

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT
BACHARELADO EM DANÇA**

DANIEL CARVALHO ESTEVES

MATRIOSKA: RUPTURAS COMO PRÁTICA ARTÍSTICA E POLÍTICA

**MANAUS – AM
2024**

DANIEL CARVALHO ESTEVES

MATRIOSKA: RUPTURAS COMO PRÁTICA ARTÍSTICA E POLÍTICA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade do Estado do Amazonas, Escola Superior de Artes e Turismo, como parte das exigências do Curso de Bacharelado em Dança.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Meireane R. R. de Carvalho

**MANAUS – AM
2024**

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT
BACHARELADO EM DANÇA

FOLHA DE APROVAÇÃO

DANIEL CARVALHO ESTEVES

MATRIOSKA: RUPTURAS COMO PRÁTICA ARTÍSTICA E POLÍTICA


Este trabalho de conclusão foi julgado adequado para obtenção de Grau de Bacharelado em Dança da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas e aprovado, em sua forma final, pela Comissão Examinadora.

Manaus, 14 de dezembro de 2024.

Nota: 10,0


Banca Examinadora:

Documento assinado digitalmente

 MEIREANE RODRIGUES RIBEIRO DE CARVALHO
Data: 19/01/2025 20:06:12-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Profª. Drª. Meireane Rodrigues Ribeiro de Carvalho

Documento assinado digitalmente

 CARMEM LUCIA MEIRA ARCE
Data: 20/01/2025 12:14:36-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profª. Drª*. Carmem Lúcia Meira Arce

Documento assinado digitalmente

 YARA DOS SANTOS COSTA PASSOS
Data: 19/01/2025 19:56:47-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profª. Drª. Yara dos Santos Costa Passos

Dedico a todos os corpos a quem os espaços lhe foram negados, àqueles que não puderam permanecer.

“Eu quis funcionar com a testosterona, produzir a intensidade do meu desejo em conexão com ela, multiplicar meus rostos metamorfoseando minha subjetividade, fabricar um corpo como se fabrica uma máquina revolucionária”.

Paul Preciado

RESUMO

A presente pesquisa busca investigar percepções de um corpo *trans* a partir das dinâmicas das relações entre o que devo ser e o que sou, para composição de um discurso-manifesto em arte. Desenvolvendo uma pesquisa juntamente a um processo criativo, a compreender que a escrita e a prática caminham entrelaçadas. Para que o corpo, imerso em laboratórios corporais, escritas e leituras, desenvolva um trabalho que compreende na experiência humana, lugar de criação. E mapeando os atravessamentos de um corpo transmasculino, encontrando na dança um lugar de ruptura com as noções vigentes de gênero e dos lugares ocupados na arte. Encontrando na criação, possibilidades de existência para um corpo dissidente.

Palavras-chave: Processo Criativo. Transgênero. Campo-expandido. Corpo Político. Cartografia.

ABSTRACT

The present research seeks to investigate perceptions of a trans body based on the dynamics of the relations between what I should be and what I am, to compose a manifesto-discourse in art. Developing research together with a creative process, understanding that writing and practice are intertwined. So that the body, immersed in practical laboratories, writing and reading, develops a work that understands the human experience as a place of creation. And mapping the crossings of a transmasculine body, finding in dance a place of rupture with the current notions of gender and the places occupied in art. Finding in creation, possibilities of existence for a dissident body.

Keywords: Creative Process. Transgender. Expanded Field. Political Body. Cartography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Página do diário de anotações do processo criativo.	41
Figura 2 – Duas páginas do diário no início do processo.	42
Figura 3 – Duas páginas do diário de criação.	43
Figura 4 – Recorte da página direita da figura 3.	44
Figura 5 – Duas páginas do diário de criação.	45
Figura 6 – página do diário de criação.	54
Figura 7 – Duas páginas do diário de criação.	56
Figura 8 – Páginas do diário de criação.	58
Figura 9 – Recorte de uma página do diário de criação.	60
Figura 10 – Páginas do diário de criação.	62
Figura 11 – Páginas do diário de criação.	64

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 CAPÍTULO I: SE EU DIGO, ENTÃO É DANÇA	14
1.1 UM CORPO NA ENCRUZILHADA	17
1.2 A DANÇA ESTÁ NO OUTRO LADO DA RUA	19
2 CAPÍTULO II: ELES NÃO SABEM QUE EU EXISTO?	23
2.1 EU PRECISO QUEBRAR AS DOBRADIÇAS PARA PASSAR PELA PORTA	
31	
3 CAMINHOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA	38
4 MAPEANDO OS LUGARES QUE PERCORRI QUANDO ENCONTREI FORMAS DE ESTAR AQUI	40
5 PORQUE ALI EU NOMEEI COM MEU CORPO	70
REFERÊNCIAS	74

INTRODUÇÃO

O presente trabalho destina-se a investigar percepções de um corpo *trans* a partir das dinâmicas das relações entre o que devo ser e o que sou, para composição de um discurso-manifesto em arte. Seguindo a linha de pesquisa “Corpo, contemporaneidade e produção em Linguagens Artísticas”, a cartografia da experiência social de um corpo *trans* é traçada como fonte de dispositivos de criação para processo artístico. Pesquisando produções teóricas oriundas de pessoas *trans* que falem sobre sua vivência acerca do tema; provocando vivências corporais em dança a fim de desencadear percepções sensoriais ético-políticas instigadas por intercorrências (social, cultural) do corpo *trans* na imersão em processos criativos; e cartografando discursos estético-políticos de um corpo dissidente atravessado pelas dinâmicas das relações no viver cotidiano em linguagem performativa.

Esta pesquisa nasce de uma experimentação iniciada na matéria de Processos Coreográficos I, no curso de Bacharelado em Dança da Universidade do Estado do Amazonas - UEA. A partir desse experimento, utilizei a Mimese Corpórea² como ferramenta para revisitar o cotidiano de uma perspectiva pessoal, para trazer questões gerais presentes na sociedade, em especial sobre a vivência transmasculina. Uma situação em particular foi utilizada para provocar o começo dos estudos: o momento em que saí para imprimir o último resultado de exame necessário para dar início a minha hormonização.

Ao utilizar da experiência particular de um corpo *trans* enquanto fonte de inquietação para acionadores criativos, a dança passa a caminhar juntamente com a crítica, reconhecendo o corpo político presente em cena. Falar de um *corpo trans* é falar de uma relação tortuosa do olhar de si entre/contra o olhar do outro. Abrindo espaço para questionar: que repercussões corporais emergem no debruçar sobre as particularidades da corporalidade *trans* que disponibiliza sua experiência para discussão de gênero?

A presente pesquisa nasce de laboratórios guiados por propostas em torno do cotidiano do artista, visando o desenvolvimento de um processo criativo na disciplina. Movido pelos argumentos acessados durante o processo, nasce a obra "*Matrioska*", que aborda os desafios enfrentados por um corpo *trans*, ao mapear as intercorrências da sua transição social e hormonal.

É importante compreender que a jornada de um corpo trans não segue um caminho linear de início, meio e fim. É comum a má compreensão de que existe um ponto final, um corpo ideal a ser alcançado para concluir a transição. Mas o corpo trans se mantém em mutação constante, e o que comumente a cisgeneridade entende por transicionar, é buscar se assemelhar ao corpo cis. E a transgeneridade não é uma tentativa de transicionar para outra forma cis, mas uma quebra com os padrões binaristas de gênero e uma reivindicação por autonomia sobre seu corpo e identidade. Um corpo trans nunca será cis, sua existência não é pautada nisso. Portanto, "*Matrioska*" não se encerra na primeira proposição, e abre espaços, fissuras e rasgaduras para um aprofundamento maior em sua narrativa. Discutindo nos estudos em questão as novas formas e reverberações dessa vivência nos momentos atuais do artista-pesquisador.

Ao levantar discussões sobre as violências e complexidades vivenciadas por corpos que não se encaixam na cisnormatividade da sociedade, esta pesquisa se alinha com práticas artísticas do Campo Expandido (Quilici, 2014). Tal abordagem ultrapassa as limitações tradicionais da definição de arte, utilizando a dança não apenas como expressão do movimento, mas também como caminho de expressão filosófica e poética.

"*Matrioska*" constroi sua estrutura por meio de reflexões sobre a autoimagem, dinâmicas das relações sociais e as interconexões entre esses conceitos. Eles são tratados como elementos em constante troca e inseparabilidade. Tais reflexões capturam os gatilhos e as informações sensoriais, corporais e visuais que alimentam a criação artística.

Concebido como um projeto acadêmico que aborda um processo criativo fundamentado em reflexões e percepções do cotidiano, este estudo apresenta cada etapa da criação, trazendo uma dinâmica distante de ideias preconcebidas, e mais próxima da receptividade do corpo. Isso enfatiza a importância do artista criador se inserir no mundo como um indivíduo receptivo e aberto às provocações oferecidas pela sociedade. Dessa forma, o corpo em cena é impulsionado por um discurso político carregado de significados não apenas porque o artista leu sobre eles, mas porque os sentiu profundamente.

No primeiro capítulo é abordado reflexões acerca da experiência humana como experiência artística, trazendo Pareyson (1993), para a compreensão de que o

lugar acessado em *Matrioska* parte de uma não separação da vivência para a prática artística. A pessoa que dança em cena, é também a pessoa que outrora estava na rua, ou em um encontro de família; é a mesma pessoa, carregando consigo suas experiências. E estas transbordam na sua prática artística. Cabe ao artista direcionar seu olhar da maneira correta, para abstrair e entender como essa experiência ganha contornos estéticos para se tornar material artístico. E para uma captação apurada dessa experiência humana e artística, a Cartografia de Rolnik (2012) abre espaço para o olhar e captação do sensível, compreendendo nas relações e trocas, um lugar de criação de mundos. Visto que, mundos são criados e desfeitos a partir dos desejos impressos nos entrelugares das relações.

Na troca de um corpo diariamente colocado sobre a ótica discriminatória da transfobia, percebe-se também como as perspectivas não são universais. A entender que, dependendo de quem olha e de onde se olha, as compreensões mudarão drasticamente (Žižek, 2008). Além de que, tais percepções se alteram com o passar do tempo, bem como Najmanovich (2001) pontua, ao traçar historicamente, as mudanças na percepção do que se entende como homem e mulher. Nada está pré-concebido, tudo é constantemente atravessado e transformado e ganha novas formas com o tempo. Pensando assim, numa arte que se entrelaça a questões políticas e filosóficas. Entendendo na prática artística um lugar de discurso, sem ignorar o corpo que dança, pensando uma dança no Campo Expandido, como conceitua Quilici (2014) a partir de Krauss (1979).

Adentrando o segundo capítulo, a presente pesquisa propõe um debruçar sobre os entrelaçamentos de arte e política. Visto que, ser artista trans impacta diretamente na arte que você produz e em como sua arte chega no outro. Pessoas trans são marcadas como pessoas menos merecedoras da vida, abarcando Mbembe (2018), em seu texto sobre necropolítica. Entendendo que na sociedade, existem corpos mais e menos merecedores de vida. O sistema é estruturado para que certos corpos não alcancem lugares, não sigam vivendo. Suas vozes ressoam menos que as demais, a narrativa vigente é a do homem cis-hétero branco, então o grupo a quem o artista pertence, irá influenciar no alcance de sua obra. Através dos entendimentos de Agamben (2007) é trazido para cá reflexões acerca da pessoa por trás da palavra. Quem fala, quem pode falar e quem é escutado?

Através das falas de Habib (2019, 2021) e Spinelli (2017), a prática artística trans é compreendida enquanto lugar de potência para práticas disruptivas, tanto política como artisticamente. Assim, evoco esses atravessamentos para o olhar sensível sobre o processo artístico de *Matrioska*, que corporifica em cena as angústias e revoltas de um corpo transmasculino.

1 CAPÍTULO I: SE EU DIGO, ENTÃO É DANÇA

Todos os dias, eu sou. Tudo que se manifesta para eu ser e por eu ser carrega os significados que dou e vejo no mundo. Essas entrelinhas que me compõem, tecem os afetos e desafetos perceptíveis no campo sensível, onde encontro significados nomeados à minha maneira. O ato de nomear não é exclusivo da pesquisa, como se fosse um objetivo em mente. Meu corpo confere sentido ao que encontro no caminho, pois é assim que a minha existência se manifesta. Todos os dias, eu sou, e para ser, eu expresso. Mas agora, eu expressarei com o corpo.

Na experiência humana, quando trazemos e criamos significados para o que nos rodeia, é necessário um caráter inventivo. As soluções e respostas para as demandas do mundo em relação ao sujeito que nele habita geram um constante desenvolvimento de percepções. De acordo com Pareyson (1993):

[...] em toda operosidade humana está presente um lado inventivo e inovador como condição primeira de toda realização, precisamente por isso pode haver arte em toda atividade humana, ou melhor, existe a arte de toda atividade humana (Pareyson, 1993, p. 21).

A obra, segundo Pareyson (1993), é uma reflexão filosófica da própria vivência, que, quando devidamente questionada, revela um amplo espaço de caráter artístico. Portanto, ao formular as perguntas certas sobre sua experiência, você obterá o material artístico, e esse material também o guiará. Em um jogo de abertura com o que o alcança, é necessário estar com as percepções aguçadas em um estado de atenção, de modo a permitir a receptividade às sensações. Assim, afetando o indivíduo pela experiência, é possível tecer material artístico.

Ao atribuir significados àquilo que me atravessa, como prática do fazer artístico, sou colocado no papel de um cartógrafo. Assumindo tal posição, estou situado entre o verbal, o físico e o emocional; criarei códigos do sensível para composição de movimento. Traduzir afetos é prática cotidiana, parte da vivência. Na cartografia aponto o que existe de potente no mais corriqueiro momento do cotidiano. Rolnik (2012) nos apresenta esse papel:

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se

fazem necessárias. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago (Rolnik, 2012, p. 23).

Existe, no senso comum, uma separação entre a produção artística e as vivências. A estas, é atribuído o papel das coisas simples e mundanas, enquanto à arte, apenas o belo, em um lugar distante da realidade. Na prática, essa separação é mais evidente, ou eu vivo o mundo, ou eu vivo a arte, ou estou no mundo real, ou estou pensando arte. Quando, na verdade, a linha entre as duas é quase inexistente.

O olhar que separa a arte da realidade é o mesmo que diferencia o pensamento da realidade. Contudo, é crucial abandonar essa perspectiva e começar pelo princípio de que o que pensamos é parte da realidade, não há separação. Toda a realidade ao nosso redor surge e existe devido às nossas percepções e desejos, e eles não estão flutuando no campo das ideias em outra dimensão; ao contrário, estão influenciando e criando mundos. E “[...] através do movimento do desejo visíveis e invisíveis, houve produção de real social; e que o desejo é, fundamentalmente, essa produção (Rolnik, 2021, p. 45)”.

Saio de casa, interajo com estranhos em estabelecimentos. É confortável? Desconfortável? Por quê? Os significados que podemos atribuir às sensações que nos atingem são alcançados por meio de palavras, como passagens quase que mágicas. Ideias verbalizadas ou escritas, símbolos do que nos inquietam, a todo momento, criando e modificando mundos. Porque a palavra faz existir, ela cria novas configurações. Mesmo agora as estou colocando aqui, na versão digital de uma folha em branco, símbolos, todos símbolos. Criados para suprir a necessidade humana de compreender a realidade. Um símbolo criado para o uso de outro símbolo. Isso também é corpo, é movimento. Utilizei o corpo para compreender cada ideia comunicada aqui, e agora posso fazê-lo novamente para pronunciar na pele o que agora se pronuncia no papel.

O que pode ser dito pode ser dançado, o que é escrito pode ser pintado. Ao dançar, podemos falar, escrever, riscar, digitar e expressar o que nos atinge. Meu corpo em cena se apossa do meu ser, carregado de cada camada que atravessa minha existência. Desejo ultrapassar os limites convencionais, os lugares

designados, as fronteiras e as linhas e rasgar as caixas em que inserem não só a arte, mas o meu corpo. Assim, falo:

Vou tomar para mim tudo que me perpassa, engolir cada parte que arrancaram de mim, usurpar meu próprio corpo e fazer da minha pele lugar de encontro para os assombros, os desejos, as impurezas, as criações. Nela, eu cravo o território inexistente, de um corpo que outrora não existia e agora existe menos ainda. Não existo através de mim, existo através do outro. Porque me veem, porque me leem. Eu sou de mim mesmo, só até mim, a partir do outro, eu sou do outro. Posso me denominar, mas se o mundo disser o contrário, assim o será. E ao me encontrar no cruzamento de quem sou e de quem a sociedade diz eu ser, meu corpo se desfigura em inexistência.

Eu sou homem, mas dizem que não. Meu corpo transmasculino é real, mas dizem que não, todos dizem que não. Como ser através do outro, se o outro não me vê? Meu existir se faz da negação. Nego o que me ofereceram, o que me disseram ser o certo, eu nego o normal, o natural. Me afirmo em negação. Eu não existo.

Entrelaçando as inexistências que permeiam a vivência dos corpos trans, cito Preciado (2020) que, em um texto poético, transforma as palavras na desnudez dos sentimentos do devir corpo. A saber:

“(...) vou me dando conta com pavor de que meu corpo trans não existe nem existirá perante a lei. (...) Meu corpo trans não existe nos protocolos administrativos que garantem o estatuto da cidadania (...). Meu corpo trans não existe como variante possível e vital do humano nos livros de anatomia, nem nas representações do aparato reprodutivo saudável dos manuais de biologia do ensino médio (...). Meu corpo trans é uma instituição insurgente sem constituição. Um paradoxo epistemológico e administrativo. Devir sem teleologia nem referente, sua existência inexistente é a destruição ao mesmo tempo da diferença sexual e da oposição homossexual-heterossexual. Meu corpo trans volta-se contra a língua daqueles que o nomeiam para negá-lo. Meu corpo trans existe como realidade material, como trama de desejos e práticas, e sua inexistência coloca tudo em xeque: a nação, o júri, o arquivo, o mapa, o documento, a família, a lei, o livro, o centro de internação, a psiquiatria, a fronteira, a ciência, deus. Meu corpo trans existe.

(Preciado, 2020, p. 223-225).

No processo criativo “*Matrioska*”, como gesto inacabado, trazendo Salles (1998), proponho traduzir em movimento aquilo que reside no sensível. E quando falo aqui, traduzo o corpo em escrita. Escrevendo e dançando, serão captadas porções diferentes da minha experiência. Cada linguagem utilizada trará outra

perspectiva de um mesmo sentimento. A dança capta sentidos que as palavras não captam, assim como a fala capta coisas que o movimento não capta. Não por haver limitações, mas distinções. Visto que “essa experiência corporal não pode comparar-se com a linguagem, pertence a uma outra ordem (Najmanovich, 2001, p. 9)”. Uma contradição das nossas vivências que são, ao mesmo tempo, verbais, corporais e sensíveis em seu cerne, ao passo que é percebido, os afetos e suas línguas se encontram indissociáveis (Rolnik, 2016).

O sensível só é real quando corporificado, ele não existe em um lugar na consciência, porque para se manifestar é preciso ocupar território e para ocupá-lo é preciso tomar forma (Rolnik, 2016). Não numa ordem linear, mas numa relação constante entre forma-território. Para isto acontece a fala, a escrita, o movimento. Isto é, “[...] as intensidades em si mesmas não têm forma, nem substância, a não ser através de sua afetação em certas matérias [...] (Idem, 2016, p. 35)”. Todavia, a materialização, ou agenciamento, acontece não numa passagem de dentro para fora, mas no através. A tradução habita no através. Ele é o agenciamento, que Rolnik (2016) vai chamar de “artifício”, “e só nele, que as intensidades ganham e perdem sentido, produzindo-se mundos e desmanchando-se outros, tudo ao mesmo tempo”. Para a autora:

O artifício seria, então, a própria “natureza humana”, se é que dá para se falar em algo assim; apenas não se trataria aqui de uma natureza pura que varia, mas de uma pura variação. E daria para concluir: não há natureza pura, só pura diferença. O artifício é a diferença nela mesma (Rolnik, 2016, p. 37).

Tais artifícios são a manifestação da base que compõe a experiência humana. Desde o início, a sociedade fundamentou sua presença no mundo por meio da nomeação das coisas. Algo é observado, um nome é atribuído, algo é sentido, outro nome, algo nos atinge, mais nomes. O que muda são as formas de nomear, mas esse ato sempre está presente. É assim que a “natureza humana” se manifesta em sua busca por compreender o que a rodeia, nomeando o que vê e vendo apenas o que nomeia.

1.1 UM CORPO NA ENCRUZILHADA

A proposta do estudo, deste subcapítulo, é entender a entrada do conceito de paralaxe, pois o entendimento do autor aproxima-se pelos contornos de percepção sobre como olhamos algo e intuimos as diferentes verdades. Paralaxe é um conceito proposto pelo filósofo esloveno Slavoj Žižek (2008) e consiste em examinar a contradição na interpretação da realidade. A paralaxe envolve o reconhecimento das diferenças, um modo de pensar cujo objetivo é afirmar as contradições presentes na realidade sem adotar uma nova postura ou tomar partido por qualquer uma das posições opostas. O autor advoga por uma crítica contínua da realidade, reconhecendo a ausência de uma verdade absoluta em relação ao real (Silva, 2014). Tomamos para reflexão do trabalho acerca das diferentes percepções que temos da realidade. Nesse sentido, corpo perfeito, normal, normatividade se colocam em questões tendo em vista que a realidade é distorcida e imposta por convenções de diferentes camadas da vida humana (crenças, religiões, valores, etc.). O termo que pretendemos usar na pesquisa, na medida adequada, é para discutir a não normatividade entendida por diferentes ângulos de visões, visão em paralaxe.

Complementando com o discurso de Najmanovich (2001), o tema do corpo é abordado, especificamente em uma reflexão sobre as mudanças na maneira que se concebe a ideia dele. O autor apresenta as diferentes visões de mundo na Idade Média e na Modernidade, traçando historicamente o que mudou e como isso afeta a imagem que temos das pessoas.

Na Idade Média, as compreensões eram qualitativas, não se percebiam a realidade ou os seres humanos como algo mensurável. O caminho para a Modernidade começou na Renascença, quando a abordagem matemática e precisa do mundo ganhou força. Isso resultou na consolidação de visões dicotômicas do mundo, como sujeito-objeto e mente-corpo. Surgiu a ideia de que as coisas existiam por si mesmas, sem considerar a influência do olhar humano sobre elas. Isso implicava que tudo tinha uma medida exata e existia independentemente, sem reconhecer o constante processo de intercâmbio entre ser humano e objeto, ser humano e natureza.

Se o mundo se encaixa numa medida, o que sai dela não existe ou é uma falha? Corpos encaixados em visões exatas limitam as individualidades do sujeito, já que eles não se encaixam em dicotomias e existem para além de moldes pré-estabelecidos. Mesmo com o questionamento da visão mecânica e dicotômica

se fazendo presente no mundo há algum tempo, ainda não é suficiente para que as convenções sociais mudem realmente. Permanece a compreensão de que determinados comportamentos e aparências são considerados "naturais".

Os conceitos e procedimentos, hoje cotidianos, óbvios e naturais, são fruto de uma dolorosa revolução intelectual e tecnológica, ligada aos processos histórico-sociais que se produziram na passagem do medievalismo à modernidade (Najmanovich, 2001, p. 13).

A visão comum encaixa os corpos em medidas. As medidas: homem e mulher, feminino e masculino, correto e corrupto. Isso ocorre sem a consciência de que mesmo as noções do que é ser homem ou mulher, desde o início desse suposto contexto linear, estão em constante mudança. A sociedade apresenta a ideia de que o homem é um conceito de certo e errado, onde tudo que foge das normas e não se ajusta à equação matemática é escondido e jogado ao campo das aberrações e desafetos.

1.2 A DANÇA ESTÁ NO OUTRO LADO DA RUA

À medida que expresso minha vivência e inquietações, trago a Dança que me impulsiona, além da fisicalidade. O processo criativo acontece em uma encruzilhada entre dança, filosofia e política. A fonte de criação não reside apenas no que comumente é denominado como arte, mas nas reflexões do cotidiano, inseridas em estudos políticos e filosóficos. Encontro afinidade com o conceito de "Campo Expandido" de Rosalind Krauss (1979), revisitado por Quilici em relação às artes cênicas. A saber:

Mais que isso, trata-se de fazer transbordar as práticas artísticas para fora dos circuitos e dos sentidos que lhe são habitualmente atribuídos, inserindo-as em lugares insuspeitos, articulando-as com outras formas de saber e fazer, colocando em xeque categorias que se encarregavam de situar a arte em um campo cultural nitidamente definido (Quilici, 2014, p. 1).

Quilici (2014) nos faz refletir sobre como a filosofia tem se integrado aos fazeres artísticos contemporâneos, os quais se assemelham, em dinâmica, às práticas da Grécia Antiga. Nessa época, o cultivo de si e a atenção ao entorno

incentivavam a libertação do indivíduo. Inserindo no contexto artístico, se pensa no comprometimento "com um tipo de askhesis (ascese), para mobilizar as energias necessárias e canalizá-las ao ato criativo" (Quilici, 2014, p. 9)".

No caráter cotidiano da arte, inúmeras possibilidades surgem através das dinâmicas das relações que se manifestam no encontro dos corpos, gerando afetos que se transformam em material criativo. Ao trazer para as percepções do que nos cerca, os acionadores necessários, como o estado de atenção, para desenvolvimento de uma obra, vamos de encontro a um processo criativo no "Campo Expandido".

Para a pesquisa em questão, podemos mencionar as ideias de Beuys em sua obra sobre o campo expandido, onde ele defende a construção de uma arte com base em um sentido antropológico, recuperando a ideia da qualidade do agir humano. É nessa qualidade que ele conecta a arte contemporânea à da Grécia Antiga. O fazer artístico está no cotidiano, é nele que reside a fonte artística:

Assim, a conhecida fórmula de Beuys (2011), 'cada homem, um artista', não significa transformar necessariamente uma pessoa em um escultor ou em um ator. Trata-se de resgatar o sentido artístico que nossas atividades podem adquirir, contrapondo-o às formas de trabalho alienado e à racionalização instrumental da produção (Beuys *apud* Quilici, 2014, p. 2).

O que abordamos não é uma obra que antecede um discurso ou acopla um pensamento. Não, ela é pensamento, ela carrega o discurso, sua realização depende disso. O "campo expandido" trata dessa obra artística que possui visão de mundo, ela pronuncia algo.

Partindo de um lugar que evoca questionamentos e reflexões, sua execução não se limitará a um único segmento artístico ou circunscrito pelas práticas comuns esperadas de uma obra de arte. Ela pode incorporar várias linguagens artísticas em sua totalidade, como uma articulação de dança, artes visuais e música.

O caráter cartográfico na composição do processo criativo de *Matrioska* abre espaço para a presença de desenhos e produções visuais relacionadas ao trabalho corporal. Utilizando a elaboração filosófica como parte da própria *poiesis* o que "não nos exige de uma apreciação crítica do tipo de agenciamento que um artista promove entre saberes, procedimentos, referências (Beuys *apud* Quilici, 2014)".

Um discurso no corpo, falando de um corpo - que é político apenas por existir – realiza em cena uma dança carregada de posicionamentos, que, por ser política, é arte e por ser arte, é política. Em *Matrioska*, produzo discursos em cena para a "reinvenção da política a partir de sua ligação com uma noção ampliada da arte" (Beuys *apud* Quilici, 2014, p. 6). Uma arte-política se fazendo revolução ao trazer para a cena a narrativa de um corpo dissidente que ocupa o lugar de pessoa trans na sociedade.

Mas além de afirmar que obras podem conter o cotidiano imbricado em sua composição, também é importante salientar que nenhuma criação existe separada da vivência de quem a criou. Mesmo em casos onde a proposta não seja falar de um assunto diretamente relacionado à vida do criador, partes dela estarão presentes, seja na estrutura da obra, na estética ou na temática proposta. Não existe obra sem os atravessamentos do seu criador. Assim, na criação, o preparo necessário para que o corpo se aposse dos seus próprios atravessamentos, em uma relação consciente consigo mesmo e com a sua obra, é pensado não a partir de exercícios pré-estabelecidos, mas da sua experiência.

Quilici (2011), ao explicar os significados do “Cultivo de Si”, fala sobre o preparo necessário para artistas do teatro e como esse processo não é mais o mesmo. Com uma abordagem, atualmente, mais voltada para a subjetividade do ator em sua vivência do que a ficção previamente criada e incorporada para a cena. Indo de encontro com o que o autor chama de “ator-*performer*”. Embora o contexto trazido seja do teatro, ele pode se aplicar à dança em suas possibilidades esticadas e remontadas nas últimas décadas. Onde a dança é pensada também a partir da vivência do intérprete-criador, mais do que da reprodução de movimentos, tal qual os personagens de teatro, criados previamente. Entre ficção/sequência coreográfica e a experiência do artista. Nesse lugar, o preparo do corpo, para atingir o resultado proposto, deve buscar outras maneiras de acessar o fazer criativo. Agora que a fonte está dentro da vivência, vamos de encontro com o cultivo de si.

[...] se muitas vezes, a experiência pessoal não está mais a serviço da produção de um mundo ficcional e é ela mesma, a matéria principal é ponto de partida do processo de criação, o artista necessariamente terá de descobrir outras formas de trabalho sobre si, de relação com o outro e de desenvolvimento dos materiais (Quilici, 2011, p. 2).

1. Quando o que se almeja ser provocado em cena não é mais totalmente criado, inventado, mas próximo do real, é preciso investigar de que maneira acessar um lugar de sensações. O preparo ainda é necessário, então agora é questionado como exatamente seria ele. “Trata-se de considerar a especificidade das diferenças produzidas, a qualidade das experiências desencadeadas (e não apenas sua “intensidade”), e o tipo de transformação que se almeja provocar (Quilici, 2011, p. 2)”.

Não se sente a partir do movimento e nem se move a partir do sentimento, ambos se misturam. A sensação é movimento, o movimento é sensação. O artista estará imerso no estado de presença, em uma atenção guiada para se permitir ser atravessado e movido pela experiência. Sendo movido pelo cotidiano para uma criação artística que surge no cultivo de si, onde “[...] a prática está sempre enraizada no momento presente, transformando o próprio viver cotidiano numa espécie de arte do despertar, que se atualiza a cada instante (Quilici, 2011, p. 5)”.

2 CAPÍTULO II: ELES NÃO SABEM QUE EU EXISTO?

O corpo que dança é também o corpo que transiciona. Chega em cena os movimentos de um desviado metamorfoseado em si próprio.

Retomando Pareyson (1993), a experiência e a arte se encontram no mesmo ponto. A pessoa artista não está à parte da pessoa no cotidiano. A dança não se manifesta isolada do mundo, ela é gerada através dele, e ressoa no outro. Quando se assiste dança, não é aí que acaba. Porque há **alguém** dançando, e está dançando **sobre** algo e ele o faz de uma determinada **maneira** porque assim o **quis**. E por que ele quis? O que se quer na dança e por que se quer?

Tudo gira em torno da palavra dada. É o outro que comunica, o corpo reconhecendo outro corpo, numa dinâmica criada pelo homem. Existe um movimento nas relações, este se manifesta através das linguagens. O que é falado, por que é falado, como é falado. A linguagem está nessa dança que pensa a partir dos simbolismos presentes nos olhares e receios do cotidiano de um corpo trans e na relação com o próprio corpo em mutação. Um constante ciclo de trocas desse sujeito em contato com o outro, envolvido por uma rede de relações que o afeta.

E nos afetamentos que despertam seu eu enquanto ser político sob constante alerta do medo da violência, é despertado também o movimento da dança instigado pelas camadas acessadas pelo artista que se permite debruçar sobre si mesmo, pelo seu olhar em contato com o olhar do outro, dos outros, tantos outros que o cercam.

Gerando uma arte política, e porque toda arte é. Pois antes da arte, existe o artista e o artista também é sujeito, tem corpo. E todo corpo é político, “como fatos de linguagem. [...] Cada corpo é contado um a um, mas o corpo não é um nem sozinho. Porque cada corpo se estende em várias dimensões (Leibson, 2022, p. 1)”. Todo homem é político porque todo homem nasce já inserido em um sistema que o precede e terá nele posto dezenas de percepções acerca de quem é e como se portar e ser tratado. Mas esse corpo não é inerte e passivo, ele reage e responde.

Todo corpo é político porque algo no corpo resiste, mesmo quando o sujeito foi subjugado e a sua palavra obturada. Corpo político porque suporta aquilo que nos investe para que não sejamos reduzidos a vidas nuas condenadas ao sacrifício (Leibson, 2022, p. 3).

Pensar a arte politicamente é compreender suas dimensões enquanto uma prática que acontece a partir de uma constante construção, a partir de um processo. Processo de criação, produção de conhecimento, teoria. Imbricada nos atravessamentos oriundos da vivência do artista. "A teoria da dança [...] não se concentra exclusiva ou primariamente em um produto, mas também - e o mais importante - em um processo, o qual busca refletir os métodos de trabalho usados e as formas de colaboração (Klein, p. 3, 2021)".

O processo de criação gera métodos, diferentes maneiras de criar. Uma dança pensada pela experiência, mas especialmente pela experiência de um corpo trans, nos apresenta possibilidades diante de uma vivência psicossocial e extremamente corpórea. Unindo diferentes perspectivas sobre uma corporeidade na sua vivência. Paralelos entre o corpo artístico, político e trans, termos estes nada mais que diferentes nomes de um mesmo ser.

Toda arte é um pronunciamento, um discurso exposto. Se minha obra fala do meu corpo trans harmonizado, demonizado, expurgado do sistema vigente de gênero então minha obra, tal qual eu, se retira desse sistema. Nega, provoca e se opõe. Uma dança especificamente crítica e tudo que a define como tal, se delinea pelo processo. Laboratórios de pensamentos e instigadores de sensações.

Mapear a maneira que esse corpo à margem se comporta em detrimento das consequências da sua mera existência. Um corpo menos merecedor de vida que muitos outros. Quais corpos ocupam os lugares? A crítica abarca tudo que norteia tal criação. Porque falar do que me atravessa enquanto corpo transmasculino é criticar o sistema cisnormativo. Não há outra forma de vivenciar um corpo trans que não negando hegemonias, quebrando regras, desobedecendo normas.

O que se nega é algo imposto por uma estrutura muito maior que o indivíduo, então, quando eu decido usar de material para criação em *Matrioska* aquilo que tange meu corpo dissidente, a mera existência da obra a torna crítica. Através dela, passa a se fazer presente nos espaços, aquilo que comumente não se vê. Trazer à tona, aquilo que o sistema tenta incessantemente apagar, é movimento. De corpo, de política, de estruturas.

Ao pensar a política inserida na prática artística, é preciso antes estar ciente de que toda arte é política, então um discurso que separa prática-corpo limita as compreensões de como ela se articula no mundo. A teoria se constroi **em torno do**

fazer, a práxis detém as respostas e possibilidades da minha produção e apreensão de conhecimento, ela produz discurso.

Mesmo a dinâmica da criação em arte dialoga com a dinâmica da crítica, eu danço sempre sobre alguma coisa, eu critico sempre alguma coisa. "A prática da crítica é, portanto, sempre particular, ainda que generalizável, isto é, ela sempre se refere a um contexto concreto, permitindo que conclusões sejam feitas e possam ser aplicadas a outros domínios e situações/modelos (Klein, p. 5, 2021)".

Fazer dança, dentro do processo criativo, é construção de saberes e posicionamentos no mundo. Quando meu corpo se move, ele está se posicionando politicamente. Não se dança no vazio.

Ocupando o espaço de criação, o que o artista produz pode ceder ou ir contra o sistema. Ir contra as normas é criticar, dança também é prática crítica, se assim a pessoa artista quiser. Mas Klein (2012) nos questiona: como produzir arte crítica se, para criticar, deve se opor e, quando criticamos, facilmente, apenas nos inserimos no sistema, repetindo hegemonias? "[...] a crítica política contemporânea infelizmente privilegiou as teorias normativas da democracia [...] (Mbembe, 2018, p. 8-9)". Devemos pensar de onde surge essa crítica. Tal prática é algo já estabelecido na sociedade e não é difícil cair em um padrão do que comumente se espera de quem o faz. "Como o *sujeito artístal* teóricico transforma a si mesmo, quando o modus operandi estético de autoformação, [...] é delineado por práticas éticas que requerem em troca um pano de fundo político, ou em outras palavras, uma política normativa? (Klein, p. 14, 2021)."

Caindo em um paradoxo, quebramos regras, mas após certo tempo tal quebra torna-se o padrão. O corpo não pode se acomodar, e estar no lugar de artista criador é perceber em si a capacidade de trazer novas possibilidades, subvertendo as percepções de mundo. A crítica não será sempre automaticamente revolucionária se ela não for exercida em um lugar de ruptura.

Como pode uma dança ser feita todo o tempo sob os mesmos olhares, sob os mesmos corpos, sob os mesmos lugares? *Matrioska* nasce de um corpo deslocado, pois não lhe é comum a permanência. Os lugares em sua maioria representam novas possibilidades de desconforto. O cotidiano é resultado do contexto social onde se insere, e suas estruturas são organizadas de maneira que esse corpo não seja bem-vindo; quando não é o outro a retirá-lo, ele mesmo se retira. A vivência trans

carrega uma experiência corpórea visceral, e igualmente visceral será a dança que traduz as poéticas habitantes dessa pele.

E esse corpo é marcado cotidianamente por estar no lugar de um ser a quem a vida não lhe é merecedora, de um alvo de morte. Aqui é pensada uma dança produzida por um corpo inserido em um sistema que o exclui e demoniza. A média de vida de pessoas trans é de 35 anos, o Brasil é o país que mais mata pessoas trans, existe um poder que faz com que isso aconteça. “[...] a expressão máxima de soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem pode morrer (Mbembe, 2018, p. 5)”.

A soberania se encontra presente há muito tempo na história, mudando apenas sua abordagem ou aparência. A depender da organização da sociedade em determinado período, suas articulações de poder podem ser mais ou menos explícitas. Um rei, uma igreja, um parlamento. Estruturas. Na sociedade contemporânea, ela se manifesta nas instituições, nos políticos, mas não somente. Estão também naqueles que detém a fala, detém os nomes, os afetos.

A quem os direitos e possibilidades são destinados? Quem o espectador espera ver nas narrativas que estão sendo reproduzidas? Mbembe (2018), em seu ensaio, traz a necropolítica para falar da estrutura que mata corpos pretos sistematicamente. Nesta pesquisa, utilizo de seu discurso para traçar paralelos com a corporalidade trans, a quem o direito à vida também é negado.

Não são “pessoas más”, seres de má conduta, raivosos, contribuindo em sua soberania para que corpos distintos dos seus sejam colocados em um lugar de morte. Quem faz isso, o faz em plenitude mental, acreditando verdadeiramente que o melhor para a sociedade é o combate a essas pessoas. Mas eles negam o desejo de morte, ao invés disso, dirão que você é um monstro, alguém que corrompe a bondade das crianças. “[...] o poder (e não necessariamente o poder estatal) continuamente se refere e apela à exceção, à emergência e a uma noção ficcional do inimigo (Mbembe, 2018, p. 17)”. É você quem destroi a paz ao demandar seus direitos, direitos estes que, para eles, não são necessários, não lhe pertencem.

Ao poder soberano, cabe a função de categorizar os corpos, distinguindo os bons daqueles agrupados em subespécies. Uma das ferramentas para o

agrupamento está nos símbolos. Uma mulher “normal” vai apresentar determinado corpo, determinada voz; o homem “normal” o mesmo. Um corpo cisgênero. Claro que a eles não se faz questão de usar marcadores ao lado de suas identidades, já que para eles, se você é homem, você apenas é, naturalmente. Como Preciado (2021) pontua no seu discurso direcionado à Escola Psicanalista Francesa, que: “[...] vocês provavelmente se considerem homens ou mulheres naturais e tal suposição os tenha impedido de observar, a uma distância saudável, a máquina em que estão inseridos (Preciado, 2021, p. 280)”.

A única possibilidade é a cis, e eles não se denominam como tal porque a norma não é acostumada a se identificar, a norma apenas é. Não é preciso especificar porque já se supõe, já se espera. E qualquer coisa fora do que se espera, isso, sim, a isso cabe um nome. O nome é direcionado para apontar aqueles que não cumprem o que esperam de seus corpos, que são anormais, monstros, não naturais. A “identidade leve e anônima é o privilégio da norma sexual, racial e de gênero. [...] Ser marcado com uma identidade significa simplesmente não ter o poder de nomear a própria posição de identidade como universal (Preciado, 2021, p. 293)”.

Como subespécies inferiores a nós é dado nomes, e somente nós os teremos, porque nomear é distinguir enquanto menores, enquanto monstros, enquanto desviantes. Os nomes são destinados àqueles que não são normais. Ninguém precisa pensar que é cis, nenhum cis é chamado como tal. Para eles, ele é apenas um homem, ela é apenas uma mulher. Mas não eu, eu sou outra coisa, isso aí tem um nome. Então **eu** irei nomear. Como ato de criação, de arte, farei dança a partir dos nomes, e os que eu escolher, os que eu desejar. Retirando meu corpo do lugar do subalterno, me dando poder e autonomia sobre meu corpo através do movimento. Tendo a dança como possibilidade de ruptura das estruturas normativas, tomando posse do discurso.

Entrelaçando as visões de Agamben (2007) e suas citações de Foucault, o lugar daquele que nomeia pode ser pensado também como o lugar de função-autor. Em uma distinção entre autor e função-autor, o primeiro faz referência ao indivíduo em suas particularidades; o segundo, em seu papel social, enquanto agente enquadrado em grupos. Se este grupo representa aqueles que possuem poder, sua voz sairá muito mais alto e suas palavras terão muito mais peso. Trazendo para o

contexto de *Matrioska*, onde, em oposição às hegemonias que conferem a palavra unicamente ao homem cis, um corpo transmasculino nomeia. A função-autor define quem pode e não pode, dita quais falas cabem, “[...] sanciona o direito de autor e, ao mesmo tempo, a possibilidade de distinguir e selecionar os discursos [...]” (Agamben, 2007, p. 50).” A quem é possibilitado o lugar de autor para determinar as organizações sociais?

A soberania reivindicada pela função-autor se insere na lógica sistemática com que corpos dissidentes são indicados como menos merecedores de vida. Tal função é o poder destinado ao homem *cishétero* branco, a quem é permitido existir de bom grado, sem pensar duas vezes. Não se trata de individualidade, mas de coletividade. Grupos e grupos, grupos que podem e grupos que não podem. Quem detém o discurso. E ainda que seja uma dinâmica coletiva, ela possui consequências na vivência e formação da individualidade de cada um, como afirma Foucault, “o sujeito como indivíduo vivo sempre está presente apenas através dos processos objetivos de subjetivação que o constituem nos mecanismos do poder (Foucault apud. Agamben, 2007, p. 51)”.

Todo discurso acontece dentro de um contexto social, atravessado pelas interseccionalidades de quem o profere, e a depender de onde ele surge, esse porta-voz ressoará de determinada maneira. Ninguém está isento disso, nascemos dentro de uma estrutura anterior a nós. Estamos imbuídos de significados e simbologias, construídos no decorrer da história, que informam a quem nos vê, se somos ou não merecedores de dizer.

O mundo é amparado por noções transfóbicas, os grandes poderes alimentam a manutenção das visões que legitimam a desumanização desses corpos. E na arte uma pequena fissura é feita ao se criar uma obra, quase como um novo mundo, bem pequenino, onde tem voz o corpo a quem o direito da fala é negado.

Existe uma força presente no ato da criação artística, soa até mesmo religioso. Fazendo dela uma brincadeira ao usá-la para profanar as moralidades e dogmas que aprisionam e silenciam corpos expurgados do direito à vida:

A precariedade das vidas impossíveis e imorríveis das pessoas que habitam o limiar vidamorte, como condição da

existência dos campos de força, apresenta movimentos que revelam: “A luta, a fome, a miséria, a sede, nosso corpo aqui projeta uma força que anuncia a morte. A nossa única possibilidade de existir é criar. Como criatura, moldamos condições para fugir das posições de subalternidade” (Mattiuzzi; Mombaça apud Silva, 2019, p. 27) (Habib, Rocha, 2021, p. 18).

A dança enquanto experiência corpórea e pesquisa do corpo, possui a possibilidade de materializar, ou mesmo personificar as sensações e memórias que assombram constantemente aqueles que se desviaram da cisgeneridade. Contando relatos através do movimento, desenvolvendo uma linguagem particular à obra a partir destas memórias e sensações, as cenas desenvolvidas em *Matrioska* acontecem fora da linearidade, como um emaranhado de emoções. Cada gesto é desenvolvido a partir dessa memória. Cada movimento tem nome. Encontrando uma dinâmica de memorização sentimental corpórea, em que a partir do nome que dei para aquela sensação corporificada, é gerado um estado de presença que induz o movimento.

O ritmo do dilacerar de peles pode ser encarnado nos pés, encontrado em cena. É possível sentir nas mãos os moldes violentos que subjugaram meu corpo. Compor dança a partir de uma corporeidade trans é criar espaços que, por muito tempo, não tiveram possibilidade de serem criados. Mesmo hoje são poucos. Na dança se faz possível criar realidades pelo movimento, pois como as palavras ele também é criador e destruidor de mundos (Rolnik, 2016).

O corpo que só aparece quando lembrado por aqueles que tem poder, não é percebido de fato. Ele só está ali porque o outro quer, mas o seu querer não importa, o que parte de você não importa. Você não é sujeito, você é o assunto que o sujeito fala, porque “[...] as vidas infames aparecem apenas por terem sido citadas pelo discurso de poder [...]” (Agamben, 2007, p. 52)”. E todo corpo, não visto como sujeito, mas mera extensão de discursos das identidades hegemônicas quando mencionado, não surge como presença de fato, mas apenas uma peça subjugada no tabuleiro social. O corpo que dança, assim como a boca que fala, toma posse da narrativa.

Então existe aqui uma constante dinâmica presente nos alicerces criadores da estrutura de *Matrioska*. Visto que, os laboratórios feitos para criar movimento partem de nomes, carregados de narrativas, dados às sensações exploradas no corpo.

Pensando a obra politicamente ao olhar para o corpo trans que cria uma obra sobre um corpo que cria e que nessa relação interligada, é por si só um discurso de ruptura. Gerando também um espaço/momento em que o corpo, que não pode falar, toma posse do verbo. É de hábito que uma vida como a minha seja sempre “jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada (Agamben, 2007, p. 55)”.

Nesse sentido, no ato de experimentação artística do corpo se coloca na condição de enfrentamento sobre os discursos normativos, mas também este mesmo corpo, subvertendo a normatividade, cria um espaço no mesmo lugar que o afasta.

Em *Matrioska*, é colocado no corpo as marcas do que é, e como é, para este ser a quem negam a natureza. Ele “não é natural”. E como se move o corpo marcado como tal? Que gesto, que movimentação, qual intenção se joga para a cena que aborde isso esteticamente? Por isso na obra está presente uma movimentação em torno das linhas corporais, das delimitações nesse corpo não-natural. “Existe o homem, e isso que você é não é homem. Homem não é assim, isso não é natural. Essa parte aqui do teu corpo, e essa outra bem aqui, isso não é de homem”.

Através do movimento, se evoca como os conceitos acerca das corporeidades em suas categorizações sociais e físicas dentro de conceitos de masculino e feminino são expressos no corpo. A partir dessas quebras de expectativa, e desvios do que é o verdadeiro homem, eu vou falar do meu corpo e mostrar nele partes que são apontadas como não naturais para um homem. Fazendo do meu corpo uma tela de exposição para uma pele que a sociedade tenta a tanto custo esconder e apagar.

Numa proposta de fazer movimentações e reverberar no corpo simbologias, metáforas ou mesmo representações diretas dessas noções corporais de como eu me desvio dessas expectativas naturalizadas acerca dos entendimentos de gênero. Então, eu toco no meu corpo, eu aponto para o meu corpo, eu exponho o meu corpo e o que eu faço com essas partes, como um corpo trans em movimento, me torna inevitavelmente simbólico e a depender de como eu me coloco em cena e como faço uso do meu corpo, ele vai falar disso.

Eu abarco isso e traduzo, gero movimento a partir de tais noções e crio uma linguagem particular para essa obra, partindo da minha experiência sendo destrinchada em camadas e dentro delas existem inquietações, frustrações e

violências que me atingem por estar inserido nesse contexto, enquanto pessoa transgênero. Quando estou em cena e toco no meu peito, sendo este uma parte do meu corpo, que para as noções vigentes me destaca como não-homem, ou um desvio da natureza, eu digo tudo isso para aqueles que assistem. E escolhi esse gesto porque fazê-lo significa algo.

2.1 EU PRECISO QUEBRAR AS DOBRADIÇAS PARA PASSAR PELA PORTA

Praticantes das artes cênicas e seus pesquisadores costumam estar em constante contato com práticas que busquem fazê-los passar por mudanças de estado corporal. Pesquisar dança, performance, e/ou desenvolver processos criativos, implica numa entrega do artista em uma experiência que afeta todas as suas camadas. E ao se debruçar sobre essas transformações corporais nas artes da cena, Habib (2019) cria o termo “Corpo Transformacional”. Definido como:

[...] aquele que, a partir da alteração dos seus estados corporais, tem, dentre outros aspectos, sua qualidade de movimento, sua forma e sua existência alteradas. [...] Um corpo Transformacional transforma materialidades, sendo simultaneamente transformado por elas (Habib, 2019, p. 1074).

A pesquisa de corpo na produção artística exige que estímulos sejam pensados para que o corpo alcance o estado corporal que permita o artista trazer à tona as sensações e qualidades de movimento potentes para a cena. Podendo ser por:

[...] indicações de movimento, pelo trabalho corporal imagético, e por acoplamentos e reacoplamentos em redes de materialidades que incluem corpos humanos e não-humanos, como organismos, dispositivos tecnológicos, espaço-tempo, coisas, forças, conceitos abstratos e epifenômenos - as produções de efeitos materiais podem se dar também a partir da memória, imaginação e pensamento. Essas redes de (re)associação/dissociações atuam na potencialização, amplificação ou distorção da experiência física, sempre dissolvendo as dicotomias presentes nas separações entre corpo e mente, corpo e espaço, organismo e máquina, físico e não-físico (Habib, 2019, p. 1074).

E assim como no processo de transformação do artista, corpos trans também passam por estímulos que alteram seus estados corporais. Para o que Habib (2019) afirma: “O corpo transgênero é potencialmente um Corpo Transformacional (Habib, 2019, p. 1074)”, com a potencialidade da transformação proporcionada por hormônio, cirurgias plásticas ou próteses, estas “implicam invariavelmente a

modificação dos estados corporais, por alterar a experiência, a existência e a forma do corpo (ibidem)”.

As mudanças corporais pelas quais pessoas trans passam implicam em muitas quebras de padrões, experimentação e novas formas de percepção a partir de estímulos ao corpo, em um processo de maior compreensão e imersão em si mesmo. Todos esses pontos estão presentes também no processo de experimentação e alterações na pesquisa artística, visto que é preciso estimular, explorar e extrapolar as ideias a fim de romper com vícios de movimento, e de o corpo encontrar novas possibilidades em busca de novos fazeres artísticos. “[...] o Corpo Transformacional almeja romper com sistemas¹ de controle, que produzem corpos disciplinados, ideais para reproduzir padrões e normas de comportamento e movimento (Habib, 2019, p. 1076)”. Ambos refletem um corpo que precisa sair da sua zona de conforto. Antes de uma pessoa trans entender-se como tal, existem muitos cenários que poderiam contemplar sua vivência, mas é universal que se retirar da vivência de um corpo cisgênero implica em sair de uma zona de conforto, ao pensarmos nos enfrentamentos e violências as quais pessoas trans estão suscetíveis. É importante compreender que as mudanças alcançadas por transgêneros não serão necessariamente para se aproximar de um padrão cisgênero, o ponto crucial recai na mudança. Trata-se de autonomia sobre seu corpo e sua identidade. “A transformação corporal se excede em si mesma e recria as próprias fronteiras entre cultura e natureza (Habib, 2019, p. 1075)”. Compreendendo nas mudanças corporais as possibilidades de tornar seu corpo uma grande potência, bem como Habib (2019) afirma:

O corpo que potencialmente assume diversos estados expõe uma modificação profunda na presença cênica, já que propõe modificar tanto algumas das forças imperativas incorporadas na prática artística, quanto o comando e o controle integrados na lógica da governabilidade neoliberal [...] (Habib, 2019, p. 1076).

O corpo trans, enquanto uma potência criadora, quebra com padrões não apenas da dança, da arte, como também do sistema hegemônico sociopolítico. Desestabilizando os pensamentos e desejos, ao fazer sua obra entrar em contato com o mundo. E, ao mesmo tempo que o artista se coloca duplamente em um lugar

¹ Junção das palavras “cisgênero” e “sistema” para enfatizar suas estruturas estabelecidas.

de vulnerabilidade em cena – visto que esse corpo em sua vivência já é constantemente vulnerável - essa vulnerabilidade é o que potencializa sua presença e logo, a capacidade da obra enquanto ato político e desestabilizador de estruturas. O estado de vulnerabilidade leva ao espectador as tensões e violências que cotidianamente atravessam esse corpo e, a partir disso, ressignifica os simbolismos que seu corpo carrega. Tornando evidente “[...] a capacidade que tem a performance de criar arenas de responsabilidade ética², onde a presença do corpo do performer é renegociada junto ao corpo do público (Spinelli, 2017)”.

O público é colocado de frente para esse corpo dissidente, fugitivo da norma, que é cotidianamente referido de forma violenta e desumanizante. Nesse momento, existe uma grande mudança de dinâmicas sociais. Comumente, esse corpo não tem voz, ele é a terceira pessoa. Aquele de quem falam, que **apontam**, o objeto da conversa, não o porta-voz, o propositor da conversa. Existe um impacto ao ter essa corporalidade encarando o público, e digo encarar não apenas pelo literal de direcionar o olhar para quem assiste, mas de colocar, deixar o corpo a postos para todos verem e presenciarem.

Nesse processo de compartilhamento transformacional, o corpo do performer, que é atravessado por vulnerabilidades e violências interseccionadas de gênero e diversidades corporais, entra em relação com o outro, operando na reinvenção dos sistemas de corpos e gênero hegemônicos (Habib, 2019, p. 1078).

Habib (2019) aborda o trabalho de Spinelli, com sua performance “gordura trans// trans fat”, nela ele utiliza materiais gordurosos para provocar seu corpo e mantém o constante contato visual, procurando olhar cada um dos presentes mais de uma vez. E em meio aos movimentos de quase queda, escorregando coberto de material líquido, totalmente exposto, seu contato com os espectadores gerou fortes atravessamentos. Como uma pessoa comentou:

(...) fiquei muito impressionada com a performance. E não foi por você estar nu, pela forma como seu corpo é ou por você ter se coberto de óleo. O que me impressionou foi que você nos olhava nos olhos. Eu ficava me perguntando o que você estava pensando sobre nós quando nos olhava, e o que você sentia (Spinelli, 2017).

Outra pessoa fala sobre a troca recíproca do olhar e “[...] ela sugere ter sido surpreendida pela necessidade de repensar como o olhar dela fazia com que eu me

² Expressão usada por Ana Bernstein ao descrever a performance Ritmo 0, de Marina Abramovic, onde a artista disponibiliza objetos para serem usados em seu corpo por quem passasse por ela)

sentisse, chamando para si a responsabilidade do potencial afetivo da sua própria presença (Spinelli, 2017)”. Nessa troca, se faz possível a reconfiguração da percepção do outro e de afirmação e abertura de possibilidades de existência para o corpo trans. Afetando e se deixando ser afetado.

A presença desses corpos na cena artística ainda é muito recente, a dança, a arte, se organiza por um sistema que favorece os corpos cisgêneros. O corpo trans, por sua mera presença, já carrega uma grande potência. Em processo criativo, bem como em *Matrioska*, tal potencialidade pode ser expandida e investigada para gerar uma obra artística política e transformadora, reconhecendo na experiência possibilidades para criação (Pareyson, 1993) e mais além, ao perceber no corpo transicionado, especificidades potentes para desenvolver discursos na arte. Um corpo que se move hoje de uma maneira que não se movia antes. Visto que a transição atravessa e afeta a pessoa trans em diversas camadas. “O transgênero está no que podemos considerar o grau mais extremo das modificações corporais, pois está profundamente comprometido pelas relações de moralidade da sociedade [...] (Panamby, 2013, p. 36)”.

A dança abre espaço para investigar o corpo e seus estados, assim como o processo de transição e hormonização nos faz investigar, reconhecer e mesmo alterar nossos estados corporais. Quando a maneira com a qual os outros te enxergam muda abruptamente, isso afeta a forma com a qual você se enxerga e lida consigo mesmo. E o olhar voltado para nossa identidade, numa relação mais estreita com nossa pele, vai de encontro com o contato com o outro, atravessado por violências que inevitavelmente atingem a relação da pessoa trans com o seu corpo. Como Habib (2021) pontua:

O trauma é corporal, no sentido que respinga como uma amputação no corpo inteiro ou como “lâminas de facas” (Fanon, 1970, p. 112) lesionando a pele. Dessa forma, as feridas não elaboradas são inscritas corporalmente. Se o trauma está inscrito e somatizado no corpo, ele articula a dor corporalmente, manifestando-a por diferentes vias na linguagem, então, em todos os processos ontoepistêmicos (Habib, 2021, p. 13).

Mas é também importante frisar que as mudanças na relação de uma pessoa trans consigo mesma não são exclusivamente dependentes do outro, são corpos que existem principalmente por se desviarem do que a sociedade espera e impõe. O que acontece é um movimento conflitante entre o indivíduo e a sociedade, é preciso

reconhecer que as violências sistemáticas acarretam consequências na vivência desses corpos. Vivenciar violências constantemente vai afetar a pessoa nos mais diversos aspectos. E é no ato de criação que a transgeneridade encontra espaço e possibilidade para sua existência, materializando uma resposta às violências sistêmicas:

A precariedade das vidas impossíveis e imorríveis das pessoas que habitam o limiar vidamorte, como condição da existência dos campos de força, apresenta movimentos que revelam: “A luta, a fome, a miséria, a sede, nosso corpo aqui projeta uma força que anuncia a morte. A nossa única possibilidade de existir é criar. Como criatura, moldamos condições para fugir das posições de subalternidade” (Mattiuzzi; Mombaça apud Silva, 2019, p. 27) (Habib, Rocha, 2021, p. 18).

É o encontro de um momento de palavra. É você quem está criando, quem está fazendo, dizendo, é você quem está nomeando. Um corpo trans nomeando. Compreendendo a arte trans como uma possibilidade de criação de novos mundos e desmonte de estruturas, para gerar espaços e realidades onde corpos desviantes sejam bem quistos, sejam possíveis e não mortos. Mesmo que seja por dez minutos, trinta, quarenta..., a obra vai reverberar. Embora a sociedade tenha uma estrutura fundada em transfobia, ela não é fixa. A cada ação disruptiva, contrária às hegemonias que regem e desumanizam os corpos distantes da norma, é possível abrir brechas que futuramente se tornarão portas. A arte afeta a percepção de mundo das pessoas, o que você apresenta e quem apresenta influencia os olhares e construções acerca do imaginário sobre pessoas trans. “Dessa maneira, transformar em sujeitos as pessoas que sempre foram objetos é operar em uma (re)escrita, em que esses grupos possam definir suas próprias identidades e realidades (Habib, 2021, p. 12)”.

E nesse lugar da comunicação, das trocas, acontecem as relações. No contato com a arte do outro e/ou da sua arte com o outro. E é através dela que a realidade é feita. Porque enquanto eu estou aqui e outro está ali, nada está acontecendo. Quando seu desejo é jogado ao mundo, sendo exposto e enunciado, é aí que a realidade toma forma. E são muitas as formas de se enunciar, uma delas é com a dança. Cada momento de *Matrioska* foi nomeado em decorrência de um discurso que está por trás do mo(vi)mento. Um jogo de nomeação para estruturar a obra e nomear as sensações à minha maneira. Eu me nomeio, eu digo o meu nome,

sou eu quem falo. Fazendo um movimento contrário ao sistema que de tudo faz para que eu não tenha fala e muito menos escuta.

Habib (2021) nos fala sobre os atos de transformação, e como essas práticas apresentam ao mundo possibilidades para o seu fim, o Transapocalipse (2020). As mudanças pelas quais tais corpos passam, os colocam no limiar mortevida, “as pessoas de corpo e gênero diversas estão mais perto da morte, e vivem a imprevisibilidade do fim súbito a cada instante e a cada ato de produção corporal que torna a mortevida movimentos ainda mais imbricados (Habib, 2021, p. 16)”. Pessoas trans passam por “transformações corporais que produzem a cada instante previsões do fim do mundo [...] (Habib, Rocha, 2021, p. 16)”, a morte se instaura em diferentes possibilidades. A existência e persistência desses corpos implica na morte do mundo, das noções de corpo, gênero, sexualidade. Ao passo que, por consequência disso, tal corpo é alvo constante de morte. Para a manutenção do sistema hegemônico de gênero, aqueles que desviam da norma, devem ser invisibilizados. Seja pela criação de sistemas que o excluem ou por atos violentos, que muitas das vezes levam à sua morte.

Habib e Rocha (2021) fazem menção à performance de Pérola Preta, “(B)urra demanda de amor”, durante o primeiro seminário do DESMONTE, na UFBA. Nesse trabalho, em uma performance, a artista se debate e se joga em cima de uma mesa, enquanto pessoas passam ao redor com uma vela nas mãos. Mais e mais pessoas, com suas respectivas velas, passam a participar do que seria uma procissão. “Velas para curar, para queimar, **para iluminar rostos tantas vezes apagados** (Habib; Rocha, 2021, p. 10)”. Ao final da performance, a Escola de Dança estava suja, encharcada de leite, com restos de farinha, velas ainda acesas, e a mesa da sala dos professores estava desmontada, ao chão. Um movimento de destruição, de fim de mundo, para a recriação dele. “PORQUE SE O MUNDO, QUE É MEU TRAUMA, NÃO PARA NUNCA DE FAZER SEU TRABALHO, ENTÃO SER MAIOR QUE O MUNDO É MEU CONTRATRABALHO (Mombaça, 2017, n/p)”. Para o que os autores (2021) dizem, “O Apocalipse e o Pós-Apocalipse são movimentos de cura pela poética da destruição (Habib, Rocha, 2021, p. 19)”. Assim trago:

Esta geração constante e compartilhada do corpo no contexto da performance prescinde de uma vulnerabilidade própria ao estado performativo (...). No caso de artistas que carregam a marca própria da abjeção (seja por seu gênero, sexualidade, racialização, classe, porte, etc),

tal vulnerabilidade ganha camadas sociopolíticas, pois seus corpos experienciam diariamente estados de vulnerabilidade e violência, fazendo com que o evento performativo se dê como uma intensificação das situações cotidianas que, ali, podem ser reinventadas (Spinelli, 2017).

Olhando para os trabalhos de Spinelli e Pérola Preta, encontramos duas vivências de corpos transgêneros que não possuem vivência necessariamente semelhante, obras que propuseram dinâmicas diferentes, mas para além das particularidades, ambas desencadeiam movimento nas estruturas hegemônicas. Corpos trans, marginalizados e desumanizados quando ocupam lugar de criação, agem em movimento totalmente contrário ao que nos é ensinado desde nosso nascimento.

3 CAMINHOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA

A presente pesquisa tem como foco a experiência do corpo na sociedade. As percepções individuais do artista, que fazem parte de uma vivência coletiva, foram o principal material para o desenvolvimento de reflexões e práticas que abordem as questões do sensível como impulsionadores de potencial criativo na arte. Levantando questionamentos e informações por meio de uma abordagem qualitativa, buscando, de acordo com Severino (2014), garantir que as especificidades da condição de sujeito não escapem no desenvolvimento teórico.

Em consonância com a necessidade de “proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a constituir hipóteses (Gilson, 2002, p. 41)”, este estudo tem uma natureza exploratória. Buscando destrinchar as camadas presentes na experiência das relações do indivíduo com os outros, a partir de um olhar atravessado pelas subjetividades presentes em um corpo trans.

Esta pesquisa tem abordagem cartográfica. Nesse sentido, a vivência sensível do artista foi mapeada, investigando as sensações e pensamentos capturados no cotidiano. A cartografia desenvolve postos-chave para a criação dentro do âmbito sensível, capturando, por meio de um estado de atenção, materiais potentes nas manifestações do dia a dia.

Não se tratando de regras predefinidas para delimitar o que se capta de potente em um ambiente/situação, mas de uma abertura às sensações que cercam o artista. Produções textuais, bem como desenhos ou pinturas, fizeram parte desse processo, para externalizar o momento em que aquilo que se destacou na experiência para ser pontuado e discorrido e desenvolvendo material para uma criação artística. A pesquisa tem como sujeito o artista criador, configurando-se, portanto, em um estudo de caso.

A coleta de dados foi realizada por meio da escrita, tanto em textos quanto em poemas ou mapas mentais, bem como desenhos ou pinturas que remetessem aos momentos cotidianos, despertando em sensações potentes para a criação artística. As análises da experiência serviram como guia para laboratórios de experimentação corporal, nos quais os apontamentos do cotidiano registrados na escrita serviram como gatilho para a criação de movimentos. Surgindo mais escritas e novos

mapeamentos a partir desses movimentos. Todos os laboratórios foram registrados em vídeo para o estudo do movimento e suas possibilidades dentro da proposta.

Por meio da prática cartográfica, mapas do sensível nomearam e experimentaram as sensações do artista em contato com o mundo, a fim de criar materiais potentes para a elaboração de uma obra. Os laboratórios aconteceram diante dos materiais coletados, com eles e a partir deles foi desenvolvido um discurso político em cena, por meio de um trabalho oriundo das possibilidades presentes nas complexidades que o cotidiano abriga.

4 MAPEANDO OS LUGARES QUE PERCORRI QUANDO ENCONTREI FORMAS DE ESTAR AQUI

Os laboratórios foram pensados de forma que o corpo ficasse embebido das sensações guias da obra e retornasse para o estado pulsante alcançado anteriormente. Tendo em vista que eu trago *Matrioska* de uma disciplina³, o primeiro momento é de retomada e vivência para entender o estado atual do trabalho em mim. Por ter tido um espaço de tempo entre a última apresentação e a produção da presente pesquisa, entendeu-se a necessidade de um processo que se organizasse em torno não somente da execução dos movimentos já criados, mas de estabelecer maneiras do corpo acessar novamente as sensações presentes no discurso e conseqüentemente, na movimentação. Visto que, o espaçamento entre uma prática e outra, esfria as reverberações sensíveis necessárias para a apresentação da obra. Para que as movimentações aconteçam com expressividade, elas devem vir à tona como consequência de um Cultivo de Si (Quilici) alimentado continuamente em laboratórios estruturados para “[...] desenvolver modos de avaliar e lidar com os estados de corpo-mente –muitas vezes sutis [...] (idem, ano, p. 160)” que pretendi desencadear em mim mesmo e no público (ibidem).

No decorrer da pesquisa, diversos laboratórios foram feitos para imersão, aprofundamento teórico e estruturação da apresentação. Compreendendo que a escrita caminha junto com a prática e a prática junto com a escrita. Não poderia escrever sobre *Matrioska* sem a ter corporificada.

A estrutura dos laboratórios foi pensada diante das necessidades percebidas ao longo do processo e, a partir delas, as dinâmicas eram estabelecidas, com o passo seguinte pensado sempre como uma resposta às reverberações do laboratório anterior.

O estado não se alcança com apenas um dia, mas vários, em uma imersão. E quando o discurso foi totalmente retomado, seguiu-se com laboratórios focados no amadurecimento e naturalização do movimento. O constante contato com a execução dos movimentos é necessário mesmo após a compreensão total, porque

³ Link da apresentação: <https://youtu.be/BAS2KoUbsug?si=uUyJHsntVzuTMrgt>

não se trata de aprender e executar, mas de ter um corpo em cena que transborda o discurso a cada instante.

Por isso, implica continuidade. Criando uma obra que existe a partir da vivência e experiência, através de um corpo que é constantemente estimulado e atravessado pelo sensível.

Apresentarei os laboratórios feitos e trarei suas repercussões, com diálogos críticos acerca da construção de *Matrioska*, os laboratórios e as repercussões. Minha discussão de resultados se encontra entre minhas propostas e o resultado obtido, numa produção de subjetividade. Destaco visualmente as palavras marcadoras dos pontos de pulsão presentes na obra, colocando-as em negrito.

Foram três laboratórios e cada um dos três foi experimentado diversas vezes. Sendo estes: CORPOMEMÓRIA, PULSAÇÃO e APOSSANDO-SE-DE-SI.

CORPOMEMÓRIA

O laboratório se configura pela leitura e análise dos relatos e reflexões escritas durante o processo de *Matrioska* na matéria de Processos Coreográficos I. Com o intuito de retornar ao estado pulsante necessário para apresentar a obra, compreendendo a necessidade de ter as ideias e inquietações do processo latentes no corpo, para que o discurso se faça presente na movimentação.

Assim, revisei as anotações com a descrição do momento gerador da ideia central e as análises e laboratórios feitos sobre ele. O momento potente para a obra foi uma ida à taberna para imprimir os últimos resultados de exames necessários para iniciar a hormonização. Cada aspecto do lugar, o atendimento e meus sentimentos foram descritos detalhadamente a fim de gerar dispositivos de criação a partir da experiência. O ponto crucial que me atravessou e me fez perceber material potente para criação, foi minha reação à situação. Me percebi com medo de que eu fosse, de alguma maneira, “descoberto”. Naquele momento, minha leitura social era de uma mulher cis, e a atendente, ao ver que iria imprimir exames, questionou se eles seriam para trabalho. Uma pergunta corriqueira, que me despertou **medo**. Como se ela pudesse descobrir que eu iria hormonizar, que eu era trans. Nada disso aconteceria, mas o medo me acompanhava nos primeiros passos da minha vivência transgênero, e me acompanha até os dias atuais.

O sensível foi mapeado para que meu corpo entenda as sensações que devem estar corporificadas/encarnadas¹, experimente as possibilidades de movimento e desenvolva conseqüentemente a estrutura da obra. Por meio dos relatos, momentos fortes foram destacados em forma de palavras-chave. Cada palavra contém um discurso guia para a movimentação desencadeada por ela.

Em resposta à leitura e análise da escrita, me dei conta da diferença presente na minha vivência relatada nas páginas do diário em 2022 em relação à minha vivência atual. Agora, enquanto um homem trans, há mais de 2 anos em hormonização e tendo passabilidade⁴, fica claro que alguns dos atravessamentos anteriormente relatados tomaram novas formas; o processo de Matrioska se iniciou quase que juntamente com minha hormonização. Assim, compreendi a necessidade de traçar paralelos de um acontecimento recente com o acontecimento da taberna, e assim trazer o discurso para o momento atual.

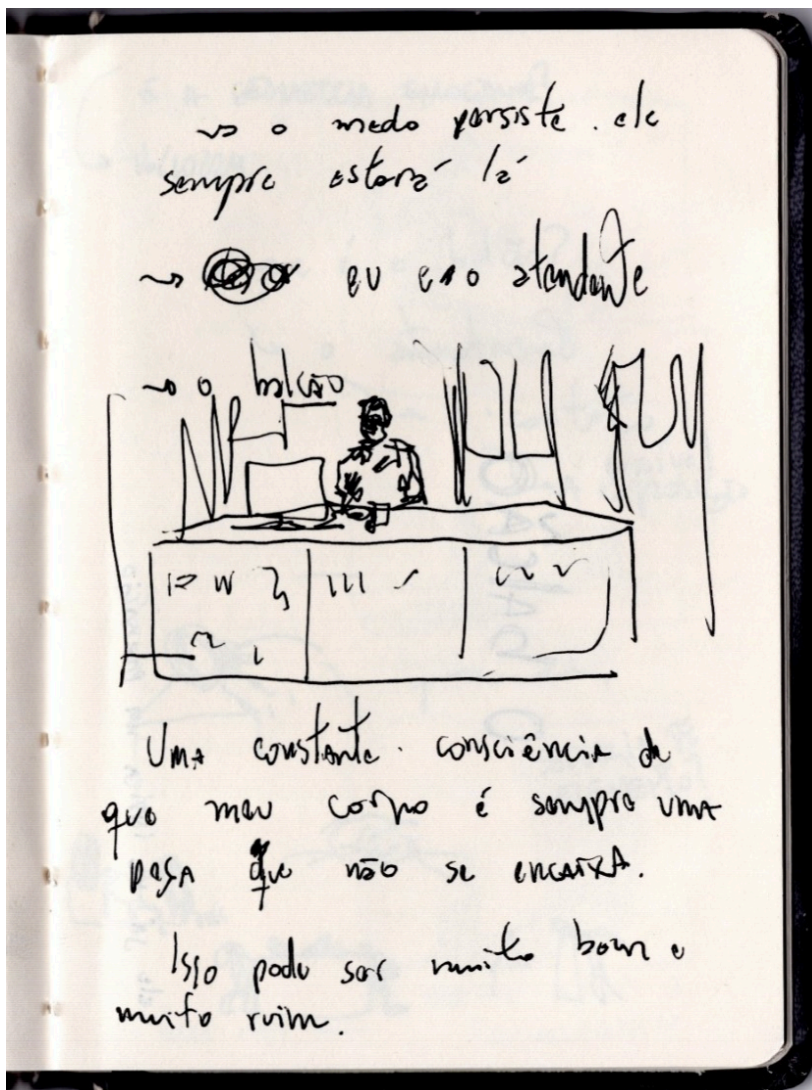
Analisei minhas experiências mais recentes e percebi na última ida à drogaria para comprar e aplicar testosterona uma experiência que apresentou fortes pontos comuns. O motivo da escolha recai sobre essa experiência ter sido diferente das aplicações anteriores. Essa ida foi feita em um lugar diferente, já havia quase um ano que eu ia sempre até a mesma empresa, mesma unidade. Mas, devido ao valor do hormônio estar muito alto na drogaria de costume, recorri a uma diferente. Como consequência, no momento em que entrei no local, eu já estava com **receio**.

Então, existem dois momentos vivenciados guiando as sensações do processo de criação da obra: a ida à taberna para imprimir os exames para iniciar o processo de hormonização; e a ida a uma drogaria diferente da de costume para compra e aplicação do hormônio.

Assim, novas anotações foram feitas com o relato e pontuações do que se destacou dessa experiência para mim. Segue a imagem de uma das páginas:

⁴ Termo usado para quando uma pessoa trans possui uma leitura social compatível com sua identidade de gênero.

Figura 1 – Página do diário de anotações do processo criativo.



Fonte: acervo do pesquisador (2024)

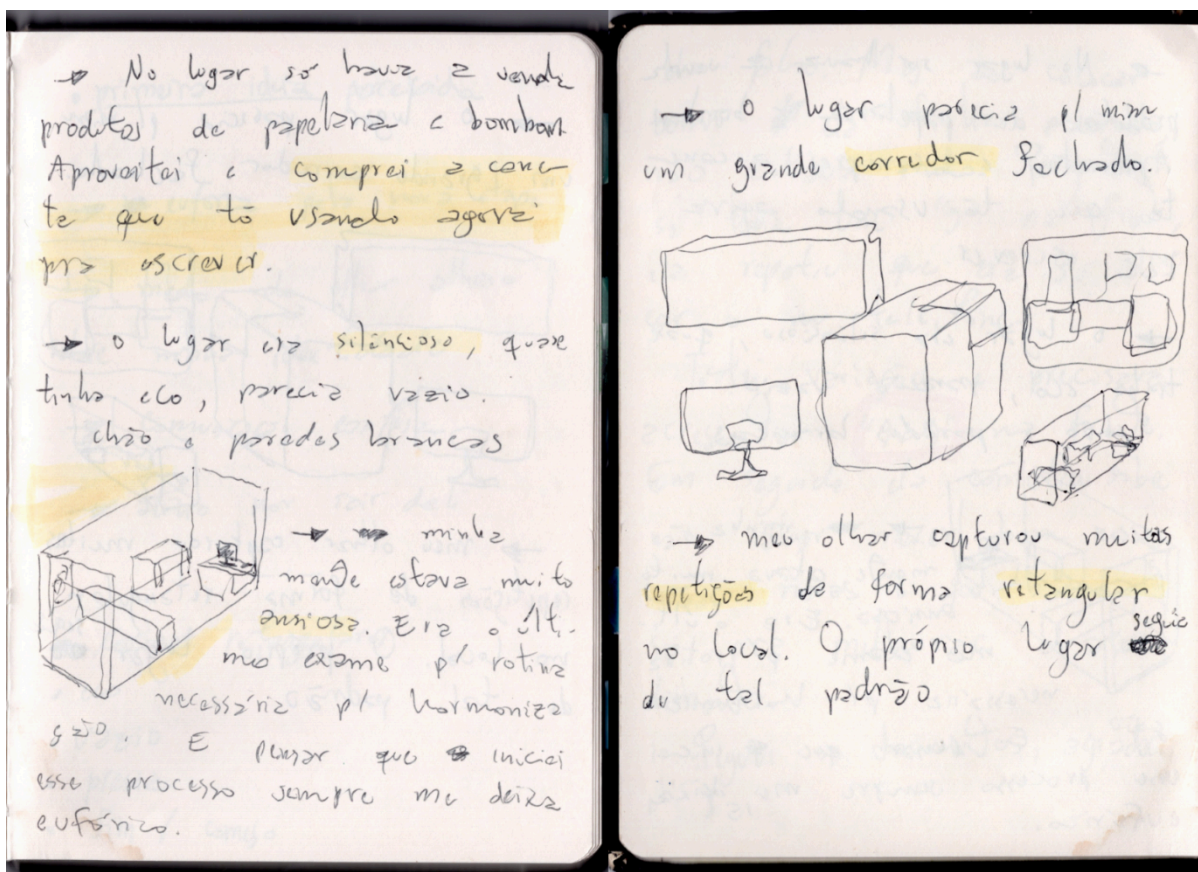
Na imagem anexada acima é mostrada uma página do diário com os principais pensamentos sobre a experiência na drogaria. Sendo eles:

- O **medo** persiste, ele sempre estará lá;
- Eu e o atendente;
- O **balcão**;
- Uma constante consciência de que meu corpo é sempre uma peça que não se encaixa. Isso pode ser muito bom e muito ruim.

No meio da página, indicado por uma seta até a palavra “balcão”, foi feito um desenho ilustrando o cenário do atendimento na drogaria. Desenhar o local, partes dele ou mesmo objetos que estavam nele é uma forma de evocar mais fortemente a

memória da experiência, tornando-a mais visível e material. O desenho também faz parte da escrita e compõe os dispositivos de criação de *Matrioska*, como prática cartográfica.

Figura 2 – Duas páginas do diário no início do processo.



Fonte: acervo do pesquisador (2022)

Na imagem, podemos ver duas páginas do diário, contendo os desenhos feitos naquele momento com o mesmo intuito de tornar a memória e as ideias mais visuais. Na página à esquerda, impressões e pensamentos quanto ao lugar e à experiência ali, acompanhado de um desenho mostrando a estrutura da taberna como um todo. À direita, eu continuo apontando características do lugar que me chamaram atenção. Uma delas foi a repetição de formas retangulares nos objetos presentes, assim desenhei na página alguns desses objetos. O balcão, o monitor do computador, a CPU, o painel com informativos, a própria estrutura da taberna.

Figura 3 – Duas páginas do diário de criação.



Fonte: acervo do pesquisador (2024)

Acima constam anotações do diário para instigar o olhar poético, e desenhos para visualizar ideias sobre uma composição da cenografia do trabalho. À esquerda, destaco a palavra **balcão**, para instigar mais formas de olhar para esse objeto e questionar as possibilidades de significados, sua carga simbólica. Pontuando no canto da página, “ele já me indica um presságio”. Porque ele é a materialização do cruzamento entre o momento vivenciado em 2022 e o vivenciado em 2024. O atendimento, o contato com o outro. O balcão.

À direita retomo uma ideia trazida no começo do processo de *Matrioska*, a **geometria emocional**. Essa expressão surgiu a partir dos feedbacks da professora. Nas primeiras experimentações, explorei movimentos mais retilíneos, geométricos, fazendo referência aos retângulos tão presentes no espaço da taberna. Em um trabalho onde seu discurso fala a respeito da harmonização, um corpo que está tendo suas formas em mudança, se faz muito presente o questionamento sobre como esse corpo irá se alterar, quais formas ele irá assumir e como isso irá impactar

não apenas fisicamente, mas emocionalmente também, especialmente emocionalmente A **geometria emocional**.

Relendo as anotações e me deparando com essa expressão, senti a necessidade de retomar um pouco mais essa ideia. Percebi um certo distanciamento desse discurso na cena.

Ainda na mesma página, prossigo os questionamentos para instigar o olhar sobre o balcão, jogando ideias e questionamentos (a tempestade de ideias?). Escrevendo, “O que é o balcão? - o atendimento – o contato – a possível exposição”. Logo abaixo, desenhei possibilidades que comecei a pensar para a montagem da cena apresentada. Se faria sentido o uso do elemento em cena, utilizando a visualidade para tentar ter uma noção maior sobre algo que ainda se encontra nas ideias.

Figura 4 – Recorte da página direita da figura 3.

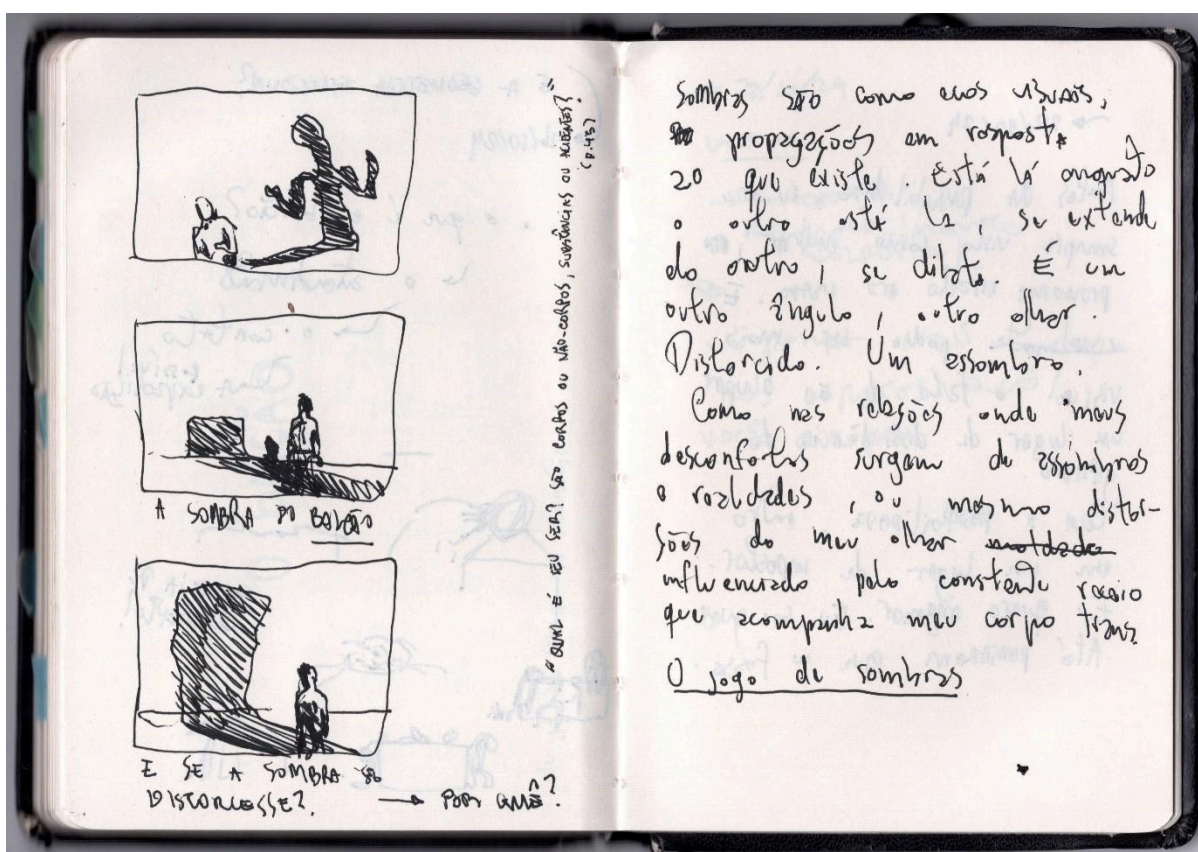


Fonte: acervo do pesquisador (2024)

Aproximando os desenhos. No canto esquerdo em cima, um corpo com o rosto sobre o balcão; seguindo para baixo, três corpos se apoiando no balcão de variadas formas; mais para baixo, indo para a direita, posicionamento do corpo atrás do balcão; bem no meio, um rosto amassado contra o balcão.

Jogar na folha palavras que ressaltam o ponto-chave percebido na experiência é um dispositivo de criação para o processo criativo. A ideia de escrever apenas a palavra no meio da folha inteira foi a fim de instigar um olhar mais aguçado sobre ela. Ainda que eu pudesse apenas pensar sobre, escrever a palavra, e o modo como eu a escrevo, influencia na imersão do processo, como se eu me cercasse da memória e dos discursos para a cena de todas as maneiras possíveis. Buscando sempre formas de externalizar ao máximo o que inquieta nos interiores da mente, para tornar mais palpável aquilo que costuma estar nas subjetividades.

Figura 5 – Duas páginas do diário de criação.



Fonte: acervo do pesquisador (2024)

À esquerda contém o desenho com três ideias para a iluminação da apresentação, acompanhado de perguntas e uma citação; à direita um breve texto

refletindo sobre o simbolismo presente na iluminação pensada e ilustrada na página ao lado.

Prosseguindo com a visualização de possibilidades para a cenografia da apresentação, desenhei em três retângulos, composições de iluminação para a cena. Através da escrita e olhar sensível para os discursos e pontos pulsantes presentes na experiência, fui levado à ideia de, em determinado momento da apresentação, haver uma luz dura formando uma sombra bem definida.

Olhando para a página à esquerda, de cima para baixo, no primeiro quadro, a sombra mostra uma silhueta distorcida do meu corpo; no segundo, é projetada a sombra do balcão pelo chão e pegando parte da parede; no terceiro, a sombra cresce e se distorce. Terminado o desenho, indico o questionamento para me levar a desenvolver como essa visualidade caminha junto com o discurso da obra.

A sombra é um artifício aberto para muitas possibilidades, como qualquer objeto cênico utilizado, os efeitos e interpretações dependerão da forma como ela será colocada em cena. Mas antes, claro, é preciso compreender se existe realmente um fio conectivo com o discurso da obra. A forma escura pode facilmente levar para algo obscuro, e, de certa forma, essa escuridão é sentida na experiência retratada no trabalho. Não por um viés maniqueísta de bem e mal, o lado bom e claro e o lado ruim e obscuro. É a sensação que passa pelo corpo apagado, à sombra, o que se vê e se escuta dele em sociedade são meras projeções distorcidas, sem clareza. Retomando a questão do corpo transmasculino enquanto invisibilizado na sociedade, apagado e deixado às sombras. E quando existe algum conhecimento dessa existência, muitas das vezes, é uma visão deturpada, distorcida. Como todo tipo de estereótipo transfóbico que acomete os olhares em torno de corpos trans em um geral. Entendo esse lugar como o lugar de um corpo muito inconstante, caótico e inexistente para a sociedade, me recobrando dos questionamentos de Agamben (2007), “Qual é seu ser? São corpos ou não-corpos, substâncias ou acidentes? (Agamben, 2007, p. 45).” Citação escrita na lateral da página.

À direita, desenvolvendo a poética presente na lógica que conecta o uso da iluminação com as ideias de *Matrioska*, escrevi:

“Sombras são como ecos visuais, propagações em resposta ao que existe. Está lá enquanto o outro está lá, se estende do outro, se dilata. É um outro ângulo, outro olhar. Distorcido. Um assombro.

Como nas relações, onde meus desconfortos surgem de assombros e realidades, ou mesmo distorções do meu olhar influenciado pelo constante receio que acompanha meu corpo trans.
O jogo de sombras.”

Em seu discurso, Agamben (2007), não fala de sombras, ele se refere a espelhos. Onde há mero reflexo, a imagem externa ao corpo, que não existe sozinha. A sombra funciona como um paralelo do espelho, mas numa dinâmica distorcida. É um reflexo sob a escuridão, bem como o corpo monstruoso projetado pela sociedade como algo que não necessariamente representa o que ele realmente é. A imagem não existe por si só, mas como um acidente, que acontece como consequência da presença de um corpo, do outro. “Ela é gerada a cada instante de acordo com o movimento [...] (Agamben, 2007, p. 45)”.

As formas que o outro projeta sobre o meu corpo, a minha autopercepção e aquilo que sou podem nem sempre caminhar juntos. Existe uma separação consequente das expectativas da cisnormatividade da sociedade, uma separação intencional. E então “descobrimos que temos uma imagem e, ao mesmo tempo, que ela pode ser separada de nós, que a nossa “espécie” ou imagem não nos pertence (Agamben, 2007, p. 46)”. Recobro nas sombras da cena o lugar que me querem colocar, e que não desejo estar. O autor afirma, “a imagem não é a nossa imagem (Idem, 2007, p. 47)”, há um constante embate entre como me afirmo e como a sociedade me afirma. Como se houvesse duas imagens presentes, a que eles projetam, a que eu projeto. Não se discutindo aqui o que é ou não real, ou verdadeiro, mas o que se reflete no mundo em suas práticas e o que impele consequências. Essa segunda imagem, que a cisnorma quer projetar sobre o meu corpo, impacta no meu cotidiano, minhas relações, minha saúde. É o assombro cisnormativo em constante tentativa de me apagar, me distorcer. Para eles, a imagem não é a minha imagem.

PULSAÇÃO

Este se tratou dos laboratórios estruturados para trazer à tona no corpo as intenções e movimentações exploradas nas experiências anteriores com *Matrioska*.

O processo aqui não foi o mesmo de relembrar uma sequência. Porque não existe sequência coreográfica nesta obra, o que existe são acordos para improviso. Movimentos-chave guiam a movimentação, para haver espaço para o improviso em cena sem que se torne algo solto e sem sentido, se mantendo amarrado pelo discurso e aberto para as possibilidades. Nesse laboratório o foco foi nas movimentações em si. Os gestos definidos e suas intenções. A obra foi estruturada pelo discurso em torno da experiência, e a partir do discurso, aprofundado através da escrita, palavras-chave foram definidas para representar as percepções e sensações mais latentes na pesquisa. E cada palavra foi experimentada como dispositivo de criação, para instigar o corpo a gerar movimento.

Organizei as etapas do laboratório em: preparação corporal, experimento das qualidades de movimento e por fim experimento dos movimentos presentes nas cenas da obra.

Preparação: toda prática corporal demanda um preparo no seu início, este deve abarcar aquilo que a obra pede. *Matrioska* é um trabalho que exige muito do físico, sendo necessário, sempre aquecer o corpo através de movimentações continuadas, ininterruptas; além de exercitar a contração muscular presente na obra, para que o corpo se acostume com o ritmo cansativo exigido pelo trabalho. Assim, fazendo os movimentos de mobilização de articulação andando pela sala, alternando níveis, trocando rapidamente as direções, alternando entre um movimento e outro. Entrelaçado à fisicalidade está o estado de presença, que só é alcançado com um corpo bem preparado, para ser possível externalizar o discurso em sua máxima potência. Logo, as ações para preparo giram em torno desses dois pontos.

Para o desenvolvimento da estrutura da preparação destes laboratórios, ela foi pensada em etapas. A primeira, é para que o corpo, antes de tudo, esteja receptivo para as possibilidades e imerso nos discursos da obra, direcionando, a exemplo, a sensação de medo e receio, o corpo acuado e cansado, mas também reativo, um corpo que precisa segurar e cuidar de si além do necessário. Existe uma montanha-russa de sentimentos que dependem de um corpo totalmente entregue e a postos para que eles transbordem pela cena.

Um elemento importante para esse momento é a música, ela toca do começo ao fim da preparação. As sensações que acesso para dançar *Matrioska*, e que busco evocar em cena, giram em torno do medo ou mesmo angústia, e eles não se

manifestam de forma melancólica ou “muito para baixo”, mas de revolta. Assim, compreendi a sonoridade da obra como algo energético, ao mesmo tempo que sintonizado com sentimentos de medo. Um artista⁵ em específico apresentou músicas com sonoridades próximas a isso, mas neste momento eu estava ainda decidindo quais fariam sentido. Deixá-las tocando durante o aquecimento foi também uma maneira de compreender melhor quais funcionariam para a apresentação. Ao mesmo tempo que servem de provocadores para o corpo sair da inércia e se tornar mais receptivo para gerar movimento. Como um jogo criativo que traz o corpo para o presente, ao instigá-lo a movimentar-se junto com seu ritmo.

Eu inicio me deixando aos poucos ser conduzido pela música, para então começar a fazer movimentos para aquecer as articulações, combinando com alongamentos para tirar tensão do corpo. À medida que vou acelerando a movimentação, a musculatura vai perdendo tensão e volto a me movimentar com a música, como no começo, mas agora aplicando mais força, tensionando e relaxando, explorando as dinâmicas. Neste momento, o preparo físico ainda estava em processo de entendimento, visto que compreender a melhor maneira de fazê-lo também requer estudo e aprofundamento. Nos primeiros laboratórios acrescentei algumas flexões em meio ao aquecimento, pensando em enfatizar o uso da força, mas no decorrer das práticas entendi que tal exercício não seria necessário. Lubrificar as articulações e utilizar os movimentos da obra em variadas dinâmicas, velocidades, níveis e direções, já era suficiente. Ir muito além poderia tornar a preparação um momento cansativo até demais e o corpo já não conseguiria entregar-se ao máximo na hora de dançar a obra.

Após me sentir aquecido e de acessar um estado de presença³, parti para as intenções e gestos do trabalho, como forma de o corpo retomar às sensações dos movimentos presentes na obra. Decidi definir dois momentos, o primeiro para explorar as intenções e o segundo, os gestos que guiam cada cena. O gesto pode ser entendido como movimento da cena, ele nasce da palavra/discurso e apresenta as possibilidades para o improviso.

Momento 1 – Intenções

⁵ Thom Yorke - cantor, compositor e produtor; atua como vocalista da banda Radiohead e como artista solo

Contração constante: comecei por esta, para gerar os **t/r/emores** presentes já no começo da obra. Utilizei exercícios-base de *popping*, por se tratar de um estilo de dança que faz bastante uso de contração muscular; fazer tais exercícios, além de aprimorar a qualidade de movimento, desenvolve também resistência física, visto que, a contração por si só já gera cansaço no corpo. Então é importante ter uma prática constante no aquecimento, para que o corpo não se enfraqueça em cena. Retomando ao exercício: comecei pelos membros superiores, contraí separadamente o antebraço, o braço, lado direito, depois esquerdo, por fim os dois ao mesmo tempo, passei para a cabeça, finalizei com os inferiores, tronco/peito e as pernas. Nos membros inferiores consegui apenas as duas pernas ao mesmo tempo, tive dificuldade em fazer um lado por vez por estar há um bom tempo sem praticar. Pontuando minhas necessidades:

- Preciso de mais prática na contração do tronco/peito;
- Experimentei a contração sempre com o corpo todo, na próxima experimento com uma parte contraída e outra relaxada.

Contração espaçada: em seguida, deixei a contração com um espaço entre uma e outra. Contraí (inspira), relaxa (expira), contraí (inspira), relaxa (expira).

Quando a contração é levada ao limite, o corpo pode tender a cair numa movimentação mais solta em resposta ao cansaço muscular que a constante tensão causa. Passando assim, do tremor para um sacode. Um corpo mais solto.

Estancadas: paradas abruptas, geralmente feitas durante o “sentir”

Sutileza: explorada como nova possibilidade da execução do “sentir”

Momento 2 – Gestos

Limpeza - mãos esfregando

Eu esfreguei partes do corpo, tanto movendo a mão que esfrega pelas partes esfregadas como movendo as partes esfregadas para que elas se façam serem esfregadas. Passei pela lateral toda do corpo, fiz no lugar e em movimento. O movimento da perna para me deslocar no espaço gerava o gesto de esfregar com as mãos.

Esse movimento surgiu durante minha segunda apresentação, feita em um evento, a “Mostra Trans e NB da UEA”⁶. Ele carrega um sentimento de agonia, como

⁶ Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=IKzX2zqUMAc>

um pânico no e do próprio corpo. Mas não é consequência direta de como eu o sinto, mas de como ele é sentido pelos outros e a agonia que isso causa na relação com a minha própria pele. Carregando também a ideia de que esse corpo é sujo, nojento e precisa ser limpo, esfregado.

Sentir

Explorei os movimentos de: bater as mãos na frente do corpo, bater as mãos na lateral do corpo e bater as mãos entre as pernas. Fiz em um ritmo mais suave e contínuo, acompanhando a respiração; depois, de forma mais marcada e seca; no lugar em deslocamento – cada batida, uma outra direção ou avanço.

Experimentei outros ângulos do braço para bater as mãos. Mas talvez tenha que ser deixado de lado já que o significado reside especificamente nas três formas de bater.

Apontar

Experimentei: apenas andar até um ponto e apontar; olhar para uma uma direção e apontar, apontar para direção e aí olhar.

Um momento parado, apenas apontando, e a postura vai crescendo, se expandindo até o máximo.

A mão se transformando no apontar.

Apontar + Puxar/Esconder (giros).

Um apontar que desenha meu corpo, para mostrar, “olha aqui, esse corpo existe”.

O corredor/a *Matrioska*

Experimentei: movimento que acontece sempre no começo da apresentação, de posicionar as mãos com as palmas viradas de frente para a outra.

O guia é a resposta ao que acontece nas mãos.

O corpo tenta passar no corredor ou entrar na *Matrioska*.

APOSSANDO-SE-DE-SI

Aqui os laboratórios foram feitos para deixar o corpo sentir cada vez mais. Os movimentos estavam no corpo e o discurso constantemente presente pelo entrelaçamento da escrita com a prática. Meu corpo estava imerso nas sensações da obra. Compreendi esses laboratórios como o momento de potencializar o estado de presença.

Cada laboratório continuou com o aquecimento compreendido. No decorrer dos laboratórios anteriores, a preparação corporal vinha ganhando configurações mais precisas. Tendo em vista que, no início, ele estava em estado de reconhecimento até que fosse encontrada a estrutura que mais daria certo. Ao longo dos experimentos, o tempo de preparo foi diminuindo. Não que tenha ficado curto, mas o essencial para tornar o corpo aquecido, centrado e disponível ficou mais bem definido. Em complemento, a estrutura da obra foi se prolongando. Nos primeiros laboratórios, o aquecimento durava mais que a obra. Ao final, isso se inverteu.

A preparação se estruturava: iniciando com movimentos de mobilidade para lubrificar as articulações de todo o corpo, começando pelos dedos das mãos, indo para os punhos, cotovelos, ombros e cabeça. Daí ia para os dedos do pé, calcanhares, joelho, quadril e coluna. Após isso, começava a sacudir bastante cada membro do corpo e acrescentava deslocamentos pela sala, alternando os níveis e direções. Do “sacode” eu passava para uma contração espaçada (contraí e relaxa, contraí e relaxa), finalizando com um momento de forte contração contínua. E daí partia para dançar *Matrioska*.

Os movimentos-chave que guiam a obra estavam já presentes e definidos, nestes laboratórios fui compreendendo melhor o que durava mais, ou menos. Se tal momento era uma cena inteira ou estava inserido numa cena. Até compreender que as cenas são: **T/r/emores**, **Apontar**, **Esconder**, **Limpeza** e **Apontar**. E que o **Apontar** precisaria surgir duas vezes, com sentidos distintos.

Juntamente com o aprofundamento do entendimento de cada cena e estrutura geral, a música para o trabalho foi também sendo experimentada. Continuei deixando tocar no aquecimento as músicas que seguiam o viés que entendi fazer sentido para a obra. Três músicas foram selecionadas: “*A Brain in a Bottle*”, “*Twist*” e “*And it Rained All Night*” de Thom Yorke. No primeiro momento, a ideia foi usar as três, ou duas delas, devido à duração da obra. Existem muitas possibilidades quando se trata de utilizar uma música. Poderia usar apenas o instrumental, pegar uma parte específica dela e combinar com outra, mesclar algumas partes de duas diferentes, usar uma versão à capela, ou mesmo usar a música exatamente como é. Parei para analisar a letra delas e nenhuma fazia sentido com o discurso de *Matrioska*, então já vetei as chances de uma delas ser

usada exatamente como estava. Pesquisei na internet as versões instrumentais e usei nos momentos de passagem da obra. Afunilando mais, vi em “*A Brain in a Bottle*” e “*Twist*” a sonoridade que mais casava com a movimentação e sensações da obra. Escutando com mais atenção, também notei que a versão instrumental de “*A Brain in a Bottle*” não me agradava, devido a certos momentos ficarem nítidos demais que era uma versão sem o vocal, parecia incompleta. Por não ter programas eficazes ou conhecimentos para saber como contornar esse problema, também deixei de lado essa música. Pesquisando mais a fundo, encontrei versões de demo, não lançadas, de “*Twist*”⁷, onde não havia vocal e durava mais.

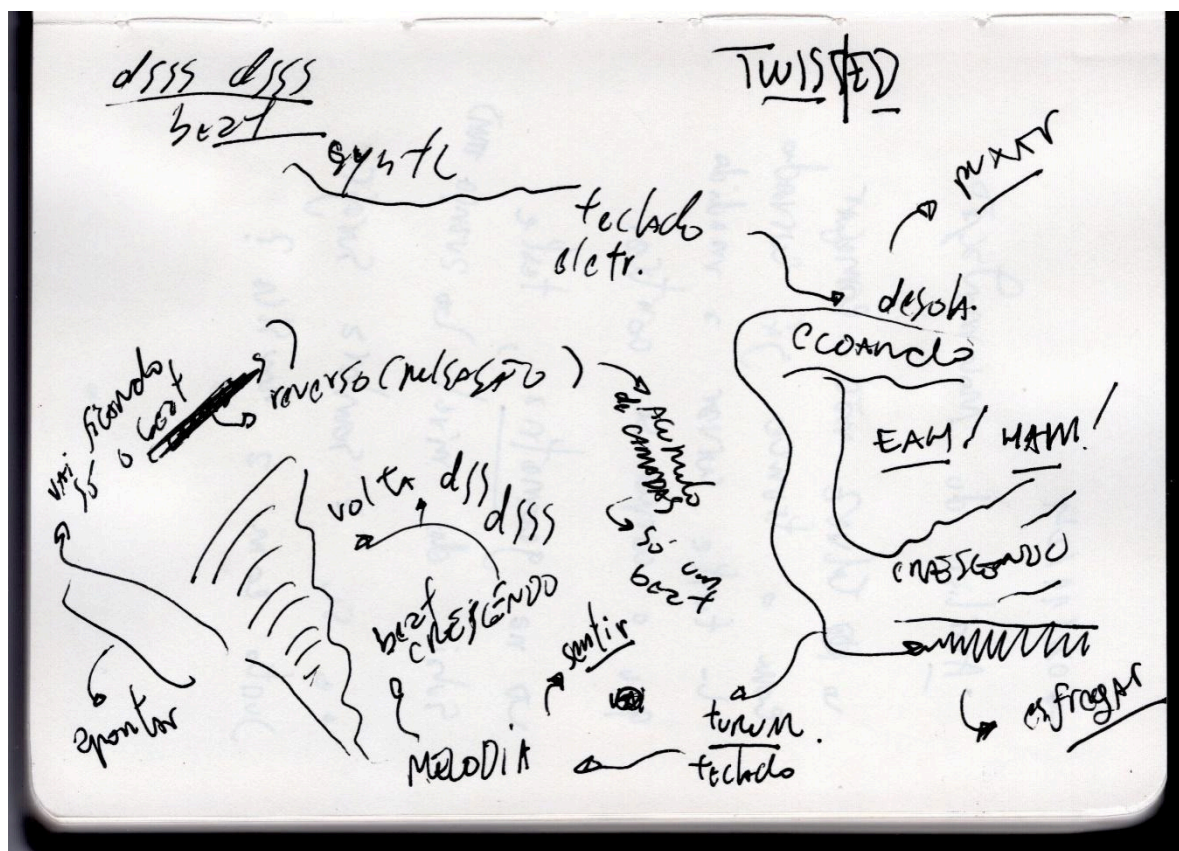
À medida que fui fazendo os laboratórios com a música em mente, entendi que gostaria de seguir o caminho de uma sonoridade temática. Pensando como referência nas trilhas sonoras de filmes, que são criadas para tocarem em cenas com sentimentos diferentes, mas contendo uma melodia que se repete, sendo utilizada em diferentes tons, velocidades e arranjos ao longo da obra. Então pensei em repetir a música, mas numa versão alterada.

Assim, na edição, deixei tocar no início a música em sua forma original e quando ela vai acabando, ela entra de novo, mas tocada de trás para frente. A métrica musical se mantém a mesma, mas distorcida. Ao final, tocava brevemente um *beat* mais seco que, para mim, combinava com o momento final do trabalho. Então prolonguei essa parte da música e tripliquei as camadas. Fazendo essa parte tocar repetidas vezes, como ecos, criando uma sensação de sobrecarga, bem como sinto acontecer quando estou exausto, apontando e me desenhando muito rapidamente.

O primeiro momento do trabalho acontece no silêncio. Entendi ali um lugar para focar apenas no que me atinge. A edição do áudio aconteceu da maneira que seria possível para apresentar para a defesa desta pesquisa, existe ainda espaço para maior amadurecimento da sonoridade de *Matrioska*.

⁷ Tradução: distorcer, distorção

Figura 6 – página do diário de criação.



Fonte: acervo do pesquisador (2024)

Na página acima, consta a página onde tracei um caminho pelas sonoridades da trilha como um todo, para mapear os pontos onde entra a próxima cena. Utilizei de desenhos para simbolizar a sonoridade e intensidade da música, além de onomatopeias para guiar a visualização das camadas instrumentais da música. Escrevendo o *beat* inicial com “dss dss” para descrever meu entendimento do som emitido no começo, anotando em seguida a palavra “synth” para indicar a presença mais perceptível dos sintetizadores. Seguido pela entrada do teclado eletrônico e entrando numa parte da música, que pela atmosfera que cria, nomeei “desola-ecoando” e indiquei nesse ponto o momento que entra a cena “**Esconder** (puxar)”. Prosseguindo pelos caminhos musicais, começa a entrar alguns sons emitidos pelo Thom Yorke, os quais entendi e escrevi como, “EAM! HAM!”, a partir daí a música começa a passar por um *crescendo*⁸ e a movimentação se encaminha para a “**Limpeza (esfregar)**”. Entra um som de teclado, a melodia vai tomando novas formas, junto com o *beat*, começa a surgir o “**Sentir**”, o “dss dss” retorna, a

⁸ Palavra em italiano, usada nas partituras e teoria musical para indicar um aumento gradual de volume

música se inverte, entra o **Apontar** final, e quando a música já tem menos camadas de sonoridades e está só em um beat, que ganha múltiplas camadas, como ecos, os **apontamentos** ganham maior intensidade, até a música terminar.

Então a sonoridade se estrutura em:

Silêncio, som em crescendo de “*Twist*”, transição para a versão revertida, repetição e multiplicação do *beat* final, uma única faixa do *beat* tocando, corte.

Nomeei o áudio da edição “tWIST/eD” (brincando com o sentido do nome original, antes significava torcer/torcido, “*twisted*” significa torcido).

Comecei a entender como meu corpo recebeu os atravessamentos violentos e a forma que ele foi lidando com tudo, do começo do processo até o momento atual. Visto que *Matrioska* vem acompanhando minha transição e minhas mudanças e amadurecimentos enquanto pessoa trans. É perceptível para mim como no primeiro momento deste trabalho tudo ainda era uma avalanche, eu ainda estava entendendo meu lugar, como reagir e lidar com a minha vivência. O que se reflete na movimentação e estrutura da obra. Agora com o olhar mais consciente em relação ao que meu corpo representa em sociedade, em como a transfobia afeta minha vida e como eu não devo sucumbir a isso e efetivamente responder, o meu entendimento e visão sobre a movimentação e a obra em si se ampliou.

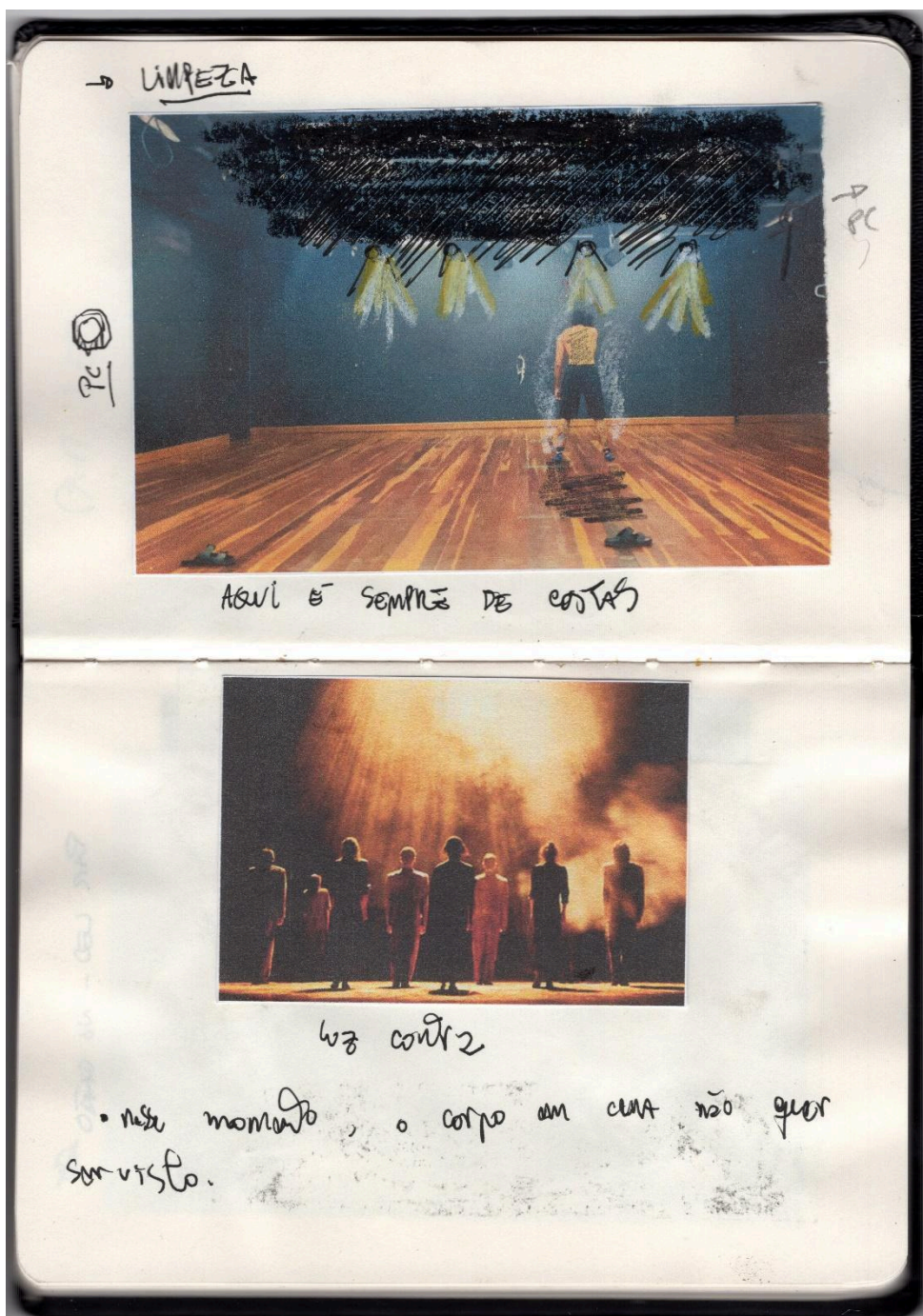
As possibilidades de exploração do movimento são extensas, então à medida que eu passava mais e mais uma vez, eu ia compreendendo o que poderia ser melhor aproveitado e que tornaria nítida as ideias que eu buscava passar. Além de que, com a maior imersão e aprofundamento no entendimento dos caminhos, esgotando as possibilidades, a ideia e o movimento se atravessam em uma simbiose geradora de uma dança que transborda sensações e não apenas formas bonitas.

Como parte da concepção e discurso da obra, pesquisei referências de iluminação de palco para pensar qual cenografia eu visualizava para *Matrioska* e auxiliar na iluminação da apresentação. Tendo em vista que os recursos são limitados, nem todas as ideias puderam ser colocadas em prática. Abaixo ilustro, através das colagens e anotações do diário, as ideias pensadas, mas não

executadas. Mais adiante, ao discursar sobre cada cena, anexei as anotações e imagens das iluminações planejadas que puderam ser aplicadas à apresentação.

Para a cena “**Limpeza**”:

Figura 7 – Duas páginas do diário de criação.

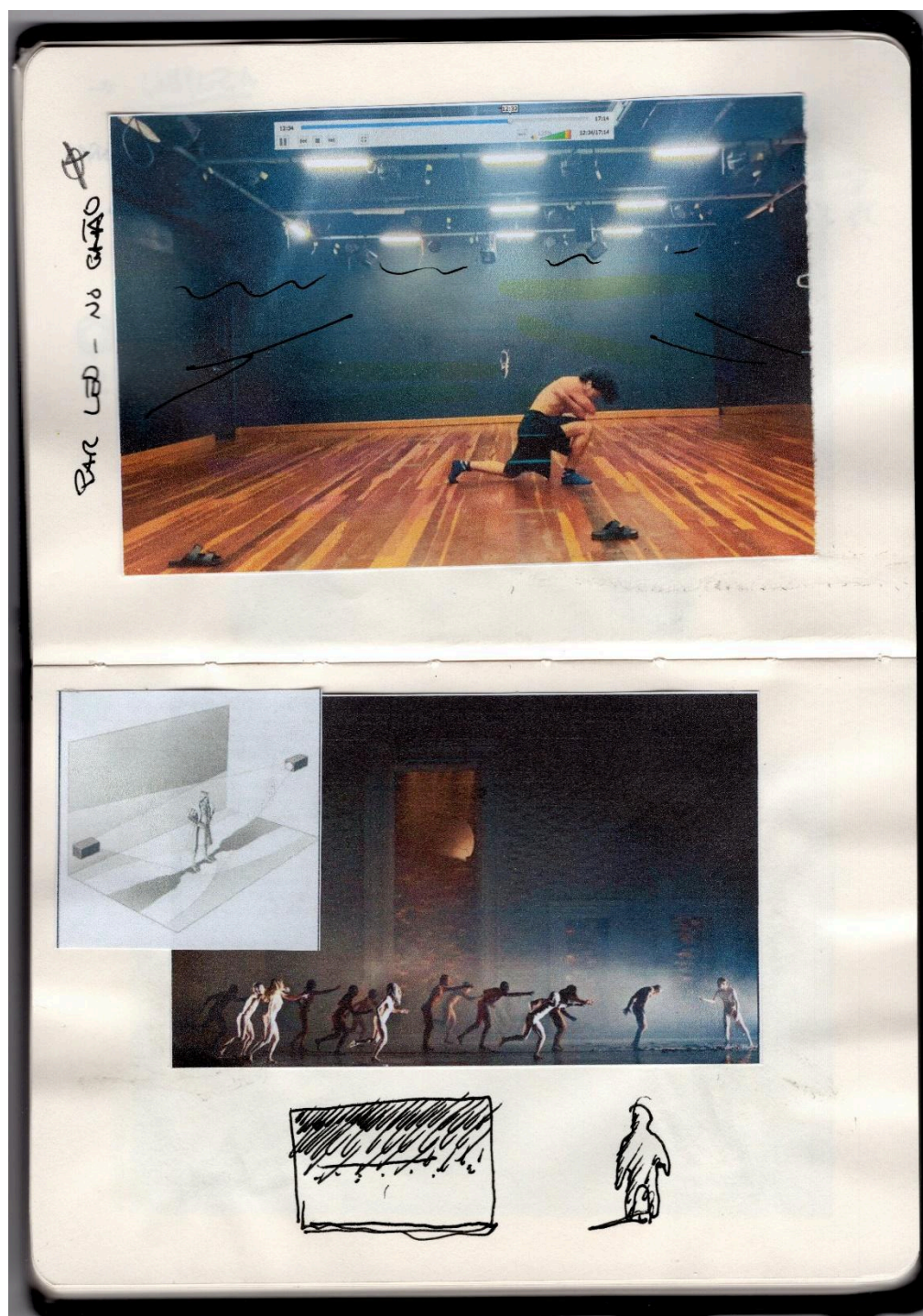


Fonte: acervo do pesquisador (2024)

Na página de cima, está colada a foto da cena “Limpeza”, com desenhos da iluminação planejada e anotações ao redor. Na página de baixo, está colada uma imagem para referência da iluminação, com anotações mais embaixo. Desenhei na foto da cena como visualizei a iluminação, uma luz contra, com quatro refletores de cima. Com um refletor do tipo “PC”, como está anotado ao lado da foto. Pontuei embaixo, “aqui é sempre de costas”, acordo que defini para guiar essa cena. Na página de baixo, com a imagem da referência, anoto “luz contra” e acrescento uma ideia que guia esse momento, “neste momento, o corpo em cena não quer ser visto”.

Cena “**Sentir**”

Figura 8 – Páginas do diário de criação.



Fonte: acervo do pesquisador (2024)

Na página de cima, está colada a foto da cena **Sentir**, para visualização da iluminação nela, junto de anotações. Embaixo, estão as imagens de referência, seguidas por desenhos. Por meio do desenho, visualizei a cena com iluminação no chão, formando um campo horizontal e estreito de luz, com o refletor par led. Na

página de baixo, duas fotos estão coladas para referência. Abaixo, dois desenhos simples ilustram a iluminação e o efeito da luz sobre o corpo.

INTENSÕES, DINÂMICAS, QUALIDADE.

Deslocamento em caminhada pesada;

Deslocamento andando com paradas abruptas;

Contração muscular contínua e contração espaçada;

Corpo solto e muito leve;

Alta rigidez.

CENAS

T/rl/emores - Medo/Inquietude (o corredor, a *Matrioska*)

Aqui fica depositado o principal ponto de ignição da obra como um todo. Suas sensações exploradas partem do medo e do receio. Da incerteza, uma ansiedade social dos riscos de violência. A planta do conceito. Os símbolos, corredor e *Matrioska*, conversam entre a ideia do lugar que engatilha as sensações da experiência do corpo *Matrioska*. Eu entro no corredor, entro na *Matrioska*?

As movimentações dele surgiram dos primeiros experimentos, onde eu só estava jogando os movimentos que na minha cabeça faziam sentido para representar ou falar das coisas que vi e senti na taberna. Meus receios engendrados e compelidos, especialmente pensando na maneira como eu reagia e lidava com as questões sociais no começo da transição.

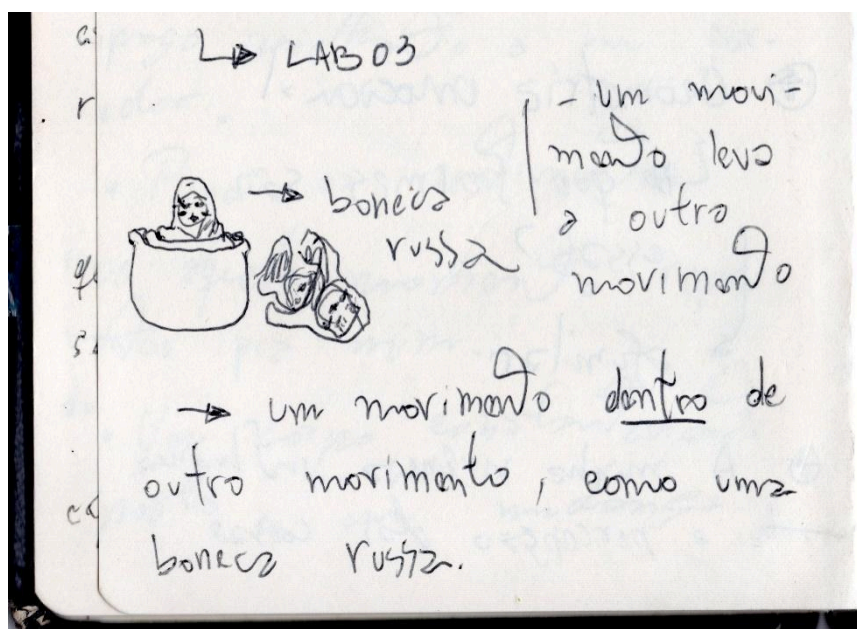
A taberna tinha muitos objetos de formato retangular, o próprio lugar era retangular. Então, a repetição de formas me inquietou, me levando a pensar em formas geométricas, geometrias. E passando pela ideia de geometria, percebi que as minhas formas também eram diversas. Não só diversas, mas estavam se divergindo, transformando-se, multiplicando-se. Questionei: quais formas irei assumir? Através da troca de ideias e orientações da Professora, nomeei esse momento como **geometria sentimental**. Visto que as formas que eu assumo, me impactam não só fisicamente, mas também emocionalmente.

Eu formo um gesto com as mãos visualizando o espaço, como um corredor, o retângulo. A taberna era retangular, mas também tão estreita que, para mim, quase se parecia um corredor. E com o decorrer das práticas do processo, o gesto da mão

criou mais significados. Após nomear a obra como *Matrioska* e me ver dentro da boneca, notei na posição das mãos a imagem de carregar algo. Então, ali, eu me vejo formando o corredor e segurando a *Matrioska*.

E o nome da boneca russa surge após um retorno da professora, em uma das orientações durante as aulas da matéria em que o trabalho teve seu início. Onde, após assistir um vídeo do laboratório de criação, ela comenta que sempre “um movimento leva a outro movimento” e imediatamente fiz conexão à boneca russa. Como se fosse não apenas um movimento levando a outro, mas um que está dentro do outro. Pensando também na ideia de camadas, diversas camadas, algo que vai se revelando. E me entendi nesse conceito, me percebendo em um lugar de mudança, e descoberta de novas camadas de quem sou, autoconhecimento, mudança. Os meus desdobramentos, enquanto um corpo trans, se harmonizando, mudando as configurações do corpo, de quem sou em sociedade, de como sou visto. Essa experiência implica em muitas mudanças, que inevitavelmente me fazem assumir novos papéis, diferentes posturas. *Matrioska*.

Figura 9 – Recorte de uma página do diário de criação.



Fonte: acervo do pesquisador (2022)

Na figura acima, é possível visualizar as anotações do retorno da professora sobre meu laboratório, que originaram o nome da obra. Com um desenho, à esquerda, da boneca russa, ao seu lado a anotação, “um movimento leva a outro

movimento”; na parte inferior consta a frase, “um movimento dentro de outro movimento, como uma boneca russa”.

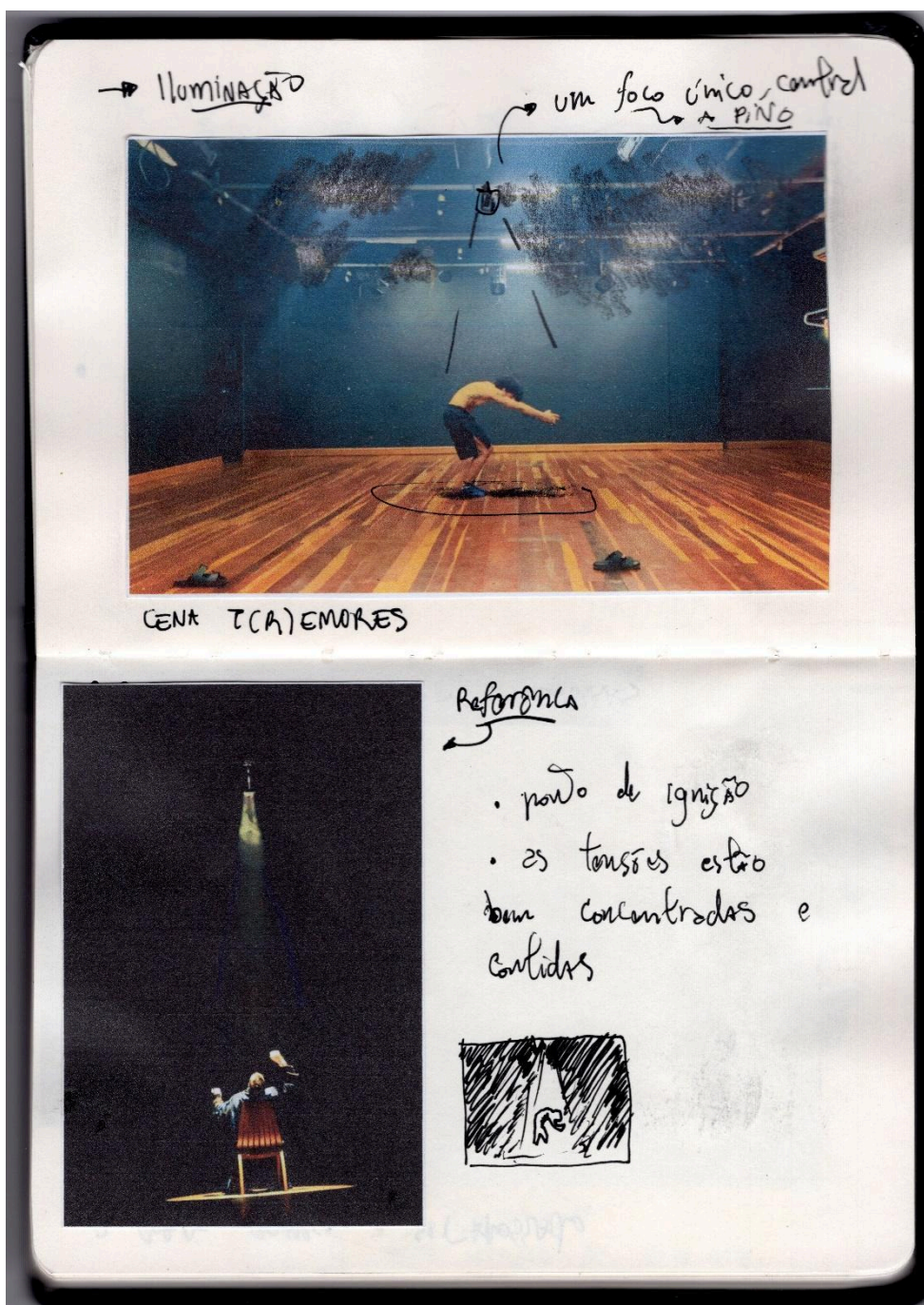
Este é o momento onde a ida à taberna foi mapeada no meu corpo.

Nessa cena, eu tento fazer meu corpo passar pela forma feita com minhas mãos. Eu tento passar pelo corredor, mas eu não consigo, não me encaixo nele. Eu passei demais dos limites ditos, dos limites impostos. Meu corpo está em desencaixe, os espaços postos não são feitos para eu caber. A dinâmica de movimento contém muita contração. Uma reação do corpo ao medo, o primeiro encontro com a vivência de um corpo transgênero. Tremores.

- Contração muscular;
- Desequilíbrio;
- Formas (**geometrias sentimentais**).

Para a luz da cena, foi pensada uma luz de pino em cima de mim.

Figura 10 – Páginas do diário de criação.



Fonte: acervo do pesquisador (2024)

Na página de cima, está colada a foto do momento inicial de *Matrioska* com desenhos da iluminação planejada. Na página de baixo, à esquerda, está colada

uma imagem para referência da iluminação, à esquerda, anotações. Pontuo o tipo de luz: foco de pino, central; e as características da cena pensadas para visualizar a iluminação que, para mim, seria a ideal. “Ponto de ignição; as tensões estão bem concentradas e contidas”.

Apontar – de fora.

Este surge na experimentação dos gestos captados na interação com a atendente da taberna. Dessa simples experimentação, o gesto foi ganhando forma e amadurecendo seu discurso para a representação de fortes simbolismos, tais como olhares violentos, transfobia, julgamento, exposição. Quando olhamos demais, estamos apontando. E o corpo que recebe isso constantemente é fortemente afetado. Isso é um ato violento, e nada prepara alguém para isso. Então ele sente tudo e externaliza.

Nesse momento, eu personifico a violência. Eu sou aquilo que me machuca. Eu quem aponto, eu quem olho. E isso pode ser feito de prontidão, ou de qualquer jeito. Porque atos transfóbicos são normalizados, eles estão enraizados nas atitudes e pensamentos de todas as pessoas. Logo, muito facilmente alguém pode agir ou dizer algo que me deixa totalmente desconfortável, constrangido, ou mesmo me desencadear um ataque de ansiedade, enquanto para o outro, foi algo qualquer. Porque é o comum.

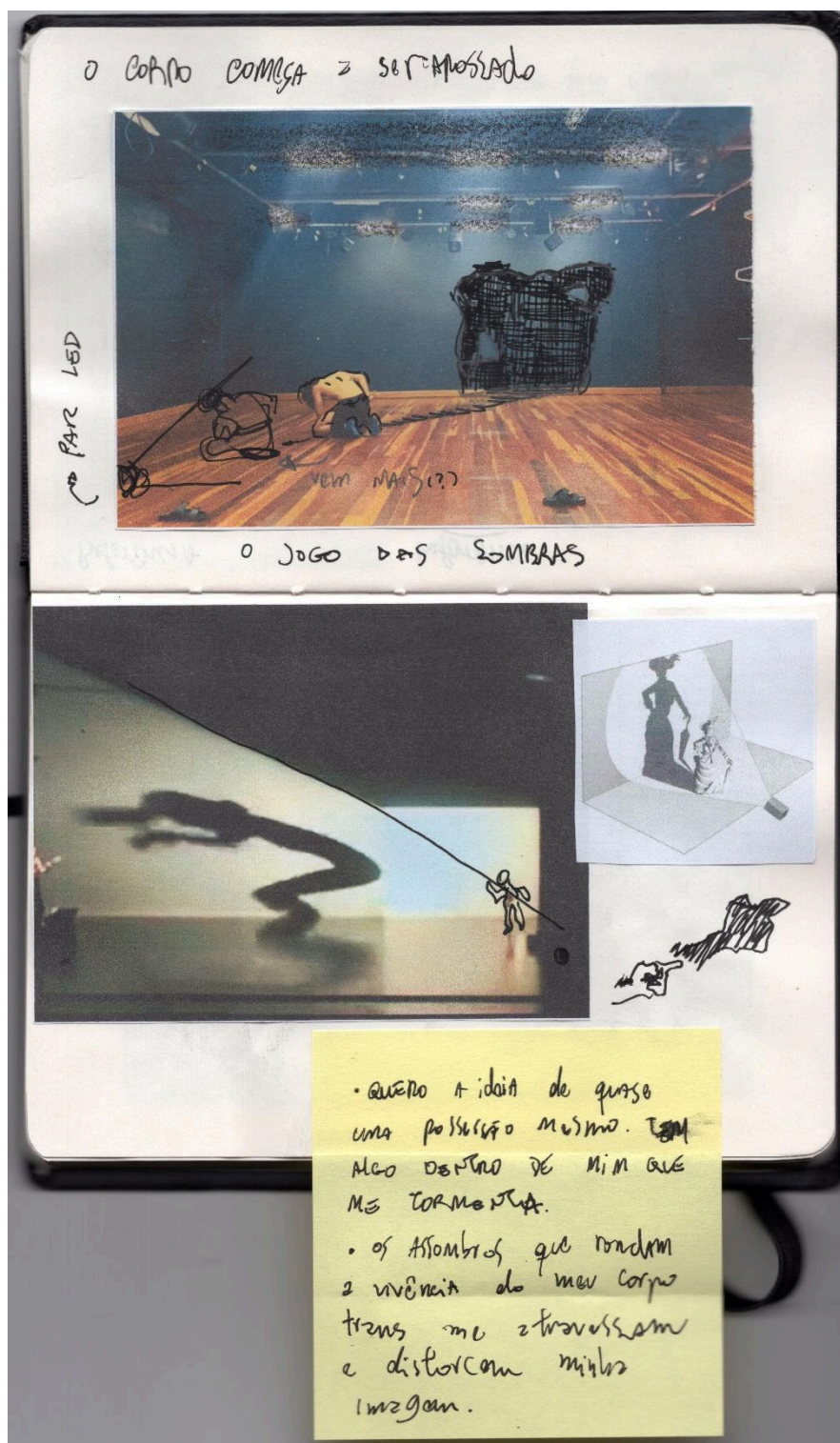
A cena é pensada em etapas:

- I) Surgimento
- II) Ação
- III) Minha reação
- IV) Contorção e distorção

Ainda que a cena se defina totalmente por um único gesto, ele pesa muito quando executado. Compreendi que o **apontar** tem dois momentos. Este primeiro é onde a violência se instaura em mim, ele se contorce, se contrai e se treme, enquanto essa coisa toma conta de mim com muita força. Porque é o **primeiro impacto**, você não sabe controlar a maneira que isso chega até você.

Para a iluminação do início da cena, foi planejada uma luz no chão, para que uma forte sombra se formasse ao fundo.

Figura 11 – Páginas do diário de criação.



Fonte: acervo do pesquisador (2024)

Na página de cima consta uma foto do começo do **Apontar**, para visualizar a iluminação. Embaixo, fotos com as referências e anotações.

Na página de cima, contém, acima da foto, a frase “O CORPO COMEÇA A SER APOSSADO”, no meio, a foto do momento em que começa o **Apontar**, com uma sombra desenhada para ilustrar o efeito de luz e sombra pensado. Anotei também ao lado da foto o tipo de refletor, “par led”. Embaixo da foto escrevi a frase, “o jogo das sombras”. Na página de baixo, duas referências para a iluminação estão coladas, entre elas um desenho ilustrativo da sombra da mão apontando. Na beira da página, um post-it está colado com pensamentos que guiaram a idealização da iluminação:

- Quero a ideia de quase uma possessão mesmo. Tem algo dentro de mim que me atormenta
- Os assombros que rondam a vivência do meu corpo trans me atravessam e distorcem minha imagem.

Puxar/Esconder - jogo de braços, escondendo partes do corpo.

Veio de um experimento feito no primeiro laboratório durante a matéria em que *Matrioska* se iniciou. Ele aconteceu antes da chegada do discurso, à medida que mais laboratórios foram feitos, fui compreendendo que ele carregava conectivos com o discurso do processo. No primeiro momento da pesquisa, minha leitura social ainda era feminina e para mim era como se eu estivesse sempre escondendo algo. Agora me atinge também a ideia de “esconder algo”, não por ser minha intenção, mas pelo fato de que a expectativa é de que eu seja cis, ninguém irá “deduzir”. A passabilidade me dá segurança (até certo ponto), e me coloca no lugar do impostor, como se ao descobrirem o que eu “**escondi**” irei chocar ou decepcionar.

A movimentação surge da ideia de **esconder** as mãos com o corpo. O experimento foi feito pensando em como colocar no corpo a palavra “**esconder**”. Indo por um caminho simples, escolhi uma maneira específica de realmente esconder algo, esse algo sendo minhas mãos. A ideia era me movimentar, trocar de posição, sem deixar aquela parte aparecer. Com o tempo de laboratórios, a ação de se mover sem deixar determinada parte aparecer fez com que pequenos giros surgissem, para mudar de posição rápido o suficiente para que o braço ou mão se

mantivesse escondido. Brincando com as possibilidades de velocidade, se definiu um gesto de **bater as mãos** uma na outra, ao **esconder** uma por de baixo.

Limpeza – a agonia do corpo

Ele carrega um sentimento de agonia, como um pânico no e do próprio corpo. Não é consequência direta de como eu o sinto, mas de como ele é sentido pelos outros e agonia que isso causa na relação com a minha própria pele. Carregando também a ideia de que esse corpo é sujo, nojento, e precisa ser limpo, esfregado.

A sociedade alimenta uma narrativa sobre pessoas trans odiarem seus corpos, como se fosse intrínseco à experiência trans. E ainda que muitos sintam disforia⁹, certos desconfortos com a aparência. Em sua maioria, os desconfortos são consequência direta dos olhares e reações violentas da sociedade regrada por medidas cisnormativas.

Sentir – os 3 movimentos

Partiu de sentimentos e reflexões em torno das expectativas dos outros sobre o meu corpo e forma de me portar enquanto homem.

A sociedade cisnormativa espera que um homem seja viril, bruto, um verdadeiro “macho”, provedor da casa, da família. Tais noções definem a experiência hegemônica da masculinidade cisheterossexual e caminham junto a uma naturalização de atitudes violentas por parte dos homens cis. Para o que me oponho, enquanto um corpo transmasculino, compreendendo na minha vivência, a possibilidade de construir uma masculinidade desvinculada de comportamentos nocivos, em especial, para as mulheres. Que ocupam um lugar que, por muitos anos, eu também ocupei.

Além do comportamento exigido, há também o corpo exigido. O corpo de um homem trans não é o mesmo de um homem cis, isso o torna uma farsa e alguém que, pelas noções vigentes de gênero, nunca será um homem de verdade. Os corpos de pessoas trans são colocados sempre como se fossem objetos que todos podem olhar, questionar, **apontar** e dizer o que bem entendem. Como se meu corpo fosse público. Frequentemente perguntas invasivas são feitas a respeito de

⁹ Desconforto que pessoas trans podem sentir com partes do corpo, uma sensação de desconexão do seu gênero com aquela região.

alterações corporais, mudança das partes íntimas. Já que homem de verdade não tem seios, homem de verdade não tem vulva.

Essa cena é composta por 3 movimentos:

- Bater as mãos na frente do corpo com os braços esticados – simbolizando a virilidade exigida;
- Bater as mãos na lateral do corpo com os braços cruzados – pensando nos seios como um incômodo;
- Bater as mãos próximo à região íntima com os braços esticados e direcionados para baixo – voltando o olhar para as partes íntimas, região sempre levantada em falar agressivas e invasivas.

Apontar – de dentro, agora a palavra é minha.

O apontamento se transforma na minha resposta, para além do medo, sinto frustração, raiva. Agora eu tomo posse do gesto, **quem aponta sou eu**. Quem vai me mostrar sou eu. Me coloco sob os olhares, através de minhas lentes e meus desejos, não mais sobre olhos violentos que me desumanizam e me tornam abjeto. Porque ainda que me **apontem**, me objetifiquem, eu não sou **visto**. **Você sabe que eu existo? Você sabe que o meu corpo é um corpo possível? Ele é real, ele existe, cada parte do meu corpo alterado por anos de aplicação de testosterona, criado por mim mesmo. Meu gênero é tão artificial quanto o seu! Eu existo, olhe para mim! Olhe para o meu corpo!! Eu preciso me mostrar, eu tenho que tomar essas rédeas, porque se eu não o fizer ninguém fará e eu cairei em esquecimento. Olhe para mim. Quem aponta sou eu!**

Eu me canso, eu fico exausto, essa cena me deixa completamente exausto. É difícil até de respirar, manter o ritmo. Porque é cansativo precisar lutar pela sua existência, sua permanência e dignidade constantemente. Porque eu não posso apenas existir, eu não posso apenas ser. Eu tenho que fazer tudo por mim. Não existe outra forma.

Todos os dias, eu sou, e para ser eu preciso lutar.

5 PORQUE ALI EU NOMEEI COM MEU CORPO

Meu corpo teve todo seu percurso de transição mapeado até o presente momento. *Matrioska* é um trabalho que caminha comigo, entrelaçado à minha experiência. Escrevendo sobre como me sinto, me deixando vulnerável, para tirar de meus próprios medos, sentimentos e vivência, material potente para um processo criativo.

É comum ser levantado, nas discussões em torno do que o artista aborda em sua criação, sobre os riscos dela partir de sua própria experiência. Especialmente, em se tratando de experiências negativas. Mas trago um contraponto, corpos fugitivos da norma, já estão à mostra tendo suas dores e fragilidades expostas sem sua autorização. Esse corpo já tem suas dores jogadas ao público. Visto que, meu corpo, para a sociedade, é abjeto, e nunca o porta-voz de sua própria experiência. Então afogar-se nos **Tremores**, desestabilizadores da minha vivência, para desenvolver um processo artístico e tornar minhas feridas visíveis sob a luz do palco, para mim, está muito além de correr riscos, enquanto artista, ou fragilizar a obra sob a possibilidade de torná-la traumática e ter sua potencialidade enfraquecida.

Minhas feridas já são expostas, mas quem as expõe nunca sou eu. Então, nesse jogo político-artístico, eu agora exponho, sou eu quem mostra. Assim você pode entender que eu sou alguém real, eu não sou um discurso, não sou uma hipótese de gênero. Eu sou uma pessoa. Mas você não me vê. E para meu corpo, essa obra se faz urgente. *Matrioska* é urgente. É assim que torno possível a presença não apenas do meu corpo, mas da minha voz, da minha narrativa. Não importa a sensibilidade do tema, se me machuca. Eu já estou machucado, o que eu preciso, para além de uma obra segura, é uma vida segura.

Assim, o lugar da arte política está imbricado nas ramificações desta criação. Compreendendo, por meio da presente pesquisa, a necessidade de uma dança disruptiva, a fim de criar mundos capazes de comportar as existências marcadas pelo lugar de morte (Mbembe, 2018).

Compreendendo assim a dança em um lugar político, como meio de movimentar estruturas, ao trazer para a cena, **apontamentos** que atravessam um corpo marcado por um sistema opressivo, que violenta todos aqueles distantes da

norma. Visto que, toda experiência humana é também experiência artística (Pareyson, 1993), aqui, o olhar sensível foi direcionado a corpos transgêneros, habitantes do limiar de mortevida (Habib, Rocha, 2021), cuja vivência é diariamente carregada pelos olhares e noções vigentes de gênero responsáveis pelas políticas de morte (Mbembe, 2018). Estética e vida não se separam, de tudo se pode fazer arte. A experiência vivida também é o material artístico, não porque tudo que eu vivo é arte, mas porque tudo que eu vivo pode vir a ser arte, desde que eu direcione o olhar da maneira correta e, antes de tudo, esteja aberto para que isso aconteça. Que eu disponibilize o meu olhar e o meu corpo para captar nas relações as sensações e os sentidos enquanto forças de criação para desenvolvimento artístico.

Mapeando as experiências e sentidos que me atravessaram nos lugares, em situações cotidianas, a partir de uma Cartografia Sentimental (Rolnik, 2016), compus uma dança carregada de momentos pulsantes. Acessados por meio das escritas e reflexões sobre si, experimentados em laboratórios corporais guiados por um discurso construído através dessa ferramenta possibilitadora de leituras e percepções. Essa interpretação foi geradora de movimento e disparadores criativos para que minha obra se dinamizasse, ganhasse um corpo, para que partisse de um lugar que fizesse sentido a partir da minha experiência. Tudo que experiencio se manterá atrelado a mim, isso não sai de mim, não é externo a mim. Então, cartografando meus atravessamentos, eu não procurei alguma coisa, eu reconheci alguma coisa que se encontrava lá, nas minhas relações com o mundo e comigo mesmo. Pois é nas relações, nos *entre's* que mundos são criados, e os desejos tomam forma em realidade (Rolnik, 2016). Encontrando os mecanismos potentes para gerar movimentos de corpo através dos movimentos do sensível.

A fim de ir ao encontro de um discurso-manifesto em arte, atravessado pelas inquietações, violências e medos presentes em um corpo transmasculino. Reconheço na presente pesquisa: o corpo que dança é também o corpo que transiciona. A presença de um corpo dissidente em cena carrega em si uma grande potência. E se apossar da sua fisicalidade e tudo que você, enquanto homem trans, simboliza, possibilita uma criação artística visceral, sensível e disruptiva. Criando para si espaços que outrora não existiriam. Artistas transgêneros encontram na arte novos horizontes para si, ao que Spinelli (2017) compõe:

“[...] a ação performativa opera como desestabilizadora do corpo que performa e do meio onde atua, revelando os mecanismos normatizadores que insistem em se passar por naturais ou, para ser mais preciso, por produzirem aquilo que é entendido por natureza. Ela se configura como uma potente ferramenta política capaz não apenas de apontar como estes mecanismos funcionam, mas de efetivamente criar alternativas a eles (Spinelli, 2017)”.

Matrioska toma posse da narrativa para corpos subalternizados. O corpo trans é colocado à margem. Suas configurações não são bem-vindas. Meu corpo metamorfose, transformado e reconstruído a cada dose de testosterona, entendido como uma perversão contra a moral cristã, experimenta novos estados corporais, atravessa as fronteiras impostas. Meu corpo nasce para além do que me ditaram, e através dos discursos grafados na minha pele endurecida, pelas violências da cisgeneridade, evoquei as potencialidades da dança, no meu corpo apossado de si próprio, em movimento de tomada da narrativa. Uma dança para além de mero movimento, uma dança que diz algo ao compreender a necessidade da consciência de quem é o corpo que dança.

Tomo, por fim, espaço para me perder em versos:

*Porque ali eu nomeei o meu corpo
E da minha pele fiz palavra
Falei duas vezes, pronunciando uma
Enquanto meu corpo exaurido dançava*

*Não sei quantos nomes meu corpo já falou
Ao percorrer camada por camada
Se esvaziando e se preenchendo
Em uma progressão descompassada*

*Eu passeio por dentro de mim
Eu me seguro nas minhas mãos
Eu tenho domínio de mim mesmo
Posso me amassar, me arremessar contra o chão*

Mas será que é seguro para mim? Será que é mais fácil para mim?

*Meu corpo se desfaz e sucumbe em si mesmo
Eu aponto para dentro de um abismo
Estou tecendo mais pele
Fabricando mais de mim mesmo*

*Pronuncio meu nome inventado
Atravesso meu corpo do avesso
Pronuncio meu corpo inventado
Atravesso meu nome do avesso*

*Constatei Palavras da minha pele
Me deforme, tornando-me apenas um esboço
E cada gesto que expresso com vida
É porque ali eu nomeei com o meu corpo*

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **Profanações**. São Paulo: Bomtempo, 2007.

AMORIM, M. **O pesquisador e seu outro**. Bakhtin nas ciências humanas. São Paulo: Musa, 2001.

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2001.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, v. 1, 1995.

Eduardo Passos; Virginia Kastrup; Liliana da Escóssia. (Org.). **Pistas do método de cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. 1a ed. Porto Alegre: Sulina, 2009.

FABIÃO, Eleonora. **Programa Performativo: o corpo-em-experiência**. Revista Ilinx, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, n. 4, p. 1-11, dez. 2013.

GIL, A. C. **Como elaborar Projetos de Pesquisa**. 4ª Edição. São Paulo: Atlas, 2002.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

GUATTARI, F & ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: VOZES, 2007.

HABIB, Ian Guimarães. **Corpos transformacionais: os estados corporais e as políticas dos corpos transgêneros na cena contemporânea**. Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA. Salvador: ANDA, 2019. P. 1072-1086.

HABIB, Ian Guimarães; ROCHA, Lucas Valentim. **DESMONTE: Sobre (cura)dorias, feridas e modos de ser em Arte**. Urdimento, Florianópolis, v. 1, n. 40, mar./abr. 2021.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana. (Org.). **Pistas do Método da Cartografia**. Pesquisa- intervenção e produção de subjetividade. 2 ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009, v. 1, p. 76-91.

LEIBSON, Leonardo. **Todo corpo é político**. TRATAMENTOS DO CORPO EM NOSSA ÉPOCA DE PSICANÁLISE, 29 JUNHO-03 JULHO, 2022. Buenos Aires, Argentina.

LÉVY, Pierre. **O que é o Virtual?** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

MBEMBE, A. **Necropolíticas**: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MIRANDA, L. L. **Produção de subjetividade**: por uma estética da existência. Dissertação de Mestrado. Curso de Pós-Graduação em Psicologia Clínica. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1996.

MOMBAÇA, Jota. O mundo é meu trauma. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, n. 11, página 20-25, 2017.

NAJMANOVICH, D. **O sujeito encarnado**: questões para pesquisa no/do cotidiano. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

PANAMBY, Elton. **Corpo-Obra: Manipulações Corporais como Processos de (Des)Construções Ético-Estéticas**. Gambiarra, n. 05 – ano V – página 29-40, 2013.

PAREYSON, L. **Estética**: teoria da formatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PRECIADO, P. **Um apartamento em Urano**: Crônicas de Travessia. 1ª Edição, Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

QUILICI, C. **O campo expandido**: arte como ato filosófico. Sala Preta, [S. L.], v. 14, n. 2, p. 12-21, 2014.

QUILICI, C. **O Conceito de “Cultivo de Si” e os Processos de Formação e Criação do Ator/Performer**. VI Reunião Científica da ABRACE – Porto Alegre. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas. 2011.

QUILICI, C. **O Ator-Performer e as Poéticas da Transformação de Si**. Editora Annablume, 2015.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2ª Edição, Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

SEVERINO, A. J. **Metodologia do trabalho científico**. 1ª Edição. São Paulo: Cortez, 2013.

SILVA, S. C. **A antinomia fundamental**: um estudo sobre a visão em paralaxe de Slavoj Žižek. Revista Eros Ano 1n. 1 Outubro-Dezembro 2013p. 143-159.

SPINELLI, Miro. **Descentramentos do olhar**: performances desde as dissidências. Medium, 2017. Disponível em: <https://medium.com/@miro.spinelli/descentramentos-do-olhar-performance-desde-as-dissid%C3%Aancias-e46ea4c5dc3d>. Acesso em: 15 de dezembro de 2024.