROJA
PUERTA: 2

Butaca de platea
Fila 18 BUTACA 35

C.joven-estudiantes-menores
PRECIO: 10,50 Eur. (IVA incluido)
Gastos de distribución incluidos
CIF: A79444030

La función es facultad del Teatro permitir el acceso a la



FM. Emilio Ochando.

FECHA
31.05.2018
ACCESO
Puerta 3

HORA
21:00
ZONA
Central

TARIFA
General - 20.00 € (IVA incluido)

AB4073105 - Madrid Destino Cultura Turismo y Negocio
Estreno absoluto

manque

VINCENT MACAIGNE / THÉÂTRE VIDY-LAUSANNE

Teatro de La Abadía, Sala José Luis Alonso
22 y 23 de febrero, 19.00 h

Performance teatral / Países: Francia - Suiza / Idioma: francés (con sobretítulos en español) / Duración: 1 h y 45 min / Estreno en España



Edipo

COMPANHIA DO CHAPITÔ

Sala Cuarta Pared

La Companhia do Chapitô se atreve a reinventar con humor y sin complejos el clásico de Sófocles *Edipo*. En sus manos, esta terrible historia plagada de desdichas, infortunios, confusiones, fatalidades y muerte es narrada



TEATRO DEL CANAL

Cea Bermúdez, 1
28003 Madrid
91 308 99 99
www.teatroscanal.com

TEATRO DEL CANAL

Cea Bermúdez, 1
28003 Madrid
91 308 99 99
www.teatroscanal.com

TEATRO DEL CANAL

Cea Bermúdez, 1
28003 Madrid
91 308 99 99
www.teatroscanal.com

AVISO: Iniciada la función no se permitirá

ISRAEL GALVA
La fiesta

DÍA: 04/05/2018
SALA ROJA
PUERTA: 2

COMPANHIA MANUEL LINER
Festival Suma Flamenca 2018

DÍA: 05/06/2018 HORA: 2
SALA VERDE
PUERTA: 7 Planta 0
Butaca Platea Impar
Fila 5 BUTACA 13

MARIA PAGÉS
Una oda al tiempo

DÍA: 13/04/2018 HORA:
SALA ROJA
PUERTA: 2
Butaca de platea Im
Fila 6 BUTACA 17

Carné joven y menor
PRECIO: 10,00 €
Gastos de distribución
CIF: B86063823



ESTIVAL INTERNACIONAL
DE DICIEMBRE DE 2017
TZNGZVZT

Oto
Es oto
Caen las

DANIEL LUQUE

ACTUANTES

erá su segundo compromiso en esta plaza este año. Ya toreó el pasado Domingo de Resurrección, el 1 de abril. En este 2018 a torreado además en plazas de importancia como Vistalegre, Valencia y Sevilla. Finalizó la pasada temporada cortando una Medias a un ejemplar de Salvador Gavira en la tradi- Además, estuvo presente



SAN ISIDRO
OS
ORADA 2018

Bembé

VIERNES / FRIDAY 01:
DJ'S INVITADOS
RAFA 68
GIULIO MALATESTA
SABADO / SATURDAY 02:
DJ'S INVITADOS
LA PETTIT
LAS JUANETTES



casa pa

Flamenco
presenta
Bota y Tacón



MARÍA PAGÉS

Una oda al tiempo
Del 12 al 22 abril 2018

El campo flamenco se movió lo que le iba siempre ha querido hacer. Desde el pasado Domingo de Resurrección, el 1 de abril, hasta el 22 de abril, María Pagés presenta una oda al tiempo. Una obra que se desarrolla en un espacio de teatro flamenco, donde se exploran los límites de la danza y el canto. La obra está dirigida por María Pagés y se desarrolla en un espacio de teatro flamenco, donde se exploran los límites de la danza y el canto. La obra está dirigida por María Pagés y se desarrolla en un espacio de teatro flamenco, donde se exploran los límites de la danza y el canto.

06:00 H.
PARTY
LAS JUANETTES

avile

Ás de Espadas (*um mês depois de ter voltado de Madri, conversa em casa com a família*): Foram muitas experiências incríveis, me senti a própria Gabriela, de Jorge Amado, quando cheguei a Madri.

Quando eu vim para esse mundo

*Eu não atinava em nada...*⁷⁷

Rainha de Copas: O que foi que aconteceu?, Por que essa sensação?

Ás de Espadas: Eu percebi que eu fui viver em Madri com uma perspectiva muito limitada, sem ter a menor ideia de que, quando chegasse lá, os meus horizontes mudariam. Minha perspectiva estava limitada ao meu plano de estudo.

Curinga: Adoro quando a gente mesmo se surpreende no decorrer do caminho e descobre que pode muito mais do que imaginava.

Rei de Paus: Também acho interessante, mas isso também implica um risco de perder o rumo, não acha? Como foi que você reagiu a essa expansão do horizonte?

Ás de Espadas: É claro que isso não aconteceu imediatamente no momento em que cheguei. À medida que fui conhecendo a cidade e todas as possibilidades que existiam em termos de cultura e aprendizagem, me dei conta de que tinha muito mais a fazer ali do que eu poderia calcular em um plano de estudos. De fato, viver não cabe numa folha de papel.

Ás de Espadas: Tive a oportunidade de ver espetáculos de dança que nunca tinha tido a chance de ver no Brasil. Pude assistir *Rain*, da coreógrafa Anne Teresa de Keersmaeker, *The show must go on*, de Jérôme Bel, *Torero* e *Bernarda Alba*, de Antonio Canales, *La Fiesta*, de Israel Galván, *Bailar en hombre*, de Fernando López Rodríguez... Assisti a aulas de flamenco e dança contemporânea no Conservatório Superior de Danza Maria de Ávila. Um dos melhores de Madri, inclusive! Conheci a noite gay de *Chueca* (bairro gay de Madri). Vi muitos shows de *drags*, estive no berço do flamenco em Jerez de la Frontera, em Cadiz, fui à *Feria de Sevilla* e depois voltei novamente a *Sevilha* para o Flamenco Empírico, uma residência artística de duas semanas com Juan Carlos Lériida (uma grande referência). Vi muitos espetáculos de dança moderna e contemporânea, estive frente a frente com o *Guernica*, de Picasso, no Museu Reina Sofia... Fiz aula com espanhóis e brasileiros na escola de flamenco mais conhecida do mundo, a *Amor de Dios!* Me emocionei ao ver o baile com *bata de cola* de Manuel Liña...

Rainha de Copas: Nossa filho... Então você se sentiu em casa. Estava no paraíso.

Ás de Espadas: Não exatamente!

⁷⁷ Dorival Caymmi, Modinha para Gabriela. 1975

Rei de Paus: Mas como não?

Curinga: Ai meu Deus... Alguma paixão te tirou o ar?

Ás de Espadas (*como quem suspira cansado*): Quase sufoquei, **Pai!** Sempre me dou mal nesse lance das paixões. Mas isso é uma tese à parte...

Ás de Espadas: Não foi exatamente o paraíso porque tive algumas crises. Houve um momento que me senti muito pequeno diante do flamenco. Não tive coragem pra fazer todas as aulas que gostaria de fazer com os grandes profissionais. Não me sentia capaz... Tive que me trabalhar muito para fazer uma aula de *bata de cola* com *mantón* com Concha Jareño!

Rainhda de Copas: E quais foram as razões dessa crise?

Ás de Espadas: A aula foi na *Amor de Dios* e, como eu já frequentava muito aquele lugar, eu já sabia qual era o nível técnico das pessoas que faziam as aulas das grandes estrelas do flamenco. Quando me inscrevi para fazer as aulas de Concha Jareño, comecei a me questionar se realmente teria capacidade para acompanhar a turma. Turma essa que eu imaginava que seria das pessoas mais bem capacitadas de Madri.

Curinga: E foi assim mesmo? Só tinha os melhores?

Rei de Paus: Aposto que sim, inclusive o meu **Ás!**

Ás de Espadas: Meu pai... Te amo, meu Rei! Sim, tinha muitas pessoas ótimas, e eu era o único homem. Eu imaginava que isso poderia acontecer, mas acreditava pouco nessa hipótese. Não sei se isso foi bom ou ruim... Se tivesse outro homem na turma, e ele fosse incrivelmente bom, acho que eu ficaria ainda pior.

Ás de Espadas: Acho que foi a primeira vez que me senti estrangeiro. E não era só isso... Naquele momento eu era o estrangeiro fazendo uma aula só com mulheres e utilizando os elementos do flamenco que, na grande maioria das vezes, só as mulheres usam: a *bata* e o *mantón*.

Figura 42 – Aula com Concha Jareño



Fotógrafo: Laura Sánchez (2017)

Figura 43 - Aula com Concha Jareño



Fotógrafo: Laura Sánchez (2017)

Ás de Espadas: E estava eu ali com a minha *bata de cola* azul dando o melhor de mim. No primeiro dia não conseguia nem fazer as coisas mais simples, ainda que não exista nada simples quando se dança com uma *bata de cola* e *mantón* juntos, e tendo que sapatear seguindo o compasso, mas enfim...

Ás de Espadas: Parecia que todos os meus conflitos de muitos anos culminaram ali. Comecei a me fazer perguntas frequentes durante aqueles dias. Algumas questões eu resolvi, mas outras ficaram abertas. No final da semana, eu já me saía melhor nas aulas, mas não foi fácil.

Rainha de Copas: Você conversou com alguém sobre essas sensações?

Ás de Espadas: Sim, mandei alguns áudios chorosos para umas amigas!

Curinga (com ciúmes): Curioso... não recebi nenhum!

Rainha de Copas: *Tampoco yo, mi amor!*

Rei de Paus (reforçando): Mas ele disse, amigas!!

Rainha de Copas: *Anda... A mi me dá igual, neno!*

Curinga: Acho que ela disse que é a mesma coisa, né?! Eu concordo!

Ás de Espadas: Obrigado pela defesa, pai! Eu não queria preocupar vocês. Por isso esse tipo de assunto eu conversava com outras pessoas, como por exemplo Yara Castro, uma amiga querida e orientadora flamenca que ganhei em Madri. Yara Castro é brasileira e vive em Madri há mais de 20 anos trabalhando com flamenco, e nossa relação vem de muito tempo também.

Ás de Espadas: Conversei também com a minha orientadora da universidade em Madri, Carmen Romero Bachiller! Ela me disse coisas interessantes. Quando conversávamos ela me indicava alguma leitura, sempre com muita humildade confessando o seu pouco conhecimento referente ao flamenco. Na ocasião desse encontro, conversamos sobre o meu olhar de estrangeiro e como me senti pela primeira vez pisando em um terreno movediço.

Ás de Espadas: Ela me disse que o grande proveito que ela achava que eu poderia tirar dessa experiência era o fato de poder enxergar coisas que outras pessoas não poderiam ver.

Rei e Paus: Como assim?

Ás de Espadas: Ela me disse isso porque em conversas anteriores eu já tinha explicitado que a minha intenção não era ser um *bailaor flamenco*. Eu conhecia as minhas condições e, depois de muitos anos estudando flamenco, o meu interesse tinha mudado bastante com relação a isso. Ela compreendia que o que eu queria de fato era realizar o desejo de estar perto do flamenco em seu modo de ser, em seu local de origem, mas, no entanto, a minha intenção era ressignificar esse fazer e produzir outros significados. Por isso, o meu olhar para aquela experiência poderia ver além dos protocolos.

Ás de Espadas: De fato, era isso. Ela não disse nenhuma novidade pra mim. Eu sabia daquilo! Mas estava perdido, movido pela emoção e pelo apaixonamento inegável que tenho pelo flamenco.

Curinga: Mas você não acha que pode ter um certo grau de frustração nesse discurso?

Rainha de Copas: Não entendi, **Curinga!**

Ás de Espadas: Como assim?

Curinga: Talvez o olhar diferenciado surja pela impossibilidade de cumprir os protocolos. Seja uma impossibilidade técnica ou de qualquer outra natureza.

Rei de Paus: Achei isso meio duro, **Curinga!**

Curinga: Eu também achei, mas talvez seja importante...

Ás de Espadas: Eu concordo, **Pai!** Eu nunca consegui ser o *bailaor flamenco* que eu gostaria de ser. Mas isso já está acomodado e também não é nenhuma novidade. Entendo o que você diz e concordo que a criatividade se presentifica pela falta ou pelo excesso. Se me

falta competência ou capacidade para realizar algo ou cumprir protocolos de uma aula de flamenco, por exemplo, é justamente a ausência desses elementos que me fará descobrir as minhas capacidades criativas em lidar com os problemas. Assim, a criatividade entra nos lugares não preenchidos da falta, inventando seus próprios protocolos. E o excesso de competência ou capacidade se dá de maneira inversa. O excesso desses elementos faz com que criemos novos espaços sem respostas dentro dos protocolos, procurando por novos problemas.

Curinga: Então a gente precisa de problemas pra poder viver?

Ás de Espadas: Pai, quando você tiver uma tese pra escrever você me diz, tá?

Rainha de Copas: Filho... achei isso meio duro!

Rei de Paus: “Eu também achei, mas talvez seja importante...”

Curinga (*reflexivo/sem palavras*): ...

Ás de Espadas (*quebrando o gelo*): É... Retomando minha conversa com a orientadora, nessa ocasião em que conversávamos sobre as aulas de Concha Jareño, a professora me indicou o livro *El extranjero sociologia del extraño*, de George Simmel (2012), e dele destaquei esta citação:

A experiência do estrangeiro é colocada diante do dilema, pois é uma situação típica de estranhamento em relação a novas e estranhas diretrizes interpretativas novas e alheias que querem ser compreendidas. Assim, no mesmo sentido que Simmel, o estrangeiro não é necessariamente um imigrante, mas pode ser qualquer um que tente ser aceito e tolerado por um grupo ao qual ele se aproxima. O estrangeiro vê chacoalhado o seu acervo anteriormente incorporado, tudo o que durante sua vida permaneceu incontestado torna-se assunto controverso; desde os aspectos mais triviais, como a maneira como você se veste, cumprimenta ou come, até o modo como estabelece a hierarquia de suas preferências, aversões e sua própria escala de valores se estabelece. (SIMMEL, 2012, p.14)⁷⁸

Ás de Espadas: Com isso, Simmel nos diz que até mesmo o mais familiar dos mundos pode converter-se estranho, e como a experiência desse olhar pode alterar os significados dos símbolos que sempre nos chamaram a atenção apenas por um tipo de olhar, por uma determinada perspectiva.

⁷⁸ Tradução do autor. No original: La experiencia del forasteiro se coloca ante la disyuntiva, pues se trata de una situación típica de extrañamiento respecto a pautas interpretativas nuevas y ajenas que quieren comprenderse. De ahí que en el mismo sentido que Simmel, el forasteiro no es forzosamente un inmigrante, sino puede ser cualquiera que trata de ser aceptado y tolerado por un grupo al que se aproxima. El forasteiro ve sacudido el acervo previamente incorporado, todo aquello que durante su vida había permanecido sin ser cuestionado se convierte en materia controversial; desde los aspectos más triviales como la manera en la que se viste, saluda o come, hasta la forma en la que establece la jerarquía de sus preferencias, aversiones y su propia escala de valores. (SIMMEL, 2012, p.14)⁷⁸

Rei de Paus: E você acha que isso tem a ver com a ideia de falta ou excesso de capacidade ou competência?

Ás de Espadas: Pra mim é uma relação análoga. É pela falta ou pelo excesso de uma ou dessas duas coisas que ressignificamos o olhar. E com isso não estou dizendo que esse tipo de situação ocorra apenas em um aspecto cultural, como no caso de alguém que sai do seu país e se torna um estrangeiro no país do outro. Ser estrangeiro para Simmel diz respeito a uma forma particular de ser com o outro. As pessoas não são estrangeiras para si mesmas, senão para alguém ou alguns que assim as classifiquem. E isso não significa vir de outro país. As pessoas podem sentir-se estrangeiras em sua própria terra ou em círculos sociais onde querem ser aceitas ou reconhecidas.

Rainha de Copas: Então, aceitação e reconhecimento também são determinantes para ressignificarmos o nosso olhar para determinado fenômeno, assim como a falta ou o excesso de capacidade ou competência?

Ás de Espadas: Eu acredito que sim e acrescentaria que a não aceitação e o não reconhecimento também são.

Curinga: E você se sentiu afetado pelo que? Pela falta ou pelo excesso de capacidade ou competência? Pela aceitação e reconhecimento ou pela falta deles?

Ás de Espadas: Acredito que um pouco de tudo. Quando apresentei o *Protocolo.doc* no DT Espacio Escénico, em 8 de julho de 2018, ouvi coisas interessantes sobre o trabalho:

Um espetáculo que desconcerta do início até o fim, que tira da zona de conforto, que não permite apartar os olhos dessa figura estranha, essa presença magnética que vai evoluindo e se transformando, interagindo com a plateia, obrigando-a a sentir e pensar, se emocionar, escutar e ver, ver além, expandir a mente e os sentidos, transcender as ideias preconcebidas. (CHACÓN, 2018)⁷⁹

Os ecos da peça penetram tão fundo que chegam a atravessar a respiração das pessoas presentes, chegando quase, no final da peça, a querer acompanhar o performer nesse ato, que serve de atmosfera sonora em grande parte da mostra. Uma mostra que responde ao fato: a nudez mais pura, uma busca das raízes ancestrais e pessoais que conduzem até a essência humana mesma através da dança; essência que existe antes do gênero. Logo após nascer, já carregamos esse peso, mas ainda não temos inspirado pela primeira vez... Eu, na

⁷⁹ Tradução do autor. No original: Un espectáculo que desconcierta desde el principio hasta el final, que te saca de la zona de confort, que no te permite apartar los ojos de esa figura extraña, esa presencia magnética que te atrae y va evolucionando y transformándose, interactuando con el público, haciéndolo sentir y pensar, emocionarse, escuchar y ver, ver más allá, expandir la mente y los sentidos, trascender las ideas preconcebidas. (CHACÓN, 2018)

saída da sala, senti o impulso dessa exalação primigênia em forma de pranto sem esse peso, finalmente: apenas um corpo pulsando por viver, por dançar... Preenchida dessa paixão que é a única fonte possível do exuberante estouro que nos deixa brutalmente expostas à vida e livres. (AVENDAÑO, 2018)⁸⁰

*O que acontece quando o que aprendemos a nomear se torna insuficiente? Quando nosso ser entra em conflito com o esquema idioafetivo que nos foi imposto? O que acontece se o caminho da arte nem sempre consegue ser o espaço de realização ansiado? É a arte responsável ou aqueles que se proclamam em seu nome os que nos separam? Se não encaixamos de algum modo, em que nos convertemos... quem são realmente os monstros? *Protocolo.doc* acerta em enfrentarmos com o conflito entre os padrões e o modo mais genuíno de ser, crescer, relacionarmos, expressarmos da nossa própria e única sexualidade. O corpo, a dança, a beleza, os símbolos, os instintos, o humor, a fúria, a dor... Todo um leque de situações que a preenchem de nuances nos incita a atravessar em primeira pessoa diferentes emoções e estados sem distanciarmos por um momento da reflexão e dos questionamentos, nos propõe recapitular sobre aquilo que aceitamos e o que estamos dispostos a negociar. É um convite a transgredir os limites da linguagem e aventurarmos a uma nova e mais genuína comunhão. (SANCHÉZ, L., 2018)⁸¹*

O espetáculo é visualmente dominante, extraordinariamente variado em cor, velocidade e caráter. O autor brinca com os elementos de uma maneira muito imaginativa e original, explorando cada recurso com um critério estético que domina o espectador, que se situa na mesma cena. A cor, a luz, o tecido, a respiração e até o suor têm um tratamento cuidadoso. Para um espanhol não cultivado na arte da dança como eu, alguns elementos simbólicos

⁸⁰ Tradução do autor. No original: Los ecos de la pieza se cuelan tan dentro que llegan a travessar la respiración de quienes allí estamos, llegando casi, hacia el final de la pieza, a querer acompañar al performer en este acto, que sirve de atmosfera sonora en gran parte de la muestra. Muestra que responde al hecho: la desnudez más pura, una búsqueda de las raíces ancestrales e personales que conducen hasta la esencia humana misma a través de la danza; esencia que existe antes que el género. Nada más nacer, ya estamos cargadxs con esa losa, y sin embargo aún no hemos inspirado por primera vez... yo, nada más salir de la sala, senti el impulso de la exhalación primigenia en forma de llanto sin ese peso, por fin: tan solo un cuerpo latiendo por vivir, por bailar... Colmada de esa pasión que es la única fuente posible del exuberante estalido que nos deja brutalmente expuestxs a la vida y libres. (AVENDAÑO, 2018)

⁸¹ Tradução do autor. No original: Qué sucede cuando lo que hemos aprendido a nombrar es insuficiente? Cuando nuestro ser entra en conflicto con el esquema idioafectivo que nos ha sido impuesto? Qué pasa si el camino del arte no siempre consigue ser el espacio de realización añorado? Es el arte responsable o quienes se proclaman en su nombre los que nos apartan? Si no encajamos de algún modo, en qué nos convertimos... quiénes son realmente los monstruos? *Protocolo.doc* acierta en enfrentarnos con el conflicto entre los patrones y el modo más genuino de ser, crecer, relacionarnos, expresarnos de nuestra propia y única sexualidad. El cuerpo, la danza, la belleza, los símbolos, los instintos, el humor, la furia, el dolor... Todo un abanico de situaciones que la llenan de matices nos incita a atravesar en primera persona diferentes emociones y estados sin alejarnos por un momento de la reflexión y los cuestionamientos, nos propone recapitular sobre aquello que hemos aceptado y lo que estamos dispuestos a negociar. Es una invitación a traspasar los límites del lenguaje y aventurarnos a una nueva y más genuina comunión. (SANCHÉZ, L. 2018)

foram perdidos. O uso do som, tanto estritamente instrumental quanto o uso de gravações, contribui com um elemento adicional, muito rico em significado e sem desprezar o humor. Em geral, um desempenho muito especial, peculiar, impactante e agradável. (SÁNCHEZ, D., 2018)⁸²

*A felicidade de vivenciar a transformação do ser transculturado apresentado por Daniel Moura foi um grande presente pra mim. Ele trouxe elementos de uma vida, não só a dele, mas a de pessoas que, de alguma forma, fizeram parte dessa caminhada. Me emocionei ao ouvir a nossa amiga Maria Chacón interpretando canções espanholas com muita graciosidade e a imponência da maravilhosa Ivete Andrade cantando as músicas do espetáculo *Entre Carmens e Severinas*. As lágrimas teimavam em cair a cada música, olhar, depoimento e mudança do cenário que, naquele momento, era ele mesmo, seu corpo, sua vida artística colocada a diversas interpretações de espectadores como eu que, ansiosa, bebia da sua generosidade com o público. Os depoimentos de pessoas queridas deram um tom particular ao sofrimento de qualquer pesquisador, será que o caminho é este? As fotografias que compunham o ambiente faziam tanto sentido pra mim, a sua entrega ao colocar pra fora toda a baba de agonia, de dor, de alegria, de fome, de sede, de amor. Não cabem interpretações pontuais, sim, um olhar generoso a um artista que se desnudou para provar uma inquietação em forma de tese. (TORRES, 2018)*

*Domingo, 8 de julho de 2018. Às portas do teatro - um pequeno teatro, de produções alternativas no centro de Madri – vamos aproximando, alguns corpos, para assistir ao espetáculo de Performance/Dança *Protocolo.doc* de Daniel Moura. Quando entramos, já com a noite instalada, a partir da bilheteria nos convidam a esperar na entrada até que tudo esteja pronto. Observamos os rostos daqueles que nos acompanham na viagem com uma mistura de curiosidade e timidez. Alguma conversa isolada que é silenciada quando eles nos informam que podemos entrar e nos convidam a passar por um corredor estreito e descer por escadas também estreitas que levam a uma sala diáfana, alongada e sem assentos. Nos sentamos no chão ao longo da parede fazendo um semicírculo enquanto nos invade um certo*

⁸² Tradução do autor. No original: El espectáculo es visualmente imperante, extraordinariamente variado en color, velocidad y carácter. El autor juega con los elementos de forma muy imaginativa y original, explotando los recursos de cada uno con un criterio estético que apabulla al espectador, que se sitúa en la misma escena. El color, la luz, la tela, la respiración, incluso el sudor tienen un cuidado tratamiento. Para un español no cultivado en el arte de la danza como yo, algunos elementos simbólicos se perdieron. El uso del sonido, tanto estrictamente instrumental como la utilización de grabaciones aporta un elemento añadido, muy rico en significado y sin despreñar el humor. En general, una actuación muy especial, peculiar, impactante y placentera. (SÁNCHEZ, D., 2018)

sentido litúrgico, reverência e temor, ignorantes e cientes ao mesmo tempo de que o que vamos testemunhar nos comoverá: vai transformar a emoção, corpo e suas transgressões em algo compartilhado, material pulsante que não permitirá indiferença. Sentamo-nos com falsa segurança e nos preparamos - nos preparamos? - para a incerteza com expectativas e os olhos abertos. Alguém nas luzes. Alguém no som. E de repente, como uma aparição, Daniel Moura - ou talvez não - coberto com uma máscara, com cílios perturbadores de penas azuis, um pequeno chapéu de palha com algumas flores, o corpo envolto em uma magnífica bata de cola e os pés em incríveis cascos de um cabra macho. Os deslocamentos de gênero, as questões sobre os modos de viver e de se mover através de diferentes tradições culturais, trabalho corporal, dança, flamenco, fantasia e cascos, iniciaram um diálogo intenso e por vezes doloroso, uma coreografia que questionava os limites, em que o corpo em movimento dialoga com reproduções do Manifesto Contrasexual de Paul Preciado, ou entrevistas com mestres de dança flamenca que se esforçaram a duras penas para explicar que não eram sexistas, mas que os modos de dançar flamenco dependiam do indivíduo ser homem ou mulher. A bata de cola e seus movimentos. Os movimentos e suas transgressões. O corpo. O corpo. O corpo. A presença cênica, aliada a um incrível trabalho corporal, fez com que o tempo parecesse se encolher por cerca de duas horas que durou, o espetáculo? Recuso-me a chamá-lo assim, porque apenas contivemos nossa respiração e a sensação era muito mais a de assistir à cerimônia de algum culto oculto e mágico, mas também a uma celebração do corpo, a um corpo presente em toda a sua dimensão e beleza, mas também em seus fluidos, em suas dores. O suor banhando o corpo e a bata como sinal de intenso trabalho físico. A saliva. O corpo nu. O rosto uma vez que se retirou a máscara. O corpo desenhando cada movimento mais do que dançando, tal era a precisão da execução, mesmo quando se pretendia desengonçado em alguns momentos, em um jogo onde a bata e cascos tornavam-se aliados e também antagonistas do corpo de suas transgressões, de seus movimentos. Logo descobrimos que não apenas fomos convidados para assistir à cerimônia, mas para participar dela. Servidores da nossa caprichosa anfitriã – as posições de gênero dançam em cena como o próprio corpo–, foi naqueles momentos de intervenção coletiva onde algum alívio cômico foi aberto à tensão e força que construiu o relato vivo e palpitante que nos foi oferecido. Mas depois o retorno ao corpo. A audácia de sua presença rotunda. A reivindicação de sua força e sua vulnerabilidade. E os cruzamentos e questionamentos de gênero. A sexualidade com toda a sua presença rompendo a fronteira heteronormativa. A crítica à homofobia. As feridas vividas. Vulnerabilidade e força. Masculinidade sendo pensada em outros lugares. Perguntas encarnadas que nos impediram de nos aferrarmos a

velhas seguranças. E a emoção. A emoção que nos encolhia e nos fazia crescer a cada giro do corpo. As lágrimas e a dor. A força. O corpo. Só posso agradecer a Daniel Moura por sua ousadia e coragem, assumindo tal risco. O convite foi muito mais do que uma experiência artística. Foi um momento de comunhão coletiva. Uma questão em aberto. Um desafio e um grito. E o corpo. (BACHILLER, 2018)⁸³

⁸³ Tradução do autor. No original: Domingo 8 de Julio de 2018. A las puertas del Teatro –un teatro pequeño, de producciones alternativas del centro de Madrid- nos vamos acercando algunos cuerpos para asistir a la performance/danza Protocolo.doc de Daniel Moura. La noche ya se ha asentado cuando entramos y desde la taquilla nos invitan a esperar en la entrada hasta que todo esté preparado. Observamos los rostros de quienes van a acompañarnos en el viaje con una mezcla de curiosidad y timidez. Alguna charla aislada que se va acallando cuando nos informan que ya podemos entrar y nos invitan a avanzar por un pasillo estrecho y descender por unas angostas escaleras que llevan a una sala diáfana, alargada y sin asientos. Vamos sentándonos en el suelo a lo largo de la pared haciendo un semicírculo mientras nos invade un cierto sentido de liturgia, reverencia y temor, ignorantes y sabedoras al tiempo de que lo que vamos a presenciar va a *comovernos*: va a transformar la emoción, el cuerpo y sus transgresiones en algo compartido, material palpitante que no nos va a permitir la indiferencia. Nos sentamos con falsa seguridad y nos preparamos –¿nos preparamos?- para lo incierto con expectativas y ojos abiertos. Alguien en las luces. Alguien en el sonido. Y de repente, como una aparición, Daniel Moura –o tal vez no- cubierto con una máscara, con inquietantes pestañas de plumas azules, un pequeño sombrero de paja con algunas flores, el cuerpo enfundado en una magnífica bata de cola, y los pies en unas increíbles pezuñas de macho cabrío. Los desplazamientos de género, las preguntas por las formas de habitar y moverse por tradiciones culturales diferentes, el trabajo corporal, la danza, el flamenco, el traje y las pezuñas, comenzaron un diálogo intenso y a veces doliente, una coreografía que cuestionaba los límites, en la que el cuerpo en movimiento dialogaba con reproducciones del *Manifiesto Contrasexual* de Paul Preciado, o entrevistas a maestros de la danza flamenca que trataban a duras penas de explicar que no eran sexistas pero que las formas de bailar el flamenco dependían de si eras hombre o mujer. La bata de cola y sus movimientos. Los movimientos y sus transgresiones. El cuerpo. El cuerpo. El cuerpo. La presencia escénica, unida a un increíble trabajo corporal hicieron que el tiempo pareciera adelgazar las cerca de dos horas que duró, el ¿espectáculo? Me resisto a denominarlo así, porque apenas conteníamos el aliento y la sensación era más bien de estar asistiendo a la ceremonia de algún culto oculto y mágico, pero también a una celebración del cuerpo, a un cuerpo que se hacía presente en toda su dimensión y belleza, pero también en sus fluidos, en sus dolores. El sudor bañando el cuerpo y la bata como muestra del intenso trabajo físico. La saliva. El cuerpo desnudo. El rostro una vez que la quedo despojada de la máscara. El cuerpo dibujando cada movimiento más que bailando, tal era la precisión de la ejecución, aún cuando se pretendía torpe en ocasiones en un juego donde la bata y las pezuñas se convertían en aliadas y también en antagonistas del cuerpo, de sus transgresiones, de sus movimientos. Pronto descubrimos que no solo habíamos sido invitadas a asistir a la ceremonia, sino a participar en ella. Servidoras de nuestra caprichosa anfitriona –las posiciones de género bailan en la escena como el propio cuerpo-, fue en esos momentos de intervención colectiva donde se abrió algún alivio cómico a la tensión y fuerza que construía el relato vivo y palpitante que se nos ofrecía. Pero después la vuelta al cuerpo. El atrevimiento de su presencia rotunda. La reivindicación de su fuerza y su vulnerabilidad. Y los cruces y cuestionamientos del género. La sexualidad con toda su presencia rompiendo el marco heteronormativo. La crítica a la homofobia. Los desgarros vividos. Vulnerabilidad y fuerza. Masculinidad pensándose desde otros lugares. Interrogantes encarnados que impedían que nos aferráramos a seguridades viejas. Y la emoción. La emoción que nos encogía y hacía crecer a cada giro del cuerpo. Las lágrimas y el dolor. La fuerza. El cuerpo. Solo puedo agradecer a Daniel Moura su atrevimiento y su coraje asumiendo semejante riesgo. La invitación fue mucho más que una experiencia artística. Fue un momento de comunión colectiva. Un interrogante abierto. Un reto y un grito. Y el cuerpo. (BACHILLER, 2018)

Figura 44 – Apresentação de *Protocolo.com* em Madri



Fotógrafa: Ana Sanz (2018)

Figura 45 - Apresentação de *Protocolo.com* em Madri



Fotógrafa: Ana Sanz (2018)

Ás de Espadas: O conjunto dessas opiniões é muito importante para mim. Elas fortalecem os meus argumentos, me ajudando a pensar sobre estrangeirismos, falta, excesso, capacidade, competência, aceitação, reconhecimento, recusa... Além de contribuírem para uma hipótese de escritura que venho pensando para esta pesquisa.

Rainha de Copas: Meu Deus... São muitas coisas.

Rei de Paus: É sinal de que sua estadia em Madri foi muito proveitosa.

Curinga (dissimulado): Muita coisa mesmo. Posso até imaginar o que não foi dito ainda...

Ás de Espadas: Já disse que isso é uma outra tese, não é? Depois desse dia todo de conversa eu tô morto de cansado e com sono. Vamos dormir!

Penoso: **Dama de Ouros?** A senhora ouviu isso?

Dama de Ouros: Surda eu não sou, Penoso!

Penoso: É verdade... Surda não. Talvez um pouco grossa!

Dama de Ouros: A intimidade é mesmo o fim da relação, não é mesmo?

Penoso: Ninguém aguenta mais ninguém por aqui viu, **Dama de Ouros!**

Dama de Ouros: Falta pouco, Penoso! Vou até voltar a te chamar de narrador pra você ficar mais alegrinho, tá?

Penoso/Narrador (*sem paciência*): Quanta bondade...

Dama de Ouros (*sem paciência*): Vá dar um mergulho no Dique, vá Penoso! Digo...
Narrador! Pra esfriar essa cabeça...

Narrador: Depois que a senhora me explicar essa ideia de escritura, eu vou!

Dama de Ouros: Então você vai ficar aí, Penoso!

Narrador (*corrigindo*): Narrador!

Dama de Ouros: Foi exatamente o que eu disse: Narrador!!

Dama de Ouros: Pra entender melhor isso eu vou ter que trazer de volta o **Valete de Espadas** no sonho do **Ás** porque eu também não estou muito familiarizada com o tema.

Narrador: Já pode ir, viu! O menino já está até roncando.

Dama de Ouros (*irônica*): Volto já viu, DOÇURA!

Ás de Espadas (*sonhando, se encontra com o Valete de Espadas em um salão de espelhos*): Nossa... Quantos espelhos! Tem uns enormes... Alguns deformam a imagem parecendo espelho de circo. Mas tem um espelho que reflete uma imagem que eu não me reconheço muito bem nela...

Valete de Espadas (*saindo do espelho*): É porque é a minha imagem que está refletida nele, **Ás**!

Ás de Espadas: Valete! Que susto! Não tinha percebido que era você... Mas que bom. Você sempre aparece quando estou só.

Valete de Espadas: É porque nossas conversas são segredos inconfessáveis!

Ás de Espadas: Não é pra tanto, não exagere!

Valete de Espadas: Vamos andar um pouco por esse salão?

Ás de Espadas: Claro. Me divirto com essas imagens!

Valete de Espadas: Me conte... Parece que sua estadia em Madri foi ótima, não foi?

Ás de Espadas: Foi sim. Mas imagino que você já saiba de tudo, você sempre sabe!

Valete de Espadas: Sei sim. Eu estou sempre por perto de você. Fiquei curioso com uma das últimas coisas que você mencionou na conversa com seus pais.

Ás de Espadas: O que?

Valete de Espadas: Você falava sobre uma ideia de escritura.

Ás de Espadas: Falei. Mas eu não paro mesmo de trabalhar, não é? Até em sonho vou ter que argumentar?

Valete de Espadas: Posso imaginar seu cansaço. Mas venha cá! Se olhe aqui nesse espelho e me diga o que vê?

Ás de Espadas: Engraçado... Vejo algumas partes de mim e não vejo nada de você.

Valete de Espadas: Vou te explicar o por quê disso. Isso aqui é um jogo de espelhos, mas simbolicamente esse jogo tem um significado importante.

É um símbolo de saber, do auto-conhecimento e da consciência tendo como resultados a verdade, a clareza e a reflexão. Em sonhos pode simbolizar a aspiração do auto-conhecimento. É considerado como sendo um símbolo lunar e feminino que simboliza o conhecimento sem mácula de si mesmo. O espelho intacto funciona como símbolo de união, enquanto que o espelho partido é um símbolo de separação. (ELIADE, 2012?)

Ás de Espadas: Mas por que eu não te vejo e não me vejo por completo?

Valete de Espadas: Qual é a sua interpretação sobre isso?

Ás de Espadas: Talvez seja uma busca de respostas, literalmente uma incompletude...

Valete de Espadas: Você não me vê porque eu sou parte de você. Muito provavelmente todas essas partes de você que não são refletidas no espelho são partes de mim. E ainda que você estivesse completo no reflexo do espelho, eu continuaria invisível porque pra você eu não sou uma questão, portanto não necessita de uma resposta. A sua busca é sobre você e o que você faz, o que você cria e compartilha.

Ás de Espadas: Acho que entendo. Talvez isso tenha a ver com a ideia de escritura.

Valete de Espadas: Vamos andar mais e perceber outros reflexos? Enquanto isso você vai me explicando o assunto.

Ás de Espadas: Vamos.

Ás de Espadas: Essa ideia de escritura que tenho pensado dialoga com uma pesquisa teórico-prática que tem o corpo como foco e está fundamentada por questões de gênero, transculturação, política, dramaturgia e ativismo, associadas às noções sobre os imaginários de masculinidades do cabra macho nordestino e o dançarino flamenco, enfim.... Você já sabe disso tudo!

Valete de Espadas: Repita um pouco. Não faz mal.

Ás de Espadas: Tá bom... Sustento a partir disso uma ideia de corpo transculturado como possibilidade de pensar o grau zero do corpo em uma sugestão de escritura, inicialmente chamada de escritura *queer*, mas tenho dúvidas em relação a esse nome... E os depoimentos que recebi na minha última apresentação em Madri me ajudam a compreender melhor essa ideia/corpo.

Ás de Espadas: Essa sugestão emerge da observação de como o corpo está diretamente implicado nos textos que tomo por referência, seja por uma construção de personagem no desenvolver de uma narrativa, ou mesmo como sujeito das relações sugeridas pelo espaço físico, onde o corpo é o centro de uma produção de subjetividade, bem como fundador de uma

poética. E percebo como cada depoimento que recebi, inevitavelmente, apontam para o corpo como produção de subjetividade se relacionando com o movimento na criação de imagens, cenas e corporeidades.

Valete de Espadas: E que textos de referência são esses que você menciona?

Ás de Espadas: Além do meu estudo particular, utilizo a dissertação de mestrado de Helder Thiago Cordeiro Maia, intitulada, *O devir-darkroom e a literatura hispano-americana: a escritura queer de Néstor Perlongher e Copi* (2014), o artigo *Gênero e ambivalência sexual na ficção de Caio Fernando Abreu: um olhar oblíquo sobre onde andaré Dulce Veiga?*, de Anselmo Peres Alós (2012), e a tese de doutorado *Reconstruções queers: por uma utopia do lar*, de Adriana Pinto Fernandes de Azevedo (2016).

Ás de Espadas: Crio também uma relação entre a sugestão de grau zero do corpo, verificada nas referências que mencionei antes, e a minha pesquisa sobre corpo transculturado como uma possibilidade de compreensão de grau zero pela via direta do corpo. Tendo a performance *Protocolo.doc* que desenvolvo como uma poética que exercita na prática as reflexões que venho fazendo.

Valete de Espadas: Me parece que essa ideia de escritura leva em consideração o fato de poder compreender melhor o meio e os processos de produção de subjetividades, por via da desterritorialidade e reterritorialidade. É isso?

Ás de Espadas: Exatamente. Ao mesmo tempo, **Valete**, é uma possibilidade de evidenciar como a dissidência de gênero pode se manifestar numa performance, com o intuito maior de apresentar uma projeção na compreensão dos fenômenos, do que elaborar conteúdos sobre eles. É uma necessidade que tenho de favorecer mais uma ideia de noção do que de conceitos, entende?

Valete de Espadas: Entendo. Você está trazendo de volta a sociologia compreensiva de Maffesoli que você já comentou anteriormente, não é?

Ás de Espadas: Sim. Nessa perspectiva, os conceitos são duros e imutáveis, e as noções são moles e cambiáveis. Eu acredito nessa via de compreensão como uma possibilidade de indagação para os caminhos a serem desvendados na construção do conhecimento, sempre com a possibilidade de ser permeado por novas descobertas.

Valete de Espadas: Muito bem. Você poderia explicar agora a relação do grau zero com tudo isso?

Ás de Espadas: Isso é novo pra mim, **Valete**. Mas vou tentar.

Ás de Espadas: Veja esses espelhos nesse corredor e me diga o que você vê.

Valete de Espadas: Eles refletem a sua imagem como se eu estivesse te vendo através de um fractal.

Ás de Espadas: Mas você percebe uma forma?

Valete de Espadas: Sim!

Ás de Espadas: Ainda que não seja a forma que estamos habituados a ver um corpo, existe na minha imagem tudo o que me constitui como corpo, não é?

Valete de Espadas: Sim. E isso pode mudar à medida em que você se movimenta.

Ás de Espadas: Perfeito. Essa imagem pra mim diz respeito ao que entendemos como é a nossa forma física e como tudo pode mudar a depender das lentes pelas quais observamos o mundo. É dessa maneira que penso o grau zero do corpo. É uma analogia que faço sobre a libertação de automatismos de que fala Barthes (1972).

Ás de Espadas: A partir de Barthes (1972), podemos compreender que o grau zero seria a possibilidade de libertação de automatismos e do abandono de recursos existentes em uma escrita convencional instituída em determinado cânone de produção literária. A escritura não teria portanto apenas a função de comunicar, “mas impôr um além da linguagem que é, ao mesmo tempo, a História e o partido que nela se toma.” (BARTHES, 1972, p. 117). Assim, a função de uma escritura pode ser pensada por uma intenção de produzir mais efeitos para além dos limites de uma escolha, fazendo com que o seu escritor tenha que lidar com o enfrentamento das formas normativas assumindo que “não pode jamais destruir sem se destruir a si mesmo como escritor” (BARTHES, 1972, p. 119)

Valete de Espadas: E como você relaciona isso aos textos que mencionou inicialmente?

Ás de Espadas: Considerando a relação corpo/escritura *queer*, tentando flagrar nos textos que mencionei as relações que agregam ao corpo, os argumentos que o sugere como uma produção de escritura.

Valete de Espadas: De que maneira?

Ás de Espadas: Bom... Para isso, destaco três tópicos que me chamam a atenção para sustentar o argumento proposto:

a) A dissertação de Maia (2014), no primeiro e segundo capítulos, destaca uma desterritorialização da heteronormatividade tendo o corpo como referência em uma analogia entre as escrituras de Copi e Perlongher. A partir de Barthes, Maia alerta para a importância de compreender que a escritura é de caráter instável e por isso provisória. Dessa forma, não é possível tratar deste assunto mencionando, e nem muito menos constituindo cânones. O interesse de Maia é cartografar uma literatura desejante e provisória, é nesse instante que

flagro nessas duas escrituras um corpo que ocupa o espaço da construção de uma narrativa onde personagens concebidos pelos dois autores edificam corpos que assumem papéis que demarcam territórios de existência por meio da dissidência. Não seria possível, portanto, prescindir do corpo, já que, cartografar, segundo a interpretação de Maia sobre Perlongher, implica entre outras coisas, traçar linhas de afetos grupais implodindo “certo paradigma normativo de personalidade social” (MAIA, 2014, p. 18).

Valete de Espadas: Uma dúvida...!

Ás de Espadas: Pergunte.

Valete de Espadas: Ao poder considerar afeto e personalidade como corpo, é verdadeira a hipótese de uma escritura *queer* para o corpo?

Ás de Espadas: Vou te responder com uma citação de Maia:

As escrituras *queer* são, portanto, a dissidência a esse regime político heteronormativo dos corpos; uma escritura *queer*, assim, se desloca, se abjura todo o tempo para resistir sempre às normatizações de gênero e sexualidade (MAIA, 2014, p. 18-19).

Ás de Espadas: Ora, muito embora a discussão de Maia esteja delimitada a uma produção literária, não há como estabelecer uma cisão entre o discurso por ele empreendido e o corpo, dadas as referências citadas mencionarem claramente aspectos pertinentes ao corpo, como a resistência às normatizações de gênero por um regime político heteronormativo. Ou seja, corpo!

Ás de Espadas: Menciono ainda, a partir de Maia (2014) sobre uma reflexão em Deleuze e Guatarri, que a ideia de território atribui ao corpo um agenciamento que envolve tanto um espaço vivido ou geográfico, quanto um espaço físico que, no contato com outras territorialidades, se conformam em perdas, ganhos, trocas e novas construções de territorialidade. Ou seja, independente da minha sugestão de pensar o grau zero do corpo numa possibilidade de escritura *queer*, o que Maia conclui é que é a partir do corpo que

As escrituras *queer* compartilham a possibilidade de funcionarem como textos de desterritorialização [...] sendo possíveis, nesse caso, de engendrar uma reterritorialização não somente a partir da multiplicidade, mas uma reterritorialização pela diferença não heterocentrada, através de um devir ruptura, de um devir não normativo, de um devir da criatividade e da multiplicidade dos corpos ao/para o infinito (MAIA, 2014, p. 22).

Ás de Espadas: Maia (2014) reforça a sugestão do argumento aqui proposto de pensar numa possibilidade de um grau zero do corpo, no momento em que afirma, na página 44, que a sua hipótese de uma escritura *queer*, na produção literária de Perlongher e Copi, está ancorada em um caráter autobiográfico dos escritores, fortalecido por teorias feministas e *queers*, e que as suas experiências militante e política, ou seja, do corpo, são fundadoras de

suas poéticas. Transversalmente, Maia (2014) aponta para o corpo, mas acerta no alvo da literatura, que, em minha perspectiva, é também um modo pelo qual o corpo se faz corpo, escrita e escritura.

Ás de Espadas: Seguimos?

Valete de Espadas: Vamos. Me fale sobre o segundo tópico.

Ás de Espadas: b) O artigo de Anselmo Peres Alós (2012), de imediato em seu início, já reforça boa parte das argumentações apontadas anteriormente sobre a dissertação de Maia (a possibilidade de um grau zero do corpo e uma escritura *queer*) quando ele destaca que a relação gênero e ambivalência sexual na ficção de Caio Fernando Abreu na obra *Onde andará Dulce Veiga?*, configura-se como uma narrativa diegética. Logo, são as experiências do corpo que, por meio de um personagem ficcional, trata de suas experiências pessoais. A obra trata de uma “busca de si mesmo, de sua própria identidade e de uma reconciliação com o seu passado, em plena metrópole paulistana” (ALÓS, 2012, p. 178).

Ás de Espadas: É importante observar que, assim como Maia (2014), Alós (2012) não aponta diretamente para o corpo. A construção de sua análise concentra-se, em princípio, em flagrar na obra de Caio Fernando Abreu uma premissa que não pretende fazer da identidade de gênero uma essência, mas sim “um processo de caráter performativo que se constitui na materialidade da linguagem e se estende através do tempo” (ALÓS, 2012, p. 179).

Valete de Espadas: Poderíamos pensar então que, se a identidade de gênero é um ato performativo, como seria possível tratar de uma escritura *queer*, gênero e ambivalência, nos termos da análise proposta por esses autores, sem que antes sejam feitas as considerações necessárias em creditar ao corpo o fundamento dessas reflexões?

Ás de Espadas (admirado): **Valete**, espero que a banca seja mais carinhosa do que você! Que pergunta...!!

Valete de Espadas (como quem finge não ter elaborado a pergunta): Me ocorreu agora, não queria deixar escapar!

Ás de Espadas (incrédulo): Sei... Vou tentar responder.

Ás de Espadas: Para mim estão evidentes as menções ao corpo tanto em Maia (2014) quanto em Alós (2012), entretanto, a especificidade do olhar de ambos difere do meu olhar de pesquisador do corpo e atento ao que me interessa enquanto campo de pesquisa. Vale ainda ressaltar que apreendemos o mundo pelo corpo, e que a linguagem e as significações estão a posteriori das relações que o corpo estabelece com o outro e o ambiente. Logo, penso que seja primeiramente corpo tudo o que advém das experiências vividas, seja uma produção literária ou performativa, seus argumentos são corpo.

Ás de Espadas: Considerando esse ponto de vista, ao mencionar a obra de Caio Fernando Abreu, Alós diz que:

Há uma profunda transformação que se passa com o narrador, de maneira que não é mais possível afirmar que ele permaneça o mesmo ao longo de sua narração. Com isso, o que se quer afirmar é que, mesmo que a identidade da voz narrativa permaneça a mesma ao longo do romance, dado ser todo ele conduzido pelo jornalista anônimo, algo muda no decorrer dos eventos de forma a sinalizar as transformações da *percepção* desse narrador (ALÓS, 2012, p. 179).

Ás de Espadas: O mais interessante dessa citação é o fato da palavra (*percepção*) estar escrita em itálico, o que talvez Alós (2012) queira nos sugerir uma compreensão que borra as fronteiras ficcionais e considera a *percepção* como algo que emerge das relações do corpo. Do mesmo modo, na página 183, citando Caio Fernando Abreu (p. 37), Alós (2012) escreve: “Só pelos cheiros e ruídos dos corredores podia identificar cada um dos andares”. Aqui me autorizo a não ser generalista e nem levantar questões, pelo contrário, afirmo: não há como produzir, neste caso, uma escritura dissidente sem entender que o que origina tal escritura não é outra coisa senão o próprio corpo. Então, antes de inaugurar uma escritura dissidente ou *queer*, o corpo já anuncia os seus pressupostos dando margem à palavra e à escrita de significarem pela linguagem literária o que a linguagem do corpo já havia estabelecido. O mais é invenção!

Ás de Espadas: Respondi?

Valete de Espadas: Vou considerar! Seguimos ao terceiro?

Ás de Espadas: Vamos.

Ás de Espadas: c) Em *Reconstruções queers*, sua tese de doutorado, Azevedo (2016) é mais diretiva em colocar o corpo como protagonista a partir da verificação do espaço físico como produtor de uma corporeidade construída por um tipo de cerceamento normativo, que encerra a subjetividade do indivíduo em uma relação limitante e invasiva.

Ás de Espadas: As reconfigurações das ideias de “lar” e “casa”, para Azevedo, têm em uma de suas referências o que menciona Foucault na *História da Sexualidade*. A obra inicia o discurso Foucaultiano a partir do regime vitoriano abordando a sexualidade no contexto dos séculos XVII e XVIII.⁸⁴

Ás de Espadas: No regime vitoriano, normas e padrões foram estabelecidos em função de reprimir o sexo, havendo perseguição de toda ordem a escritores, homossexuais, políticos,

⁸⁴ O regime vitoriano diz respeito a um período da história da Inglaterra governado pela rainha Vitória I, em um período marcado pelo desenvolvimento econômico e industrial do país, além de conquistas coloniais.

compositores e artistas. O sexo passa do estado do prazer para cumprir apenas uma função reprodutiva. O sexo era assunto restrito, as crianças eram ilhadas de qualquer menção ao sexo, sendo submetidas a todo tipo de censura em nome do pudor e da moral. O sexo passa a ser falado apenas sobre determinadas regras. Há uma organização no discurso sobre o sexo, que subjuga o indivíduo a falar do seu sexo apenas em caráter confessional. O quarto do casal se torna o local onde público e privado atuam na produção de uma corporeidade construída em função das normatividades vigentes. “A arquitetura incorpora então o papel de sustentação, de distribuição dos corpos pelo espaço, canalizando a sua circulação e introduzindo determinados efeitos nas relações sociais.” (AZEVEDO, 2016, p. 17)

Ás de Espadas: Veja bem, **Valete!** Volto aqui a argumentar que é o corpo, em primeira instância, em relação com o ambiente, que produz os efeitos do que vou arriscar chamar de encarceramento. Ou como sugere Foucault: o confisco conjugal.

Ás de Espadas: A casa e as suas divisões tornam-se um espaço normativo e de controle, funcionando como um dispositivo importante na produção subjetiva e sexual dos filhos da família que a habita. No entanto, ela também se torna o espaço onde seus moradores costumam buscar conforto, afetividade e proteção dos perigos da rua. Temos, portanto, “Uma ambivalência da casa: ao mesmo tempo em que é espaço de acolhimento da família, também é onde ocorrem a regulação e normatização de seus membros” (AZEVEDO, 2016, p. 17).

Ás de Espadas: Agora te pergunto, **Valete!** O que acontece quando, pela incidência da ambivalência, a casa regula o corpo a ponto de expulsar do corpo casa o corpo dissidente?

Valete de Espadas (*surpreendido*): Exemplo?

Ás de Espadas: Claro. É o que passa no caso ficcional citado a partir da obra de Silviano Santiago, *Stela Manhattan* (1985). Nessa obra, o personagem Eduardo é “deportado” para os Estados Unidos por conta da descoberta de sua homossexualidade por seu pai. A metáfora “corpo casa”, usada por Azevedo para exprimir a rejeição de um corpo estranho no sistema, evidencia que a expulsão do personagem Eduardo implica ou em uma entrega à inexistência pela morte ao abandono ou em uma reinvenção que, no meu olhar, é justamente o momento do grau zero do corpo. A hora de tomar partido da própria história, libertando-se de automatismos pelo abandono das imposições existentes em um modo de vida normativo. Ou seja, destruir e se destruir reterritorializando-se.

Ás de Espadas: Considero assim uma possibilidade de pensar o grau zero do corpo, levando em consideração que os textos de referência para a construção dessa reflexão apontam para o corpo de modo transversal para justificar os seus argumentos, elegendo a literatura como *locus*. No entanto, a minha tentativa é de inverter o foco literário em função

de por em relevo o corpo que, em minha perspectiva, a partir das lentes pelas quais observo o mundo, é fundador e agenciador de todas as relações que se estabelecem *a posteriori* das interações do corpo com a alteridade e o ambiente. Sendo assim, talvez seja importante ressaltar que, para falar de uma escritura *queer*, seja necessário articular corpo e escritura como algo aparentemente indissociável.

Valete de Espadas: Ok Ás! Acompanhei atentamente o seu raciocínio até aqui. Só me resta entender como o grau zero do corpo, a partir de tudo que até agora foi dito, se relaciona com a sua produção de conhecimento numa sugestão de compreensão de escritura *queer*. Porque imagino que deve existir uma relação direta com o *Protocolo.doc* e todas as implicações que culminam no corpo transculturado. Qual é a sua proposta?

Ás de Espadas: Pra mim, o grau zero do corpo como sugestão da produção de uma escritura *queer* pode ser compreendido a partir de três proposições: a) O corpo como agenciador de territorialidades, compreendidas tanto como espaço vivido e geográfico, como espaço físico, produz em suas relações desterritorialidades e reterritorialidades pela produção da diferença. Essa diferença pode ser elucidada a partir da noção que empreendo sobre corpo transculturado. A transculturação tem sido, para mim, uma via de compreensão de corpo que me possibilita flertar com imaginários de masculinidades. Essa conversa que tento estabelecer a partir do corpo dialoga diretamente com questões de gênero, investigando como estas proposições reverberam fisicamente em minha produção artística. Talvez o grau zero do corpo seja uma possibilidade de olhar para a noção de corpo transculturado como um corpo que, reterritorializando-se, foge da norma e da fixidez da forma.

Ás de Espadas: b) A noção de grau zero do corpo também está ancorada em um caráter autobiográfico, fortalecido por teorias de gênero e estudos *queer* e em experiências que apontam para uma política muscular⁸⁵ do corpo, em um tipo de ativismo. É essa mesma política que observo nas atuações de artistas gays/transformistas/*drags* em Salvador. O olhar para essas atuações nos guetos onde acontecem, como o Beco dos Artistas, no Garcia, e o

⁸⁵ O primeiro contato com o que chamo de política muscular aconteceu com a leitura do livro *Pasión, política y cultura popular*, de William Washabaugh (2005). Nesse livro, uma de suas principais premissas é descortinar o véu da essência que encobre o flamenco, retirando-lhe o aspecto de manifestação imutável e distanciada de um posicionamento político. Para o autor, o flamenco é um lugar de concorrência de forças culturais que expressam mensagens divergentes e que produzem um impacto tanto em quem faz como em quem observa. O flamenco opera politicamente de forma metonímica em suas atuações. Essa política metonímica é a política muscular que acontece no corpo, chamada também pelo autor de “política de la pasión”. Aparentemente invisível, as ideologias políticas do flamenco se constituem numa tríade cantor + violão + dançarino, dando corpo a uma ação que, mesmo estando à margem de um propósito político direto, atua de forma subliminar em suas interações. A política metonímica corporal que nos apresenta Washabaugh (2005) está calcada na ação, ou seja, no corpo.

Âncora do Marujo, na Carlos Gomes (ambos em Salvador), denunciam uma política afirmativa que talvez seja pertinente para esta discussão, ao compreender o argumento da construção do sujeito enquanto condição para uma existência que não precisa e nem deve estar subjugada às normatividades sexistas ou mesmo de qualquer ordem. Tornar-se *drag*, homem, mulher ou o que se queira, além de instituir uma identificação por sustentar no mundo um modo de vida, é também um ato político.

Valete de Espadas: Espere! Você tomou fôlego e disparou a falar nesse corredor de fractais, e teve uma coisa que você falou que eu preciso que você explique melhor.

Ás de Espadas: Desculpe, **Valete**... As palavras vieram em fluxo e não pude evitar. O que foi mesmo que eu disse?

Valete de Espadas: Muitas coisas, e eu já não me lembro mais de tudo. Mas uma palavra que me chamou atenção foi: Artivismo!

Ás de Espadas: Ah..! Certo. Te explico.

Valete de Espadas (*interrompendo*): Espera!

Ás de Espadas: Que foi, lembrou de outra palavra?

Valete de Espadas: Não. Era só pra você dar uma olhada nesse espelhão que tá favorecendo muito a gente!

Ás de Espadas: Uau! Nem tinha reparado esse. São tantos...

Ás de Espadas: Continuando... Uma possível via de acesso ao artivismo pode ser trilhada no caminho que aponta a dissidência como uma produção de subjetividades nascida do corpo em movimento, fronteiro e em frente de batalha. Em princípio, um possível argumento do corpo para o artivismo é a própria resistência presente no agir, como pode ser observado nas ações desenvolvidas pelo coletivo *Mujeres Al Borde* (Colombia – Chile) e o duo *Yeguas del Apocalipsis* (Chile), nos quais o corpo não é veículo e nem instrumento de nada, ele é a própria comunicação, a própria arte e artivismo numa interação entre causa e ação, culminando numa produção de subjetividades.

Valete de Espadas: Interessante. E de que maneira atua esse corpo artista?

Ás de Espadas: A partir de uma perspectiva *queer*, este corpo do artivismo tem como proposição contribuir para debates que incentivam rupturas em espaços que buscam compulsivamente pelas agendas de igualdade que não consideram os discursos e práticas dissidentes no que tange assuntos relativos principalmente ao sexo/gênero.

O *queer* tenta complexificar a relação gênero-sexualidade-raça-classe para repensar os sujeitos sociais para além de sua localização periférica na teoria e como atores que ativamente reconfiguram tal relação através de uma multiplicidade de identidades sociais (VIDAL-ORTIZ, VITERI, AMAYA,

2014, p. 189).⁸⁶

Ás de Espadas: São essas algumas premissas que reverberam nas ações do coletivo *Mujeres Al Borde* ao criar uma nova interpretação das artes e o ativismo, tendo o corpo como o discurso de enfrentamento que sustenta posicionamentos na contra-corrente das políticas da diversidade, numa relação entre as ciências sociais e as humanidades. Para esse coletivo, “Al Borde” ou estar à margem, não implica em uma relação de subalternidade, mas sim de potência dentro de um lema que diz: “Nosso desejo é nossa revolução” (VIDAL-ORTIZ, VITERI, AMAYA, 2014, p. 193).⁸⁷

Ás de Espadas: De 2002 a 2013, a atuação do coletivo *Mujeres Al Borde* abrange montagens audiovisuais, teatrais, oficinas, intervenções em espaços públicos, além de liderar campanhas contra a patologização das experiências trans. O que parece justificar a composição do neologismo arte + ativismo = artivismo. Ou seja, o artivismo é um pressuposto que, em princípio, sugere que os movimentos artísticos desenvolvidos pelo coletivo surjam com um intuito ativista e, portanto, é a arte que dispara o gatilho da ação.

Valete de Espadas: Você está dizendo com isso que, nesta situação, não é o ativismo que se veste com o “tubinho preto” da arte e sim a arte que, no corpo, opera os agenciamentos ativistas.

Ás de Espadas: Perfeito, **Valete!** Vale ainda ressaltar que o próprio coletivo não atribui a si nenhuma definição ou posicionamento mais forte que não seja a de transitoriedade. O que particularmente acredito que encontre acolhimento na fluidez das identidades e dos propósitos aos quais o coletivo se dedica. Exemplificando isso,

Mujeres Al borde tampouco compartilha do posicionamento de alguns coletivos que se autodenominam queer que questionam de maneira radical toda iniciativa que reclame direitos, como o casamento igualitário, ou procure ser parte daquilo que se considera ‘normal’. Sua ideia de uma produção crítica é separada de uma busca de inclusão por si mesma que orienta os ativismos LGBT e do radicalismo queer que, pretendendo questionar relações de poder, impõem suas próprias lógicas e hierarquias (VIDAL-ORTIZ, VITERI, AMAYA, 2014, p. 192).⁸⁸

Ás de Espadas: Percebe os riscos dos protocolos nessa citação, **Valete?**

⁸⁶ Tradução de autor. No original: Lo queer intenta complejizar la relación género-sexualidad-raza-clase para repensar los sujetos sociales más allá de su ubicación periférica en la teorización y como actores que activamente reconfiguran tal relación através de una multiplicidade de identidades sociales. (VIDAL-ORTIZ, VITERI, AMAYA, 2014, p. 189)

⁸⁷ Tradução do autor. No original: Nuestro deseo es nuestra revolución.

⁸⁸ Tradução do autor. No original: Mujeres Al Borde tampoco comparte la posición de algunos colectivos autonombrados queer que cuestionem de manera radical toda iniciativa que reclame derechos, como el matrimonio igualitário, o busque ser parte de aquello que se considera ‘normal’. Su idea de una production crítica se separam de la búsqueda de inclusion por sí misma que oriente los activismos LGBT y del radicalismo queer que, pretendiendo cuestionar relaciones de poder, impone sus propias lógicas y jerarquías.. **Ibid.**, p.192.

Valete de Espadas: Já ia comentar! Há sempre um risco de instituir nossos próprios protocolos quando criticamos os protocolos alheios. É preciso ficar atento à rigidez das formas e aos conceitos que carregam.

Ás de Espadas: Perfeito, **Valete!**

Ás de Espadas: Na experiência deste coletivo, o *queer* é um lugar de encontro com outras experiências não reconhecidas dentro dos ativismos oficiais. O *queer* é, portanto, uma forma de estar à margem para compreender, de uma maneira distanciada, outros modos de entender a transformação de privilégios e hierarquias de outras ordens para além das discussões sexo/gênero. Do mesmo modo, também posso considerar que estar à margem pode significar promover uma fuga do eixo, do “normal”, em busca de um caminho que favoreça mais o encontro de outros locais do que um ponto de chegada definitivo e estabilizador.

Valete de Espadas: Me parece que existe um esforço de fazer da experiência vivida um jeito de apontar no corpo o modo pelo qual o ativismo se estabelece, não é? Como você acha que a ideia arte + ativismo pode enfatizar a produção de subjetividades?

Ás de Espadas: Penso em três premissas:

- a) A experiência vivida como produção de conhecimento;
- b) A arte como proposição do ativismo;
- c) O corpo como a própria comunicação do acontecimento e deslocamento do “eixo”.

Ás de Espadas: Nesse sentido, o duo *Yeguas del Apocalipsis*, assim como o *Mujeres Al Borde*, encontra eco nestas colocações. Produzido no Chile, em 1988, por Francisco Casas e Pedro Lemebel, o duo em questão trata de um corpo e um discurso que “materializa no espaço público cruzamentos antes invisíveis e inaudíveis entre arte, sexualidade e política.” (CARBAJAL, 2011, p. 60).⁸⁹ Montados em uma égua, dois homens, ou duas “maricas”...nus, entram em um recinto público da Universidade do Chile. Este é o marco da proposição performativa e, arrisco dizer, artista de Francisco Casas e Pedro Lemebel.

Ás de Espadas: A ação põe em relevo o modo pelo qual o fluxo desejante se mostra de maneira a questionar, entre outras coisas, como a sexualidade aparece nas práticas educativas, apenas como forma de saber em um discurso normalizado, sem considerar, ao menos de maneira visível, a corporalidade que põe em cena uma forma de desejo.

Ás de Espadas: A partir de uma noção de genealogia Foucaultiana que pretende observar e analisar a funcionalidade dos discursos ao invés de buscar suas origens, encontro

⁸⁹ Tradução do autor. No original: Materializa en el espacio público cruces antes invisibles e inaudibles entre arte, sexualidad y política. (CARBAJAL, 2011, p. 60)

em Mourão (2015) um apontamento que contribui para lançar um olhar analítico sobre o duo em questão, refletindo que

[...] a criação artística e a ação política se movem em campos que não estão estanques entre si. É possível detectar zonas de convergência. Afinal, na sua gênese, arte e ativismo possuem um forte elo em comum: ambos se posicionam no mundo sonhando outros mundos. Isto é, ambos se afirmam segundo uma práxis tão idealista quanto idealizada, criando representações que na sua exposição pública pretendem reverberações exteriores ao que efetivamente criam (MOURÃO, 2015, p. 3).

Ás de Espadas: Percebo, dessa forma, a centralidade do corpo na análise da proveniência, flagrando as articulações entre corpo e história em fluxo de constante contaminação.

Valete de Espadas: Me lembro de quando você mencionou sobre a política muscular. Percebo algumas similaridades!

Ás de Espadas: É uma ótima relação, **Valete**. Essas políticas são corpo. Elas se verificam no próprio fazer. Por isso, digo que a lógica da discussão até aqui teve como disparador justamente a relação entre corpo e história vivida, sendo o próprio corpo o protagonista de sua construção histórica em diálogo com a experiência.

Valete de Espadas: Vou fazer uma pergunta retórica. Qual seria a definição de ativismo pra você?

Ás de Espadas: Ora, **Valete**... Você pode imaginar que não tenho a intenção e nem é o meu objetivo chegar a uma definição clara sobre ativismo. Ao contrário! Os exemplos citados são recursos que indicam o desejo de olhar para a produção local em Salvador e perceber quais são os possíveis protagonistas que operam em vias próximas do ativismo e, ao mesmo tempo, sugerir outras compreensões de ativismo nos quais o ativismo talvez esteja presente em outros modos de expôr dissidências e posicionamentos políticos. E, obviamente, relaciono isso também à minha própria produção.

Valete de Espadas: E, em Salvador, qual seria um possível exemplo de ativismo?

Ás de Espadas: Em Salvador, sugiro a cena *drag* como ponto de partida. Tomo como exemplo e recorte as atuações de Gina de Mascar⁹⁰ e Rainha Loulou⁹¹. Essa escolha não exclui outras atuações da possibilidade do mesmo olhar, mas, para tanto, seria preciso um aprofundamento de estudos que não cabe agora nesta conversa.

Valete de Espadas: Então vamos nos ater ao que temos. A pergunta é: É possível enxergar um modo de ativismo nas atuações citadas que abarquem outras operações entre

⁹⁰ Ver mais em <https://www.youtube.com/watch?v=dxTdfwEvia8>

⁹¹ Ver mais em <https://www.youtube.com/watch?v=nt7xQA1sDDw>

corpo, experiência e ativismo, que não estejam situadas no âmbito das intervenções de grande alcance? Sendo assim, seria possível pensar em uma noção de ativismo considerando proposições de subjetividades em pequenos guetos⁹²?

Ás de Espadas: Olha, **Valete**, vou te contar... Eu teria medo de você se você fizesse parte da minha banca.

Valete de Espadas (*metendo medo*): Que nada... Não subestime a sua banca, tolinho!

Ás de Espadas: Ao menos em sonho eu já estou treinando. Se eu lembrar de alguma coisa ao acordar, amém!

Ás de Espadas: Respondendo... Do ponto de vista da fluidez das identidades, considero o ativismo como local de realização de pautas dissidentes e, ao mesmo tempo, local de encontro de identidades transitórias em reterritorialização. Nesse sentido, cabe aqui considerar a atuação de Gina de Mascar como uma dissidente do universo *drag* de Salvador, pelo fato de sua atuação em cena e sua *montação* possuírem afirmações que não passam pelo ideal de beleza produzido pela indústria do capital, nem muito menos pela representação de divas da música pop. Gina reúne em sua construção um ponto importante que demonstra a quebra de padrões estéticos de atuação ao produzir uma nova subjetividade reterritorializada, a partir do que arriscaria chamar de uma política do desejo⁹³ que transborda fronteiras. Dessa forma, é possível encontrar, portanto, ressonâncias na fala de Di Giovanni quando menciona a pesquisadora Ana Longoni:

[...] o desafio é entender em que se funda a radicalidade de práticas que não se prestam a ser analisadas exclusivamente nem sob o critério de sua eficácia política, nem sob o critério de sua natureza “artística” (Longoni 2009, p. 34), já que parecem precisamente ultrapassar as convenções de ambos os campos (DI GIOVANNI, 2015, p. 3).

Ás de Espadas: Ou seja, existe uma potência artista de uma política muscular que não se restringe a uma atuação em frentes de batalha evidentes. Não é apenas na rua, em protestos de grande porte e notoriedade ou movimentos sociais, que podemos verificar a presença de uma atuação artista. A presença de artistas como Gina de Mascar nos guetos da cidade evidenciam e sustentam posturas ativistas face à resistência de uma atuação continuada e na

⁹² O gueto, compreendido como lugar onde convivem grupos que se reúnem por afinidades, sejam elas quais forem, é o local onde se institucionalizam políticas expressas em escolhas, onde podemos perceber o indivíduo atuando em seu discurso de identificação com práticas, comportamentos e na interação com a alteridade, é o reconhecimento de um lugar de fala onde a localização geográfica tem uma importância política para um modo de viver homossexual. No discurso homossexual, o gueto é o espaço onde é possível aplacar as pressões do medo de ridicularização e autopunição que acomete os homossexuais. “O gueto é um lugar onde tais pressões são momentaneamente afastadas, portanto, onde o homossexual tem mais condições de assumir e de testar uma nova identidade social” (MACRAE, 1983, p. 56).

⁹³ Segundo Colling (2016), via Deleuze, o desejo aqui não é compreendido como falta e sim como produção de sujeitos desejantes na fuga das normas, gerando novas subjetividades.

produção de uma política do desejo que afeta determinada porção da comunidade *gay* de Salvador.

Ás de Espadas: Do mesmo modo, a atuação de 15 anos da Rainha Loulou em Salvador atesta a composição arte + ativismo, considerando que a manutenção de uma atuação tão pregnante não se justifica apenas pelo mérito artístico, senão também por uma difusão de um modo de estar no mundo que traz, à luz do palco, uma série de tensionamentos muito caros às questões de gênero e sexualidade.

Ás de Espadas: Então **Valete**, é a partir da ordem da experiência que penso a potência das ações dos artistas mencionados. Esse foi um modo que elegi para apontar, de forma inicial, um olhar amplificado sobre a ideia de ativismo, numa tentativa de identificar fora das macroreferências, os lugares onde, em minha opinião, existem ativismos de outras naturezas que também são, por vezes, frutos de dissidências ou atuações de resistência. Sobre a experiência, Mourão diz o seguinte:

Uma vez que se aprende por via da experiência, a experiência dramática desenha-se profundamente enriquecedora tanto ao nível artístico como político, correndo num “dinâmico feed-back positivo” (SCHECHNER, 2003, p. 214) que faz de toda a política algo performativo e de toda performance algo político – como num jogo de espelhos – influenciando-se mutuamente os dois campos não só no nível das formas como consequentemente no nível dos conteúdos (MOURÃO, 2015, p. 8).

Ás de Espadas: Percebo, no entanto, **Valete**, que é possível enxergar uma pulsão ativista em muitas atuações em Salvador. Mas também considero que deve se ter critérios de observação muito atentos ao diferenciar atuações que dialogam com proposições que extrapolam o campo cênico pela produção do desejo e subjetividades, e outras que, não menos importantes e não menos políticas, estão interessadas em manifestar outras porções desejantes, mesmo que, para além da consciência, não prescindam de um posicionamento político.

Valete de Espadas: Ou seja, há valor, há desejo e há política ainda que uma *drag* sobre o palco simplesmente só queira exibir o seu brilho.

Ás de Espadas: Não precisa nem ser sobre o palco, **Valete!**

Valete de Espadas: Genial! E a terceira premissa?

Ás de Espadas: Achei que você ía esquecer... Vou acordar exausto!

Valete de Espadas: Ande logo pra não amanhecer sonhando comigo.

Ás de Espadas: Eu ainda preciso de umas horas de sono SO-ZI-NHO!

Valete de Espadas: Só vou embora quando você acabar.

Ás de Espadas: Tá... Vamos lá! c) As experiências do corpo, através de um

personagem ficcional, tratam de experiências pessoais, tomando partido da própria história, libertando-se de automatismos e normatividades, destruindo e se destruindo, reterritorializando-se.

Ás de Espadas: Muito próximo do que mencionei na primeira proposição, a transculturação implica em si um processo de reterritorialização que, na minha perspectiva, acontece no corpo pelo agenciamento de perdas, ganhos e produção de subjetividade que acontece nas tensões entre dança flamenca e cultura nordestina, a partir das masculinidades do dançarino flamenco e do cabra macho nordestino. Mencionando Guattari e Haesbaert, Maia (2014, p. 22), diz que, território

É sinônimo de apropriação e de subjetivação que se dá, de acordo com Guattari, através de agenciamentos coletivos de enunciação e de agenciamentos maquínicos de corpos [...]. E Desterritorializar, deste modo, é o movimento pelo qual se deixa um território conhecido e estável, é o abandono de um território experimentado e petrificado, é o abrir-se e emprender linhas de fuga, romper com os limites conhecidos e com as zonas de conforto (GUATTARI, 2013, p. 388). No entanto, todo e qualquer movimento de desterritorialização implica um movimento de reterritorialização, que pode ser concomitante ou anterior ao processo de desterritorialização. (MAIA, 2014, p. 21) [...] a desterritorialização absoluta diz respeito ao pensamento e à criação. Essa reterritorialização, como esclarece Haesbaert, é a obra criada, é o novo conceito, é a canção pronta, é o quadro finalizado, é o pensar (HAESBAERT, 2002, p. 9) (MAIA, 2014, p. 22).

Ás de Espadas: Tudo isso tem a ver com o meu *Protocolo.doc*, **Valete!** Vejo nessa performance uma desterritorialização absoluta, é o abandono dos lugares de segurança como dançarino flamenco e nordestino ciente de sua cultura, em um grau zero do corpo, que reterritorializa-se, como corpo transculturado, fruto que sou da **Rainha de Copas**, do **Rei de Paus** e do **Curinga**. Essa reterritorialização empreende um lugar de fala e uma subjetividade que agrega a mim um discurso político e ativista sobre gênero, a partir de uma dramaturgia que encontra, no desejo, a reunião das escolhas que faz ao agenciar cultura, natureza, sexo, masculinidades e transitoriedades em um discurso dissidente.

Ás de Espadas: Portanto, **Valete**, essa performance não está e nem tem a pretensão de ser concluída, ela é e deve ser sempre devir, e, no momento de maturação em que se encontra, é resultado de outras experiências que foram feitas em disciplinas, vídeos, apresentações e em pequenas performances *drag*, com o objetivo de flagrar no corpo, cabra macho nordestino do dançarino de flamenco que sou, uma construção performativa na qual o gênero seja sempre uma travessia. E por ser travessia, a fixidez não é bem-vinda, e nela também talvez não caiba um nome prisão, onde a morte da potência de múltiplos significados pode ser enunciada por uma definição reducionista. Por isso, minha confusão insistente em não saber ao certo se digo

performance, ação performática ou performance de dança, ativismo, dança, teatro... Não sei. Isso cansa!

Valete de Espadas: Meu bem... Não existem respostas definitivas justamente para que não se esgotem os significados dos fenômenos. O que existe de fato são meros enquadramentos aos quais estamos sempre querendo desenquadrar. Legitimar o seu estudo e o seu fazer vai sempre exigir de você um recorte, um nome, uma delimitação uma defesa, um argumento... Mesmo que depois você volte atrás em tudo isso e redefina as suas compreensões sobre você e sobre o que você faz. Aproveite o que você mesmo fala sobre favorecer as noções no lugar dos conceitos. Admita suas falhas e seja sempre permeável.

Valete de Espadas: Agora depois de termos conversado tanto e andado léguas passando por tantos espelhos, me diga o que vê.

Ás de Espadas: Agora só vejo um caminho sem fim e um espelho nele.

Valete de Espadas: E o espelho reflete o que?

Ás de Espadas: Nada. Não me vejo nele e continuo vendo o caminho através do espelho.

Valete de Espadas: Então parece que já está na hora de acordar, **Ás!** No momento não há mais nada o que ver, só precisa continuar!

Narrador: **Dama de Ouros!**

Dama de Ouros: Olá, meu bem. Que saudade!

Narrador: Quanta gentileza...

Dama de Ouros: É que agora estou mais leve apesar desta última caminhada com o **Ás**. Me sinto chegando a um lugar mais tranquilo, sem ter muito mais o que fazer no momento.

Narrador: E o que vamos fazer agora se já não temos muito mais o que fazer no momento, **Dama de Ouros?**

Dama de Ouros: Deixa o tempo agir, Narrador!

Narrador: Mas e como vão ficar as coisas? E o **Rei**, a **Rainha**, o **Curinga**?

Dama de Ouros: Estão todos dormindo agora, Narrador! Sugiro que façamos o mesmo.

Narrador: E amanhã?

Dama de Ouros: Amanhã, meu bem... Cada um que se defenda!

INTRODUÇÃO PARA SAIR DO JOGO

Esta pequena fábula, obviamente, não tem moral da história. A **Dama de Ouros** fez o possível para amolecer conceitos e talvez até, nessa tentativa, tenha endurecido algumas noções. O intuito era fazer com que o **Rei de Paus** e a **Rainha de Copas** se colocassem no lugar da escuta do desejo de um autoconhecimento pela alteridade, levando em consideração que as verdades construídas, cada um em seu universo, são invenções sujeitas a reposicionamentos ideológicos. Coube ao **Curinga**, ao **Ás de Espadas** e ao **Valete de Espadas** criarem situações que favorecessem o surgimento de compreensões “moles” para as questões de gênero, identidade e sexualidade, para além de um positivismo centrado na razão, dando vez à experiência, e assim conhecer melhor o que se vive.

Contudo, a escrita não dá conta de tratar da simultaneidade dos acontecimentos do corpo. Ao mesmo tempo em que trato de dramaturgia, a metonímia, a política e o gênero se entrecruzam na palavra escrita criando interpenetrações como se não fosse possível abordar esses assuntos isoladamente, mas talvez seja! O fato é que o corpo é polissêmico, e o fluxo de acontecimentos embaralha a minha ordenação dos fatores, justamente porque os fatos não acontecem isoladamente. No entanto, há aqui um esforço em ordenar fatos e pensamentos da melhor maneira possível.

Dessa forma, tentei resistir à tridimensionalidade do movimento dos acontecimentos e me restringir à bidimensionalidade da escrita no papel, para dar um tipo de razão ao texto escrito que não agrida, na medida do possível, a potência do corpo, e que, ao mesmo tempo, pudesse ser capaz de esclarecer os pontos de vista a que me propus inicialmente.

Tratei sobre política, ativismo, gênero, dramaturgia ao mesmo tempo em que introduzi os pressupostos sobre o corpo transculturado, escrita performativa e uma sugestão de escritura *queer*, apontando por vezes algumas questões e justificando os argumentos. Estes esclarecimentos que aparentemente poderiam ter sido apresentados inicialmente por outra ordenação sugere que a releitura desse trabalho também possa, de algum modo, criar retornos, permitir porosidades e suscitar outras razões e noções que podem não ter sido enfatizadas ou sugeridas até então. E, no entanto, e nem por isso menos importante, deixei por último uma consideração sobre o quão atravessado é o conhecimento, deixando sempre uma tensão de algo por dizer, fazer, sentir, pensar, escrever, experimentar, discutir, propôr e refazer tudo novamente, sempre correndo o risco da palavra matar tudo aquilo que ela designa no repensar e refazer das coisas.

A performance que desenvolvi paralelamente à escrita da tese, *Protocolo.doc*, é uma desterritorialização absoluta, é o abandono dos lugares de segurança como dançarino

flamenco e nordestino ciente de sua cultura, em um grau zero do corpo, que reterritorializa-se como corpo transculturado, fruto de uma *cópula genética* entre a **Rainha de Copas**, o **Rei de Paus** e o **Curinga**. Essa reterritorialização empreende um lugar de fala e uma subjetividade que agrega a esse corpo um discurso político e artista sobre gênero, a partir de uma dramaturgia que encontra, no desejo, a reunião das escolhas que faz ao agenciar cultura, natureza, sexo, masculinidades e transitoriedades em um discurso dissidente.

Esta performance não está e nem tem a pretensão de ser concluída, ela é e deve ser sempre devir e, no momento de maturação em que está, é processo de outras experiências que foram feitas em vídeo e em pequenas performances *drag*, com o objetivo de flagrar no corpo cabra macho nordestino do dançarino de flamenco que sou uma construção performativa no qual o gênero seja sempre uma travessia. E por ser travessia a fixidez não é bem-vinda. Inclusive, na performance, talvez não caiba um nome “prisão”, onde a morte da potência de múltiplos significados pode ser anunciada por uma definição reducionista.

Com isso, já articulo à esta escrita uma crítica ao mesmo tempo em que penso a sua construção: minha crítica consiste em lançar um olhar para uma ampliação de significados que os estudos de gênero vêm ganhando, sobretudo em trabalhos acadêmicos. Faço uma ressalva para o uso inflacionado de determinados termos que acabam por esvaziar a primeira necessidade de nomeação dos fenômenos, que seria dar nome e sentido às coisas. No uso inflacionado dos termos, o que temos é justamente o contrário. Ou seja, o esvaziamento ou pulverização do sentido, fazendo com que a palavra, no ato de nomear as coisas, acabe por matar tudo aquilo que elas designam, limitando a potência de significações do fenômeno e, ao mesmo tempo, tornando plural demais as singularidades muito específicas pelo uso exaustivo e a repetição.

Explicando um pouco mais essa reflexão, aponto o uso sobre os estudos *queer* como vítima da inflação a que me refiro, atribuindo a este fenômeno multirreferências para dar conta de batizar tudo aquilo que carregará uma característica que substantive ou adjetive o nome *queer*. Essa observação me leva a refletir sobre um possível risco de criar definições estáveis para noções complexas, em um assunto que preza pela singularidade ao olhar para a dissidência como um movimento não hegemônico. Ainda sigo me perguntando quantos nomes são possíveis de atribuir ao *queer*, sem que, com isso, o escopo desse fenômeno caia numa rede com tramas tão abertas. Obviamente estou inserido nessa crítica me perguntando se a sugestão de uma escritura *queer* é realmente interessante para este estudo...

Talvez já estejamos em um momento de pensar a potência dos nossos próprios fenômenos, em uma tentativa de inaugurar um termo que seja próprio do nosso lugar de fala.

Ou seja, antes de adornar o *queer*, não seria interessante oferecer para o mundo algo que desse partida a um pensamento instituído em nossas próprias reflexões? Acredito que esse seria o momento do surgimento de um neologismo que arriscasse atender às demandas da nossa própria produção, em seus modos de existência e manifestação nas linguagens artísticas e acadêmicas, sem que estejamos aprisionados a um hábito parecido com o que frequentemente acontece com as filiações das *drag queens*. Quando uma nova *drag* surge, ela é batizada e “amadrinhada” pelos cuidados e sobrenome da *drag* que a revela para o mundo. É claro que isso também pode ser compreendido como uma crítica ao sistema familiar normativo. Mas não seria a hora de fazer valer a dissidência da dissidência? Que outros nomes poderiam dar conta dos nossos próprios fenômenos, das nossas próprias práticas? Será que sempre teremos que precisar de uma linhagem ou uma filiação? Não fui capaz de inaugurar esse neologismo ou talvez corajoso o suficiente para bancar a crítica que eu mesmo faço ao uso inflacionado dos termos. Por isso, menciono que, depois de tanto disse me disse, em função da crítica aqui feita, deixo aberta a possibilidade de receber de você, leitor, outras sugestões para melhor compreender e dialogar com a vastidão de possibilidades de que tratam os assuntos sobre gênero, sexualidade, política, ativismo, performance, transculturação, masculinidades, dança e tudo mais que possamos construir e discutir juntos para vivermos melhor em cooperação.

Embaralhai-vos!

E viveram, assim, felizes de montão? Eu não sei não... Mas com certeza, com muitas varinhas cheias de condão!

REFERÊNCIAS

ABRACE. **Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações.** Publicação originada do VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, evento realizado com apoio de CNPQ, CAPES e FAPERGS no âmbito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul no período de 8 a 11 de outubro de 2012. Organização: Marta Isaacsson, Clóvis Dias Massa, Mirna Spritzer, Suzane Weber da Silva.

ALBUQUERQUE JUNIOR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes.** 5.ed. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. **Nordestino:** invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (1920-1940). São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. **Nos destinos de fronteira:** história, espaços e identidade regional. Recife: Bargaço, 2008.

ALÓS, Anselmo Peres. **Gênero e ambivalência sexual na ficção de Caio Fernando Abreu:** um olhar oblíquo sobre Onde andarás Dulce Veiga?. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n.40, jul/dez. 2012, p. 177-204.

ANDRADE, Luma Nogueira de. **Multiplicidades da identidade em travessia.** In: Travestis na escola: assujeitamento e resistência à ordem normativa. Rio de Janeiro: Editora Léa Carvalho, 2015.

ARBELOS, Carlos. **El flamenco contado con sencillez.** Madrid: Maeva Ediciones, 2003.

AVENDAÑO, Maria. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por dan.moural@yahoo.com.br em 25 set. 2019.

AZEVEDO, Adriana Pinto Fernandes de. **Reconstruções queer:** por uma utopia do lar. 2016. 144 f. Tese (Doutorado), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

BACHILLER, Carmen. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por dan.moural@yahoo.com.br em 15 dez. 2019.

BARROS, Manoel de. **O livro da Iguinorãças.** Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos o grau zero da escritura.** São Paulo: Cultrix, 1972.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade:** Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo:** sexualidade e gênero na experiência transexual. Capítulo 3. Estudos de gêneros: o universal, o relacional e o plural. 2014

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Etnocenologia e a cena baiana**: textos reunidos. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BOLETÍN OFICIAL DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA. Andaluzia: Junta de Andalucía, n. 241, 12.dez.2011.

BUTLER, Judith. **Excitable Speech: A Politics of Performative**. London and New York: Routledge, 1997.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2006.

CARBAJAL, Gaspar. **Descubrimiento del río de las amazonas**: relación de Gaspar de Carbajal. Madrid: Babelia, 2011.

CHACÓN, Maria. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por dan.moura1@yahoo.com.br em 25 set. 2019.

COLLING, Leandro. A emergência do ativismo da dissidência sexual e de gênero no Brasil da atualidade. In: GARCÍA, Paulo César; THÜRLER, Djalma (orgs.) **Erotização da política e a política do desejo**: narrativas de gênero e sexualidades em tempos de cólera. Salvador: EDUNEB, , 2016, p. 74-86.

CÓRDOBA, Pepe. **Palos Flamencos**. España, 2017. Diputación de Córdoba.

DI GIOVANNI, Julia Ruiz. Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. **Cadernos de Arte e Antropologia**. Dossiê Artivismo: poéticas e performances políticas na rua e na rede. v. 4, nº 2, 2015.

ELIADE, M. Psicanálise - Dicionário de símbolos (sonhos). Instituto Ahau, São Paulo, 2012?. Disponível em: <<https://ahau.org/psicanalise-dicionario-de-simbolos-sonhos/>>. Acesso em: 20.dez.2018.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Silvia. A experiências de performatividade na cena brasileira contemporânea. **Art Research Journal Revista de Pesquisa em Arte**, Brasil, v.1, p. 121-132, jan-jun. 2014

FERNANDES, Ciane. **A Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático- Performativa**. Salvador: Universidade Federal da Bahia; Professor Associado IV. CNPq; Bolsista Produtividade em Pesquisa 1C. VIII Congresso da ABRACE, Belo Horizonte. UFMG. 2014

_____. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por dan.moura1@yahoo.com.br em 26 set. 2016.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 3**: O cuidado de si. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Revisão técnica de Augusto Guilhon Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FRANCO, Fátima Martín. **La indumentaria en el Baile Flamenco**. Un recorrido histórico. Sevilla. Ediciones Giralda, S.L., 2008.

GAMBOA, José Manuel e NÚÑEZ, Faustino. **Flamenco de la A a la Z diccionario de términos flamencos**. Madrid: Espasa Calpe S. A, 2007.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Tradução de Vera Mello Joscelyne. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

GÓMEZ, Fernando Rodríguez. **Arte y artistas flamencos**. España: S.L. Extramuros Edición, 2010..

GONZÁLES, Matilde Corrales; CABALLERO, Ángel Álvarez; PAREDES, Juan Rodríguez-Valdéz. **Tratado de la bata de cola**. Matilde Coral una vida de arte y magisterio. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2003.

GRANDE, Félix. **Memoria del flamenco**. Madrid: Punto de Lectura, enero.2007.

HALBERSTAM, Jack. **El arte queer del fracasso**. Madrid. Editorial Egales, S. L, 2018

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 10.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In: CESAROLI JUNIOR, Umberto, et all (org.). **Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**. São Paulo: ECA/USP, v.3.1, p.41-53, 2015.

INÁCIO, Emerson. Manifesto para uma crítica poética de uma possível existência do corpo na diferença. In: GARCÍA, Paulo César; THÜRLER, Djalma (orgs.). **Erotização da política e a política do desejo: narrativas de gênero e sexualidades em tempos de cólera**. Salvador: EDUNEB, p. 135-146, 2016.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

LENCLUD, Gérard. A tradição não é mais o que era... Sobre as noções de tradição e de sociedade tradicional em etnologia. Tradução de José Otávio Nogueira Guimarães. **Revista do Programa de Pós-Graduação em História UNB**. História, histórias, Brasília, v. 1, n. 1, 2013.

LEPECKI, André. Planos de Composição. In: GREINER, Christine.; SANTO, Cristina. E.; SOBRAL, Sônia. **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010**, São Paulo, 2010.

LOZANO, Eulalia Pablo. La Bata de Cola, un capriho de la majeza. **Revista Candil**. Nº 128 Año XXIII. Peña Flamenca de Jaén. Julio – Agosto (2000)

MACRAE, Edward. Em defesa do gueto. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, v. 2, 1, p. 53-60, abril.1983.

MAFFESOLI, Michel. **O conhecimento comum: introdução à sociologia compreensiva**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

_____. O imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 15, ago.2001

- MAIA, Helder Thiago Cordeiro. **O Devir-darkroom e a literatura hispano-americana: a escritura *queer* de Néstor Perlongher e Copi.** 2014. 161 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Hispano – Americana) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2014.
- MALABOU, Catherine. **Ontologia do acidente: ensaio sobre a plasticidade destrutiva.** Tradução de Fernando Scheibe. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbáries, 2014.
- MENDES, Cleise F. Dramaturgia, corpo e representação. **Agente: revista de psicanálise,** Salvador, ano 14, n. 15, p. 145-156, nov.2013.
- MENDONÇA, Carlos M. Camargos. **E o verbo se fez homem: corpo e mídia.** São Paulo: Intermeios, 2013.
- MORICEAU, Jean-Luc e MENDONÇA, Carlos M. Camargos. **Afetos e Experiência Estética: Uma Abordagem Possível in Comunicação E Sensibilidade Pistas Metodológicas.** PPGCOM UFMG. 2016
- MOURÃO, Rui. Performances artivistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência. **Cadernos de Arte e Antropologia.** Dossiê Artivismo: poéticas e performances políticas na rua e na rede, v.4, n.2, 2015.
- MOURA, L. D. E. **Entre Carmens e Severinas: o flamenco transculturado.** 2013. 129 f. Dissertação (Mestrado) – PPGAC UFBA, 2013
- NOVO, Daniel Pineda. **Juana la Macarrona y el baile en los cafés cantantes.** Edita Aquí + Multimedia. Madrid. Fundación Gresol Cultural, 1996.
- ORTIZ, Fernando. **El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco.** La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética.** Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PLATA, Juan de la. **Los gitanos de Jerez.** Historias, dinastias, objetos y tradiciones. Cádiz: Editorial Universidad de Cádiz, 1961.
- PRADIER, Jean-Marie. **Etnocenologia.** 1995
- PRECIADO, Beatriz. et al. Cuerpos desobedientes. **Carta,** Madrid, n.3, primavera-verano 2012. Disponível em: <<http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/revista>>. Acesso em agosto de 2017
- RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina.** Buenos Aires: Ediciones El Adariego, 2008.
- RIBEIRO, Djamila. **O que é: Lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.
- ROJAS Monje, Pastora. Pastora Imperio. Biografías de mujeres andaluzas, D.I, [2003?]. Disponível em: <<http://historiamujeres.es/jonatan.html#Pastora>>. Acesso em: jan. 2015

SAEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. **Pelo cu: políticas anais**. Tradução de Rafael Leopoldo. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

SALIH, Sarah. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêncita Editora, 2013.

SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado**. 2ed. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. **Redes de criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

SANCHÉZ, L. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por dan.moural@yahoo.com.br em 8 de set. 2018.

SÁNCHEZ, D. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por dan.moural@yahoo.com.br em 15 de set. 2018.

SANTIAGO, Silviano. **Stella Manhattan**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SIMMEL, Georg. **El extranjero sociología del extraño**. Madrid: Ediciones Sequitur, 2012.

TORRES, Dulcila. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por dan.moural@yahoo.com.br em 02 de out. 2018.

VEGA, José Blas. **Cincuenta años de flamencología**. Madrid: El Flamenco Vive, 2007.

VIDAL-ORTIZ, Salvador; VITERI, María Amelia; AMAYA, José Fernando Serrano. **Resignificaciones, prácticas y políticas queer en América Latina: otra agenda de cambio social**. *Nómadas*, n.41, pp.185-201, 2014.

WAITE, Edith. **O Tarô Universal de Waite**. Editorial Sirio, S.A., 2004.

WASHABAUGH, William. **Flamenco: pasión, política y cultura popular**. Traducción de Verónica Canales y Enrique Folch Gonzales. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005.

WITTIG, Monique. Ninguém nasce mulher. **Zine: Hurrah, um grupelho eco-anarquista e Coletivo Bonnot**, Departamento de Terrorismo Performático de Gênero, p.1-20, 2012.