

Robson Guedes da Silva
Pensar-corpo:
A performance como
prática anárquica e
possibilidade educativa



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

ROBSON GUEDES DA SILVA

PENSAR-CORPO:
A PERFORMANCE COMO PRÁTICA ANÁRQUICA E POSSIBILIDADE EDUCATIVA

RECIFE
2022

ROBSON GUEDES DA SILVA

PENSAR-CORPO:

A PERFORMANCE COMO PRÁTICA ANÁRQUICA E POSSIBILIDADE EDUCATIVA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pernambuco, no núcleo de pesquisa em Subjetividades Coletivas, Movimentos Sociais e Educação Popular, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientadora: Dra. Karina Mirian da Cruz Valença Alves

Área de concentração: Educação

RECIFE
2022

Robson Guedes da Silva

Capa: Thiago Antunes
Foto da capa: Salto no Vazio- Fotomontagem de Harry Shunk a partir da performance de Yves Klein na Rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses(França), em outubro de 1960.
Fonte dos títulos: Century Gothic
Fonte do corpo: Verdana

Catálogo na fonte
Bibliotecário Natália Nascimento, CRB-4/1743

S586p

Silva, Robson Guedes.

Pensar-corpo: a performance como prática anárquica e possibilidade educativa. / Robson Guedes Silva. – Recife, 2022.

230 f.: il.

Orientadora: Karina Mirian da Cruz Valença Alves.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CE. Programa de Pós-graduação em Educação, 2022.

Inclui Referências.

1. Educação. 2. Educação - Corpo. 3. Educação – Corpo - Performance. 4. UFPE - Pós-graduação. I. Alves, Karina Mirian da Cruz Valença. (Orientadora). II. Título.

370 (23. ed.)

UFPE (CE2022-036)

ROBSON GUEDES DA SILVA

PENSAR-CORPO:

**A PERFORMANCE COMO PRÁTICA ANÁRQUICA E POSSIBILIDADE
EDUCATIVA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Aprovada em: 09/05/2022 (A sessão pública de defesa de tese ocorreu de maneira remota - por videoconferência - conforme resolução 05/2021-CEPE/UFPE, em virtude da pandemia de Covid-19).

BANCA EXAMINADORA

Dra. Karina Mirian da Cruz Valença Alves (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Dra. Rosa Cristina Primo Gadelha (Examinadora Externa)
Universidade Federal do Ceará

Dra. Maria Thereza Didier de Moraes (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Dra. Rosângela Tenório de Carvalho (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Dr. Rui Gomes de Mattos de Mesquita (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

*Sempre tem gente pra chamar de nós
Sejam milhares, centenas ou dois
Ficam no tempo os torneios da voz
Não foi só ontem, é hoje e depois
Marcelo Jeneci*

*O amor há de renascer das cinzas!
- Mateus Aleluia*

A senhora trívica Hécate: senhora dos três caminhos, das três faces, das três chamadas! *Anassa eneroi* (Rainha dos que estão abaixo), *Aidônia* (Senhora do Submundo), *Atalos* (terna, delicada), *Brimô* (irritada, terrível), *Ctônia* (do submundo), *Enodia/Einodia/Ennodia* (das encruzilhadas, dos caminhos), *Kourotrophos* (cuidadora/nutridora dos jovens), *Kleidouchos* (mantenedora das chaves), *Krataiis* (a forte), *Koré Mounogenês* (donzela filha única), *Liparokrêdemnos* (de brilhante tiara no cabelo), *Nyktipolos* (que vaga pela noite), *Phosphoros* (portadora da luz), *Perseis* (filha de Perseu), *Propylaia* (guardiã), *Skylakagetis* (líder dos cães), *Soteira* (Salvadora), *Tricephalus* (de 3 cabeças), *Trimorphis* (de três formas), *Trioditis/Trivia* (dos 3 caminhos)! Agradeço todos os favorecimentos, por me guiar no ofício, por afastar sempre de mim o desfavorável. Atesto meu igual agradecimento aos deuses olímpicos e ctônicos que sempre estabeleceram comigo significativa relação: Σας ευχαριστώ πολύ, Θεοί!

A minha avó Iracema, por se tornar minha mãe e me mostrar o mundo, a vida e as mais variadas estratégias de resistência. Obrigado pelas primeiras letras e palavras, dando-me força para tecer neste texto tantas outras! Amo você, minha mãe.

Agradeço a Graciete, minha genitora, por ter oportunizado minha vinda ao mundo e pela construção de outras possibilidades afetivas que tecemos para além do imaginário da maternidade. Aos meus irmãos

Alexandra e Alexandre, agradeço todos os momentos compartilhados, a irmandade e outras tantas alegrias.

A Diogo Fernandes, meu esposo e amigo, agradeço a partilha da vida e a história de companheirismo e amor que se torna evidente a cada dia que passamos juntos. Obrigado por construir comigo uma vida possível de ser vivida! Te amo!

Aos meus amigos: Mitz Helena, Ana Flor, Isabella Júlia, Thiago Antunes, Dani Conceição, Tainan Oliveira, Rafaela Celestino. Agradeço os momentos compartilhados, os sorrisos, as aventuras. Amo vocês!

Agradeço a professora Karina Valença os saberes construídos, as conversas, a amizade e os momentos de experimentação filosófica que construímos nessa caminhada de orientação durante todo percurso formativo na graduação e na pós-graduação. Obrigado por acreditar no meu potencial acadêmico! Obrigado por tudo!

Agradeço a professora Rosângela Tenório pelas trocas de saberes e inúmeras vivências felizes que pude construir junto a sua presença. Obrigado por cada encontro, cada conversa, cada compartilhamento. A sua potência intelectual marcou/marca fortemente a minha formação. Gratidão!

Agradeço a professora Thereza Didier por todos os momentos de encontros e sorrisos. Sou grato por cada poética, por cada alegria, por cada leitura sincera e sensível. A presença 'azul Klein' neste texto é fortemente marcada pelo efeito da 'beleza Thereza'. Muito obrigado!

Agradeço a professora Rosa Primo pela alegria do encontro, pela partilha de saberes e outras inquietações dançantes. Gratidão!

Ao professor Rui Mesquita, agradeço sua potente mandinga e sua força intelectual. Salve mestre!

Ao professor Gustavo Gilson, agradeço pelo período que ficou à frente de minha orientação junto ao PPGE. Obrigado pelas conversas e trocas de conhecimentos. Gratidão!

Ao Grupo de Estudos e Pesquisa Foucault e Educação (GEPFE-UFPE) por cada encontro teórico, cada discussão filosófica e cada movimento de pensamento. Gratidão!

A linha de Subjetividades Coletivas, Movimentos Sociais e Educação Popular, através de seus professores – Karina Valença, Rui Mesquita, Anna Luiza, Gustavo Gilson e Flávio Brayner – pela confiança na minha potencialidade como pesquisador durante o processo de progressão de nível junto ao programa. Meus estimados agradecimentos!

Aos professores do Centro de Educação: Ana Márcia, Daniela Ferreira, Emília Lins, Evson Malaquias, Rui Mesquista, Gustavo Gilson, Alexandre Simão, Tícia Ferro, Tatiana Araújo, Janete Azevedo e Alfredo Gomes. Vocês foram muito importantes na minha formação acadêmica, agradeço cada saber compartilhado!

Agradeço aos estudantes e colegas docentes, por todo conhecimento construído como professor substituto/colaborador da Universidade Federal Rural de Pernambuco-DEd/UFRPE, da Universidade Estadual do Maranhão-CESPI/UEMA, da Universidade Estadual de Ponta Grossa-DEPED/UEPG, e da Universidade Federal do Rio Grande do Norte-DPEC/UFRN.

A CAPES pelo fomento para realização da pesquisa de doutoramento, gratidão!



*Escrevo
para apagar meu nome.*

- Georges Bataille

*Na escritura, sou sempre ao mesmo tempo o cientista e o rato que ele
destripa para estudar.*

- Hervé Guibert

RESUMO

Este texto de doutoramento, abraçando um exercício de escrita teórico-poética, intentou investigar através de narrativas como alguns corpos estabelecem relações com a performance, percebendo-as como possibilidades formativas. Almejamos – em seu movimento – tanto perceber os saberes que despontam das narrativas de corpos em suas experimentações com a performance, quanto produzir uma escrita poética como reverberação produtiva dos encontros narrativos com corpos em performance. Em seus prólogos, o texto provoca – mediante tensionamento teórico – o aparecimento do corpo como problema, suas mutações e visível declínio. As cenas amalgamaram a proximidade com os poetas Mau e Gleison Nascimento, em seus atravessamentos e performances com a escrita poética; com as drags Márcia Pantera e Maria Luisão, através da subversão performativa da identidade; e com a Gangrena, pela desvirtuação da encenação e do corpo como possibilidade insurgente. Os lampejos incendiários de pensamento – engendrados pela potência do encontro – mobilizaram-nos, por fim, a intuir a tese de que a performance pode ser pensada – em meio a sua polissemia – como uma prática anárquica e possibilidade educativa. Tecemos com isso – de maneira contingente e provisória – a acepção de que algumas ações performáticas e/ou performativas mobilizam a reverberação/difusão de: I) práticas de contradisciplina que tensionam a relação corpo-saber-disciplina; II) desvirtuamentos de medidas que visem naturalizar qualquer enquadramento unitário e imutável à conformidade do visível para o corpo; III) o aditamento de insubordinação corporal mediante práticas – decididas ou não – de contracondutas, denunciando certas formas pelas quais ainda somos governamentalizados; IV) e a construção e proliferação de saberes sobre a performance desprovidos de qualquer captura pedagogizadora.

Palavras-chave: Corpo. Performance. Educação.

RESUMEN

Este texto doctoral, que abarca un ejercicio de escritura teórico-poética, pretende indagar a través de narrativas, cómo algunos cuerpos establecen relaciones con la performance, percibiéndolos como posibilidades formativas. Apuntando, en su movimiento, tanto a percibir el conocimiento que emerge de las narrativas de los cuerpos en sus experimentos con la performance, como a producir la escritura poética como una reverberación productiva de los encuentros narrativos con los cuerpos en la performance. En sus prólogos, provoca -a través de la tensión teórica- la aparición del cuerpo como problema, sus mutaciones y decadencia visible. Las escenas fusionaron la proximidad con los poetas Mau y Gleison Nascimento - en sus cruces y representaciones con escritura poética -; con las drags Márcia Pantera y Maria Luisão - a través de la subversión performativa de la identidad -; y con Gangrena -por la distorsión de la puesta en escena y el cuerpo como posibilidad insurgente-. Los incendiarios destellos del pensamiento, engendrados por el poder del encuentro, finalmente nos movilizaron para intuir la tesis de que la performance puede ser pensada, en medio de su polisemia, como una práctica anárquica y una posibilidad educativa. Con esto tejemos -de manera contingente y provisional- el sentido de que algunas acciones performativas y / o performativas movilizan la reverberación / difusión de: I) prácticas de contra-disciplina que tensan la relación cuerpo-conocimiento-disciplina; II) distorsiones de medidas que apuntan a naturalizar cualquier marco unitario e inmutable a la conformidad de lo visible al cuerpo; III) la incorporación de la insubordinación corporal a través de prácticas, decididas o no, de contraconductas, denunciando determinadas formas en las que aún estamos gubernamentalizados; IV) Y la construcción y proliferación de conocimientos sobre performance desprovistos de cualquier captura pedagógica.

Palabras clave: Cuerpo. Performance. Educación.

ABSTRACT

This doctoral text, embracing an exercise of theoretical-poetic writing, intended to investigate through narratives, how some bodies establish relationships with performance, perceiving them as formative possibilities. Aiming - in its movement - both to perceive the knowledge that emerges from the narratives of bodies in their experimentations with performance, and to produce a poetic writing as a productive reverberation of the narrative encounters with bodies in performance. In its prologues, it provokes - through theoretical tension - the appearance of the body as a problem, its mutations and visible decline. The scenes amalgamated the proximity with the poets Mau and Gleison Nascimento - in their crossings and performances with poetic writing -; with the drags Márcia Pantera and Maria Luisão - through the performative subversion of identity -; and with Gangrena - by the distortion of staging and the body as insurgent possibility -. The incendiary flashes of thought - engendered by the potency of the encounter - mobilized us, finally, to intuit the thesis that performance can be thought - in the midst of its polysemy - as an anarchic practice and educational possibility. We weave with this - in a contingent and provisional way- the sense that some performative and/or performative actions mobilize the reverberation/diffusion of: I) practices of contradiscipline that tension the relation body-knower-discipline; II) distortions of measures that aim to naturalize any unitary and immutable framework to the conformity of the visible to the body; III) the addition of bodily insubordination through practices - decided or not - of counterconduct, denouncing certain forms by which we are still governmentalized; IV) And the construction and proliferation of knowledges about performance devoid of any pedagogizing capture.

Keywords: Body. Performance. Education.

FIGURAS

- 09 **Epígrafe:** Antropometria sem título- Yves Klein, resina sintética e pigmento seco sobre a tela,1960.
- 70 **Fig. 1:** Capa do livro 'Projeto Louco', fotocópia escaneada pelo poeta, 2017.
- 71 **Fig. 2:** Sumário do livro 'Projeto Louco', fotocópia escaneada pelo poeta, 2017.
- 72 **Fig. 3:** Poema 'Desde sempre" do livro 'Projeto Louco', fotocópia escaneada pelo poeta, 2017.
- 85 **Fig. 4:** Gleison Nascimento, foto de André Sidarta, 2018.
- 121 **Fig. 5:** Márcia Pantera, foto de Ivan Erick Menezes, 2020.
- 131 **Fig. 6:** Márcia Pantera, foto de Ivan Erick Menezes, 2020.
- 133 **Fig. 7:** Márcia Pantera, foto de Ivan Erick Menezes, 2020.
- 144 **Fig. 8:** Maria Luisão, foto de Taylla de Paula, 2015.
- 148 **Fig. 9:** Maria Luisão, foto de Helio Montferre, 2019.
- 151 **Fig. 10:** Maria Luisão, foto de Helio Montferre, 2019.
- 172 **Fig. 11:** Gangrena, foto do Instragram da artista, 2020.
- 182 **Fig. 12:** Gangrena, foto do Instragram da artista, 2020.
- 186 **Fig. 13:** Gangrena, foto de Bruno Dantas, 2020.
- 230 **Contracapa:** Antropometria da época azul - Yves Klein, resina sintética e pigmento seco sobre a tela,1960.

SUMÁRIO

Prefácio	15
Escritas Introdutórias	18
Sobre alegorias performativas: notas e movimentações metodológicas	25
Prólogo ao corpo I	49
Cena I - Dos corpos que falam: linguagem, subjetividade e poesia	61
Prólogo ao corpo II	100
Cena II - Dos corpos em movimento: encenação, paródias e identidades	112
Prólogo ao corpo III	153
Cena III - Dos corpos dissidentes: subversão, pós-humanismo e tecnologias de si	165
Entre lampejos e rupturas: sobre a performance como prática anárquica e possibilidade educativa	188
Partida	212
Referências	219

PREFÁCIO

Escrever uma tese que abrace o corpo e a performance como objetos de investigação é como um 'salto no vazio' – remetendo-se à ação performática de Yves Klein –, um gesto arriscado, um desassossegado desafio. Corpo e performance malogram concepções unitárias, tensionam estatutos e mobilizam saberes.

O corpo que traça tal escritura é embebido de vontade de experimentação, intentando construir um texto performativo, criativo. O traço do toque e do método deste texto é marcado pela presença de narrativas, de corporalidade, de processos educativos. O efeito deste enlace é a proliferação de escritas poéticas.

Concretizando as afetações mobilizadas pela força performativa dos encontros em suas possibilidades difusas, a escrita poética em seu percurso plurivocal assume as narrativas como ethos de pesquisa, constituindo uma tese em narrativas ou, dito de outra maneira, uma tese-narrativa.

A tese que buscamos construir está presente no texto, nas narrativas e nas imagens que compõem essa escritura. Não se almeja 'coisa' nem tampouco 'ideia', enseja de maneira decidida, produzir um campo de pensamento, provocando as formas pelas quais produzimos conhecimentos no campo da educação.

Alegorias performativas emergiram como reverberação aos vazios dos encontros virtuais, haja vista que a escrita deste texto e as narrativas que o compõem foram produzidas em plena pandemia de Covid-19. Os corpos que narraram suas experimentações e saberes com a performance, foram escolhidos frente a decisão afetada do corpo-pesquisador, tateando em ambientes virtuais corpos que já vislumbrava como próximos de seu desejo investigativo, ou seja, corpos que possuíam vivências com a performance em suas múltiplas linguagens.

Ficção e teoria se mesclam como possibilidade potente de produção de outros saberes sobre o corpo em movimento. Novas texturas despontam como posicionamento crítico para pensar o presente, tecendo

reverberações poéticas e tensionando enquadramentos naturalizados sobre o corpo e sobre a performance.

O texto em tela não se almeja sistêmico ou universal, assume a provisoriedade como ação decidida de produção de conhecimento, aglutinando problemas ao pensamento, persistindo na indagação acerca de como nos tornamos quem estamos sendo. Portanto, que as escritas aqui descritas possam mobilizar afetações, mobilizando novas possibilidades corporais em seus efeitos potencialmente criativos.

ESCRITAS INTRODUTÓRIAS

O não-início é movimento. É como um Narciso ao contrário: não vê no reflexo sua beleza delirante, vê apenas seu corpo-texto a construir sobre si outras narrativas. O que pode neste lago fazê-lo afogar? Não seria o belo semblante de seu rosto nu, mas sim, a nudez de sua memória, transformando-o em narrador. O seu braço enrosca nas lembranças, traça no chão um risco. Era o desenho mais inadequado para um saber escolarizado, no risco descrevia um outro de si, outro pelo efeito da performance que constitui.

Seu corpo tece um texto doce, é saboreando sua textura que provamos a performance que construía. Um movimento, um gesto, que brota da subjetividade tal como risco traçado do chão. É que “como corpos, nós somos sempre algo mais, e algo outro, do que nós mesmos”¹. E neste enlace continuamente provisório novos discursos emergem dos corpos e suas tessituras.

Deitado na ausência, no escuro, no breu. Alva noite-lua, corpo, celeste e terrestre, tessitura de textos, moléculas de sentidos e mundo. Corpo-texto, vida papel. É nas águas das narrativas que o corpo adentra com vontade de beber. É sincero, porque emerge como um engodo. Fascina quem o sente, afeta quem o vê. É escuro como a noite pós-exéquias, é claro como sábado de carnaval. Um ente, continuamente produtivo, corroborando novas possibilidades de subjetivação.

No fogo – que aquece e queima no mesmo ato, e que dança perene entre o que vem e vai – o corpo se abriu a variados encontros: no bosque, nas ruas, nas praças, encruzilhadas, beira-mar, dentro do mar, na infinitude do abstrato. Encontros que traçaram saberes inesperados, evidenciando outras maneiras possíveis de experimentar a performance.

Ao buscarmos nos aproximar das possibilidades que podem emergir da performance e dos diálogos que ela constitui, fez-se necessário, ao percebê-la em movimento, intuir como alguns corpos que tecem experimentações com a performance não necessariamente articularam

¹ BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015a, p. 175.

métodos específicos, nem saberes escolarizados sobre a performance e suas linguagens. Neste sentido, curiosos com a performance que o corpo efetiva, é pensando acerca das reverberações que tal movimento performativo constitui que indagamos: quais narrativas e saberes produzem os corpos que possuem certas experimentações com a performance?

Solícitos aos desejos instigantes que a performance do corpo pode suceder (movimentos desatinados, despedagogizados, brotados de uma experiência outra de si), pretendemos investigar, através de narrativas, como alguns corpos estabelecem relações com a performance, percebendo-as como possibilidades formativas. Intentamos aqui tanto perceber os saberes que despontam das narrativas de corpos em suas vivências com a performance, como, igualmente, produzir uma escrita poética como efeito dos encontros com corpos em suas experimentações com a performance.

Buscamos não apenas abraçar a performance e o corpo como pesquisa, mas produzir uma pesquisa marcada pela acepção da performance como produção de conhecimento, escritas que são decididamente poéticas e científicas. É no movimento, polimorfo, que neste texto os corpos são concebidos como corpos possíveis de construir outras práticas performativas sobre si e sobre o mundo. Corpos que abraçam a prática de pensar em torno de como nos tornamos quem estamos sendo. Relações precárias e contínuas, tessituras discursivas que nos/sobre os corpos constituem narrativas.

Dessa forma, em *'Sobre alegorias performativas: notas e movimentações metodológicas'*, o texto abraçou as narrativas como *ethos* da pesquisa, entrevistando corpos (os poetas Mau e Gleison Nascimento; as drags Márcia Pantera e Maria Luisão; e a Gangrena, dragqueer) que teceram experimentações com a performance em suas múltiplas linguagens. Neste gesto, o texto se lança a construir, mediante a um olhar performativo, novas perspectivas acerca das formas produção de conhecimento, estabelecendo tensões produtivas no campo da educação,

pensando *com* e *a partir de* saberes que não se encerram em exatidão, sentidos múltiplos, potentes contingências subjetivantes.

Através dessa pesquisa performativa, corpo e narrativa constituem um 'entre', uma liminaridade igualmente proveitosa que corrobora refletir em torno de novas formas de pensar nossos corpos. Nestas novas formas, encontramos possibilidades que não se capturam em métodos específicos que tendem a constituir um estatuto da performance, em que os corpos não malogram dissidência.

No primeiro '*Prólogo ao corpo*', ao interrogar a superfície corporal, discutimos algumas ressonâncias teóricas que amalgamaram as condições de possibilidade do aparecimento do corpo como problema nas humanidades. Destacamos a importância das produções de Nietzsche, em sua genealogia que arruína o corpo, e de Michel Foucault, que nas suas investigações genealógicas anuncia um conjunto de ações – disciplinares e biopolíticas – funcionando sobre a superfície corporal produzindo sujeições.

Na cena I, '*Dos corpos que falam: linguagem, subjetividade e poesia*', afetados pela força performativa da linguagem, nos atravessamentos dos corpos-textos e dos corpos em texto, em meio a uma encruzilhada e papéis, o poeta Mau construiu conosco um potente encontro narrativo. Seu projeto louco tece uma poesia marginal, seja fugindo ou enfrentando. Neste encontro entre os ditos, ressoava as experimentações de Mau com a performance e as possibilidades educativas que emergiram neste processo.

Entre ruas, palavras, mercados e sentidos, nosso caminhar foi seguindo de maneira curiosa, suscitando possibilidades de encontro. Fomos atravessados – entre os carros, as motos, os letreiros – pela presença de um jovem, com punho erguido ao céu e olhando fixamente o horizonte, ornado de balões coloridos. Ao adentrarmos no Mercado da Boa Vista, desejosos de afetações, sentamos juntos em uma mesa com o poeta Gleison Nascimento e seus balões. Junto a ele, buscamos pensar

nos saberes que articulou com a performance, e como seu corpo – em efeito produtivo – aglutina uma poesia menor.

No segundo '*Prólogo ao corpo*', nas tessituras de um vendaval de significações que inscrevem a sua superfície, fomos instigados a provocar a produção de sua materialidade e certos termos de seu estatuto naturalizado. Algumas articulações filosóficas de Michel Foucault – biopolítica e sexualidade –, Judith Butler – exterior constitutivo e performatividade – e Paul Preciado – era farmacopornográfica – despontaram como ferramentas viáveis de formulações críticas em torno do corpo, denunciando as sofisticadas maneiras de investimento sobre ele e anunciando suas mutações.

Na cena II, '*Dos corpos em movimento: encenação, paródias e identidades*', ao estabelecer um giro com vontade de encontro foi tecida – dos ritos aos orifícios, das técnicas e tecnologias, dos corpos e identidades – uma ferrenha paródia. Chegando na beira do mar encontramos uma pantera de nome Márcia, ou dito de outra maneira, uma Márcia Pantera. A vida que lhe foi educadora viabilizou esse encontro narrativo conosco e, pondo-se a narrar a sua vida em performance, a pantera mostra suas garras e seu bate-cabelo. Seu trabalho drag queen, sua história, seu narrar, aglutina alguns deslocamentos no regime da aparência de gênero, atuando precisamente sobre as visibilidades corporais.

Corpos e devaneios narrativos compõem uma alegoria da encenação. É debaixo d'água que encontramos uma drag investigadora. Maria Luisão, entre fitas e cinta, entre tecnologias drag, performances e pesquisa, tece seu corpo autocobaia. Uma ação criativa que aglutina uma multiplicidade de experimentações performáticas com a dança, com o teatro, e com a educação. Produção de saberes e interrogações do presente conduzem o nosso encontro narrativo com Maria no mergulho das águas. Em suas experimentações com a performance em sua dissidência, Maria Luisão sacode seu corpo contra toda produção hiperbólica de modos binários de masculinidade e feminilidade.

No terceiro *'Prólogo ao corpo'*, intentamos evidenciar como se proliferou todo um conjunto de discursividades que mobilizaram acerca do corpo a construção de práticas de resistência às capturas biopolíticas e o desaparecimento de uma noção uniforme em torno dele. Reivindicamos neste ponto viabilidades pós-humanas e cibernéticas – Corpo sem Órgãos, pós-corpo, ciborgue – junto a Deleuze e Guattari, Donna Haraway, Homero Lima e Paula Sibilia e tantos outros, como percurso criativo de um devir corpo.

Na cena III, *'Dos corpos dissidentes: subversão, pós-humanismo e tecnologias de si'*, catamos os restos do homem que morreu. No enlace de um pós-corpo – entre ciborgues, quimeras e performances – tal como um grito narrado, encontra-se conosco em meio ao abstrato: Gangrena! Gangrena! Gangrena! O monstruoso corpo pós-humano nos dizia seu nome – ou seu grito. Rodando ao nosso redor, aproximou-se de nós e abriu-se em narrativas. Em intensa curiosidade, nos deixamos atravessar pela potência do encontro, entrevedo outras viabilidades formativas.

Inventando um arquivo para sua superfície corporal e veiculando livremente todo um conjunto de saberes contrassexuais, Gangrena em sua ação drag queer prolifera a dissidência e poluição da aparência. Sua monstruosidade noticia a ruína do corpo e o aparecimento de novas possibilidades corporais. Narrando suas experimentações com a performance, Gangrena evidencia a ação performativa no corpo em sua relação com o presente, provocando certos modos instrumentalizados de aceção performática.

'Entre lampejos e rupturas: sobre a performance como prática anárquica e possibilidade educativa', fomos mobilizados – afetados pelas reverberações dos encontros narrativos a pensar a performance como prática anárquica e possibilidade educativa, entrevedo – de maneira contingente e provisória – a aceção de que algumas ações performáticas e/ou performativas engendram a reverberação/difusão de: I) práticas de contradisciplina que tensionam a relação corpo-saber-disciplina; II) pelo desvirtuamento de qualquer enquadramento unitário e imutável à

conformidade do visível para o corpo; III) pela insubordinação corporal mediante práticas – decididas ou não – de contracondutas, denunciando certas formas pelas quais ainda somos governamentalizados; IV) e pela construção e proliferação de saberes sobre a performance desprovidos de qualquer captura pedagogizadora.

Por fim, ao traçarmos a nossa '*Partida*', reavivamos a chama do encontro, traçando devaneios performativos, querendo novas afetações. Neste encontro-partida, os poetas Mau e Gleison Nascimento gritaram poesias; Maria Luisão em movimento teceu no corpo-texto outras texturas dançantes; Márcia Pantera performou seu bate-cabelo; e Gangrena, em sua monstruosidade, cuspiu seu veneno e acendeu a fogueira. Uma assembleia de corpos atijando reverberações anárquicas em suas possibilidades educativas.

SOBRE ALEGORIAS PERFORMATIVAS: NOTAS E MOVIMENTAÇÕES METODOLÓGICAS

Ciência e poesia, são, igualmente, saber.
Gilles Deleuze

Desassossegados com uma filosofia que não sorri, este texto, em suas tessituras poéticas, advoga o potente ecoar das narrativas. Buscando romper com qualquer totalizante gesto metodológico, assume a sua vontade de saber pelo objeto que abraça como possibilidade teórico-política. Sobre as palavras que como mãos delicadamente sensuais, vão tecendo o corpo que toco, que tocas e que pode nos tocar. Chegaremos, enfim, sobre a fina camada que nos levará ao deleite do porvir.

Variadas possibilidades de estar e pensar no mundo, sussurradas em narrativas, ressoada na voz com timbre efêmero. Possibilidades de escuta. Possibilidades de ver naqueles que nos falarão, incorporações do anjo da história que, de braços abertos diante da catástrofe, poderá nos tocar com a experiência do passado sem esquecer de seu habitar o presente.

Escritas alegóricas poderão emergir do efeito das narrativas presentes nesta escritura, suas formas e seus movimentos rodopiam provocações teórico-políticas para pensar o presente. Um caminho investigativo que articula em torno de si, tessituras poéticas que reivindicam um trilhar engajado com outras maneiras de produzir o conhecimento e as formas pelas quais ele se apresenta.

No trilhar desatinado dessas tramações, enlaces performativos poderão emergir das escritas aqui descritas. Sussurros gritantes, balanços, bebedeiras, narrativas e movimentos. Como posições que vão tomando corpo, formando corpus, construindo uma visualidade que nos deixa nítido as estratégias metodológicas que este texto teórico-poético, ou dito de outra maneira, que esta pesquisa abraça no seu caminhar.

As narrativas, como enlace performativo, podem suscitar devires poéticos. Processos de afetação, deslocamentos, são possibilidades que se unem no toque da posição e do método deste texto. O movimento de deslocar-se tende a ser, nesse desassossegado trabalho, uma possibilidade educativa.

I. ENTRE CHAMAS, NARRATIVAS E POSSIBILIDADES DE DIZER

Uma chama. O fogo, fênix de alegorias, é centelha de movimentos provocadores de energia em combustão e do abraço do calor consumindo o comburente. Nos mistérios do fogo: o relato sobre seu brilho, seu queimor, seu movimentar. Nos fragmentos do relato: o lugar, o cheiro, os efeitos.

Belicoso e finito, o fogo ciente que se esvai deixa como rastro de sua experiência uma narrativa alegórica, que, longe de uma representação que enseja interpretar a si mesma, provoca outras possibilidades de dizer. Como a ausência de uma presença e a presença de uma ausência, o rastro, seja do fogo e seu mistério, seja de uma posse de si e seu desmoronamento. É vinco de um apagamento e manutenção do passado².

O fogo em seu mistério não pode esgotar sua chama vívida, se assim se esvai, o mistério despenca do seu lugar nítido de visualidade e, fatigado, apaga-se nas sensações, restando o frio do vazio. Perdendo nossas fontes de mistério e a magia que envolvia o fogo, resta-nos narrar a história daquilo que se esvaiu. Agamben nos aponta que “a humanidade, ao longo de sua história, afasta-se cada vez das fontes do mistério e perde, pouco a pouco, a lembrança daquilo que a tradição lhe ensinara sobre o fogo, o lugar e a fórmula”³ mas salienta que “disso tudo os homens ainda podem narrar a história”⁴.

Nosso relato é um conjunto narrativo que pode ser concebido como potencialmente alegórico tanto por romper aspectos de inteligibilidade cientificista, quanto por produzir um texto que narra à memória daquilo se

² GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Orgs.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

³ AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros**. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 6.

⁴ Ibid., p. 6.

perdeu na descontinuidade do tempo. O mistério neste texto narrativo é o relato do fogo, a lembrança de seu movimento abrasivo.

Dos olhares atados ao movimento entorpecente do fogo, restam à memória efeitos de afetações. O fogo abrasava nossa sede de mistério, tal como “o passado que aspira poder voltar-se para aquele sol que está a levantar-se no céu da história”⁵, como uma imagem irrecuperável, desaparecendo entre os escombros.

Articular tal enlace com o passado, tal lembrança do fogo, é mover-se como o anjo da história, voltando o rosto para o passado, vendo nitidamente a catástrofe. A intenção que desponta é de “parar para acordar os mortos e reconstruir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído”⁶, mesmo sentindo a força do progresso como um vendaval nos arrastando para o futuro.

Narrar constrói fragmentos de uma história descontínua e movimenta tessituras alegóricas. Narrar sobre si é pensar seu lugar no mundo e sua maneira de habitar o presente. Todos os sentidos são afetados pela força que a memória mobiliza. Não é a materialização oral de uma realidade, é a produção de um texto performativo: tanto efeito de um acontecimento, quanto provocador de efeitos difusos. A escrita alegórica que o alimenta pode ser pensada como um conjunto de técnicas e processos de criação que abraça as afetações poéticas como operações filosóficas.

A vida – enredo em construção – tece no corpo sua história, pois é “somente quando se reconhece a vida tudo aquilo que possui história e que não constitui apenas um cenário para ela, que o conceito de vida encontra sua legitimação”⁷. É partindo da história, e não de uma natureza dada e imutável, que podemos pensar acerca dos domínios da vida, seus sentidos e suas limitações.

⁵ BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 11.

⁶ Ibid., p. 14.

⁷ BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2013a, p. 105.

Deslocando o corpo, a narrativa traça riscos discursivos, marcas, cicatrizes, desatinos diversos que nas ruínas da história se constitui. A narrativa, neste sentido, é um lugar 'entre', produtivo e deslocador. Narrar é tornar vívido os sentidos que a memória possibilita: o gosto doce do abraço de alguém querido; o choro contido, tal como nó na garganta; um dia cinza com coração vazio.

Transe imprevisível cheio de possibilidades outras, narrar atija nosso corpo contra ele mesmo, intentando movimentá-lo a experimentar novos sentidos daquilo que já foi. Palavras que produzem efeitos, tal como uma mãe que cura o filho adoentado lhe acariciando e contando-lhe histórias. Diante da disputa entre a dor da doença e o poder da narração, ao imaginarmos, como nos aponta Benjamin, "[...] que a dor é um dique que resiste à corrente da narrativa"⁸, poderemos constatar de maneira visível que ele "será derrubado se a inclinação for suficientemente forte para arrastar para o mar do esquecimento feliz tudo o que encontrar pelo caminho. A mão que acaricia traça o leito desse rio"⁹.

A narrativa possibilita novas formas de entendimento do sujeito sobre si mesmo e sobre o mundo deslocando-o a constituir um relato sobre sua história e tendo como reverberação da experimentação de narrar sobre si a produção de sentidos sobre sua forma de habitar o mundo, sobre suas memórias e os afetos que elas carregam. Narrar é trilhar um caminho que estabelece um vinco entre passado e futuro, tensionando o presente, "já que o presente não é outra coisa senão parte de não vivido em todo vivido"¹⁰. O que impede, então, o acesso ao presente, é justamente essa "massa daquilo que, por alguma razão [...], nele não conseguimos viver"¹¹.

Nesta perspectiva, a narrativa, como nos aponta Walter Benjamin, não está interessada em transmitir o "[...] 'puro em si' da coisa narrada

⁸ BENJAMIN, 2013a, p. 124.

⁹ Ibid., p. 124.

¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó-SC: Argos, 2009, p. 31.

¹¹ Ibid., p. 31.

como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele"¹². É dessa forma que "se exprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso"¹³.

No toque das palavras e no que é narrado, é possível perceber em tais gestos potentes instrumentos da concepção de si na história. Como chuva em dia cinzento, como sol escaldante nas quebradas do sertão. As narrativas não apenas relatam o que foi vivido, mas tornam vívido o que foi narrado. Elas podem preencher de sentimentos e de saberes nossas experiências sobre/com o mundo.

É um trilhar que atencioso se abre a ouvir as narrativas. Um caminho percorrido junto, pois só há narrador se existir quem o escute. O que naquele que narra uma história pode haver de divino, tal como anjo da história? Benjamin nos aponta que "seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida"¹⁴.

Ao contar histórias, nós as preservamos do esquecimento, nos constituímos como narradores, produzindo no olhar do/com outro e nas articulações que tal afeto engendra, novas histórias, novas memórias. E a memória é concebida por Benjamin, neste sentido, como uma tessitura "feita a partir do presente, é o presente que nos empurra em relação ao passado, uma 'viagem' imperdível, uma 'viagem' necessária, uma 'viagem fundamental'"¹⁵ que corrobora no movimento de "trazer à tona os encadeamentos da nossa história, da nossa vida, ou da vida do outro"¹⁶.

Assim, a narrativa se apresenta como uma possibilidade de deslocamento, pois favorece "a capacidade do ouvinte de assimilar a experiência narrada às suas próprias experiências, permitindo imprimir

¹² BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 205.

¹³ Ibid., p. 205.

¹⁴ Ibid., p. 221.

¹⁵ Ibid., p. 189.

¹⁶ Ibid., p. 189.

suas próprias marcas na história¹⁷. Os efeitos que as narrativas mobilizam, assim como uma mancha, se manifestam. Benjamin vai dizer que a mancha é sempre absoluta, pois “ao manifestar-se, não se assemelha a nenhuma outra coisa”¹⁸. Da mesma forma, os efeitos das narrativas podem ser pensados: singulares e produtivos, tanto o gesto de manifestação, de notícia da provocação da presença; quanto contingente em torno de tentativas de enquadramento e universalização.

Narrar é escrever um texto que já emerge carregado de outras produções, não é a coisa da palavra, é efeito. Produção de uma produção. Tal como a performance, é um movimento, uma volta em torno de si, articulando novas possibilidades, transformadas pela performatividade do ritual narrativo.

As narrativas fazem parte de nossas vidas, contar e ouvir histórias de vida constroem visualidades sobre o nosso presente, nosso viver está imbricado em um movimento narrativo, “vivemos a vida para contá-la e contamos para vivê-la. Ninguém escapa. Não é apenas o historiador que domina a arte de contar. Todos nós contamos nossa vida, elaboramos narrativas cotidianas”¹⁹.

Resende pondera que as narrativas, “[...] são como espelhos que nos revelam identidades complexas, onde não faltam máscaras e olhares atentos aos menores sinais de mudanças inesperadas ou quietudes permanentes”²⁰. Nestes atravessamentos, “presente, passado e futuro se misturam nas tentativas de construir nossas narrativas”²¹. Não existindo com isso “um tempo linear, progressivo, absoluto, mas um profundo

¹⁷ SILVA, Santuza Amorim da. PÁDUA, Karina Cunha. Explorando narrativas: algumas reflexões sobre suas possibilidades na pesquisa. In: **Pesquisa, Educação e Formação Humana: nos trilhos da história**. CAMPOS. Regina Célia. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 106.

¹⁸ BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Organização e tradução de João Barrento, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 113.

¹⁹ REZENDE, Antonio Paulo. Os sinais da história. In: **Ruídos do Efêmero: Histórias de dentro e de fora**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2010, p. 25.

²⁰ Ibid., p. 25.

²¹ Ibid., p. 25.

diálogo entre os três tempos, numa simultaneidade muitas vezes avassaladora”²².

A voz, “Índice da dor e do prazer”²³ é, pelas narrativas, lócus de produção de sentidos. Sua teatralidade reside no simples gesto do contar, articulando neste ato produtivo inúmeras encenações, compondo um texto que se apresenta alegórico, sempre engendrando possibilidades outras.

Escrever sobre narrativas no campo acadêmico requer tecer provocações que incitem certo desmantelo na forma acadêmica de pensar a produção de conhecimento. As narrativas, como nos apontam Oliveira e Geraldi, possibilitam “[...] descortinar as escolhas do passado e ampliar a compreensão do presente e de suas dimensões e existências inviabilizadas”²⁴, contribuindo para entrever um futuro que seja o oposto da “repetição indefinida do presente na medida em que pode, pela abertura de possibilidades de outras escolhas e práticas tornadas invisíveis, modificar o universo de possibilidades que hoje parecemos ter”²⁵.

Tal disputa no campo científico denuncia a fabricação naturalizada da verdade, seus limites discursivos e suas reverberações, intenta igualmente, na sua expressão qualitativa, tensionar as regras do jogo acadêmico. Descortinando intervenções na produção científica, encarna novas possibilidades de pensar e produzir o conhecimento.

A operação metodológica pode funcionar ao “[...] utilizar de modo não autorizado as regras do jogo acadêmico, produzindo um ‘lance’ não previsto, embora não explicitamente interdito”²⁶. E, com isso, expressar conhecimentos “em forma de narrativa não científica é um meio de

²² RESENDE, 2010, p. 25.

²³ AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 15.

²⁴ OLIVEIRA, Inês Barbosa de; GERALDI, João Wanderley. Narrativas: outros conhecimentos, outras formas de expressão. In: OLIVEIRA, Inês Barbosa de (Org.). **Narrativas: outros conhecimentos, outras formas de expressão**. Petrópolis: FAPERJ, 2010, p. 25.

²⁵ Ibid., p. 25.

²⁶ Ibid., p. 26.

transpor a barreira da dogmatização das normas e da sua legitimação apriorística”²⁷.

O gesto que desponta como desafio se coaduna da postura efetiva de “produção de conhecimento e de prática científica crítica, suspeitando do já sabido e buscando desaprendê-lo para dele fazer emergirem outras possibilidades incabíveis na formatação anterior”²⁸, e até talvez, quem sabe, “mais apropriadas àquilo que desejamos pensar, conhecer, tecer, e por que não, contar”²⁹.

Nas pesquisas no campo das Ciências Humanas, várias correntes teóricas embebidas pela efervescência de movimentos político-sociais e rupturas epistemológicas – tais como os estudos feministas e queer, os estudos que versam sobre educação popular e formação de professores, alguns campos dos estudos antropológicos, estudos culturais, etc. – aproximaram-se de entrevistas narrativas como percursos metodológicos. Os caminhos investigativos que tecemos junto às entrevistas narrativas localizam-se, entretanto, em dissonância a todo um conjunto de formas analíticas que, nutrindo-se de narrativas, permeiam as reverberações das pesquisas mediante operações científicas categorizadoras, estáveis e totalizadoras.

Queremos – como gesto metodológico – tracejar esta pesquisa com narrativas, longe de qualquer propósito de julgar os entrevistados dentro de categorias de análises fixas e elaboradas, postura bem clássica e conhecida na forma-ciência ainda impregnada de “parâmetros que enquadram todos, homogeneizam tudo, definindo o certo e o errado, o bom e o mau, o falso e verdadeiro, etc.”³⁰. Assim, nesta caixa de ferramentas teórico-metodológica, as narrativas se apresentam como um arquivo potente de produção de conhecimento, na medida em que nos

²⁷ OLIVEIRA; GERALDI, 2010, p. 26.

²⁸ Ibid., p. 26.

²⁹ Ibid., p. 26.

³⁰ COSTA, Marisa Vorraber (Org.). **Caminhos investigativos I: novos olhares na pesquisa em educação**. 3ª ed. Rio de Janeiro, Lamparina Editora, 2007, p. 18.

permitem estabelecer uma disputa no campo da educação mediante proliferação de formas difusas de pensar e produzir conhecimento.

Para além de “[...] um interesse crescente por novas formas de entrevistas, capazes de oferecer maior liberdade aos sujeitos entrevistados de se expressarem em relação aos temas que lhe são postos”³¹, nossa pretensão ao abraçar as narrativas como *ethos* de pesquisa é de – na interação com os sujeitos da investigação – conhecer formas múltiplas de pensamento e de experimentações com a performance. Uma aventura poética que tece com as narrativas um vinco potencialmente produtivo. Uma justaposição que interpela os corpos, fabricando como efeito desse encontro um pensar-corpo. Atravessamentos de textos-corpos e de corpos em texto, que se consomem no fogo da narrativa e ressoam seus saberes, suas performances, suas afetações.

Entrevistamos, então, 5 (cinco) pessoas que estabeleceram vivências com o campo da performance em suas expressões. Através de certa proximidade do cotidiano, corpos que de forma dissidente ao mimetismo pedagogizador da performance construíram práticas educativas performativas: seja com a escrita poética (os poetas Mau e Gleison), seja com a subversão performativa da identidade (as drags Márcia Pantera e Maria Luisão), seja pela desvirtuação da encenação e do corpo como possibilidade insurgente (a Gangrena).

Nos encontros com os sujeitos da pesquisa, através de uma pergunta gerativa “Como começou tua história com essa performance?”, nosso corpo sujeito-pesquisador se abriu a ouvir cada narrativa em sua singularidade, sentimentos e suas vivências, pois elas revigoram o repertório de acepções sobre a performance através de suas contribuições subjetivas. Nessa relação sujeito-sujeito, poética, ciência e narrativas são operadores potentes de viabilidades, evidenciando as urgências que atravessam os modos outros de experimentações com a performance e com a educação.

³¹ COSTA, 2007, p. 105.

Nas narrativas se despontam novas viabilidades de repensar quem somos e como nos relacionamos com os outros e com o mundo. Sob esta ótica, apresentam-se de forma pertinente como estratégia de pesquisa, na medida em que não apenas evocam o passado pela chama do narrar, mas difundem, neste ato, saberes outros sobre o narrado.

As narrativas deslocam os narradores, fazendo emergir, como pondera Galvão, “[...] todo o aspecto formativo dos acontecimentos, porque o narrador não pode evitar ser levado a explicar como compreende essa trajetória”³², amalgamando no gesto do narrar sobre si em sua relação com a performance, toda uma proliferação heterogênea de operadores de saber e de poder.

Por meio das narrativas, queremos nesta investigação poético-performativa deixarmo-nos “invadir por quase desatinos, em acontecimentos para os quais ainda não encontramos palavras”,³³ tecendo outros ditos como efeitos produtivos engendrados pela força potente do encontro. Na interdependência desse encontro – ou seja, na turva zona limítrofe que entrelaça ditos, sentimentos, histórias e sujeitos – as narrativas oportunizam – na escrita desta tese – a imaginação e a multiplicidade de pensar-experimentar a performance, mobilizando-nos igualmente a narrar o que nos afetou dessa interação investigativa e performativa.

Em um processo nunca definitivo, as narrativas em seu exercício sensível suscitam nos ouvintes diversas possibilidades de afetação, criando viabilidades polimorfas de tocar quem escuta. Corroboram, dessa forma, na construção de outras maneiras de dizer, tecidas como reverberação a um encontro narrativo que lhe engendrou.

³² GALVÃO, Cecília. **Narrativas em educação**. Ciência & Educação, v. 11, n. 2, 2005, p. 331.

³³ FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Por uma escuta da arte: ensaio sobre poéticas possíveis na pesquisa**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 11, n. 1, 2021, p. 11.

Ao abraçarmos as narrativas como “eventos discursivos complexos, forjados não só pela dupla entrevistador/entrevistado”³⁴, percebemos uma plurivocalidade articulando e projetando ações constitutivas, estabelecendo novas condições de enunciação sobre si e sobre o mundo. Um deslocamento possível frente ao provocativo gesto de narrar experimentações performáticas e potencialmente performativas.

Em reverberação aos encontros narrativos com Mau, Gleison Nascimento, Márcia Pantera, Maria Luisão e Gangrena, trataremos de tecer – embebidos de vontade poética – uma escrita marcada pela presença das vozes e performances desses corpos em textos. Nesta tentativa, acabaremos por constituir uma maneira nossa de narrar o que sentimos e pensamos como efeito dos encontros narrativos, produzindo, com isso, outras texturas em educação.

No fronte de uma disputa contra “o perigo do mesmo, do clichê, do vazio de uma escrita que rigorosamente nada diz, pois se faz automática e por vezes totalitária, sem respiro, desencarnada, polarizada”³⁵, queremos estabelecer um tensionamento provocativo no gesto metodológico, na tessitura da escrita e nos efeitos criativos de uma pesquisa em educação.

Desejamos, dessa forma, facultar a viabilidade de evidenciar todo um conjunto diverso de acepções sobre a performance em suas possibilidades educativas, tecendo neste enlace conosco outras corporalidades. Textos, cenários, ditos, mobilizando em nós um desejo narrativo, um modo outro de escrever poéticas como efeito de encontros narrativos.

Mau, Gleison, Márcia Pantera, Maria Luisão e Gangrena, atravessados pela nossa presença na feitura deste escrito, nos afetaram com a força performativa de seus corpos-textos. Nosso desejo em resposta a proximidade do encontro, é igualmente performar, criar um movimento, piratear saberes outros sobre o corpo.

³⁴ SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. A entrevista na pesquisa em educação – uma arena de significados. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). **Caminhos investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação**. 2ª ed. Rio de Janeiro, Lamparina Editora, 2007, p. 118.

³⁵ FISCHER, 2021, p. 04.

Assim, intentando produzir um campo de pensamento que rearranja os modos pelos quais construímos teses em educação, ao traçar experimentações de escrita, abraçaremos alegorias performativas como engrenagens constitutivas de devires.

II. DOS EFEITOS DOS DITOS: ALEGORIAS PERFORMATIVAS COMO REVERBERAÇÃO METODOLÓGICA

A alegoria, escapando de significação única, pode ser pensada – entre outras tantas acepções – como uma inscrição narrativa que se apresenta poética e performativa, provocando efeitos, rupturas e lampejos. Movimentar-se nessas tramações alegóricas é uma operação, um conjunto de táticas de saber-poder produzindo chamadas que sempre funcionam em reação, inflamando.

O método, corte de um olhar, traço de um caminho, cogito de uma herança cartesiana, deve, nesta alegoria, na escrita de sua performance, funcionar como um diagrama de forças que fabrica um repertório-tecido, constituindo um corpo sem órgãos, uma escrita que tece corporalidades, o efeito de um efeito, narrativas que se consomem poéticas, inflamando. Uma divindade antimetafísica que arrotta poderes profanos de escrever, incendeia suas palavras, como uma água pulsante queimando lentamente um corpo possesso de um fogo que o consome. Um desejo perene que parte ao meio os sentidos, devora seu corpo, superfície em vinco, território das escritas e instrumento de possibilidades produtivas.

Neste sentido, como prática de escrita presente nas etnografias e nas ciências humanas, embora pelas mesmas ciências descreditada, a alegoria³⁶, destaca de maneira mais acentuada que a interpretação, os

³⁶ É pertinente ressaltar a vasta tradição filosófica que problematizou e debateu a noção de alegoria. Dito isso, acabamos nos aproximando de James Clifford em sua provocação antropológica da escrita alegórica e seus atravessamentos nas formas de pensar em sociedade na modernidade. Fizemos esse gesto de pensamento em debate com Geertz, logo em seguida, querendo elucidar a presença ficcional no processo de escritura, almejando por fim, salientar a decisão teórico-metodológica de tentar tecer mediante escrita poética, algumas alegorias performativas. Claro que, em outro campo

processos poéticos, cosmológicos e tradicionais de escrita. Concedendo significativo olhar ao caráter narrativo nas representações culturais e seus próprios processos de representação, campos do saber investiram críticas ferrenhas ao expressivo movimento que a alegoria em sua performance etnográfica encena.

Conforme aponta James Clifford, escolas de pensamento como o positivismo e realismo “[...] rejeitavam o ‘falso’ artifício da retórica, juntamente com a suposta abstração da alegoria. A alegoria violava os cânones da ciência empírica”³⁷, o que dentro de um projeto de descrição científica se apresenta igualmente como uma construção figurada do outro, sempre ligado a referentes alegóricos diferentes. Na antropologia, por exemplo, a representação científica-etnográfica carece do exercício de fazer comportamentos tidos como exóticos e excêntricos de diferentes modos de vida, terem sentido dentro de uma compreensão humanista, fornecendo “as mesmas espécies de significados alegóricos acrescentados, que aparecem em narrativas mais antigas, que viam as ações como ‘espiritualmente’ significativas”³⁸.

É necessário compreender, nesta perspectiva, que a escrita alegórica, longe de uma abstração, “nos incita a dizer, a respeito de qualquer descrição cultural, não ‘isso representa, ou simboliza, aquilo’, mas sim ‘essa é uma história [...] sobre aquilo’”³⁹. Uma articulação entre reverberações e reflexões do que foi experienciado.

A crítica que residiu contra as narrativas e alegorias, munidas por muito tempo por uma descrição etnográfica que defendia sua efetivação e legitimidade de modelo clássico de descrição científica, é pelas mesmas narrativas e alegorias tensionada. Como afirma Andrade, “[...] trata-se de uma crítica ao modelo clássico de etnografia, no qual a presença do/a

epistemológico, no levante contra o historicismo, Walter Benjamin também se debruçou sobre a noção de alegoria, concebendo-a – em aproximação com a melancolia, está por sua vez, apresentando a transitoriedade e perda das coisas – como aquilo que é sempre “algo de diferente daquilo que é” (BENJAMIN, 2004, p. 189, 257).

³⁷ CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014, p. 62.

³⁸Ibid., p. 62.

³⁹Ibid., p. 62.

pesquisador/a era excessiva"⁴⁰, fazendo cada vez mais "desaparecer o outro pesquisado, mesmo compreendendo que a descrição etnográfica se dá, sempre, a partir de quem descreve e não de quem é descrito"⁴¹.

Não possuindo o intuito hermenêutico de dar sentido às palavras elucidadas pelas pessoas no decorrer dos encontros narrativos, tampouco almejar apontar formas analíticas, o que se apresentará como resultado dessa pesquisa será a própria pesquisa em seu curso plurivocal. As narrativas, unidas à força poética da performance, compõem um repertório de experimentação de seus efeitos junto aos sujeitos da pesquisa e o sujeito pesquisador.

O movimento desse texto é, no que concerne a discussão metodológica, de romper com certas percepções clássicas que vê no pesquisador alguém que se aproxima do seu campo investigativo, afastando de sua postura científica qualquer valor ou atributo pessoal que possa se compor junto ao trabalho de pesquisa. Isso porque entendemos que o pesquisador está imbricado no processo de construção da pesquisa, desde a formulação de seu problema, até os apontamentos de seus resultados.

Durante a pesquisa, através da interação entre sujeito pesquisador-sujeito da pesquisa ambos podem ser afetados pelo processo de relação que a produção de conhecimento pode estabelecer. O sujeito pesquisador guarda sorrisos, cheiros, sentimentos e inquietações. O sujeito da pesquisa guarda olhares, aproximações, sensações e outros sentidos. A pesquisa pode oportunizar novas possibilidades de ambos se perceberem de formas diferentes, apreendendo que no processo de construção de pesquisa podemos ser construtores e construídos por ela. Desbaratando dessa forma, certas compreensões que afastam qualquer viabilidade de

⁴⁰ ANDRADE, Sandra dos Santos. A entrevista narrativa ressignificada nas pesquisas educacionais pós-estruturalistas. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves (Orgs.). **Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012, p. 181.

⁴¹ Ibid., p. 181.

interação entre sujeito pesquisador e sujeito pesquisado, construindo assim, novas formas de inteligibilidade na pesquisa.

Outro artifício produzido por uma tecnologia da pesquisa sustenta, por exemplo, o mimetismo da descrição dos resultados produzidos durante o percurso da pesquisa. Nesse sentido, o que se produziu como efeito de verdade é que o sujeito pesquisador, na construção de sua escrita investigativa, deve analisar e apresentar seus dados esquivando-se de qualquer inclinação que possa denotar sua presença significativa no processo que constitui.

Para fustigar qualquer fissura do efeito de lisura fabricado pela tecnologia da pesquisa para seu processo, advogou-se por muito tempo no campo da pesquisa em ciências humanas, recursos que pudessem ser instrumentos refutadores da presença do pesquisador na construção dos sentidos presentes na descrição. Tais discursos se apresentaram por diversas maneiras, como por exemplo, na defesa de uma diferença entre observação e observação participante, como se pudesse no processo de observação o pesquisador se afastar das afetações que o gesto de se aproximar do campo engendra nele e no próprio campo de pesquisa.

Inclusive, em termos de recursos, fotografias e gravações audiovisuais são utilizadas muitas vezes como argumento de lisura, todavia esquecem que, no processo de trato analítico dos dados de pesquisa, os pontos urgentes ressaltados por meio dos dados são postos em evidência a partir do olhar do sujeito pesquisador.

O que queremos aqui argumentar é que todo processo de pesquisa é cunhado pela presença do sujeito pesquisador e carregado de seus sentidos nela. Que tanto o sujeito da pesquisa quanto o sujeito pesquisador, através da interação que muitas vezes as estratégias utilizadas (entrevistas, incursões etnográficas, observação, estudo de caso, etc.) engendram, deslocam-se através do efeito que o gesto de se aproximar, fazer perguntas, respondê-las, motiva em ambos, constituindo um encontro em que tudo conta para a construção do resultado: olhares, vergonha, medo, sorrisos, etc.

Acerca da produção do texto científico, algo que sempre é apontado como cerne da lisura em pesquisa é a descrição e interpretação dos dados. Nesta investigação poética, descortinamos essa tentativa universalizadora de trabalho com o arquivo de pesquisa, entendendo a escrita acadêmica como um campo povoado de múltiplas ficções.

Ora, se em todo texto acadêmico é uma fabricação – utilizando aqui Geertz quando nutre como referência o texto antropológico⁴² – ou seja, permeado “de ficções; ficções no sentido de que são 'algo construído', 'algo modelado' – o sentido original *fictio* – não que sejam falsas, não-fatuais ou apenas experimentos de pensamento”⁴³. Por que não nos lançarmos a produzir os trajetos deste texto por meio de uma narrativa poética? É partindo dessa possibilidade que nós assumimos – como reverberação dos caminhos trilhados nesta pesquisa – a construção dos resultados por meio de um viés poético.

Afetados pelos processos engendrados neste texto, se advoga a construção de um texto poético-performativo como produção de conhecimento, através de narrativas em suas possibilidades de atravessamentos, de toques, de corporalidade. Haja vista que as narrativas poéticas são também atos de fala, e como tal podem ser performativos “que realizam, pela sua própria enunciação, uma ação que gera efeitos”⁴⁴.

⁴² Clifford Geertz argumenta em sua discussão com o campo etnográfico, por exemplo, que o texto antropológico é sempre uma interpretação de segunda ou terceira mão, tendo em vista que somente um “nativo” faz a interpretação de primeira mão de sua cultura. Nesta perspectiva, em sua ponderação sobre a descrição densa, Geertz, nos discorre que todas as descrições/interpretações tratam-se de ficções. Faz essa afirmação, elucidando que elaborar descrições orientadas pelo ator que vivencia em primeira mão a interpretação de seu cotidiano cultural é um ato de imaginação. Não obstante, ele nos argumenta que tal ato não se apresenta destoante de uma produção de descrições presentes nas narrativas de *Madame Bovary*, de Flaubert; pois, em comparação com os textos antropológicos “as condições de sua criação e o seu enfoque (para não falar da maneira e da qualidade) diferem, todavia uma é tanto uma *fictio* – 'uma fabricação' – quanto a outra” (GEERTZ, 2008, p. 11).

⁴³ GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008, p. 11.

⁴⁴ HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. In: **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP** / organização: Charles Roberto Silva; Daina Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas; – São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. P. 47.

A performance, assim como o corpo, “[...] malogra qualquer possibilidade única e dada de significação, estando próxima e presente em várias áreas das Ciências Humanas como Artes, Filosofia, Pedagogia, Antropologia, Linguística, etc.”⁴⁵ É pertinente, nas tramações que lhe constitui, “apresentar a performance em seu caráter plurivocal, empreendendo um caminho que possa denotar como o campo da performance é em si variado de significações e como a performance continua se constituindo e se ressignificando”⁴⁶.

Assim, fazemos das estratégias metodológicas presentes neste texto uma caixa de ferramentas, vendo por meio das narrativas e da performance oportunidades de nos lançarmos a dar sentido aos sentimentos aflorados nos processos de afetação que ambas podem engendrar. Bebendo dessa maneira, do viés da narrativa poética, como um beija-flor bebe o néctar das flores na aurora do dia.

Da mesma forma, experimentamos a performance como uma ação política e também como pertinente possibilidade para pensar o corpo em movimento em suas tessituras performativas. Ou, dito de outra maneira, nas possibilidades que o corpo apresenta em sua arquitetura política, vendo-o como um texto que visibiliza e dizibiliza outras formas de estar no mundo e habitar o presente.

As estratégias tomadas para a construção de uma pesquisa sob a égide da performance instigam o sujeito pesquisador em um desassossego investigativo, intentando problemas ao pensamento que se manifestam como performances produtivas⁴⁷, pois utilizam-se do corpo como lócus de entrecruzamentos de intensidade e saberes. Ao pensarmos a performance como pesquisa, entrevendo sua crescente presença em todo percurso investigativo, vemos a interessante provocação de se lançar

⁴⁵ SILVA, Robson Guedes da. **Isso não é um manifesto! Corpo, performance, moda-militância e imagem pedagógica**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação: UFPE, Recife-PE, 2019, p. 72.

⁴⁶ Ibid., p. 72

⁴⁷ ICLE, Gilberto. **Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 1, n. 1, jan./jun. 2011, p. 11.

a romper com o binômio quantitativa-qualitativa, visto a emergência de novas possibilidades de pensar a pesquisa acadêmica, bem como suas estratégias, campos e dados.

Esse gesto produtivo que a performance articula torna possível pensarmos produções acadêmicas que percebam os investigadores como sujeitos pesquisadores performativos, tal compreensão só é exequível mediante a uma denúncia da verdade como essência naturalizada. Isso implica defender que a verdade “não é a substância do mundo, tampouco a construção de sentidos dados ao mundo pelo sujeito, mas um jogo do dizer no qual prática e discurso não possuem delimitações e não constituem um par separável”⁴⁸.

Ao nutrimo-nos do viés da pesquisa performativa, buscamos elucidar que “pesquisadores performativos são construídos como aqueles pesquisadores que realizam pesquisas guiadas-pela-prática”⁴⁹, já que se lançam através da performance a experienciar novas potências no processo de investigação. Ou seja, não se trata somente de “colocar a prática no âmbito do processo de pesquisa, mas para guiar a pesquisa através da prática”⁵⁰.

Vale salientar que a pesquisa performativa, abraça nas suas possibilidades a defesa de que os resultados da pesquisa devem romper com os paradigmas tradicionais de pesquisa, se lançando em apresentar os dados em formatos que dialoguem com a estratégia metodológica que se experimenta. Haseman afirma que “essa insistência em relatar a pesquisa através dos resultados e formatos materiais da prática desafia as formas tradicionais de representação da reivindicação de conhecimento”⁵¹. Neste sentido, discorre por exemplo que, o romancista guiado pela pesquisa performativa, apresentará por meio do romance o seu resultado

⁴⁸ ICLE, 2011, P. 14.

⁴⁹ HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. In: **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP/** organização: Charles Roberto Silva; Daina Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas; – São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015, p. 44.

⁵⁰ HASEMAN, 2015, p. 43.

⁵¹ Ibid., p. 45.

de pesquisa, o cantor, apresentará pela música, bem como o coreógrafo através da dança.

Pensar a performance na academia é fomentar contradições produtivas que criam outras maneiras de pensar o conhecimento científico, a relação que a ciência estabelece com a estética e as viabilidades que estabelece acerca de seus saberes construídos. O gesto que desponta neste texto é o de pensar a performance como um caminho investigativo que produz em torno de si práticas educativas que corroboram pensar o presente e como o corpo se articula e funciona neste processo contingente de produção de devir.

A pesquisa, nesta perspectiva, deve “incorporar e investigar melhor a teoria aproveitando meios e métodos de performance (no sentido mais ampliado)”⁵². Através de suas intervenções teóricas e políticas, é estabelecido um “intercâmbio entre disciplinas e cuja premissa básica deve ser o desmonte das hierarquias de culturas do conhecimento e de seus formatos”⁵³.

Trata-se de uma provocativa ação criativa, intentando outros processos de produção de conhecimento nos quais a “criação de uma coisa e geração associada à compreensão de uma ideia correta dessa coisa são, muitas vezes, partes de um único e indivisível processo, partes que não podem separar-se, sob pena de interromper o processo”⁵⁴. Este, contudo, não é orientado “por um programa bem definido e, aliás, não é suscetível de ver-se orientado por um programa dessa espécie, pois encerra as condições de realização de todos os programas possíveis”⁵⁵.

⁵² LAGAAY, Alice; SEITZ, Anna. **Que papel a presença poderia desempenhar nas práticas acadêmicas? Sobre a performatividade da teoria no contexto da Filosofia-Performance**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 10, n. 1, e92596, 2020, p. 6.

⁵³ Ibid., p. 7.

⁵⁴ FEYERABEND, Paul Karl. **Contra o método**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, p. 32.

⁵⁵ Ibid., p. 32.

Por meio de uma escrita poética buscaremos experimentar a performance como um estágio liminar – entendendo a liminaridade⁵⁶ como um momento potencialmente perigoso, marcado pela ausência de regras bem definidas, algo à margem – em um espaço intermediário que foge da compreensão normativa, sendo tanto isto quanto aquilo, estando lá e aqui. Essa ação se faz necessária para perceber como essa experiência da performance produz processos de afetação aflorados sob reações como alegria, excitação, choro, medo, revolta, etc.; tanto no sujeito pesquisador quanto nos seus sujeitos da pesquisa.

Articulada a um olhar nutrido pelas pedagogias culturais, a pesquisa performativa em “seu potencial plurivocal”⁵⁷, busca ampliar as possibilidades de constituir inteligibilidades performativas que rompam com o binômio metodológico que nos é sempre posto. Salienta-se, neste sentido, a prática como a “principal atividade de pesquisa – e não apenas a prática de performance –”⁵⁸ vendo os resultados da prática como arquivo/efeito evidência dessa ação criativa.

Tendo em vista que o “processo metodológico é o de alquimia mesmo, resultando daí uma bricolagem diferenciada, estratégica e subvertedora das misturas homogêneas típicas da modernidade”⁵⁹, o que decididamente almejamos é romper “com as orientações metodológicas formalizadas na e pela academia [...] cuja direção costuma ser a das abordagens classificatórias”⁶⁰ muito ao gosto das pesquisas em educação.

⁵⁶ O conceito de liminaridade vai se nutrir da contribuição do antropólogo Victor Turner, que ao pesquisar os rituais de passagem do povo ‘lunda-ndembus’ no continente africano, percebe que no decorrer dos ritos, se apresenta por meio da performance empreendida o que conceitua como momentos liminares, entendendo que eles “não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais.” (TURNER, 1974, p. 117). Vê com isso, a performance como um lugar *entre*, um momento de transição, variado de possibilidades, indefinido e em constante ressignificação.

⁵⁷ HASEMAN, 2015, p. 49.

⁵⁸ Ibid., p. 48.

⁵⁹ CORAZZA, Sandra Mara. Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). **Caminhos investigativos I: novos olhares na pesquisa em educação**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2007, p. 118.

⁶⁰ Ibid., p. 118.

O que abraçamos como suposição teórico-analítica é talvez a aceção de “que as artes do pensamento não se separam do próprio pensamento com (e sobre) as diversas artes; ou que, por hipótese, nossas pesquisas se fariam mais vivazes e plenas de movimento”⁶¹ se buscássemos no horizonte de nossas investigações uma certa “preocupação estética e também política, que nos levaria a olhar o chamado real com imaginação e, ao mesmo tempo, com uma lucidez que nos distancia de nós mesmos”⁶².

Nesta tentativa desmanteladora – e não menos (in)disciplinar –, como gesto que demarca o atravessamento sujeito pesquisador/sujeito pesquisado, perguntamos aos corpos que constroem o corpo deste texto quais os enredos poéticos que gostariam que a apresentação de suas narrativas abraçasse. A busca aqui é de um mote poético que pudesse mobilizar profícuos encontros entre corpos, narrativas e performance, permeados por potentes possibilidades educativas.

A reverberação da provocação posta em enlace com os sujeitos de pesquisa propiciou a tessitura de um texto narrativo não apenas embebido de experimentações com a performance, mas igualmente norteado por um desejo poético suscitado pelos corpos em narrativas. Talvez essa estratégia seja um modo pelo qual tensionamos a necessidade desses conhecimentos difusos performativos, estarem presentes de maneiras urgentes nas formas de pensar e produzir educação.

Poeta Mau, instigado pela nossa pergunta, nos responde sobre uma possibilidade de encontro em que os nossos corpos estivessem *'ambos com cara de tacho, sem saber para onde ir numa encruzilhada [...] uma encruzilhada talvez, tomando café'*. Já Gleison, também poeta, nos pondera seu desejo de *'estar no meio de um mercado tomando cerveja'* como enredo de encontro conosco.

Márcia Pantera, sugere como enredo de encontro *'ou no nascer do sol ou no pôr do sol, também gosto da praia'*. Maria Luisão, como quem

⁶¹ FISCHER, 2021, p. 11.

⁶² Ibid., p. 11.

deseja transpor limites, pondera seu enredo: *'eu acho que debaixo d'água é um lugar bom de estar'*. Possibilidades que se entrelaçam no toque e no movimento da escrita.

Gangrena, nos desloca a construir um encontro *'abstrato, 100% abstrato'* através do qual a escrita possa movimentar sentimentos, ou nos seus ditos: *'existe a expressão, existe sentimento [...] de criar sensorialidades, eu acho que a arte abstrata causa isso'*. A fabricação de uma poética que desloca certos enquadramentos, suscitando outras formas pela qual sentimos, expressamos e nos afetamos.

Outra articulação poética que tentaremos tecer é a de entrecruzar na feitura das alegorias performativas, as imagens presentes em cada cena, numa justaposição que, nutrindo-se de um arquivo múltiplo, fomenta outras tramações investigativas com os corpos em performances. Para a tese em texto, trazemos uma textura que abraça as imagens como fragmentos instigantes que atestam o vinco entre os corpos que narram, o a imagem-texto e o texto manifesto, constituindo potentes ressonâncias poéticas.

Do projeto louco do poeta Mau, um texto que remete encruzilhadas, que cheira a café, produzido com pedaços de imagens-folhas-traços. Nas imagens dessa cena: lista de poemas em intensidades. Capa inscrita com tinta e devir! Profanação tentadora de reorganizar a vida, poesia louca. Escrita marginal, feita e refeita com vontade anárquica.

Dos caminhos e mercados que fazem e trazem o poeta Gleison Nascimento a nós na narrativa do encontro: a sua imagem-texto. Perambulando poesia entre uma população. Parodiando, talvez, a multidão que ia e vinha junto a multiplicidade de balões que segurava em suas mãos.

Márcia Pantera, fazendo poses em suas imagens-movimento, bate-cabelo e performa seu corpo em texto. Cada gesto de seu corpo elucida um rosto, um jeito, uma pantera noticiando seu estar no presente. Tal como uma apresentação marcada pela montagem e ousadia, anuncia um

movimento corporal urdido pelas garras da vida na pantera e das garras da pantera na vida.

Ecoando suas performances em imagens provocativas, Maria Luisão constrói um movimento. Devaneamos – afetados – ser mergulhos performativos, produzindo no corpo cobaia – que engendra com a pesquisa performativa – uma estética implicada com o efeito do encontro narrativo. A tensão é dupla: as imagens de suas performances produzem Luisão e Luisão nos mobiliza construir um mote que mergulhe no fundo do mar, sem ar, engendrando nela/com ela outras ações criativas.

No escuro, em meio ao breu, Gangrena salta em meio ao escuro, entre bichas e bichos. Depois abocanha a monstruosidade numa imagem aberrante, traçando a evidente quimera que devora o corpo. Caminha entre as ruas, assustando uma estética higienizada, e reivindicando pela ruína da aparência outras imagens possíveis para os corpos.

Portanto, é nas possibilidades de afetação que esta pesquisa se constitui, tentando construir outras maneiras de produzir saberes em educação e vendo na poética performativa e na ciência as mesmas manifestações do saber. O entrelaçar das narrativas junto às reverberações poéticas emergem neste texto como um aguçado desejo investigativo, articulando conhecimentos, escritas, ditos, sentimentos e intensidades em variadas experimentações com a performance.

I

PRÓLOGO AO CORPO

Tomar o corpo como ponto de partida e fazer dele o fio condutor, eis o essencial.

Friedrich Nietzsche

Um problema grita ao corpo. Um sussurro paira sobre sua superfície. Ele – o corpo – se faz problema. O gesto suscitado era o de ruminar ‘o corpo’ em nossa epiderme. Os gritos que chegavam até nós eram perfeitamente audíveis: o que pode um corpo?⁶³ Por que desde a modernidade os discursos lhe circundam e variados olhares o perscrutam? O que é feito dele e o que podemos fazer com ele?

Sobre os limites e enlaces que envolvem as compreensões em torno do corpo – questionando tal superfície de inscrição e provocando sua articulação com a história – muitas vozes curiosas se aglutina(ra)m para pensar um conceito em torno dele. E, tal como conceito, algo que “opera um novo corte, assume novos contornos”⁶⁴, o corpo foi ‘*mutando*’⁶⁵, sua visualidade foi sendo composta por pedaços diversos e componentes outros.

Inclusive há aqui sua aproximação com o conceito, haja vista que “num conceito, há, no mais das vezes, pedaços ou componentes vindos de outros conceitos, que respondiam a outros problemas e supunham outros planos”⁶⁶. O movimento que desponta ao vento é o de nos lançarmos em conceitos para intuir o corpo em seus efeitos. Inventar um corpo-conceito. Conceito-corpo. Corpus. Encruzilhada de problemas. Perceber, nesse enredo, que pensar o corpo ainda é uma tarefa tanto urgente quanto interminável.

O conceito de corpo, tal como todo conceito, remete-se a outros, estabelecendo conexões que funcionam para criar os seus limites e

⁶³ Inspirados aqui, junto a essa conhecida questão formulada por Gilles Deleuze em sua discussão sobre Espinosa e sua apreensão do corpo como uma estrutura composta de conexões, ou dito de outra maneira, na compreensão de que “o que pode um corpo é a natureza e os limites do seu poder de ser afetado” (DELEUZE, 2017, p. 240). Deleuze articula a pergunta em torno das possibilidades e limites que envolvem o corpo, essa superfície tênue de inscrições múltiplas. Seu repertório que fundamenta tal gesto, está nitidamente próximo a afirmação de Espinosa de que “ninguém com efeito, determinou até o presente o que pode o corpo... Pois ninguém, até o presente, conheceu a estrutura do corpo” (ESPINOSA Apud DELEUZE, 2017, p. 240).

⁶⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010, p. 26.

⁶⁵ Recorrendo aqui a ideia de mutação, de transformação fictícia através um conjunto de medidas e intervenções - discursivas e não-discursivas - que formulam uma nova materialidade em torno de um determinado objeto.

⁶⁶ Ibid., p. 26.

potencialidades, assim como os regimes discursivos que lhes são próprios. O corpo, da mesma forma que o conceito, é distinto e heterogêneo. Uma encruzilhada de problemas toma o corpo e o conceito em suas distâncias e aproximações.

Como todo conceito tem sua história, o corpo igualmente possui a sua: contingente, precária, provisória, descontínua. Ora, se "toda criação é singular"⁶⁷, a criação do corpo, na singularidade que constitui sua presença, é uma tessitura discursiva que foi construída por diversas correntes filosóficas, que através de variados agenciamentos fabricaram o corpo tal como o concebemos desde a modernidade.

Cada vez mais o corpo é alvo de investimentos difusos. Uma história da presença anuncia o aparente estatuto do corpo, no qual vemos como em "cada sociedade, no interior de sua visão de mundo, delineia um saber singular sobre o corpo: seus elementos constitutivos, suas performances, suas correspondências, etc."⁶⁸.

Nosso movimento em torno do corpo seria o de entrevermos nele seu caráter polimorfo, múltiplo, fio de devires. O gesto filosófico se coaduna na postura "de mostrar que o corpo ultrapassa o conhecimento que temos sobre ele, e que o pensamento nem por isso deixa de superar a consciência que dele se tem"⁶⁹.

Considerar o corpo, não como signo, dependente de significado único, primordial. Conceber, neste sentido, o pensamento como uma ressonância importante de produções discursivas, sempre em tensão. Os efeitos desse embate são decididamente um ato: no corpo se exprime a linguagem dos afetos.

Coadunando um amalgamado de afetações, o corpo aglutina em torno de si inúmeras formas de sentir e expressar, sob esta ótica, "nossos sentimentos, por si mesmos, são ideias que envolvem a conexão concreta

⁶⁷ DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 13.

⁶⁸ LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 8.

⁶⁹ LINS, Daniel. A metafísica da carne: que pode o corpo. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Orgs.). **Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 68.

do presente com o passado numa duração contínua”⁷⁰, no qual sua multiplicidade envolve um modo produtivo que dura e que existe neste enlace: sua expressão é a inequívoca marca que visibiliza a afetação de si, sua superfície é uma evidência dos limites do seu estar no mundo. Inadequado seria supor seu delírio. Nosso querer é – instigados por certa afetação – perceber o corpo pelos seus efeitos.

O corpo como objeto teórico no campo das ciências humanas é crescentemente abraçado por atravessamentos investigativos. Ponderar sobre o corpo não se detém a um determinado campo do saber, pois, é na polissemia que tal objeto encontra novos contornos, é na proliferação que seu efeito assume um aspecto voraz: provoca outras possibilidades de dizer e de agir.

Nesses termos, o despontar do corpo como objeto de saber, transpõe a ideia que o circunscrevia como mero pedaço de matéria, sua carne se torna vívida, sua invenção se concatena em um aparecimento teórico que estabelece uma série de questões que o abraçam e o envolvem. Assim, o corpo, como uma invenção teórica recente, até “antes da virada do século XX, não exercia senão um papel secundário na cena do teatro filosófico onde, desde Descartes, a alma parecia exercer o papel principal”⁷¹, concepção consagrada no seio das correntes racionalistas⁷².

⁷⁰ DELEUZE, Gilles. **Espinosa e o problema da expressão**. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 243.

⁷¹ COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo: pensar com Foucault**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2013, p. 12.

⁷² Concebendo a emergência do corpo como objeto das ciências humanas, Jean-Jacques Courtine (2013) pondera a produção de uma discursividade sobre o corpo empreendida por alguns teóricos: inicialmente por Freud, que ao pensar sobre como é através do corpo que o inconsciente se expressa, estuda a histeria nos corpos em suas articulações da psicanálise. Igualmente, a ideia do corpo como incoação de toda significação - influência de Edmund Husserl - corrobora a afirmação de Merleau-Ponty - de perspectiva fenomenológica - acerca do corpo como âncora do mundo. Tal entendimento fundamenta sua teoria da percepção, advogando que “antes da ciência do corpo – que implica a relação com outrem –, a experiência de minha carne, de minha percepção [...] ensinou-me que a percepção não nasce em qualquer outro lugar, mas emerge no recesso de um corpo” (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 21). Por fim, salienta as técnicas do corpo estudadas por Marcel Mauss (2003), que entende esta noção como sendo “as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (MAUSS, 2003, p. 401).

O que não podemos dizer, igualmente, das ciências naturais e da medicina. Por exemplo, é desde o começo do século XIV que acontecem as primeiras dissecações em algumas universidades italianas. Tomando os corpos mortos dos condenados como objetos de estudo, se constituíam como "lentas cerimônias desdobradas em vários dias, realizadas com fins pedagógicos para um público de cirurgiões, barbeiros, médicos e estudantes"⁷³. Várias outras técnicas e tecnologias surgiram como ferramentas para esmiuçar e cascavilhar as entranhas do corpo, suas veias e ligamentos, seus órgãos e epiderme.

Há também outros saberes difusos sobre o corpo que se localizam para além de certas categorizações em campos do saber. Em um gesto antropológico, veríamos que "a formulação da palavra corpo como fragmento de certa maneira autônomo em relação ao homem cujo rosto ele porta, pressupõe uma distinção estrangeira a numerosas comunidades humanas"⁷⁴. Nesta perspectiva, caberia-nos salientar como em muitas comunidades tradicionais "o corpo não é o objeto de uma cisão, e o homem está misturado ao cosmos, à natureza, à comunidade"⁷⁵.

O corpo moderno, entretanto, é a contraposição da acepção dessas comunidades. Ele nada mais é do que o resultado "do recuo das tradições populares e do advento do individualismo ocidental, marca a fronteira entre um indivíduo e outro, o encerramento do sujeito em si mesmo"⁷⁶. Tornando então, uma concepção paradoxal acerca do corpo: ele é tanto aquilo que suporta o indivíduo, estabelecendo em sua superfície fronteira a sua relação com o mundo, como igualmente o que dissocia a sua presença, um fator de individuação⁷⁷.

Este chão riscado no qual traçamos nosso caminhar em torno do corpo, vislumbra – talvez embebidos de certa presença foucaultiana – a atitude crítica de provocar aquilo que fazem de nossos corpos, de

⁷³ LE BRETON, 2011, p. 78.

⁷⁴ Ibid., p. 31.

⁷⁵ Ibid., p. 31.

⁷⁶ Ibid., p. 33.

⁷⁷ LE BRETON, 2011.

indagarmos sobre os processos que compõem a visibilidade e dizibilidade do corpo moderno.

Michel Foucault, tal como um anti-profeta – aquele que denuncia a sagrada ideia de essência – anuncia a morte do homem, situando seu olhar no sujeito e sua corporalidade, tendo em vista que é no corpo que se efetiva as formas de inteligibilidade e as práticas de sujeição. Ou seja, em seu repertório teórico-metodológico, compreendendo o corpo como efeito discursivo, Foucault instaura um gesto original investigativo sobre ele.

Neste gesto, o filósofo amalgama – ao campo das ciências humanas – todo um conjunto reverberativo de textos acadêmicos que, nutrindo-se de tais contribuições, proliferaram embates com a “existência de um fundo normativo antigo que vinha lembrar as exigências disciplinares as quais o corpo devia ser submetido”⁷⁸.

As ressonâncias teóricas que traçam as condições de possibilidade do aparecimento do corpo como problema nas humanidades são múltiplas, das próximas às distantes do movimento de pensamento construído por Foucault. O corpo circulava nos discursos de Platão, no cogito de Descartes, na dessubstancialização de Kant, no exercício ideológico de Althusser, entre outros teóricos.

Friedrich Nietzsche, vale ponderar, é um filósofo que nitidamente marcou o campo das ciências humanas na modernidade. Rompendo com rígidas tradições filosóficas – desde Platão a Descartes⁷⁹ – propõe em sua sua genealogia ver o corpo como lócus de atravessamentos, tomá-lo como fio condutor em qualquer movimento investigativo, e se pergunta “se até

⁷⁸ COURTINE, 2013, p. 14.

⁷⁹ Até antes de Nietzsche, os discursos acerca do corpo em teóricos como Platão e Descartes, sempre discutiam a problemática em torno dele levando-a a certo esquecimento sistemático. Tal lugar secundário em Platão, por exemplo, enxerga o corpo no vinco da sua oposição com a alma estando relacionado com “o pensamento verdadeiro, a imortalidade da alma, o destino, a educação, o desejo, o automovimento da alma, o lugar do homem na ordem do universo, bem como a relação do humano com o divino” (CARDIM, 2009, p. 25). O mesmo podemos afirmar de Descartes, que concebe que “tanto a alma quanto o corpo são substâncias que têm atributos diferentes e que podem ser concebidos um sem o outro: o atributo da alma é o pensamento, o atributo do corpo é a extensão” (CARDIM, 2009, p. 32). É exatamente contra essas perspectivas metafísicas que a genealogia se levanta.

hoje a filosofia, de modo geral, não teria sido apenas uma interpretação do corpo e uma má-compreensão do corpo”⁸⁰.

O corpo, para Nietzsche, é a superfície “no qual tanto o passado mais longínquo quanto o mais próximo de todo o devir orgânico torna-se vivo e corporal”⁸¹, onde “por meio do qual, sobre o qual e no qual e para além do qual parece fluir uma torrente imensa e inaudível: o corpo é um pensamento mais espantoso do que a antiga alma”⁸².

Assim, buscando teorizar em torno do estatuto do corpo, o filósofo alemão busca estabelecer uma nova possibilidade de disposição da filosofia e ciência, além de instaurar como atitude crítica e criativa do filósofo, perceber o cinza da genealogia, entrever que não existe uma essência, e que debaixo de cada essência há toda uma proliferação discursiva que lhe constitui enquanto tal. A genealogia deve ver o corpo marcado pela história e a história arruinando o corpo.

Percebendo uma história descontínua, desprovida de origem. Foucault encontra na genealogia de Nietzsche uma pertinente ferramenta analítica, abraçando-a em muitos de seus estudos e cursos. Essa influência nietzschiana em Foucault vai movimentá-lo a pensar o presente, articulando provocações sobre a proveniência e emergência⁸³ do sujeito moderno. Foucault inclusive, pontua que “em Nietzsche, encontra-se efetivamente um tipo de discurso que faz a análise histórica da formação

⁸⁰ NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 18.

⁸¹ NIETZSCHE, Friedrich. **Vontade de potência**. Tradução de Marcos Fernandes e Francisco de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p. 659.

⁸² Ibid., p. 659.

⁸³ Michel Foucault nos aponta que a genealogia possui como objetos próprios de sua constituição a proveniência (*Herkunft*) e a emergência (*Entstehung*). A primeira se propõe a perceber que “sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito” (FOUCAULT, 1979, p. 22). A emergência se propõe a pensar e analisar quais as relações de poder que marcam e situam o aparecimento de um costume, não buscando, neste sentido, raízes históricas, mas sim, percebendo o surgimento de novos objetos-discursos. Foucault indica-a como ponto de surgimento, sendo produzida sempre em um estado determinado de forças. “A emergência é, portanto, a entrada em cena das forças; é sua interrupção, o salto pelo qual elas passam dos bastidores para o teatro, cada uma com seu vigor e sua própria juventude” (FOUCAULT, 1979, p. 23).

do sujeito moderno mesmo⁸⁴, no qual realiza-se uma “análise histórica do nascimento de certo tipo de saber, sem admitir nunca a preexistência de um sujeito do conhecimento”⁸⁵.

O pensamento do corpo, ou dito de outra maneira, as formas pelas quais as relações de poder atravessam a superfície corporal se materializando, só serão discutidas através da elaboração de Foucault em torno dos micropoderes, quando de forma profícua postula em seu repertório teórico que o corpo nada mais é do que o efeito de inúmeras práticas discursivas, de conformações difusas em um diagrama de forças. O corpo não existe pré-discursivamente. Funcionando, então, mecanismos de poder que investem contra o corpo, lhe imputando gestos, comportamentos e visualidades.

Em torno da problemática do corpo, Foucault nos aponta a dissimulação das práticas acerca dele no ocidente, argumentando sobre dois polos que se interligam por “todo um feixe intermediário de relações”⁸⁶: o primeiro se constitui como aquele que buscou se centrar na ideia do corpo como máquina, ou seja, nas práticas que visavam efetivar “seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos”⁸⁷, o que concebe como anátomo-política do corpo; formado por volta da metade do século XVIII, o segundo polo é marcado pela centralidade no corpo-espécie, tecido por toda uma mecânica do ser vivo e funcionando como suporte dos processos biológicos – “a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com

⁸⁴ FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos II: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Organização de Manoel Barros da Motta e tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 542.

⁸⁵ Ibid., p. 542.

⁸⁶ FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque, 1 ed.- São Paulo: Paz e Terra, 2014a, p. 150.

⁸⁷ Ibid., p. 150.

todas as condições que podem fazê-los variar⁸⁸ –, o que vai conceituar de biopolítica da população⁸⁹.

O corpo, na acepção disciplinar, está inserido em uma série de agenciamentos que o mergulham num campo político, no qual variadas relações de poder incorporam-se de imediato sobre ele, “elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais”⁹⁰.

As práticas de poder incidiam sobre o corpo, utilizando-se da disciplina como um importante dispositivo⁹¹ de subjetivação. Foucault pondera que é no momento histórico das disciplinas – que emergem no decorrer dos séculos XVII e XVIII – “que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição”⁹² mas sim a formação de uma “relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente”⁹³.

Conforma-se, assim, sobre o corpo, toda uma política das coerções, calculando seus acidentes, seus comportamentos, suas movimentações, toda uma mecânica do poder se articula para recompor, desarticular, reorganizar o corpo, estabelecendo formas pelas quais se pode ter “domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e eficácia que se determina”⁹⁴.

A disciplina para Foucault – como uma economia política do detalhe – fabrica sobre o corpo a submissão e a docilidade. Isso corrobora, de um

⁸⁸ FOUCAULT, 2014a, p. 150.

⁸⁹ Foucault vai afirmar que é assim que “as disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois polos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida” (FOUCAULT, 2014a, p. 150).

⁹⁰ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalheite. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014b, p. 30.

⁹¹ Foucault (1979, p. 244) concebe o dispositivo como um “conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas”. O dito e o não dito.

⁹² FOUCAULT, 2014b, p. 135.

⁹³ Ibid., p. 135.

⁹⁴ FOUCAULT, 2014b, p. 136.

lado, o aumento de suas forças – o que se é útil em termos econômicos – e limitando, por outro lado, essas mesmas forças – sendo-se útil em termos políticos de obediência.

É necessário, contudo, compreender que esse poder não se exerce sobre os corpos como uma imposição, obrigação, coação⁹⁵. O poder “os investe, passa por eles e por meio deles; apoia-se neles, do mesmo modo que eles, em sua luta contra esse poder, apoiam-se por sua vez nos pontos em que ele os alcança”⁹⁶.

Estudando os micropoderes que são exercidos sobre o corpo, Foucault vai afirmar que o poder não deve ser entendido como uma propriedade, “como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma ‘apropriação’, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos”⁹⁷, se exercendo mais do que possuindo, compondo como efeito um conjunto de posições estratégicas produzindo inteligibilidade. Um poder decididamente positivo com efeitos produtivos.

É partindo dessa percepção que Foucault apresenta a partir do século XVIII como as práticas de poder abraçaram como objeto um conjunto de indivíduos: a população. A população – em contraposição a anátomo-política disciplinar – é esse “novo corpo: corpo múltiplo, corpo com inúmeras cabeças, senão infinito pelo menos necessariamente numerável”⁹⁸, em que essas práticas – que não são apenas disciplinares, mas regulamentadoras – vão estar funcionando para produzir o sujeito⁹⁹ na modernidade.

⁹⁵ Cabe igualmente salientar, como nos aponta Edgardo Castro (2016, p. 308) que “Foucault não se pergunta ‘que é o poder?’ mas ‘como funciona o poder?’. Para isso, ele põe em jogo o que denomina de ‘a hipótese Nietzsche’, à qual opõe a ‘hipótese Reich’. Trata-se de pensar o poder em termos de dominação e luta, em vez de pensá-lo a partir do conceito de repressão”.

⁹⁶ FOUCAULT, 2014b, p. 30.

⁹⁷ Ibid., p. 30.

⁹⁸ FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 292.

⁹⁹ É importante aqui, fazer alusão a Deleuze (2012, p. 99) quando afirma que “o sujeito se define por e como um movimento, movimento de desenvolver-se a si mesmo. O que se desenvolve é sujeito. Aí está o único conteúdo que se pode dar à ideia de subjetividade: a mediação, a transcendência. Porém, cabe observar que é duplo o

A biopolítica pode ser concebida como a emergência de toda uma arte de governar na qual – através de variadas relações de poder – os sujeitamentos se sucedem muito mais na extensão da vida – no fazer viver – do que em uma tanatopolítica – um fazer morrer. Dessa forma, “o poder é cada vez menos o direito de fazer morrer e cada vez mais o direito de intervir para fazer viver, e na maneira de viver, e no ‘como’ da vida”¹⁰⁰; agindo de maneiras variadas e sofisticadas, sempre munido de objetivos específicos. É dessa maneira que “o poder intervém sobretudo nesse nível para aumentar a vida, para controlar seus acidentes, suas eventualidades, suas deficiências”¹⁰¹.

O corpo biopolítico é o corpo espécie. Corpo-população. Corpo da população. Um atravessamento que estabelece um vinco nas relações de poder que individualizam o corpo, ao mesmo passo que o insere em um enquadramento normativo que lhe constitui singular para, na liberdade da governamentalidade, conduzi-lo ao governo biopolítico.

O corpo ainda é alvo de investimentos. Seu texto ganha materialidades diversas, engendra possibilidades de intuir resistência, haja vista que para nossos corpos não há exterioridade ao normativo. Portanto, precisaremos como gesto crítico, articular em torno do corpo outras produções de sentido. Amalgamar sobre ele outros saberes, que inspirados pelos saberes aqui descritos, contribuam no movimento de criar problemas ao pensamento, de decifrar o texto do corpo, do corpo em texto, daquilo que ainda podemos construir em torno dele, com ele e para além dele.

Entrevemos como possibilidade de encontro corpos em textos transitando entre ruas, mercados e encruzilhadas. Corpos que afetam e são afetados. Tessitura de palavras, sentimentos e sentidos. Como cena que desponta em sua ação poética, deixamo-nos nutrir da partilha de saberes que tal gesto noticia.

movimento de desenvolver-se a si mesmo ou de devir outro: o sujeito se ultrapassa, o sujeito se reflete”.

¹⁰⁰ FOUCAULT, 1999, p. 295.

¹⁰¹ Ibid., p. 295.

Mau, poeta de si e da vida. Gleison, poeta da vida e de si. Ambos, ao construírem experimentações com a performance, abriram-se aos atravessamentos que ela mobiliza. Eles nos narrarão suas vivências, saberes e as maneiras pelas quais podemos pensar novos contornos para o corpo em sua atuação performativa.

CENA I

DOS CORPOS QUE FALAM:

LINGUAGEM, SUBJETIVIDADE E POESIA

[O dizer. - A palavra. - Atos de fala. - Constativos e Performativos. - A linguagem que produz. - Corpo-texto. - Palavra e afetação. - Voz poética e corporeidade. - Corpo, encruzilhada e encontro. - Mau poeta: poeta Mau. - Narrativas, tecnologias e escritas de si. - Escrita marginal: escrita fecal. - Gleison e o mercado dos poetas. - Palavra e poesia. - O performer é. - Saberes e o dizer. - Literatura menor: uma poesia menor.]

Há quem pense que a palavra é a nossa sina no mundo. Há quem mobilize o dizer como um misto de agouro, cantoria, desabafo e prece. Um completo arranjo de possibilidades: embora nos ditos existam palavras, elas não se encerram apenas nos ditos. A palavra e o dizer são operadores de uma linguagem que constitui nossos corpos, seus elementos visíveis, seus sentidos, representações e ações.

O dizer, este gesto decidido do corpo, vinco do vislumbre e do horror, situa seus contornos na vivência que estabelece com o presente. Como uma híbrida forma de estabelecer consigo e com o mundo corroborações diversas, a materialidade do dizer, a voz, nada mais é do que o resultado da fabricação de sons produzidos: “quando o ar dos pulmões passa pelos brônquios e traqueia, atinge a laringe e faz vibrar as cordas vocais”¹⁰².

Nossa voz, é uma sutil vibração que “usa a faringe, a boca e o nariz como cavidades de ressonância e amplificação do som”¹⁰³. É unindo partes diversas desse corpo, que se produz uma frequência do dizer, da voz, variando “de 60 a 7.000 Hz, com enorme variação de tons e texturas”¹⁰⁴. A voz¹⁰⁵ amplifica a extensão corporal servindo-se como um importante ferramenta de exercício do poder, haja vista que o poder produz o que nomeia.

Como uma técnica extremamente sofisticada, nossa voz dispara, se antepondo à palavra. Transmuta-se, assim como o corpo, tornando-se palavra através de modulações e vibrações, por meio de articulações e movimentos “rápidos da língua, da glote e dos lábios, pela interrupção do fluxo de ar que sai dos pulmões e pela frequência com que o ar desliza pelo palato ou colide com os dentes”¹⁰⁶.

¹⁰² PRECIADO, Paul B. Les voix de la révolution. **Liberátion**, 20 de novembro de 2020. (Tradução nossa).

¹⁰³ Ibid., 2020.

¹⁰⁴ Ibid., 2020.

¹⁰⁵ Cabe ainda ponderar que quando falamos de voz, evidenciamos igualmente um dizer que é irreduzível ao corpo, na mesma medida em que há uma dimensão da palavra que é irreduzível ao dizer. Assim, acerca dos ditos, temos da mesma forma, um dizer que se torna visível e uma voz que se efetiva nos gestos e sinais da superfície corporal.

¹⁰⁶ PRECIADO, 2020.

A voz, como parte do corpo, possui igualmente a ele uma singularidade própria, tecida através de um emaranhado de relações de poder e iterabilidade discursiva. A condição descontínua do corpo na história, noticia como ele “é inseparável de sua condição de ser falante e está inscrita na própria modalidade de seu acesso a linguagem, que é originalmente marcada por uma cisão”¹⁰⁷. Esta cisão é produtiva no sentido de articular a contraposição do corpo com a linguagem, ou da linguagem estranhando a atitude difusa do corpo, fissurando seu mimetismo capturador.

Corpo e palavra possuem relações provocativas. A palavra afeta o corpo, escreve nele atributos, sentidos, normalizações. Também com as palavras vários corpos estabeleceram relações. O corpo é um entrecruzamento de tecido – órgãos, epiderme, etc. – e texto – ideias de corpo, enquadramentos estéticos, etc. –, que se torna visível pelos discursos que lhe constitui.

O texto que o corpo produz é uma singela expressão de certa presença. Marcado pela proliferação de micropoderes que envolvem as relações entre as superfícies corporais, o texto que ele pode compor articula a presença como emblema de uma fissura, estabelecendo outras possibilidades que na sua superfície se expressam.

As palavras marcam o corpo com profícua afetação. Como uma assinatura que inscreve o corpo com palavras, circunscrevendo igualmente nas palavras certa materialidade corporal. Marcas surgem como forte canto conjurando uma mudança. Marcar o corpo. Marcar as palavras. “O corpo se transforma em marca e deixa sua marca em outros corpos, como a palavra”¹⁰⁸.

Aquele calor esbaforido que toma a epiderme, o frio que congela os dedos das mãos, por mais que se sucedam em nosso corpo, quando não apresentados por ele voluntariamente em sua visibilidade corporal,

¹⁰⁷ AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 36.

¹⁰⁸ SKLIAR, Carlos. **Experiências com a palavra: notas sobre linguagem e diferença**. Rio de Janeiro: Wak Editora, 2012, p. 54.

necessitam de atos de fala para noticiar sua concretude no dizível. Estes atos do dizer, do falar, nos atravessam cotidianamente. Falamos sobre o dia, o trabalho, as dores, os desejos; constatando em nossos atos de fala variadas coisas, sentimentos, pensamentos e sentidos. Assim como, pelo mesmo ato do falar, podemos criar. Metamorfoseando o dizer numa ação, ou dito de outra maneira, quando nosso dizer é fazer¹⁰⁹.

Quando afirmamos: vejam, eles são poetas. Constatamos através da fala, pelo dizer, que existem alguns corpos que estão dentro de certo enquadramento normativo – uma identidade em exercício, ou aquilo que ‘são’ ou estão sendo – e que possuem com a poesia uma intimidade que não é ínfima, dando-lhes certa corporalidade.

Este ato de fala constatativo estabelece no dizer evidências. Determina no dito o visto. Claro que a relação dizibilidade e visibilidade possui suas possibilidades, não borrando, entretanto, suas respectivas singularidades. Destarte, constatar torna no real o visto palatável no dizível.

Existem igualmente certos proferimentos que não apenas constatarem algo, não objetivando qualquer tipo de ato descritivo, nem tampouco almejando estabelecer um relato. Esses atos de fala, “cujo proferimento da sentença é, no todo ou em parte, a realização de uma ação, que não seria normalmente descrita consistindo em dizer algo”¹¹⁰, movimentam no dizer uma ação que conforma uma materialidade.

¹⁰⁹ Referimo-nos a John Langshaw Austin (1990), em sua teoria dos atos de fala. Na acepção do teórico, a linguagem não mais se remeteria como uma representação real, mas sim como produtora/produzida da/significação. Sob esta ótica, o teórico pondera que “a linguagem não deve ser considerada em abstrato, em sua estrutura formal apenas, mas sempre em relação a uma situação em que faz sentido o uso de tal expressão” (AUSTIN, 1990, p. 10). O gesto fundador de uma discursividade em Austin, também reside na superação das concepções da linguagem - e os processos investigativos que a abraçam - como tão somente análise gramatical de certo texto. Defendendo a compreensão de um processo investigativo que ao escolher a linguagem como objeto, tensiona os contextos que articularam a sua produção, sua circulação, os pressupostos epistemológicos que possibilitaram sua materialidade e o sujeito de sua enunciação. Assim, “não há mais uma separação radical entre ‘linguagem’ e ‘mundo’, porque o que consideramos a ‘realidade’ é constituído exatamente pela linguagem que adquirimos e empregamos” (AUSTIN, 1990, p. 10).

¹¹⁰ AUSTIN, 1990, p. 23.

Concebemos como performativos, partindo dessa ótica, os proferimentos que produzem um fazer, materializam uma prática, coadunam no gesto do proferir um poderoso operador que realiza um ato criativo que não se encerra apenas no dizer algo. Comunicam, assim, não apenas uma evidência, mas sim evidenciam uma ação criativa.

Claro que, para que um proferimento torne-se uma ação, este dito performativo carece de circunstâncias que lhe possam dar condições para que se efetive sua ação criativa. Ou seja, é preciso que haja certo "indivíduo que tenha o estatuto requerido ou que se encontre numa situação bem definida. [...] O enunciado é performativo na medida em que a própria enunciação efetua a coisa enunciada"¹¹¹. Quando ouvimos de um corpo 'lego para mim o nome de poeta' ele não somente constata que possuirá um nome de poeta, ele torna-se poeta pelo nome que lega para si. Entretanto, para que isso ocorra, as circunstâncias devem ser apropriadas, como por exemplo, que haja a proximidade do corpo com as palavras e a poética, fazendo delas uma movimentação criadora, incorporando o corpo poeta na materialidade do corpo, pela força de um proferimento performativo. É essa força produtiva que certos proferimentos possuem que chamamos de performativos.

No bojo desses atravessamentos, um caminho cotidiano de produção criativa se apresenta no suceder da superfície corporal. Nesse caminho, certa performatividade desponta como efeito constitutivo da relação de nosso corpo com o presente. Uma dimensão performativa na linguagem que materializa todo um conjunto de ditos, em suas condições próprias de aparecimento.

É da força performativa posta em evidência pelos ditos cotidianos que novos contornos produtivos vivificam e atualizam a relação ilocutória e perlocutória dos enunciados. Essa força não apenas estabelece uma fronteira nítida entre proferimentos constatativos e performativos, mas borra igualmente os termos que asseguram suas singularidades.

¹¹¹ FOUCAULT, Michel. **O governo de si e dos outros: curso no Collège de France (1982-1983)**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010, p. 59.

No decorrer do cotidiano muitas coisas se criam e dos dizeres que atravessam nosso estar no mundo muitos enunciados tornam-se ações. É no traço do dito e do feito – em nós e apesar de nós mesmos – que a linguagem produz seus efeitos constitutivos, antecipando-nos e ultrapassando-nos, no enlace da nossa tênue epiderme.

Há piruetas nos ditos. Há balanços no mover do corpo. Surrupiendo delimitações, há também possibilidades criativas entre corpo, linguagem e performances corporais. Alguns corpos tecem com as palavras, com o dizer, significativas aproximações, compondo com elas/por meio delas uma arte, uma forma de habitar o presente que abraça a palavra afetada – a poesia – como relação de si com o outro e com o mundo.

Este movimento produtivo, do gesto que articula a palavra e o dizer em uma relação, cria uma materialidade, uma escrita. O escrever é um ato que significa aquilo que realiza, ou seja, realiza “uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga”¹¹². Longe de ser apenas uma competência que podemos constituir em nós, “o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e dar sentido a essa ocupação”¹¹³.

Neste liame entre vozes e escritas, entre corpos e palavras, uma poética desponta como possibilidade de afetação. Incide no espaço que se noticia, produz recepções difusas. Uma poética que traça – pela voz – no corpo do outro um ensejo. Um outro que “não pode ser separado da expressividade que o constitui. Nem sequer quando consideramos o corpo do outro como um objeto, e suas orelhas e seus olhos como apêndices anatômicos”¹¹⁴. Porque as palavras se unem ao corpo e a poética vê no corpo seu espaço de atuação. “O corpo sem sua poética é somente Fisiologia, pois a poesia sem o corpo é somente melhor ou pior metáfora. Metáfora desvanecida”¹¹⁵.

¹¹² RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. São Paulo: 34, 2007, p. 7.

¹¹³ Ibid., p. 7.

¹¹⁴ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal Editora, 1988, p. 327.

¹¹⁵ SKLIAR, 2012, p. 56.

Será que necessitamos de enquadramentos normativos para capturar o mimetismo do que deve ser um corpo poeta? Como alguns corpos constituem com a poesia relações íntimas, abraçando-a como forma de habitar o presente, apresentando sua visibilidade e dizibilidade por meio de uma performance? O que há neste corpo e nesta voz? Será aquele corpo que articula uma voz poética, de fato um poeta?

Ora, se o corpo é um amalgamado de produções discursivas, em que processos de identificação e desidentificação se sucedem em sua ténue superfície, nas reiteraões discursivas, algumas materialidades se concretizam, outras falham, criando fissuras produtivas. Possibilita-se, assim, ao sujeito de seu corpo tomá-lo como texto e afetação. Um duplo que estabelece consigo e com outro uma interdependência que denuncia o fio da performance como elo entre nós, o mundo e uma estética decididamente potente.

A voz poética possui em torno de si algumas singularidades. Ela não é informacional, pelo contrário, faz-se ouvir e sentir no corpo. Sua presença traça o peso dos ditos, os silêncios que se entrecruzam e os lampejos de movimento que o corpo atesta. Sua mensagem emite na voz um enlace com a voz do outro. Ela não é a voz do outro, mas compõe com o outro uma voz. Este gesto vocal, engendra com o outro uma 're-atualização' da compreensão em torno das vozes que temos, das vozes que ouvimos, das vozes que criamos, das vozes que ecoam em nós.

Então, o que podemos ouvir de corpos poetas?

I. UM ENCONTRO ENTRE OS DITOS

Uma encruzilhada entre os ditos. Perdidos, soltos, dispersos, desatinados. Despretensiosamente nos encontramos em meio aquela proliferação de possibilidades de encontro. Para cada caminho se apresentavam inúmeras estradas, cada uma com sua probabilidade de sentir, de pensar, de saber, de ir-se.

O dia – que poderia estar – cinza, como se elas – as cinzas – caíssem ao chão conformando um insuportável calor, havendo entre as encruzilhadas e o nosso corpo, um crescente mormaço. O enclave que despontava demarcava uma cena: do nosso corpo, pingando no chão, ofertava-se à terra, nosso suor desmedido. No céu, o sol era um profano juiz que condenada a vagar os nossos corpos. Na terra, corpos se atravessavam, como formigas que sem nenhum ritmo, caminhavam de qualquer lugar para canto nenhum, vertendo suor ao chão, como efeito de seu feito corpo.

Perder-se em meio a tantas outras pessoas ou estontear-se com o encontro, como uma certeza que toma nossa superfície corporal, dando-lhe um estranho sentido: o da ida, o do movimento. Caberia, então, como solução, indagar aos que transitavam – sem evidência nenhuma de encontro – para onde deveríamos ir? Ou divagando nosso suor ao chão, ao reparar a encruzilhada, poderíamos nos deixar perder, sem precisar para nos encontrarmos, com outros corpos nos encontrar?

Reparando os variados caminhos, vimos – entre as estradas, o vai e vem dos corpos e toda crescente rapidez das ruas – um jovem sentado, com uma garrafa térmica como sua companheira, bem como um amontoado de papéis – uns rasgados, outros partes amareladas recortadas de enciclopédias, além de alguns levemente coloridos por maneiras não muito óbvias – construindo com eles um livro.

Em meio àquela cinzenta sensação de querer acrescentar a aquele cenário o nosso corpo, pensamos que estabelecer uma aproximação com jovem que víamos iria corroborar no nosso movimentar-se. Ele poderia ser o que nos levaria a encontrar – sabe lá o que. Ele sabia exatamente onde estava e porque ali escolheu estar sentado, entre as folhas e a garrafa.

A cada passo que nos distanciava da encruzilhada e desse jovem nos aproximava, ouvíamos algumas palavras que lia entre os recortes de papéis que possuía: “as palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as

coisas serão ditas sem eu as ter dito”¹¹⁶. Reconhecemos: é Clarice! Escapulindo-se em voz.

Ao nos olhar, respondendo-nos tal como uma apresentação, exclama: Mau. Me chamo poeta Mau! Instigados pelo que seu nome mobilizou em nós, já com ele querendo estabelecer uma conversa, indagamos: como começou tua história com a poesia, com essa performance? Após uns instantes reparando-nos e pensando sobre nossa questão, ele nos responde:

Tentando lembrar... Eu vejo a poesia como um modo de exercício e percepção, de tentar escrever sobre as coisas, sobre os sentimentos. E aí, lembro claramente de, quando largava da escola, ia na praça da minha cidade (Paulista-PE), e tentar escrever sobre as pequenas movimentações da praça, da vida, do que havia conversado. Só que aí, num momento de tentar lembrar, assim, um modo forte de entregar-se à poesia, de tentar verdadeiramente entendê-la. E, foi num momento em que eu me encontrava mais perdido, e aí a poesia talvez ali, me parecia certa catarse, ou também um certo aviso das duas partes de mim: do médico para o monstro, do monstro para o médico. Eu não sei muito bem como dizer. **Poeta Mau**

Abriu a garrafa térmica, oferecendo-nos um café. Suados, sem hesitar, aceitamos, entrevedo uma proveitosa conversa. De repente, inspirados pelo que Mau nos tinha dito, como exercício poético, ou da poética como um exercício de percepção, visualizamos o nosso encontro como uma movimentação.

Dois corpos entre uma população que vai e vem. Uma praça, tal como a narrativa de Mau, se conformava entre nós, ele, a garrafa e os papéis. Havia então o elo entre nós e a terra, o que um dia foi árvore e um fruto moído, coado, feito, quente. Vimos um jovem sentado, chegamos, sentamo-nos, ouvimos, falamos, bebemos, sentimos, sorrimos e aprendemos. Escrever o cotidiano consistia como efeito, traçar pelo dia, os momentos em que o corpo se afetou, materializando no escrito não a realidade do que sentiu, mas sim os sentidos que disso movimentou. Ou melhor: um estranho nos afeta, sem medo, perto dele chegamos e nos

¹¹⁶ LISPECTOR, Clarice. Os desastres de Sofia. In: LISPECTOR, Clarice. **A imitação da rosa**. Rio de Janeiro: Artenova, 1973, p. 70.

deixamos sentir. Era uma narrativa. Ele nos contou de si uma história e nos mostrou seu livro de escritas, o seu 'projeto louco'.



Fig. 1: Arquivo pessoal - poeta Mau, 2017.

Narrando – entre o médico e o monstro – seu corpo poeta dizia sobre como com as palavras estabeleceu uma relação. Um vínculo que coaduna afetações, saberes, sentimentos e escrita. Uma relação que produz reverberações, os seus ditos, suas poesias. Escrita que é feita entre retalhos de papéis e também composta de sangue, epiderme e suor.

Processo criativo que pode modificar a experiência que nós temos com o mundo e com nós mesmos, a poesia é um soluço que se desprende do corpo e demasiadamente nos toma. É um traço que risca em nós tudo o que fizeram de nós. Um giz que toma nota – em meio a toda uma escuridão em quadro – dos nossos toques, da nossa corporeidade.

Narrar sobre poesia como quem poetiza narrando. Escrever sobre poetas, como quem poetiza. Tecer uma escritura, lançando mão de todo gesto capturador. Intentar os restos, os pedaços, os retalhos. Tecer entre eles uma narrativa. Que não é a verdade. É aquilo que de sentido produzimos sobre nós e sobre o mundo.

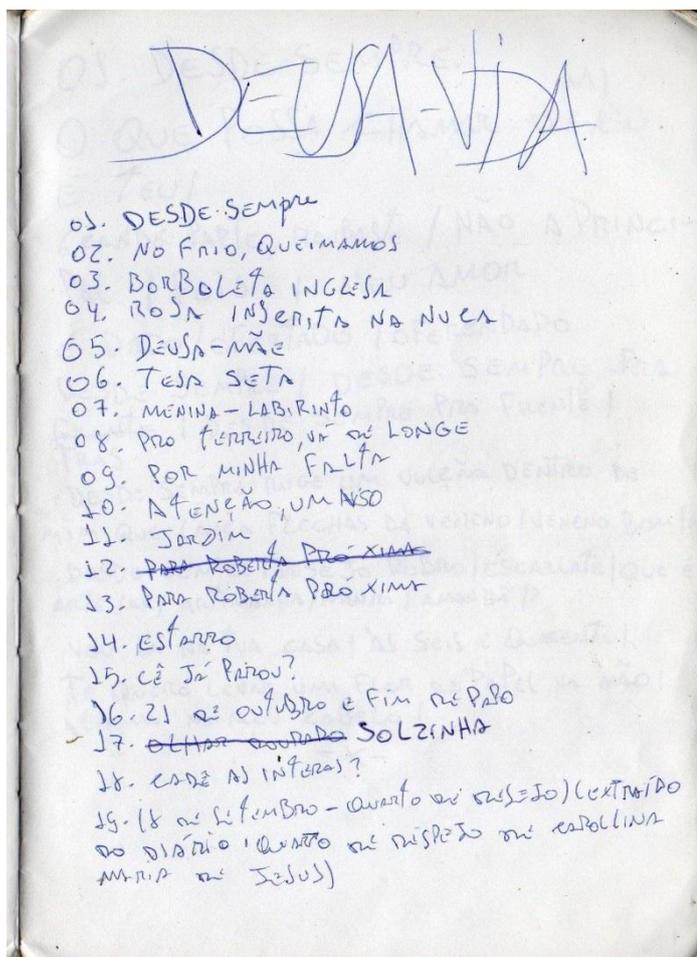


Fig. 2: Arquivo pessoal poeta Mau, 2017.

Poeta Mau, ao narrar sobre si, vê, neste vinco entre médico, monstro e poeta, sua vivência com a poesia como uma certa catarse, algo que o desloca. Dito de outra maneira, podemos pensá-la – a reverberação dessa narrativa – como uma transformação que modifica não só sua percepção sobre si, como também seu relacionar-se com o outro. Um processo limiar que abraça a poesia como uma ferramenta importante produzindo subjetividade.

OS. DESDE SEMPRE.
 O QUE POSSA CHAMAR DE EU ^{M)}
 É TEU /
 GRANDE PARTE, ROUBASTE / NÃO A PRINCIPAL / POIS / MEU AMOR
 É DADO / OFERTADO / OFERENDADO
 DESDE SEMPRE / DESDE SEMPRE PRA
 FRENTE / DESDE SEMPRE PRA FRENTE /
 TRÁS
 DESDE SEMPRE RUGE UM VULGÃO DENTRO DE
 MIM QUE LANÇA FLECHAS DE VENENO / VENENO BOM /
 DESDE SEMPRE / DESEJO RUBRO / ESCARLATE / QUE É
 ARTE / AR / ARTIMANHA / MANHA / AMANHÃ /
 VOU LÁ NA TUA CASA / ÀS SEIS E QUARENTA /
 TE QUERO LEVAR UM FLOR DE PAPEL NA MÃO /
 ALGUMA NO MEU CABELO /
 -X-

Fig. 3: Arquivo pessoal poeta Mau, 2017.

Pela escrita, Mau abraça em sua narrativa a poesia em sua afetação modificadora. Podemos intuir – ao tensionar a narrativa de Mau vendo-a como monumento – como funciona uma tecnologia de si, através do qual um certo número de operações se sucedem sobre seu corpo produzindo outros modos de estar no mundo, outros pensamentos, outras condutas. Esse processo se efetua tanto de maneira individual quanto coletiva – na sua relação com os outros – mobilizando com isso certa mudança em torno de si, na subjetividade. Ao escrever sobre seu dia, seu cotidiano, seus sentimentos, ele articula na escrita um outro de si. Sua poesia pode funcionar, nesta perspectiva, como prática de certa escrita de si.

Ao entregarmo-nos à poesia, divagamos nossos sentimentos, nossas vontades, nossos desejos. Ao escrevê-las, criamos um texto que exala

nossa corporalidade, como partes de nós mesmos que se unem a papéis, compondo um corpo-texto, texto-corpo. As poesias que dizemos e escrevemos nos deslocam em suas singularidades.

Se nos remetemos a uma praça como espaço possível de encontro e produção na narrativa do poeta Mau, nos seria importante lembrar que ele só habitava a praça para compor sobre seu cotidiano porque da escola largava. A escola – na sua narrativa – se apresenta como um artefato também importante de provocações críticas. Curiosos sobre o que poderia falar sobre ela, perguntamos a ele: tu acha que a escola contribuiu de alguma maneira nessa construção, nessa tua relação com a poesia?

Ah sim. Eu diria pela falta, no caso. Eu reprovei uma 5ª série por ficar na biblioteca, gazeando aula na biblioteca. Então talvez o momento da falta da poesia, da falta de instrução ou a falta do direcionamento. Eu acho que um certo tempo vago da escola, levou a certos livros, a certos momentos. E aí não havia uma cobrança direta, algo relacionado direto com, por exemplo, com a aula de português, com... [pausa silenciosa] algo direcionado. Digamos... um tempo vago. Pronto, um tempo vago da escola me levou um dia, nesses momentos de gazear aula, de um dia que eu tinha emprestado sete livros, assim, as amizades, e todo mundo estava gazeando aula lendo os livros. Eu fiquei maravilhado [sorrindo]. Geralmente é isso, eu não posso dizer que a escola com suas instituições (tempo, horário, fazer) tenha direcionado, foi mais o não fazer dela, talvez. **Poeta Mau**

Disciplina. Liberdade. Livros. Amigos. Um arranjo discursivo tece a narrativa de Mau. Na escola, é 'gazeando' que ele se entregava às palavras, articulando igualmente neste ato, outros corpos desejan-tes desse 'gazear'. Como se ali, entre a indisciplina do fora da sala de aula e a biblioteca silenciosa e vazia, pudesse sob a presença dos livros experimentar uma escola outra.

Um *cronos* capenga que se divaga entre as estantes, saciando em sua demora o vazio de corpos escolarizados. Tal como um canto de sereia, que sem precisão do que se é dito, o entoar das palavras tomam em transe nosso corpo-textura. As palavras caminhavam pela escola, gazeavam e davam aulas, elas estavam nos banheiros, nos olhares, nos cartazes. E lá na biblioteca encontraram Mau e seus amigos, encadeando um encontro potencialmente criativo.

O que Mau chama de 'tempo vago' localiza-se na concepção de que a escola como instituição moderna deve assentar seus horários, garantindo um excesso de afazeres e exercícios, resultado de todo um conjunto de práticas disciplinares. Certa tradição ortopédica da escola vê no corpo um alvo para exercer toda uma série de agenciamentos, funcionando – a instituição escolar – como um dispositivo de subjetivação.

Poderemos, nessa provocação, entrever neste campo discursivo o discurso pedagógico conformando uma inteligibilidade do cotidiano escolar, produzindo práticas naturalizadas, condutas e modos de estar, nos corpos que habitam a escola. Este discurso compõe a noção de tempo, de espaço, das posturas, dos sentidos e dos saberes, na racionalidade pedagógica.

Algo como 'uma cobrança direta' na narrativa de Mau, elucida a presença desse discurso pedagógico e da aceção de que os gêneros poema e poesia devem se ater aos componentes curriculares. Assim, longe deste enquadramento, somente nesses arranjos de contraconduta é que se possibilitou emergir certa aproximação com a poesia. A escola se apresentava muito mais como espaço de encontro do que como produtora de uma ótica sensível para com as palavras.

Cabe salientar que, embora tenhamos a elaboração de certo direcionamento estimulante em torno da poesia ou de qualquer outra expressão artística como uma ação/prática importante da escola assumir como postura, há da mesma maneira recentemente no campo da educação uma outra discussão sobre os gêneros textuais e suas práticas no cotidiano da escola.

Na narrativa de Mau há uma escola em que alguns corpos se 'perdem' em seus domínios. Em seu 'tempo vago', longe do olhar panóptico ou escapando dele, materializam-se fissuras no espaço escolar. Talvez aqui, ao movimentarmos certos pontos de equivalência¹¹⁷ e

¹¹⁷ Buscando definir - ao enxergar os discursos como monumentos - as possibilidades estratégicas que regem os discursos, ao invés de "estabelecer a permanência de certos temas, de determinadas imagens ou opiniões através do tempo" (CASTRO, 2016, p. 180). Michel Foucault, elucida - em seu vínculo arqueológico - que para estabelecer as

ponderamos acerca das condições históricas de possibilidade desse 'tempo escolar/tempo da escola'. Podemos denotar que tal afirmação se aproxima um pouco de discussões recentes que, ao se adentrarem na defesa da escola¹¹⁸, apresentam-na como um espaço comum no qual, pelo seu 'tempo livre' e pelas relações e saberes que se sucedem nela, sua importância ainda se faz possível.

Nesta acepção, remetendo-se a *polis* grega em que a escola "fornecia *tempo livre*, isto é, tempo não produtivo, para aqueles que por seu nascimento e seu lugar na sociedade (sua posição) não tinham direito legítimo de reivindicá-lo"¹¹⁹. Poderia ser abraçado este entendimento como objetivo para defender a escola, "não salvaguardar uma velha instituição, mas de articular um marco para a escola do futuro"¹²⁰.

Dessa forma, intuir como tempo livre o espaço escolar requer vê-lo em suspensão, pensando sob esta ótica, a suspensão como aquilo que "torna algo inoperante, ou em outras palavras, tirá-lo da produção, liberando-o, retirando-o de seu contexto normal. É um ato de desprivatização, isto é, desapropriação"¹²¹. Assim, o tempo livre retira-se e afasta-se de um tempo produtivo, próprios de outros espaços.

Esta questão crítica nos interrompe se coaduna na indagação se de fato este espaço concreto da instituição escolar "pode desempenhar um papel importante na possibilidade de retirar o peso da ordem social – suspensão – no interesse de criar um tempo livre"¹²². Inclusive quando se parte da premissa de que este espaço comum cria certa igualdade natural "precisamente na medida em que constrói o tempo, isto é, na medida em

estratégias que conformam uma formação discursiva, implicaria como gesto investigativo, intuir os pontos de equivalência, ou seja, "finalmente descrever, entre diversos discursos, relações de delimitação recíproca, cada um deles apresentando as marcas distintivas de sua singularidade pela diferenciação de seu domínio, seus métodos, seus instrumentos, seu domínio" (FOUCAULT, 2012, p. 79).

¹¹⁸ Aqui salientamos as discussões de Jan Masschelein e Maarten Simons (2014) em suas defesas da escola, principalmente quando articulam a noção de tempo livre, percebendo a escola como uma 'suspensão'.

¹¹⁹ MASSCHELEIN, Jan; SIMONS, Maarten. **Em defesa da escola: uma questão pública**. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2014, p. 26.

¹²⁰ MASSCHELEIN; SIMONS, 2014, p. 29.

¹²¹ Ibid., p. 32.

¹²² Ibid., p. 33.

que consegue, temporariamente, suspender ou adiar o passado e o futuro, criando, assim, uma brecha no tempo linear”¹²³. Tudo isso sem considerar que a própria noção de igualdade conforma um enquadramento visual e que nem todos os corpos conseguem mimetizar tal normalização, por seus corpos serem decididamente dissidentes.

Uma certa igualdade primária que se estabelece no decorrer de um tempo livre/em suspensão¹²⁴ não se afigura como uma viabilidade, dada à superfície dos corpos que, por ventura, aproximem-se dos espaços escolares. Isso porque não teremos uma equivalência uniforme dotada aos corpos, tampouco uma igualdade como pré-condição de inteligibilidade articuladora de uma suspensão que organize e/ou ordene a superfície corporal.

Quando Jan Masschelein e Maarten Simons afirmam que, “em outras palavras, os espaços escolares surgem como o espaço *par excellence*, em que a igualdade para todos é averiguada. Essa igualdade, então se torna um ponto de partida”¹²⁵, acabam por esquecer de ponderar o que o liame que atravessa o escolar em ação ‘igualitária’, reside na ortopedia disciplinar presente em suas práticas. Ou dito de outra forma, a distribuição de atributos e a política do reconhecimento para com esses corpos se dará por uma métrica altamente regulatória, e não será um tempo em ‘suspensão’ que fustigar esse processo, muito menos de um ponto de partida fortemente igualitário que irá se esquivar dos modos excludentes em sua ação governamentalizada.

Pelo contrário, toda a naturalização de uma noção de igualdade passa por uma política do reconhecimento, e os próprios termos formulados para a efetividade de um reconhecimento corporal são tensionados pela ideia de igualdade que abarca. Desse modo, nem

¹²³ MASSCHELEIN; SIMONS, 2014, p. 36.

¹²⁴ No que concerne a ‘tempo livre’, vale salientar a argumentação de Adorno, quando pondera que “o tempo livre é acorrentado ao seu oposto” (1995, p. 71), denunciando como a experiência moderna é marcada precisamente pela disposição regulamentada do tempo, sob o exercício do *cronos* capitalista. Para o frankfurtiano, ele não é contemplativo, nem estabelece uma suspensão, pelo contrário, “o tempo livre segue diretamente o trabalho como sua sombra” (1995, p. 80).

¹²⁵ MASSCHELEIN; SIMONS, 2014. p. 69.

poderemos afirmar de maneira contundente que práticas igualitárias não se efetivam na escola, nem afirmar – como Masschelein e Simons fizeram – que seu exercício se dá pelo caráter primário de sua presença na instituição escolar¹²⁶.

Acreditamos que esses corpos até podem se utilizar desse tempo vago ou livre que se efetiva no cotidiano escolar, contudo, suas articulações com esse espaço e tempo se dão através de profanações, ou dito de outra forma, através de práticas que intentam contra certa pedagogização do saber, contra o tempo pedagógico e contra as disposições dos conhecimentos curriculares. Levantes que se efetivam em contraposição aos ensejos normativos, sempre factíveis de fissuras e borramentos.

Deixar-se afetar na fuga do aprender escolarizado e construir neste gesto processos educativos é decididamente uma movimentação performativa, criadora, profanadora. Mesmo sem escapar aos contornos da escola, Mau se experimentou em palavras e deu-se a conhecer com os outros.

Querendo ouvir do poeta Mau – já que a escola estava presente em sua narrativa inicial – quais saberes sua relação com a poesia como performance construiu e o que sua vivência articulou em torno dos saberes dessa singular afetação de um corpo em sua poética, buscamos, ao olhá-lo, indagar: como você construiu esses saberes sobre a poesia, sobre a performance?

Eu acho que já é muito além dizer que são saberes. Uma coisa que percebi muito nas minhas escritas, nessas minhas idas de recitar, é... É até uma certa persona que eu queria – aí veio essa coronavírus, não deu para fazer nada – mas, uma coisa que estava querendo fechar para recitar que era 'estrela cadente louca'. Então, verdadeiramente, eu acho que, até houve certa assimilação da aprendizagem mas não diretamente um saber. Eu acho que eu fugi muito do momento da consciência, então, encarnava a transformação do saber-fazer. O saber, ele sempre foi muito

¹²⁶ Os autores até se nutrem de argumentos acerca do público e do privado em Arendt, entretanto, não apontam como nesses espaços nem todos os corpos circulam. Nos espaços privados alguns são fortemente atacados e nos espaços públicos outros são agressivamente excluídos e violentados. O grito das feministas já denunciava como o pessoal é político. Sendo complexo o termo 'livre' para alegorizar uma possibilidade que não se vincula a todos.

conflituoso, porque parecia muito que eu estava fugindo até da própria poesia, até do próprio movimento da poesia, do saber, do falar. Parecia muitas vezes que eu fugia para não entender. E aí seria essa problemática do dizer, a transformação do saber-fazer da poesia. É muito problemático o saber-fazer da poesia, o saber articular os saberes que vai movimentar. Eu estou sendo um aprendiz. O que me vem verdadeiramente à cabeça é isso. **Poeta Mau**

Um saber-fazer como possibilidade de aprendizado era o que a narrativa de Mau noticiava, embora também ponderasse tal acepção mais como certa 'assimilação da aprendizagem' do que necessariamente um saber. Cabem aqui algumas perguntas: será que Mau concebe o saber como uma elaboração maior em torno das vivências com a poesia? Ou para ele o gesto para com o saber era precisamente dele se afastar?

Fugir das palavras para que elas não nos tomem. Correr para elas para delas inscrever uma tessitura, retalhos de ditos que traçam um arquivo. Um devir-saber, um corpo que estabeleça em torno de si uma nova inteligibilidade, produzindo práticas carregadas de sentimentos, toques, movimentações. Uma voz que ressoa: é o meu corpo "que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão"¹²⁷. Este mesmo corpo "é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo"¹²⁸.

Criar uma poesia, compor uma textura. Visceralmente lançar-se em devaneios para – entre as palavras que nos tocam e a nossa superfície corporal – poetizar. Deixar-se provocar pela ideia da poesia como "uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização"¹²⁹. A composição dessa criação nada mais é do que os efeitos de toda uma produção sensível (os ditos e os não ditos), que interpela o corpo e dele ecoam reverberações – haja vista que o poder é

¹²⁷ ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Editora CosacNaify, 2007, p. 23

¹²⁸ ZUMTHOR, 2007, p. 23.

¹²⁹ Ibid., p. 12.

produtivo – materializando na escrita toda uma articulação – do corpo que escreve, com o texto de si mesmo que produz – ao escrever.

É preciso saber ou fazer? A 'estrela cadente louca' foi interrompida como escrita do poeta Mau, por um atravessamento que desloca a maneira que até então se relacionava consigo e com o mundo. Isso lhe faz em seguida afirmar que – em sua vivência com a performance – há muito mais certa assimilação de aprendizagem com a poesia do que necessariamente um saber sobre ela. Precisamente, afirma Mau: *'porque parecia muito que eu estava fugindo até da própria poesia, até do próprio movimento da poesia, do saber, do falar. Parecia muitas vezes que eu fugia para não entender'*.

A poesia como uma linguagem da performance, ao entrelaçar os conhecimentos que lhe constitui com o espaço onde incide sua recepção, modifica, neste ato, os corpos que se inserem nesta composição, marcando-os e produzindo junto a eles novos conhecimentos em torno de sua expressão, sua estética e suas possibilidades de afetação. Mau se vê como um aprendiz, ou por não se conceber como 'esse que sabe', ou talvez por vislumbrar que não domina todo um conjunto de discursividades disciplinares em torno da poesia e da performance produzidas por determinados campos do saber – Linguística, Semântica, Filologia, Letras – que fabricaram certo enquadramento normativo: suas regras, seus tons, suas pausas, sua materialidade.

Essas regras discursivas, longe de serem naturais, devem ser historicizadas e provocadas, buscando um movimento de desnaturalização. Dessa forma, ao concebermos um texto, precisamos entender que o seu reconhecimento como poético (literário) ou não "depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer"¹³⁰. Assim, "quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza"¹³¹.

¹³⁰ZUMTHOR, 2007, p. 35.

¹³¹Ibid., p. 35.

Mau, querendo saber-fazer, acaba ao saber pouco sobre fazer, construindo alguns processos educativos que mobilizam provocações críticas sobre o seu saber e seu fazer poesia. Sua certeza localiza-se na afirmação: *'é muito problemático o saber-fazer da poesia, o saber articular os saberes que vai movimentar. Eu estou sendo um aprendiz'*.

Nesse enlace produtivo com as narrativas, outras indagações – incendiadas pela força poética do encontro – chegaram até nós. Alvorçados pela relação difusa entre a poesia e os regimes discursivos que lhe são próprios, buscamos – para pensar em torno da relação saber-poder-resistência com a/na poesia – ao poeta Mau perguntar: você acha que a forma como tu se relaciona com a performance, com a poesia, questiona padrões?

De forma geral, sempre procurou entender e sair de perto. E aí o 'sair de perto' tem uma expressão que acho interessante que é 'entrar dentro do sistema e implodi-lo'. Então, havia sim, uma certa problemática de entender o padrão como uma chave em que a poucos poderiam ser permitidos 'essa chave', exatamente pelo tipo de padronização que levaria também a entender a vivência de quem está escrevendo. Então, certas vivências não seriam aceitas no interior da poesia. Ou seria até a problemática do linguajar poético, de certas palavras que algumas pessoas utilizam aí "ah, isso não é poesia!", exatamente pelo linguajar. Apesar de que, eu acredito que essa fuga da padronização é muito mais pela vivência disto, dessa violência padronizadora de colocar exatamente como negativo 'a margem', 'o marginal'. E aí não há um pensamento direto, diretivo sobre a busca da quebra do padrão, mas logo depois de feita a poesia, acredito muito que há essa - eu não sei se a palavra é fuga ou enfrentamento - do padrão. **Poeta Mau**

Há alguns corpos e vivências que não são quistos na norma dos ditos. Esta é uma ordem do discurso que circunscreve inteligibilidades acerca do que pode ser dito, quando pode ser dito e quem será o sujeito do discurso. Nesta compreensão, funciona certa interdição discursiva que desautoriza e desqualifica alguns escritos e proferimentos que se exalam poéticos, justamente por não assemelhar-se às regras, ao linguajar, do campo discursivo que lhe produziu, ou se preferirem: *'ah, isso não é poesia!'*.

É importante salientar e situar a tradição da poesia marginal/periférica no cenário pernambucano¹³² – no qual Mau se insere e se nutre –, em que se efetivam variados encontros de declamação/batalha nos mercados, nas praças, em eventos culturais, etc. Os participantes em sua grande maioria são jovens das classes populares e das regiões periféricas do estado.

Este cenário cultural emerge justamente em contraposição aos discursos que almejam interditar a singularidade deste estilo poético, pejorativizando sua singularidade e marginalizando seus sujeitos poetas. Esses discursos, como aponta Mau, tomam *'a problemática do linguajar poético, de certas palavras que algumas pessoas utilizam'*, utilizando-as como ferramenta de descrédito das produções poéticas em sua heterogeneidade.

Essa literatura marginal é "feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja, os de grande poder aquisitivo"¹³³. Tecendo nas palavras suas dores, seus sentimentos, suas vontades e desejos, ela é utilizada como arma contra as tentativas tácitas de interdição discursiva, como bem gritou Ferréz: "Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve"¹³⁴.

A escrita marginal/periférica, tal como uma antiarte, intenta, como afirma Oiticica, "não apenas martelar contra a arte do passado ou contra os conceitos antigos [...] mas criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de proponente"¹³⁵, aglutinando viabilidades outras para as condições poéticas de expressão.

Vale traçar – suscitados pelas narrativas de Mau – algumas atitudes nos ditos. Nosso poeta, ao narrar seu cotidiano com a performance –

¹³² Gleison Nascimento também faz parte desses atravessamentos coletivos, sendo fortemente marcado pela poesia das ruas na constituição de seu 'eu poeta'.

¹³³ FERRÉZ. Terrorismo literário. In: FERRÉZ (org.). **Literatura marginal: talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 12.

¹³⁴ Ibid., p. 09.

¹³⁵ OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 97.

embora não necessariamente objetiva por meio da escrita ou do dizer a poesia, questionar padrões – percebe que sua performance provoca em sua presença um efeito. Ele pondera: *'logo depois de feita a poesia, acredito muito que há essa - eu não sei se a palavra é fuga ou enfrentamento - do padrão'*. Há em sua narrativa um atravessamento: seria fuga ou enfrentamento do padrão, da norma, o que ele movimentava enquanto materialidade de seu processo de escrita poética?

Ainda instigados pelas dúvidas presentes na narrativa de Mau, como forma de melhor elucidar o que considerava como fuga e enfrentamento de padrões, indagamos ao poeta Mau: por que você coloca no vinco – a fuga e o enfrentamento' – na sua relação com a performance, com a poesia?

É...Eu acho que, na verdade, é difícil de eu identificar o que seria fuga e o que seria enfrentamento. A fuga, verdadeiramente, mostraria o entendimento de não querer um padrão. Só que aí, verdadeiramente, eu não sei se ela vale tanto porque ela não faz o enfrentamento. Mas eu acredito que não entrar no jogo, não aceitar a padronização e por isso, é... Debochar de, já seria algum enfrentamento. Mas o enfrentamento seria pegar as próprias armas do padrão e utilizá-las de forma a tocar certo público. Mas é, verdadeiramente, tem um final sempre... A gente até tira onda, quando tira a última rima assim, e dá uma esdruchada, e aí o enfrentamento seria, até ali, a pessoa seria levada por certo padrão ou o que as pessoas brilham os olhos numa rima, e aí o grande enfrentamento seria essa fuga da padronização. **Poeta Mau**

O que se anuncia na narrativa de Mau como viabilidade para fugir ou enfrentar esse padrão, está no ato da poesia, que, depois de feita, pode articular em seu linguajar marginal uma outra produção poética. Como uma combustão, algo que se consome em si e deixa as marcas não de quem fez, mas sim a concretude do que foi como efeito provocado. Uma escrita poética que enfrente ou fuja das capturas da norma dos ditos. Havendo em nós uma vontade de dizer, de escrever, que extrapola os ditames de uma conformidade normativa para a escrita poética, buscaremos como infame resposta a essa tentativa totalizadora, tecer decididamente uma escrita fecal.

Escrita nitidamente crua, “regada pelo sangue, pela saliva, pelo excremento”¹³⁶. Uma vivência com a poesia que pode experimentar pensamentos nômades, que pode produzir uma escrita das vísceras, elaborando através da relação corpo-texto a criação de uma linguagem que se levantando contra as interdições possa por meio do corpo engendrar um ato limiar.

Uma escrita que debocha contra as capturas de qualquer gesto enquadrante. Uma escrita saída das pedras. “Pedras dos rins, da vesícula, da verga enrijecida[...] pedra do Ânus, ventosa vaginal, grande boca devoradora do sol; absorção, expulsão, orgasmo sem queda”¹³⁷. Poética que emerge na superfície corporal, nos contornos criativos que a afetação pode mobilizar. Escrita “indefinida, onde tudo se verte”¹³⁸.

Fugir do padrão poderia se constituir como a ausência de certa conformidade normativa, seja ela corporal, seja dos ditos ou dos não ditos. Enfrentá-lo, consistiria no ato decidido de resistência à normalização. No enlace entre fugir e lutar há uma regularidade discursiva que impossibilita uma exterioridade ao normativo, ao padrão. Resta-nos como estratégia de saber e de poder resistir por meio de práticas de contraconduta, às mesmas – e inevitáveis – tentativas de captura, de produção de normalização.

Desponta também na narrativa de Mau, a acepção de que ‘o *enfrentamento seria pegar as próprias armas do padrão e utilizá-las de forma a tocar certo público*’. Partindo dessa ótica, enfrentar necessitaria como estratégia abraçar – como gesto decidido – as próprias armas que conformam inteligibilidades, ou seja, os dispositivos que constituem as padronizações, utilizando-os contra eles mesmos.

Sem exterioridade a uma norma do dizer e do escrever poesia, a estratégia de resistência consiste na articulação de uma poesia que,

¹³⁶ LINS, Daniel. **Antonin Artaud: o artesanato do corpo sem órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 7.

¹³⁷ Ibid., p. 8.

¹³⁸ BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 140.

embora se utilize dos dispositivos disciplinares que lhe conferem uma legibilidade discursiva, traça nos seus ditos provocações críticas sobre o seu presente.

Mau, poeta, com sua poesia de si, das coisas e do cotidiano engendra em nós afetações poéticas. Mau é poeta porque se faz poeta na sua relação com o presente. Sua narrativa nos provoca, nos põe a pensar e a dizer. Trouxe-nos um risco e um ponto. Exclamou com café seu nome. Traçou no seu corpo uma forma crescentemente difusa de textos e texturas. Debochou. Olhou novamente para nós, pegou seu 'projeto louco', deu uma 'esdruchada' e foi embora.

E nós ficamos vendo este jovem se esvaindo entre tantos outros corpos. Para além dos corpos que iam e vinham, agora sabíamos onde estávamos. Uma grande avenida, prédios cinzas e bucólicos. Uma proliferação de anúncios e vendas. Corpos, muitos corpos. Indo e vindo. Como também muitos carros, motos, ônibus. Uma Boa Vista.

Assim, ao vermos um corpo poeta que ia se escapando entre nosso olhar e todo o resto que nos chegava à vista, nos levantamos, não para seguir o poeta Mau, mas para assim como ele, deixarmos-nos caminhar, trilhando um passo descompassado, encontrando outros corpos e construindo com eles possibilidades de afetação.

II. RUAS, PALAVRAS, MERCADOS E SENTIDOS

Entre idas e vindas. Entre os carros, as motos, os letreiros. Trilhando. Buscando. Nosso caminhar seguiu passos soltos na chuva de um dia cinzento. Pingos suaves que abraçam o suor do corpo em uma composição única – mistura de um dia em trânsito e de uma clima-tempo singular – que exala o cheiro da nossa epiderme, curiosa pelas possibilidades de encontro.

Como quem procura o que não se sabe, íamos deixando – entre um passo e outro de um corpo em locomoção – nosso olhar percorrer o entorno: uma avenida, carros, motos, corpos. Decidimos como gesto

próprio da curiosidade, divagar o que nos era visível, na tentativa de, literalmente, esbarrar – atenciosamente desatentos – com um outro corpo poeta. Era nossa intenção investigativa, deixa-se olhar, deixar-se colidir.

Adentramos em uma larga rua esperando novas visualidades provocando nosso corpo. Vimos prédios, igrejas velhas e um amontoado de rapidez que nos atravessavam em velocidade. Na contramão do que acontecia, fomos levados em letargia a caminhar, sentir o trilhar. Testar a viabilidade de, sem pretensão, nem mapa, encontrar um monumento.



Fig. 4: André Sidarta, 2018.

Empenhados neste trilhar, lançando-se entre uma rua e outra, uma voz alta nos deslocou a empreitada de deixar-se ir. Como se capturados pelo dizer, quiséssemos compreender o que era dito e onde essa voz se

efetivava. Estabelecia-se um pouco mais à frente de nosso corpo, um jovem de punho erguido ao céu – quase como em um estado de transe – olhando fixamente para sabe lá onde, ornado de balões coloridos.

Sua voz de timbre firme ecoava: “quantas noites de sono quebrado são necessárias para construir sonhos inteiros?”¹³⁹. Ficamos provocados pela movimentação performativa que seu corpo mobilizava. Afetando-nos e incidindo manifestações pela força produtiva de sua presença, sua voz e seus balões em cores. Atravessado de vai e vem, interpelado pela correria que tentava dinamitar.

Quebrando o rito que ali se constituía, o jovem dos balões rompeu com os corpos que iam e vinham, atravessados e atravessando sua performance colorida. Fugindo de nossos olhares, o jovem entra entre os caminhos postos e se esvai entre as movimentações que o lugar nitidamente abarcava.

Paramos, percebendo que diante de nós se encontrava uma grande entrada em arco, com os dizeres: mercado da Boa Vista. Decidimos, então, adentrar naquele espaço querendo ouvir melhor o que era dito, qual corpo estava a deixar-se dizer e quais possibilidades de afetação se despontavam nesse enlace. Pequenas lojinhas, bares, açougues, mercadorias. Ditos sem eira nem beira. Provocações filosóficas para pensar, para tecer problemas ao pensamento.

Já um pouco seco e sedento, nosso corpo decide sentar-se entre as mesas da área central do mercado. Como consequência desse relaxamento, chega à nossa mesa, trazida pelo dono de um dos bares daquele espaço, um copo de vidro e uma garrafa de cerveja. Se a sede era o que nós tínhamos, a bebida que nos foi oferecida poderia ser o início de certo saciar-se. Entre o gesto do primeiro gole e o soluço que seu frescor ao corpo trazia, chegou e sentou-se à mesa o jovem dos balões. Ao nos dizer que seu nome é Gleison, que era poeta, que artistava seu viver, estabeleceu conosco um produtivo encontro. Instigados por outras

¹³⁹ Arquivo pessoal de Gleison Nascimento. Disponível em: <<https://bityli.com/MIIX4i>>. Acesso em agosto de 2021.

conversas, logo o perguntamos: como começou tua história com a poesia, com a performance? Ele com um sorriso no rosto respondeu:

É...Essa é uma boa pergunta [risos]. Eu comecei a minha vida fazendo teatro, né. Eu fui desde a minha 5ª série aluno de escola pública e aqui perto da casa onde morávamos [...] Tinha um projeto da prefeitura chamado 'escola aberta', todo sábado dava aula de dança, de um monte de coisa, de percussão, e eu escolhi teatro, escolhi fazer teatro. E aí comecei fazendo teatro, e fiquei achando muito legal aquela coisa toda de mimetizar a realidade. Um dos espetáculos que a gente fez depois de dois anos de estudos em grupo, é um espetáculo que começava com uma vinheta de uma passagem de uma poesia, de um caso de Jessier Quirino, era uma vinheta que fazia "bota pó, vitalina tira pó, moça velha não sai mais do caritó". E a gente descobriu que aquilo era uma poesia maior, e aquela voz de Jessier mudou a minha cabeça [...] e juntos fomos atrás de descobrir o que era a poesia popular né, o que era aquilo. E a gente descobriu aqui em Recife um lugar muito próspero neste sentido, onde semanalmente aos sábados tinha encontros de poesia, de pessoas que iam lá pela poesia, e esse encontro era no mercado da Madalena. E a partir dali, do mercado da Madalena, onde ia assistir os espetáculos, depois de um tempo, eu sentia a necessidade de dizer também poesia, aprendi umas poesias e fui pra lá. E desde o primeiro momento, na minha cabeça pelo menos, desde o momento em que passei a dizer poesia, como era em um lugar pouco propício ao silêncio, eu sentia a necessidade de fazer com que as pessoas parassem para ouvir aquilo que eu estava dizendo. E aí, desde o momento momento, muito intuitivamente, o que pintou para mim era a presença física né, era aquilo de chegar e "ó, cheguei, tô aqui e estou dizendo algo!". Então, começa aí. Depois se desenvolve de algumas outras maneiras, e um pouco mais cientificamente também, para mim. Mas começa aí, dentro dos mercados e na necessidade de ser ouvido dentro daquele lugar barulhento né, onde, se você não se impusesse enquanto declamador, enquanto performer, ninguém ia lhe ouvir, ninguém estava ali para lhe ouvir, só estavam ali para beber e conversar, se alguém chamasse atenção dizendo poesia eles paravam para lhe ouvir. Pois bem, aí eu consegui chamar atenção algumas vezes e outras vezes, também, passei despercebido [risos]. **Gleison Nascimento, poeta.**

A voz em sua expressão estabelece com Gleison uma relação instigante. É a voz de um poeta que lhe afeta, engendrando nesta experimentação uma relação com a poesia, uma vontade de dizer poesias, de criar poesias, de ser poeta. As palavras lhe seduziram e, deslumbrado com elas, o poeta constrói uma escrita que dê ao seu corpo poeta a sina dos ditos.

É tendo acesso às artes cênicas, achando '*muito legal aquela coisa toda de mimetizar a realidade*', que Gleison se aproxima da performance

em suas linguagens, caminhando em sua plurivocalidade. O teatro como uma arte das cenas, de atravessamentos sensíveis, funciona como um espaço formativo importante para nosso jovem e seus balões.

Em sua narrativa podemos intuir que o teatro é abarcado pelo espaço escolar, porém, regado a ele nos termos de um 'tempo que sobra' da instituição. Suas práticas se tornam possíveis pela sentença dos fins de semana em que se efetivam algumas atividades educativas não abraçadas pela curricularização no seu ambiente institucional.

Cabe aqui, igualmente, ponderar acerca dessa discursividade que localiza a escola como um espaço que, embora não capitaneie certa construção afetiva da relação corpo e performance, ela – pelo menos nessa narrativa – é acesso, trânsito, trilha de possibilidades de experimentação. Claro que, não há da instituição escolar qualquer movimentação deliberada em torno disso, o que não isenta sua presença como um artefato importante nesta narrativa.

É afetado pelas palavras, querendo com elas construir uma teia de significações, sentimentos, sentidos, desafios, saberes. Encontrando um amalgamado de outros corpos também sedentos de poesia e de poetizar, que Gleison aponta que: '*depois de um tempo, eu sentia a necessidade de dizer também poesia, aprendi umas poesias e fui pra lá*'. O lugar que frequentava, um mercado público, como este que nutre nosso encontro, possibilitava um intercâmbio de afetações poéticas. Na Madalena, bairro recifense, Gleison foi inscrevendo na sua superfície corporal seu devir poeta.

Sua poesia é tecida pela provocação do seu corpo com as palavras, em que, por meio desse tensionamento, "renova-se então uma continuidade que se inscreve nos nossos poderes corporais, na rede de sensualidades complexas que fazem de nós [...] diferentes dos outros"¹⁴⁰. Produzindo decididamente uma prática corporal singular, diferente. "E nessa diferença reside alguma coisa da qual emana a poesia"¹⁴¹.

¹⁴⁰ ZUMTHOR, 2007, p. 39.

¹⁴¹ Ibid., p. 39.

Nosso jovem poeta narra que: *'desde o momento em que passei a dizer poesia, como era em um lugar pouco propício ao silêncio, eu sentia a necessidade de fazer com que as pessoas parassem para ouvir aquilo que eu estava dizendo'*. Sua ciência do entrelaçamento entre o dizer e o calar, noticia a interrupção do cotidiano pelas palavras, que se estabelecendo no espaço em que se concretiza, mobiliza também silêncios, frutos tanto de uma regra discursiva - que disputa e estabelece quem fala e quem escuta - quanto de uma afetação pelas palavras proferidas em poesia.

Sob esta ótica, Gleison é nutrido de uma teatralidade através do qual "a performance não apenas se liga ao corpo mas, por ele, ao espaço"¹⁴². Concebemos a teatralidade como certa inteligibilidade de uma expressão cênica, ou dito de outra maneira, "é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto"¹⁴³. É performativa no sentido de criar uma ação tanto naquele que efetiva sua performance quanto nos que a contemplam em sua expressão poética.

É nos atravessamentos e desafios que se coadunam no enlace corpo e espaço, que Gleison pondera: *'muito intuitivamente, o que pintou para mim era a presença física né, era aquilo de chegar e "ó, cheguei, tô aqui e estou dizendo algo!'"*. A poesia que seu corpo fabrica e que encontra-se dita nos mercados, nas ruas, é a concretude de uma presença. Marca o aparecimento não somente de palavras, de poesias, mas sim evidencia o corpo na sua possibilidade de afetar, de intercambiar sentimentos, de traçar novas viabilidades de viver o presente.

Gleison sentado junto a nós, ao narrar sua história com a poesia, pontua como sua performance incide no espaço de força provocativa, uma intervenção decidida que atua tentando produzir alguns efeitos. Ele aponta que naquele mercado onde foi se construindo poeta *'se você não se impusesse enquanto declamador, enquanto performer, ninguém ia lhe ouvir, ninguém estava ali para lhe ouvir'*. Decide sua ação partindo da

¹⁴² ZUMTHOR, 2007, p. 40.

¹⁴³ Ibid., p. 41.

acepção de que as pessoas *'só estavam ali para beber e conversar, se alguém chamasse atenção dizendo poesia eles paravam para lhe ouvir'*.

Cabe-nos então, pensar como sua "performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente"¹⁴⁴. Se efetiva coadunando viabilidades difusas de sentimentos, reações, expressões, reverberações. A performance, nesta perspectiva, pode ser intuída como certo momento de recepção, no qual um enunciado é recebido. É partindo deste momento tecido de liminaridade, que certas performances podem em suas condições se tornar performativas, criando outras ações, produzindo materialidades.

A performance se expressa, o corpo lócus dessa expressão é um corpo performer, ou dito de outra maneira, se difere da compreensão de que o artista articula em torno de sua arte um produto, a sua obra. Ela percebe o corpo como texto de sua expressão, assim, "acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte"¹⁴⁵.

O corpo traça sua performance, "o performer vai desenvolver e mostrar suas habilidades pessoais, sua idiossincrasia. É a criação de um vocabulário próprio"¹⁴⁶ tecido na superfície corporal, incidindo no espaço em que se efetiva. O performer, embora abrace a sua heterogeneidade na cena que mobiliza, engendra com os corpos que partilham de suas fronteiras de expressão, contribuição múltiplas, fabricando uma arte do presente.

Bebendo e ouvindo em silêncio sua narrativa com a performance, estávamos pensando sobre os ditos, sobre o que Gleison nos mobilizou refletir. Com vontade de percorrer com ele, os fragmentos de sua história descontínua, deslocados pela sua acepção da sua ação artística como uma ruptura – e inspirados por outros encontros – o indagamos: você acha que a tua relação com a performance questiona alguns padrões?

¹⁴⁴ ZUMTHOR, 2007, p. 50.

¹⁴⁵ COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p. 39.

¹⁴⁶ Ibid., p. 103.

Sempre. Porque não tem para onde correr. Essa coisa do corpo, e sobretudo dentro da minha pesquisa de performance, que é uma pesquisa de performance em rua, a própria existência do corpo artístico, do estado de atenção na rua, é uma coisa que por si só não há como fazer de maneira normal. Você precisa estar em outro estado, você está questionando todas as estruturas ao seu redor mesmo, você precisa questionar a sua presença. A presença de um corpo artístico na rua questiona o comércio, questiona as pessoas que estão dormindo na rua. Naturalmente porque você invade o lugar dessas pessoas, com um corpo que não é um corpo comum [...] Uma vez dois poetas vieram para cá fazer um intensivo comigo, e um dos exercícios que nós fizemos dentro da oficina que eles vieram[fazer [...] Um dos exercícios que a gente fez é que eles saíram no centro da cidade do Recife cada um com um saco de pão na cabeça, de mão dadas e nada mais. Era só isso. E o tanto de coisa que você vê se levantar contra e algumas poucas vezes a favor de quem está performando, as coisas que são ditas ao redor: "ah, isso é o que? É o Bolsonaro?", "ah, é dois viados isso!". Tudo isso, na verdade, é o questionando que o corpo artístico na rua faz com que as pessoas levistem. Na verdade, as pessoas não estão questionando quem está fazendo, estão questionando a si mesmas. E o corpo artístico dentro dos lugares comuns onde a gente precisa mudar a cabeça das pessoas, por si só, já é um corpo político que questiona padrões. Aí tem outras questões que vão aprofundando está guerrilha né, essa coisa da poesia preta, da poesia de favela, essa coisa que no meu caso não tenho muito, mas tenho muitos amigos e de alguma maneira como ficcionista também toco que a questão do corpo viado, do corpo sapatão, do corpo gordo. Isso tudo na verdade, é o lugar onde o artista, com seu corpo artístico em ação, naturalmente vai questionar. Não tem para onde correr. Se o artista for gordo, se o artista for magro, se o artista for bicha, esse corpo em ação vai levantar questões de quebra de padrões, muito mais, inclusive, pelos padrões que precisam ser quebrados na cabeça das pessoas. Porque esse corpo que não é comum, vai despertar atenção para essas pessoas no lugar onde elas mais precisam ser tocadas. Os homofóbicos vai achar que aquele casal com pessoas hetenormativas, naquele lugar, é um casal de viado. Um bolsonarista vai achar que é uma revolução comunista [risos]. Porque a arte por si só e o corpo ativo dentro de cena em lugares incomuns, naturalmente vai levantar essas questões. Mesmo, muitas vezes, sem precisar dizer nenhuma palavra. **Gleison Nascimento, poeta.**

Na sua latente força disruptiva, de interrupção, a performance fornece nas suas atraentes movimentações poéticas, um texto sedutor de provocações. Aqui, cabe tão somente convergir com Gleison ao ponderar que *'a presença de um corpo artístico na rua questiona o comércio, questiona as pessoas que estão dormindo na rua'*. O corpo torna-se ferramenta de problemas ao pensamento.

É no trânsito, nas ruas, que o corpo articula provocação, produz sua presença em meio a correria do vai e vem, gritando sua epiderme. Resta o estalo que atrai de maneira decidida alguns outros corpos que atados pela curiosidade que a presença produzida engendrou, permitem-se parar ou reagir ao corpo incomum que os desloca.

Entrevendo o corpo nas ruas como questionador na sua expressão performativa, há na narrativa de Gleison uma nítida afirmação de perceber-se poeta-investigador, pois, pesquisando em torno de sua vivências com a performance – em suas múltiplas linguagens –, aglutina experimentações diversas sobre ela e produz novas viabilidades de criação artística.

Ao decidir construir nas ruas uma performance, o corpo movimenta em torno de si uma outra possibilidade de aparência, haja vista que “um corpo sempre ultrapassa sua própria aparência. Um corpo é sempre mais do que um corpo”¹⁴⁷. Ele fabrica tal aparência disputando – em um diagrama de forças – com poderes intensamente produtivos que não apenas naturalizam um enquadramento visual, mas igualmente sofisticam sua captura normativa produzindo ao mesmo passo que regula.

As fissuras que permeiam as ruas escapando de certo enquadramento, são performativas na medida em que fabricam efeitos, criam reações. Gleison inclusive narra que no seu processo poeta-investigador ao se reunir com dois amigos poetas: *‘um dos exercícios que a gente fez é que eles saíram no centro da cidade do Recife cada um com um saco de pão na cabeça, de mão dadas e nada mais. Era só isso’*. Esta performance nas ruas do centro - ruas que também estamos a trilhar - produziu reverberações, afetações.

Fabricando sua presença que incide no espaço que é tecido por um regime discursivo próprio, a expressão de variadas manifestações se denota com veemência, como reação a essa ação produtiva: *‘e o tanto de coisa que você vê se levantar contra e algumas poucas vezes a favor de*

¹⁴⁷ ALICE, Tania. **Corporeidades liminares**. O percevejo, v. 6, n. 1, jan.-jun.,2014, p. 239.

quem está performando, as coisas que são ditas ao redor: "ah, isso é o que? É o Bolsonaro?", "ah, é dois viados isso!".'

Essa interpelação dupla, dos corpos que afetam e dos corpos afetados, se nutre das ruas como território de disputas, intercambiando sentimentos, reações, quebras, lances inesperados, tal como a performance que os interrompeu. Podemos, inclusive, entrevê-la como uma ação disruptiva que nas ruas, "é aquela capaz de provocar estranhamento ou até mesmo causar uma interrupção nos fluxos cotidianos de uso da cidade"¹⁴⁸.

Tensionando um pouco essa afetação da performance narrada por Gleison, faz-nos pensar que a indagação '*o que é isso? É o Bolsonaro?*' seguida da afirmação '*ah, é dois viados isso!*', conformam um conjunto discursivo que interroga o corpo que, de certa maneira, assim também o faz em sua ação performativa.

Há toda uma discursividade que materializa essas reações, marcando a disputa pela reiteração de um enquadramento corporal que interdita as possibilidades de performances, vendo-as como um detrito cultural que borra a rapidez do cotidiano da cidade. Claro que cabe salientar que muitos artistas sobrevivem de suas apresentações nas ruas, porém muitas vezes enquadradas a uma polícia estética, que naturaliza algumas expressões artísticas ao mesmo gesto que desqualifica outras.

Gleison, ao narrar de guerrilha este movimento de disputa pela performance e suas possibilidades de afetação. Evidencia como desponta - nesta insurgência poética contra as capturas normativas do corpo - outras produções que reivindicam pelo corpo uma poesia potente e política. Ou dito de outra maneira, '*essa coisa da poesia preta, da poesia de favela, [...] do corpo viado, do corpo sapatão, do corpo gordo*'.

Essas superfícies corporais anormais e essas escritas não quistas, aglutinam procedimentos que resistem a normatização de seus corpos e de suas poéticas. Articulado através suas presenças, a diluição das

¹⁴⁸ ARAÚJO, Antônio; ALICE, Tania. A ação disruptiva no espaço urbano: um treinamento ativista. In: BEIGUI, Alex; BRAGA, Bya. **Treinamentos e modos de existência**. Natal: EDUFRN, 2013, p. 13.

fronteiras que circunscrevem todo um conjunto de normas que naturalizam processos violentos para com seus corpos e seus saberes.

Nosso poeta, nos narra então, que *'não tem para onde correr. Se o artista for gordo, se o artista for magro, se o artista for bicha, esse corpo em ação vai levantar questões de quebra de padrões'*. O corpo, sob esta ótica, tensiona o espaço em que se expressa, trazendo como afetações, algumas interrogações acerca do que este mesmo corpo que se expressa, apresenta como fora da conformidade corporal normativa.

As reações, as sátiras, as ofensas dirigidas aos corpos em performance, se efetivam como pondera Gleison, *'muito mais, inclusive, pelos padrões que precisam ser quebrados na cabeça das pessoas'*. Nosso poeta, aponta ao concluir sua resposta a nossa pergunta, que *'esse corpo que não é comum, vai despertar atenção para essas pessoas no lugar onde elas mais precisam ser tocadas'*.

Para Gleison, os corpos provocam afetações justamente nas acepções carregadas de padronizações, o que desponta como reação é aparência que rejeita um visível fora de uma conformidade normativa, enxergando como potencialmente subversiva certas expressões e performances. *'Porque a arte por si só e o corpo ativo dentro de cena em lugares incomuns, naturalmente vai levantar essas questões. Mesmo, muitas vezes, sem precisar dizer nenhuma palavra'*.

Já no fim da décima garrafa de cerveja, entre as narrativas que Gleison nos dizia e os efeitos que elas vêm mobilizando em nós, pedimos mais cervejas para saciar o calor que o dia nos trazia e avivar a quente chama da narrativa que nos atiçava. Aproveitamos para perguntar a Gleison se ele poderia nos narrar alguns saberes que construiu na sua relação com a performance. Sorrindo, entre um gole e outro, ele nos responde:

Hum. Primeiro saber que apontaria, é que a literatura é um trabalho de formiguinha. Eu tenho muita relação com músicos, componho para muitos músicos. E a música tem uma relação com as multidões e a literatura é um trabalho de formiguinha, se você convencer uma pessoa de que aquilo funciona, você pode dar-se por satisfeito. A literatura tem esse trabalho. Acho que outra coisa que apontaria, falando de estética, é que o corpo não pode ir na

frente da palavra. Pelo menos dentro da declamação de poesia performática, não sei se você sabe, eu tenho uma oficina chamada 'poesia, o corpo, a rua' onde eu digo que o declamador é a junção de três personagens: do leitor, do ator e do orador. O leitor vem para trazer segurança e as nuances dessa poesia que vai ser dita. O ator vem para trazer essa presença e para tomar o espaço. O orador é o principal, porque é onde a palavra vai. O ator nunca vai - é uma experiência que eu tenho - nunca pode passar o orador, se os gestos disserem mais do que as palavras, a poesia se esvai. Vira dança. É outra coisa interessantíssima também, mas é outro lugar, esse é outro aprendizado que diria. Outro aprendizado que eu diria, que é uma coisa que eu tive oportunidade de aprender. Como é importante trabalhar em grupo, como o grupo é importante na construção das artes performáticas. Apesar de parecer algo muito pessoal, eu acredito que para fortalecer qualquer performer a se arvorar, a fazer performance sozinho, eu acho que esse cara antes, tem que sair para fazer performance na rua ou onde quer que seja, em grupo. Porque o grupo dá um sentido de atenção, de respeito, mesmo quando você está fora de cena, que é imprescindível para construção da performance. Essa coisa de eu estar aqui e de outra pessoa está dizendo poesia, e de saber que eu preciso estar prestando atenção completa, inteira, com meu corpo inteiro para o que essa pessoa está falando. Porque isso é um artifício para dominar a rua, esse ensino traz depois para performance individual, um crescimento, uma potência que sozinho ninguém vai conseguir. Eu acho que esse é outro aprendizado que eu diria, porque se você está na rua em grupo e a atenção se perde, o que é muito comum, porque a rua está passando, as coisas estão acontecendo: alguém buzina, alguém grita ali. E a plateia tem a tendência a se dispersar, se a plateia se dispersa e olha pra você e você está olhando no companheiro que está dizendo poesia, a atenção vai bater e vai voltar pro seu companheiro. Então, se você fortalece isso, quando você sai sozinho você entende que a atenção nem sempre vai ser sua e que nem por isso cessou o momento de sua cena, de sua performance, que o estado tem que permanecer o mesmo, independente se alguém estiver olhando. **Gleison Nascimento, poeta.**

Entre as cores, os balões, as cervejas, o mercado e as ruas. Era isso que tecia nosso encontro: enlace que modifica qualquer simetria e compõe saberes múltiplos em torno do presente. Gleison, instigado pela nossa indagação, elenca o que pode partilhar como saberes que construiu em torno da performance.

Apresenta inicialmente seu narrar articulando a ideia da literatura como certo '*trabalho de formiguinha*' que se estabelece na acepção de que '*se você convencer uma pessoa de que aquilo funciona, você pode dar-se por satisfeito. A literatura tem esse trabalho*'. Aqui podemos pensar retalhos, pedaços, fragmentos, que unidos produzem isso que chamamos de literatura. Contudo, neste mesmo gesto cabe-nos perceber que não

estamos nos remetendo a uma literatura maior, composta por seus regimes discursivos próprios. Seria interessante, igualmente, visualizar a formiga como espécie pequena, e longe de fazer da narrativa de Gleison qualquer gesto universalizante ou hermenêutico, partindo do narrar do trabalho de formiguinha para intuir por meio disso - como efeito do encontro do nosso corpo com um corpo poeta - uma poesia menor¹⁴⁹.

Para mobilizar tal empreitada, para pensar uma poesia menor visualizamos três características contingentes: o mal dito ou ditos maus, o corpo político-estético e os agenciamentos coletivos. Aqui, junto a Gleison, buscamos pensar nos saberes que ele articulou e que pode nos corroborar em pensar a performance e seus efeitos produtivos.

Conjurar um mal dito requer, como uma estratégia desobediente, munir-se das tecnologias da língua em sua obrigatoriedade do dizer, para delas fazer um outro texto, um outro dito, rompendo em sua materialidade com certa inteligibilidade do dizer, afetando a língua com ditos maus, poluídos e desatados de uma literatura maior. Este corpo político-estético que compõe a poesia menor, incide com sua tessitura no espaço em que se expressa, provocando tensões políticas não previstas. Agitando e pondo à prova certas compreensões em torno do dizer, de como dizer e do corpo que diz, ela está preocupada com a denúncia da captura do corpo, da destreza da fome, da guerra em curso, do roubo da nossa vontade de sorrir.

Dinamitando a acepção de certa individuação do corpo, os agenciamentos coletivos que tecem uma poesia menor constituem na superfície do corpo "uma ação comum, e o que ele diz ou faz é necessariamente político, mesmo que os outros não estejam de

¹⁴⁹ Vamos nos arriscar a construir de maneira precária e despreziosa a noção de poesia menor, nutrindo-se nitidamente da contribuição teórica de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2014) ao discutem uma literatura menor, afetados por Kafka. Ao pensarem uma literatura menor, os teóricos ponderam três características que a conforma: "a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação" (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 39).

acordo”¹⁵⁰. Há uma contaminação na atmosfera da performance, no qual a poesia menor propaga em sua movimentação um forjar coletivo que entrelaça uma interdependência entre o que podemos sentir e o que produzimos como sensibilidade.

Ao compreender que o *'corpo não pode ir na frente da palavra. Pelo menos dentro da declamação de poesia performática'*, Gleison vê o declamador como uma junção de três personagens: o leitor, o ator e o orador. *'O leitor vem para trazer segurança e as nuances dessa poesia que vai ser dita. O ator vem para trazer essa presença e para tomar o espaço. O orador é o principal, porque é onde a palavra vai'*. Apresentam-se em seu narrar importantes problemas ao pensamento que nos ajudam a pensar sobre o corpo e suas possibilidades poéticas.

Assim, o leitor de uma poesia menor profere sua poética entre as nuances dos ditos que lhe atravessam. A segurança que pode trazer consigo é efeito da certeza de que só invadindo ruas, espaços e dizeres é que sua voz tomará um tom audível em meio a destreza do vai e vem, e de uma poesia que mesmo não quista, se efetiva articulando reações difusas.

De certa maneira, o ator como aquele que *'vem para trazer essa presença e para tomar o espaço'*, ao tomá-lo, cria uma infestação política, explodindo categorias rígidas de movimentos, palavras, sentimentos e sentidos. O ator torna o declamador um instrumento potente e fronteiro entre o poeta-investigador e as ruas, objeto e laboratório de experimentações poéticas.

O orador amálgama em torno de si trilhas coletivas. Fala para ser ouvido e para não prender-se no isolar dos silêncios. Embora não dance, seu entornar, seu proferir, coaduna corpos, afetações, andanças e movimentos ritmados. Sua poesia menor fabrica reverberações criativas, que se proliferam, se expandem e criam outras tessituras.

¹⁵⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 37.

Gleison, nosso poeta das ruas, dos mercados e dos balões. Ao elencar alguns saberes que construiu em sua relação com a performance, pondera sobre os entrecruzamentos de aprendizados que os encontros com os outros possibilitaram. Ele salienta como *'é importante trabalhar em grupo, como o grupo é importante na construção das artes performáticas'*.

Busca argumentar – ressaltando sua posição pessoal – que a cooperação entre corpos poetas coaduna inúmeros aprendizados e que *'para fortalecer qualquer performer a se arvorar, a fazer fazer performance sozinho, eu acho que esse cara antes, tem que sair para fazer performance na rua ou onde quer que seja, em grupo'*. O coletivo, ao lançar mão de posturas singulares, na acepção de Gleison *'dá um sentido de atenção, de respeito, mesmo quando você está fora de cena, que é imprescindível para construção da performance'*.

As ruas, as vielas, as avenidas. As casas, as lojas, os mercados. Territórios livres para experimentações performativas. Lá – entre o corpo que trabalha, o outro que chora, um outro ao fundo que se desespera com o dia tão cheio de furor – transitam corpos lançando-se em investigações, procurando afetar e serem afetados.

Devir assembleia ou devir corpo, esse conjunto, esse coletivo, articula um outro aprendizado para Gleison: *'se você está na rua em grupo e a atenção se perde, o que é muito comum, porque a rua está passando, as coisas estão acontecendo: alguém buzina, alguém grita ali'*. Desperta então, para atrair a plateia tão preenchida de caminhos distraídos, como uma estratégia de saber na relação da performance e sua recepção: *'E a plateia tem a tendência a se dispersar, se a plateia se dispersa e olha pra você e você está olhando no companheiro que está dizendo poesia, a atenção vai bater e vai voltar pro seu companheiro'*.

Assim, nessa contribuição múltipla, Gleison aponta que *'se você fortalece isso, quando você sai sozinho você entende que a atenção nem sempre vai ser sua'* e que nem devido a isso *'cessou o momento de sua cena, de sua performance, que o estado tem que permanecer o mesmo,*

independente se alguém estiver olhando’. O outro corpo poeta favorece caminhos, performances e sentidos, fabricando na sua relação com o outro, saberes outros, performances outras e novas inteligibilidades. “O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra”¹⁵¹.

-LICENÇA, PRECISAMOS FECHAR! Tal constatação interrompeu nosso encontro. Não percebemos que o dia cinza estava findando e o mercado fechando. Já um tanto alcoolizados, nos olharmos, agora um pouco quietos entre tantos ditos. Por caminhos distintos nas mesmas ruas que estávamos a provocar, seguimos descompassados após nos distanciarmos do mercado.

Paramos na rua e num gesto de despedida acenamos para Gleison, esperando com ele engendrar outras narrativas e outros encontros. Nosso corpo embebido de cerveja e narrativa. Ele, parado um pouco à nossa frente, nos olha, abre um caloroso sorriso e de punho novamente erguido ao céu, solta seus balões coloridos – como quem declama uma poesia aos que estão com as cabeças nas nuvens – e se esvai entre as mesmas ruas que o trouxeram até nós.

¹⁵¹ AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó-SC: Argos, 2009, p. 61.

II

PRÓLOGO AO CORPO

*Não há natureza, apenas os efeitos da natureza:
desnaturalização ou naturalização.*

Jacques Derrida

Corpo superfície. Corpo texto. Corpo fronteira. Nosso trilhar em torno de sua multiplicidade, como toda andança, é contingente no enlace que se põe entre o gesto de pensá-lo e as questões tecidas em torno dele. Apresenta-se, então, como possibilidade crítica escancarar os processos e as formas pelas quais é produzida uma inteligibilidade sobre o corpo, seus limites e contornos, seus devires e potências.

Textura, tessitura. Um vendaval de significações busca tomar o corpo. Instigados a provocar a produção da materialidade do corpo, tensionando seu estatuto naturalizado, entrevendo que somos sempre mais do que apenas corpos, e que algumas articulações filosóficas podem funcionar como ferramentas viáveis de formulações críticas em torno do corpo, passando-o – como diria Foucault – no ralador da história.

No desenrolar do século XVIII com a emergência da biopolítica – ou seja, das práticas de poder ocupadas com a produção, regulação e manutenção da vida como exercício de governo dos corpos –, vemos a categoria 'sexo' conformar-se como incoação da identidade. A sua materialidade torna-se possível na superfície corporal mediante exercício do poder, através de proliferações e formações de objetos que dizem respeito à própria continuidade da sua ação biopolítica.

O corpo é naturalizado heterossexual como efeito de um regime político mais amplo, assim, "a categoria do 'sexo' é construída como um 'objeto' de estudo e controle, que ajuda na elaboração e justificação de regimes de poder produtivos"¹⁵². Dessa forma, a sexualidade¹⁵³, este dispositivo histórico, rede de trocas e de prazeres corporais produzidos discursivamente, não emergindo como certa essência constitutiva, "toma

¹⁵²BUTLER, Judith. Inversões sexuais. In: PASSOS, Izabel Friche (org.). **Poder, normalização e violência: incursões foucaultianas para a atualidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008, p. 92.

¹⁵³ Michel Foucault vai conceber a sexualidade como o nome que se pode dar a um "dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com grande dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências encandeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder" (FOUCAULT, 2014a, p. 115).

os corpos como seu instrumento e objeto, o lugar em que ela consolida, enreda e estende seu poder”¹⁵⁴.

Funcionando sobre o corpo, a sexualidade fabrica-o como suporte da identidade, pois “é pelo sexo efetivamente, ponto imaginário fixado pelo dispositivo da sexualidade, que todos devem passar para ter acesso à sua própria inteligibilidade [...], à totalidade de seu corpo [...], à sua identidade [...]”¹⁵⁵. Dessa maneira, pela inteligibilidade, o sexo funciona ao mesmo tempo como “elemento oculto e o princípio produtor de sentido”¹⁵⁶, na totalidade do corpo ele é “uma parte ameaçada deste corpo do qual constitui simbolicamente o todo”¹⁵⁷, e enfim, na identidade, “ele alia a força da pulsão à singularidade de uma história”¹⁵⁸.

Nesta acepção, o sexo fadado ao binarismo macho ou fêmea vai operar “como um princípio de identidade que impõe uma ficção de coerência e unidade em um conjunto de funções biológicas, sensações e prazeres, que, se não fosse por isso, seriam casuais ou não relacionadas”¹⁵⁹, naturalizando certa heterossexualidade compulsória, mediante as ficções de coerência e unidade, conformando como efeito constitutivo, uma morfologia heterossexual sobre os corpos. A fabricação da materialidade corporal se detém ao macho ou fêmea, legitimadas através de diversas produções discursivas que produzem e regulam estas mesmas unidades fictícias.

O sexo, na acepção foucaultiana, não apenas vai funcionar como uma norma, ele vai, igualmente, se estabelecer como parte de uma “prática regulatória que produz os corpos que governa, ou seja, cuja força regulatória é evidenciada como um tipo de poder produtivo, um poder de produzir - demarcar, circular, diferenciar - os corpos que controla”¹⁶⁰.

¹⁵⁴ BUTLER, 2008, p. 98.

¹⁵⁵ FOUCAULT, 2014a, p. 145-146.

¹⁵⁶ Ibid., p. 145.

¹⁵⁷ Ibid., p. 145.

¹⁵⁸ Ibid., p. 146.

¹⁵⁹ BUTLER, 2008, p. 99.

¹⁶⁰ BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do sexo**. São Paulo: N-1 edições; Crocodilo Edições, 2019, p. 15.

O que vai constituir o corpo em todos seus contornos e movimentos será efeito produtivo do poder, conformando materialidades. Nesta perspectiva, “uma vez que o ‘sexo’ em si é entendido em sua normatividade, a materialidade do corpo já não pode ser pensada separadamente da materialização dessa norma regulatória”¹⁶¹. O que denota o ‘sexo’ como “uma das normas pelas quais o ‘sujeito’ pode chegar totalmente viável, o que qualifica um corpo para a vida dentro do domínio da inteligibilidade cultural”¹⁶².

Para certa provocação em torno da materialidade do corpo, na exposição de Judith Butler¹⁶³, caberia-nos pensarmos em torno de alguns sentidos em jogo na produção do sujeito, ou seja, articularmos a reformulação da matéria dos corpos, a acepção em torno da performatividade, a produção do sexo, a fabricação do sujeito pelo sexo e o imperativo heterossexual como conformidade da naturalização sexo-identidade. Compreendermos que a materialização do corpo se efetiva como reverberação de toda uma dinâmica difusa de poder, engendrando a matéria do corpo “indissociável das normas regulatórias que governam sua materialização e a significação desses efeitos materiais”¹⁶⁴. Mobilizaria-nos entrever que nossa compreensão em torno do que chamamos de performatividade não deveria concebê-la como um ato pelo qual o sujeito cria o que nomeia, mas sim como o poder do próprio discurso, que de maneira reiterada produz os acontecimentos que regulamenta e disciplina sobre a superfície corporal.

Nesta perspectiva, o sexo em seu processo constitutivo não deve ser entendido como um “dado corporal sobre o qual a construção do gênero é artificialmente imposta, mas como uma norma cultural que rege

¹⁶¹ BUTLER, 2019a, p. 17.

¹⁶² Ibid., p. 17.

¹⁶³ Ao aprofundar suas questões em torno da noção de performatividade de gênero, teoria que marcou significativamente o campo teórico pós-estruturalista, além dos feministas e queer. Butler vai em ‘Corpos que importam’ (2019), responder algumas críticas provocadas pelo seu ‘Problemas de gênero’ (2015), articulando igualmente novas questões e contribuições para o pensamento filosófico contemporâneo.

¹⁶⁴ BUTLER, 2019a, p. 17.

a materialização dos corpos”¹⁶⁵. Esta compreensão possibilita nossa reflexão sobre essa relação profícua que se desdobra, de maneira provocativa, entre esse “processo de ‘assumir’ um sexo com a questão da identificação e com os meios discursivos pelos quais o imperativo heterossexual permite certas identificações sexuadas e forclui ou nega outras identificações”¹⁶⁶.

Butler vai chamar de exterior constitutivo toda uma matriz excludente que requer – como parte da produção dos sujeitos – uma fabricação simultânea de corpos-sujeitos-abjetos, através do qual se formula esse mesmo “exterior constitutivo do sujeito”¹⁶⁷. Sob esta ótica, este corpo-abjeto pode ser entendido como transitando em certas zonas ‘não visíveis’ e ‘inabitáveis’ da inteligibilidade social, fortemente habitadas “por aqueles que não alcançam o estatuto do sujeito, mas cujo viver sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para circunscrever o domínio do sujeito”¹⁶⁸.

É justamente nessa inabitabilidade que a produção do domínio do sujeito se inscreve, produzindo um processo de identificação através do qual forças excludentes e abjetas vão engendrar a fabricação de uma conformidade normativa, formada pelo exterior constitutivo do corpo-sujeito em contraposição ao corpo-abjeto – que lhe é exterior.

Cabe salientar que a produção do sujeito dentro de uma matriz generificada e binária conforma no corpo um enquadramento normativo. É longe de uma compreensão meramente construtivista da fabricação generificada dos corpos que cabe-nos compreender que “se o gênero é construído, ele não é necessariamente construído por um ‘eu’ ou um ‘nós’ anteriores à construção em qualquer sentido espacial ou temporal desse ‘antes’”¹⁶⁹.

¹⁶⁵ BUTLER, 2019a, p. 17

¹⁶⁶ Ibid., p. 18.

¹⁶⁷ Ibid., p. 18.

¹⁶⁸ Ibid., p. 18.

¹⁶⁹ Ibid., p. 24.

A produção desse 'eu' e desse 'nós' é decididamente marcada pelo submetimento e assujeitamento de gênero, ou seja, as relações pelas quais através da diferenciação dos corpos – por meio da distinção sexo-gênero – os sujeitos são fabricados. Assim, “assujeitado pelo gênero, mas também subjetivado por ele, o 'eu' não procede nem sucede ao processo de atribuição de gênero”¹⁷⁰, mas sim “emerge internamente a ele como a matriz das próprias relações de gênero”¹⁷¹.

Judith Butler, com o deslocamento das ideias de construção sobre o corpo e o gênero, propõe pensar a noção de matéria – em contraposição à acepção dela como lugar ou superfície – como um processo que conforma como efeito algumas demarcações e a fixidez. Destarte, o que se apresenta como questão não é mais como se constrói, mas sim como mediante algumas normas, regulamentações e incitações o sexo é materializado no corpo.

Por materialidade – sob um olhar foucaultiano – podemos designar “certo efeito do poder, ou melhor, é poder em seus efeitos formativos ou constituintes”¹⁷². Dessa forma, a materialidade do corpo se apresenta de maneira ontologicamente distinta das relações de poder que fazem do corpo lócus de investimentos difusos. É o poder operando na constituição da própria materialidade do sujeito, articulando suas formas e regulações, seus contornos e inteligibilidade.

Isso não quer dizer que a materialização é a reverberação de uma causa – basicamente discursiva – que lhe engendrou. É por meio de práticas de poder que ela se produz e se estabelece em seus efeitos e ações dissimuladas na superfície corporal. Butler pondera que “é nesse sentido que a materialização pode ser descrita como efeito sedimentador de uma iterabilidade regulada”¹⁷³.

Quando afirma que não se trata de “interpretar a performatividade como uma repetição de atos, como se 'atos' permanecessem intactos e

¹⁷⁰ BUTLER, 2019a, p. 24.

¹⁷¹ Ibid., p. 24.

¹⁷² Ibid., p. 68.

¹⁷³ Ibid., p. 69.

idênticos a si mesmos na medida em que são repetidos nos tempos”¹⁷⁴, compreende-se igualmente, o tempo como externo a esses ‘atos’. Butler argumenta afirmando que de forma contrária: “o ato é em si mesmo uma repetição, uma sedimentação e um congelamento do passado que é precisamente forcluído por sua semelhança com o ato”¹⁷⁵. Cabe, então, salientar junto à filósofa, a noção de iterabilidade que vai nutrir de Jacques Derrida em sua reformulação dos proferimentos performativos de Austin, no qual, para além das circunstâncias corretas, é por meio de uma citacionalidade que o dizer torna-se fazer, ou dito de outra maneira, que um enunciado torna-se performativo e realiza, neste ato, uma ação.

Butler vai ponderar que “a performatividade discursiva parece produzir aquilo que nomeia, tornando realidade os próprios referentes, nomeando e tornando realidade, nomeando e produzindo realidade”¹⁷⁶. Ou seja, como uma prática discursiva, tais atos performativos devem ser continuamente repetidos para que efetivem suas eficácias. Essas sentenças produzem, igualmente, certa produção discursiva, pois “nenhum ato pode exercer o poder de produzir o que declara separado de uma prática regularizada e sancionada”¹⁷⁷.

Essa iterabilidade discursiva vai engendrar a produção de uma subjetividade generificada, marcada cada vez mais por práticas sofisticadas de poder que conformam, através de tecnologias e técnicas, toda uma inteligibilidade em torno do corpo: seu sexo, seu gênero, sua identidade. Há também, neste íterim, a produção de fissuras constitutivas que deslocam o mimetismo normativo, produzindo corpos fora de uma conformidade de sexo e de gênero, corpos estranhos.

Ao pensar sobre o dispositivo da sexualidade na modernidade, Foucault vai ponderar em torno do que funcionou no ocidente como *scientia sexualis* em contraposição a uma *ars erótica*. Enquanto na primeira se constrói uma verdade em torno do sexo, na segunda a

¹⁷⁴ BUTLER, 2019a, p. 28.

¹⁷⁵ Ibid., p. 29.

¹⁷⁶ Ibid., p. 188.

¹⁷⁷ Ibid., p. 188.

verdade “é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência”¹⁷⁸. Em torno de *scientia sexualis*, uma das técnicas mais operantes dessa verdade sobre o sexo foi a confissão, brotada do seio do cristianismo na idade média. Tal ritual, em sua produção de verdade, funcionou como um importante procedimento de individualização do corpo pelo poder. Ela, como ponderou Foucault, “difundiu amplamente seus efeitos: na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas, na esfera cotidiana dos ritos mais solenes”¹⁷⁹.

Toda essa proliferação discursiva¹⁸⁰ tece no corpo uma verdade sobre o sexo como efeito da sofisticação do dispositivo da sexualidade. Foucault distingue, nesta perspectiva, o surgimento no decorrer do século XVIII de quatro grandes conjuntos estratégicos que engendraram no corpo, dispositivos de saber-poder em torno do sexo: a histerização do corpo feminino, a pedagogização do sexo da criança, a socialização das condutas de procriação e a patologização dos desejos.

Ao longo do século XIX, esses quatro conjuntos estratégicos “se esboçam como objetos privilegiados de saber, alvos e pontos de fixação dos empreendimentos do saber”¹⁸¹, intentando com isso, “não o reproduzir, mas o proliferar, inovar, anexar inventar, penetrar nos corpos de uma maneira cada vez mais detalhada e controlar suas populações de modo cada vez mais global”¹⁸². Foucault inclusive pontua a articulação de dois eixos pelos quais se constituiu uma tecnologia política da vida, no qual o sexo se apresenta no vinco de uma disputa política. As disciplinas do corpo, de um lado, através do “adestramento, intensificação e

¹⁷⁸ FOUCAULT, 2014a, p. 64.

¹⁷⁹ FOUCAULT, 2014a, p. 66.

¹⁸⁰ Foucault concebe os discursos como uma “série de segmentos descontínuos, cuja função tática não é uniforme nem estável. [...] Os discursos, como os silêncios, nem são submetidos de uma vez por todas ao poder, nem opostos a ele. É preciso admitir um jogo complexo e instável em que o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito do poder, e também obstáculo, escora, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia oposta. O discurso veicula e produz poder; reforça-o mas também o mina, expõe, debilita e permite barrá-lo” (2014a, p. 110).

¹⁸¹ FOUCAULT, 2014a, p. 114.

¹⁸² Ibid., p. 116.

distribuição das forças, ajustamento e economia das energias”¹⁸³; o sexo, por outro lado “pertence à regulação das populações, por todos os efeitos globais que induz”¹⁸⁴. Assim, pelo sexo têm-se acesso, simultaneamente, “à vida do corpo e à vida da espécie”¹⁸⁵.

Novas discursividades em torno do corpo se proliferaram na virada dos anos 1960 com a efervescência de variados movimentos sociais e de contracultura. Os estudos sobre o corpo ganharam novos repertórios, principalmente pela emergência dos estudos feministas e queer. Tais produções teóricas enxergando a identidade como lócus de uma conformidade corporal, denunciam o escândalo histórico de que nem sempre o sexo constituiu nossa identidade. Indagando acerca de suas produções são evidenciados alguns corpos que escapam de sua política da aparência.

Paul Preciado¹⁸⁶, filósofo queer, provocado pelo repertório foucaultiano – principalmente seu olhar genealógico –, busca situar o estabelecimento no século XX – como efeito do fordismo – de um novo tipo de governo do corpo-espécie. Cabe, contudo, salientar neste ponto a força dos discursos bélicos na gestão tecnológica e política do corpo. Se a política é a guerra por outros meios, ao esboçar pelas tecnologias de guerra um mapeamento das transformações da subjetividade no último século, almeja-se, então, realizar certa análise somatopolítica.

Ao discorrer sobre transformação do sexo, do gênero e da sexualidade no capitalismo em objetos de gestão da vida, o filósofo aponta que essas novas dinâmicas de poder se inserem no corpo como tecnologias políticas, principalmente instadas as biotecnologias, a mídia global e ao tecnocapitalismo. Ele demarca por exemplo, ao tensionar os efeitos dos discursos bélicos – principalmente os proliferados na Segunda Guerra Mundial e na Guerra Fria –, como essas tecnologias de guerra vão

¹⁸³ FOUCAULT, 2014a, p. 157.

¹⁸⁴ Ibid., p. 157.

¹⁸⁵ FOUCAULT, 2014a, p. 158.

¹⁸⁶ PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

progressivamente se tornar “indústrias biopolíticas para produção de subjetividades sexuais”¹⁸⁷, investindo no corpo, modificando-o, transformando-o.

Inventada durante o século XX, a noção bioquímica do hormônio e o surgimento na indústria farmacêutica de moléculas sintéticas para distribuição a nível comercial crescentemente “modificaram radicalmente as noções arraigadas de identidades sexuais tradicionais e patológicas”¹⁸⁸. Preciado aponta, neste sentido, que é a partir de 1941 que as primeiras “moléculas naturais de progesterona e estrogênio foram obtidas a partir da urina de éguas grávidas (premarin), e logo depois hormônios sintéticos (noretindrona) passaram a ser comercializados”¹⁸⁹.

Como resultado do crescimento do campo da endocrinologia, o surgimento da pílula anticoncepcional faz funcionar uma nova gestão da população, ao mesmo tempo que torna-se um “complexo industrial sexo-gênero”¹⁹⁰. Em 1957, os componentes químicos desta pílula operavam uma nova conduta corporal bioquímica, que se tornaria fortemente difundida em toda sociedade mundial até os dias atuais.

Outro ponto de transformação apontado por Preciado – no contexto da Guerra Fria – diz respeito a pornografia e a prostituição, alvos de novas práticas regulamentadoras tanto num prisma econômico como igualmente, pelo governamental. A Playboy, “primeira revista pornô norteamericana vendida em bancas de jornal”¹⁹¹, bem como a produção em massa de filmes pornôs entre os anos de 1953 e 1970, conformaram uma tecnologia visual “dirigida ao corpo masculino de forma a controlar a sua reação sexual”¹⁹².

Técnicas desenvolvidas durante este mesmo período – como reverberação da corrida espacial – possibilitaram uma nova inteligibilidade na corporalidade tecnológica. Preciado pondera, sob esta ótica, como na

¹⁸⁷ PRECIADO, 2018, p. 27.

¹⁸⁸ Ibid., p. 28.

¹⁸⁹ Ibid., p. 29.

¹⁹⁰ Ibid., p. 30.

¹⁹¹ Ibid., p. 31.

¹⁹² Ibid., p. 28.

década de 1960 emerge pela primeira vez o termo 'ciborgue' referindo-se a "um organismo tecnologicamente suplementado para viver em um meio ambiente extraterrestre e operar como um 'sistema homeostático integrado inconsciente'"¹⁹³. Igualmente, como termo, o ciborgue buscou "nomear uma condição tecno-orgânica [...] submetida a novas formas de controle político, mas também capazes de desenvolver novas formas de resistências"¹⁹⁴.

O que Preciado deseja indicar – como resultado da provocação desses fragmentos descontínuos da história – é o surgimento do que vai chamar de era famarcopornográfica, ou seja, um regime pós-industrial, midiático e global que articula processos de governo "biomolecular (fármaco-) e semiótico-técnico (-pornô) sobre o corpo"¹⁹⁵. Contudo, vale ressaltar que esse novo regime farmacopornográfico "não oblitera totalmente as técnicas biopolíticas disciplinares"¹⁹⁶. Na verdade, essas três técnicas – disciplinares, biopolíticas e famarcopornográficas – vão estar atuando no corpo produzindo subjetividades e articulando outras ficções somáticas.

O corpo em sua expressão contingente e materialidade precária articula em torno de si possibilidades outras. A produção humanista sobre ele não goza apenas de predomínio sem embates difusos; proliferam-se formas cibernéticas e fármacos de corporeidade. A unidade do corpo sedimenta seus órgãos.

Nas ruínas da história, o corpo é o alvo. Alvejaram sua epiderme de estilhaços do que lhe torna inteligível, visível, dizível. Parodiando essa produção, o corpo pode anarquizar seu habitar o presente, conformando outros atos corporais que sacodem e fissuram os atravessamentos de sua superfície, sua epiderme, seus órgãos. Decididamente, trata-se de uma acepção múltipla de uma superfície corporal, engendrando a contingência como tessitura produtiva, paródica, subjetivante.

¹⁹³ PRECIADO, 2018, p. 33.

¹⁹⁴ Ibid., p. 34.

¹⁹⁵ Ibid., p. 36.

¹⁹⁶ Ibid., p. 86.

E alguns corpos aparecerão como atuação que tateia a paródia como gesto potente, como manifesto difuso que reivindica múltiplas possibilidades para a superfície corporal. Talvez, as forças de suas presenças sacudam óticas imutáveis e ditos povoados de mesmidade e imobilismo. Escapulindo-se em encontros.

Márcia Pantera com seu bate-cabelo e Maria Luisão em seu artistar investigador narrarão para nós seus saberes construídos em experimentações com a performance, engendrando em nós afetações e sentimentos. Suas provocativas ações criativas podem produzir outras viabilidades para pensarmos o corpo em movimento.

CENA II

DOS CORPOS EM MOVIMENTO: ENCENAÇÃO, PARÓDIAS E IDENTIDADES

[Um giro. - Dos ritos aos orifícios: técnicas e tecnologias. - Corpos e identidades. - Que paródia é essa? - Na beira do mar: uma pantera. - A vida educadora. - Narrar uma alegoria da encenação. - Corpos e devaneios narrativos. - Debaixo d'água: uma drag investigadora. -Tecnologias drag. - Performance e pesquisa. - Corpo autocobaia. - Ação criativa. - Produção de saber e interrogações do presente.]

Corpo-movimento. Corpo em movimento. Giro. Rodopio. Traçar nos movimentos do corpo as marcas do que foi feito dele, como um arranjo difuso de textos, toques, afetações. O deslocamento possível, como possibilidade crítica, se coaduna no balanço, no dançante gesto da provisoriedade, na contingência da superfície corporal.

Pelos ditos e pelos ritos, os orifícios são fabricados e interditados no corpo. Através de práticas de poder e em suas fissuras produtivas, proliferam-se contracondutas que se levantam contra capturas totalizadoras e naturalizantes. Neste interminável embate, outras perspectivas visíveis e dizíveis despontam sobre o corpo em seus devires.

Encenações corporais em ritos que naturalizaram e desnaturalizaram formas de estar no mundo, imbuídos de sentidos, afagos, providos de tempestade e luto. Palavras provocadoras que despontaram na terra despida: nem chuva, nem mormaço. Apenas encenações corporais. No balanço do corpo há uma perene movimentação que precisa dinamitar e reinventar: um ato, um gesto, um toque. Inventando motivos para provocar o que decididamente se apresentava como deslocamento: o corpo dançante, em convite, convidava o nosso olhar, nosso toque, nossa afetação.

O corpo ciente do seu manifestar, no giro que empreende, pode parodiar aquilo que lhe conforma e deforma. Neste problema, algumas questões emergem como formulações possíveis: de quais modos os contornos da superfície corporal, como formas de contraconduta, coadunam atos visíveis que denunciam a facticidade de uma materialidade corporal naturalizada? Quais práticas despontam como possibilidade crítica? O que pode nosso corpo em movimento?

A produção e conformidade dos contornos corporais, busca escrever e reescrever as fronteiras do corpo e sua inteligibilidade. Os ritos que o governam e o investem desde a modernidade, não apenas encadeiam a compreensão naturalizada do que pode o corpo, como pressupõem igualmente a sua aparência, atrelada a atributos que devem efetivar a identidade como ideação heterossexual e binária.

Este regime político dos corpos, através de um conjunto decididamente heterogêneo de interpelações performativas, ou seja, palavras, atos, gestos e desejos, que de maneiras articuladas “criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade”¹⁹⁷.

Essa verdade interna do gênero produzida e naturalizada sobre a superfície corporal, incoa a identidade como causa, conformando uma rede de inteligível que circunscreve uma aparência possível para o corpo, o gênero que ele irá expressar, as formas pelas quais a heterossexualização do desejo decorre e a matriz normativa que lhe legitima uma coerência visível.

Essa fantasia inscrita e instituída sobre os corpos evidencia o gênero verdadeiro como uma produção fictícia, tal como sua condição interna. A fabricação de um corpo generificado torna-se, nas contingências de uma iterabilidade discursiva, vinco de disputas. O sujeito generificado é efeito de um enquadramento normativo que estabelece o corpo abjeto como certo contraste constitutivo.

Cabe salientar que “essa coerência é desejada, anelada, idealizada, e que essa idealização é um efeito da significação corporal”¹⁹⁸ ou, dito de outra maneira, que os atos, gestos e atuações que se efetivam no cotidiano das práticas sociais “são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos”¹⁹⁹.

A produção simbólica e discursiva da identidade é perpassada por incontáveis relações de poder. Nos embates com o poder, alguns corpos fustigam as incorporações postas em ato e, por meio desta postura abjeta, “o ideal regulador é então denunciado como norma e ficção que se

¹⁹⁷ BUTLER, 2015, p. 235.

¹⁹⁸ Ibid., p. 235.

¹⁹⁹ Ibid., p. 235.

disfarça de lei do desenvolvimento a regular o campo sexual que se propõe descrever²⁰⁰.

Certa acepção de que há no gênero corporificado uma identidade primária e original pode ser subvertida e provocada pela presença de alguns corpos que dinamitam o efeito naturalizado do sexo fictício e denunciam como os códigos de masculinidade e feminilidade são reverberações de práticas sociais e técnicas de sujeitamento.

Os corpos Drags em suas performances e suas provocações a uma corporeidade significativa parodiam a naturalização do gênero na superfície corporal, tornando contingente os regimes de aparência que circunscrevem seus efeitos de verdade. Sua performance subverte certa visibilidade sobre o corpo: sua identidade, expressão e anatomia.

A Drag “brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado²⁰¹, atizando os discursos que distinguem seu corpo, seu gênero e sua performance, sugerindo “uma dissonância não só entre sexo e performance, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e performance²⁰². Abraçando o corpo como texto, imitando as expressões de gênero e outros regimes da aparência, a performance drag subverte a distinção binária da superfície corporal, produzindo uma identidade pirateada que denuncia pela sua presença o caráter precário e fictício do regime sexo/gênero.

O que mobiliza sua expressão parodística não necessariamente enseja aglutinar uma ação política decidida, isto é, criticamente produzida pelo corpo que se monta drag. Nem se trata apenas de uma apropriação acrítica da aparência e expressão de gênero como possibilidade de atuação e trabalho artístico.

As drags, sejam *Queens* ou *Kings*, por meio de suas performances, suscitam o dismantelo de uma identificação primária, tendo em vista que “nossas performances de gênero só podem acontecer dentro de uma cena discursiva plena de constrangimentos que limitam o que conta como

²⁰⁰ BUTLER, 2015, p. 234.

²⁰¹ Ibid., p. 237.

²⁰² Ibid., p. 237.

inteligível²⁰³. De maneira provocativa, imitando o gênero, “a drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência²⁰⁴, inclusive reside no seu gesto artístico, de seu manifestar, o “reconhecimento da contingência radical da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades casuais que normalmente são supostas naturais e necessárias²⁰⁵.

Sacudindo os naturalizados discursos normativos que buscam capturar os desvios que podemos engendrar no/através do corpo, as performances drags, reformulam na superfície corporal um outro campo do visível, deslocando a aceção do corpo como unidade única e fadada a um binarismo incontornável do gênero. Dessa maneira, no corpo drag em movimento, podemos perceber que “no lugar da lei da coerência heterossexual, vemos o sexo e o gênero desnaturalizados por meio de uma performance que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da sua unidade fabricada²⁰⁶, engendrando outras formas, mais fluídas, de conceber o corpo e sua relação com o presente.

Cabe igualmente salientar que, estes atos e gestos artístico-performativos mobilizam a produção de fissuras produtivas nas formas de conceber o corpo. Este deslocamento crítico desarranja toda uma inteligibilidade sobre corpo e arte, sobre as artes do corpo, e sobre a arte em suas expressões corporais.

Outra questão importante que atravessa as performances drags é a noção de paródia de gênero²⁰⁷. A paródia, decididamente, como ato criativo é produzida como crítica “da própria ideia de um original [...] a

²⁰³ BORBA, Rodrigo. **A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais**. Cadernos Pagu, v. 43, jul-dez., 2014, p. 449.

²⁰⁴ BUTLER, 2015, p. 237.

²⁰⁵ Ibid., p. 238.

²⁰⁶ Ibid., p. 238.

²⁰⁷ É principalmente em ‘Problemas de gênero’ (2015) que Judith Butler vai formular a sua teoria da performatividade de gênero. Em ‘Corpos que importam’ (2019), a teórica vai buscar aprofundar suas discussões sobre performatividade, ensejando responder às críticas sobre os limites entre performance e performatividade, apontando a materialidade de gênero como um processo discursivo reiterado, amplo e corporificado.

paródia do gênero revela que a identidade original sobre a qual se molda o gênero é uma imitação sem origem”²⁰⁸.

O ato parodístico do gênero em certas performances drags não deve ser confundido com uma ‘política-drag-natural’, inclusive quando se presume um construtivismo de gênero, ou em outro prisma, certa militância inata. A paródia de gênero nos corpos drags é tanto a fissura na inteligibilidade binária – expressões e papéis de gênero produzindo uma identidade drag –, quanto seu exemplo abjeto-produtivo que “fornece um alívio ritual para uma economia heterossexual que deve policiar constantemente suas próprias fronteiras contra a invasão do queer”²⁰⁹.

Não sendo subversiva em si mesma, a paródia deve articular outros atos criativos, tornando “certos tipos de repetição parodística efetivamente disruptivos, verdadeiramente perturbadores”²¹⁰. Nas relações discursivas que atravessam de maneira arbitrária a materialidade do corpo podem haver no enlace com a paródia transformações de gênero “na possibilidade da incapacidade de repetir, numa deformidade, ou numa repetição parodística”²¹¹ que, em suas reverberações, “denuncie o efeito fantástico da identidade permanente como uma construção politicamente tênue”²¹².

Algumas narrativas drags sobre suas vivências com a performance despontam como possibilidade crítica. Elas poderão nos provocar ainda mais a pensar sobre as paródias de gênero, os corpos como instrumento-performance e as práticas de contracondutas que podem emergir como fissura produtiva nesta relação com a performance. Talvez, tal viabilidade investigativa forneça debates vívidos de potência poética, bate-cabelo, aquedação e metodologias político-performativas.

O que dizem corpos drags sobre suas vivências com a performance?

²⁰⁸ BUTLER, 2015, p. 238.

²⁰⁹ BUTLER, 2019, p. 217.

²¹⁰ BUTLER, 2015, p. 239.

²¹¹ Ibid., p. 243.

²¹² Ibid., p. 243.

I. ENTRE O NASCENTE E O POENTE: MÁRCIA PANTERA E OS MODOS DE USO DRAG

Entre o vai e vem dos carros, da cidade, dos prédios, do cinza. Havia nossos corpos, mais uma vez desejanter de encontro, narrativas e saberes. Anoitecendo em volta, restava-nos o mar – em sua imensidão em movimento – como possibilidade de tramações, de atravessamentos, de maresia.

Correndo solta à noite, vimos como em um devaneio, uma pantera rodopiando sua cabeça, num movimento tão rápido, envolvendo seu corpo, cabelo, desejo, lampejo. Tal como chama de pavio de lamparina, necessária para fazer nascer ao redor de seu alcance, uma luz, um raio de dia. Seu mobilizar era um gesto potente de enlace entre seu corpo-pantera e seu estar no presente.

Desprender-se de um estatuto humanista e suscitar condutas e identidades animais como performance constituída pelo corpo era a notícia que nos provocava. Sentamos nas areias à beira mar, como postura assumida em um percurso de escuta e interrogação. Sem traço nem fim.

O corpo-pantera, findando seu bate-cabelo, senta-se próximo a nós, nos diz seu nome, olha para o mar, e deixa um silêncio abraçar a cena que se tecia. Márcia Pantera, como nos apresentou, era drag queen. Tinha cabelos longos, unhas afiadas, roupa preta e expressão povoada de um amalgamado de marcas, da vida e da arte.

Reparando cada onda, como um espetáculo que se inicia e finda a cada ato. Deixamos nos preencher pelas diversas visibilidades que nos remetia o lugar. Havia ali um encontro: nós, Márcia e o mar. Provocados, ao mesmo passo que já entregues a ao contato de tal convergência, interrompemos o silêncio, almejando construir com Márcia Pantera, uma partilha narrativa. Como uma movimentação inicial da conversa que ali poderia se constituir, afetados pela presença de um corpo drag queen,

buscamos então indagar: como começou a tua história com a performance drag? Ela nos responde:

Bom. A minha história começou quando eu conheci a boate, né. Quando eu fui conhecer a boate por 1986, perto de 1987. Na verdade eu era atleta de vôlei, e jogava em Suzano-SP, joguei vôlei durante muitos anos. E aí fui pra Suzano e um amigo meu me convidou pra conhecer uma boate. Então, quando eu conheci uma boate pela primeira vez, não tinha visto shows ainda, eu ia para curtir, para dançar, para paquerar, pra beijar... essa coisa toda. E até mesmo, na verdade, eu fui para conhecer, porque quando eu vi dois homens se beijando, para mim foi um espanto, né. Eu era do mundo dos atletas, não conhecia o meio gay. Bom, o primeiro show que eu vi, eu vi alguns shows, mas o primeiro show que me identifiquei e olhei e falei: meu deus, é isso que eu quero fazer! Foi o show da Marcinha do Corinto, na boate Nostromundo. Isso já era 1987, porque 1988 eu já engrenei nessa vida Drag Queen. **Márcia Pantera**

Mesmo estando sentados junto à Márcia reparando o fluxo do mar, a boate surgia como espaço decididamente curioso de provocação. Ela despontava na narrativa e nos deslocava a pensar nas maneiras difusas de alegria, desejo, movimento, práticas sexuais e outras formas de contraconduta, ou sob a ótica da norma, do que crescentemente foi enquadrado com certo detrito cultural, que se produziu em seus vários ambientes. As boates atravessaram muitas subjetividades queers, apresentando-se muitas vezes, como espaços possíveis de uma certa liberdade.

Cabe ponderar que “a liberdade é algo que nós mesmos criamos - ela é nossa própria criação, ou melhor, ela não é a descoberta de um aspecto secreto de nosso desejo”²¹³. Nas boates através do enlace liberdade-desejo, várias práticas e condutas não normativas emergiram como efeito fissurado de contraposição à norma. “Com nossos desejos, por meio deles, instauram-se novas formas de relações, novas formas de amor e novas formas de criação”²¹⁴. Portanto, “o sexo não é uma fatalidade; ele é uma possibilidade de aceder a uma vida criativa”²¹⁵.

²¹³ FOUCAULT, Michel. **Michel foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade**. Verve, v. 5, 2004, p. 260.

²¹⁴ BUTLER, 2008, p. 260.

²¹⁵ Ibid., p. 260.

As boates eram – e de certa forma ainda são – vistas como espaços próprios para o ‘invertido’, que recebe “esse nome porque a meta do seu desejo saiu dos trilhos da heterossexualidade”²¹⁶. Ele é aquele cuja ótica da heterossexualidade compulsória presume ser um corpo invertido, exatamente “quando não atinge seu objetivo e objeto e se dirige erradamente para seu oposto ou quando se toma a si mesmo como objeto de seu desejo”²¹⁷ projetando e recuperando essa ideia de si em um objeto decididamente homossexual.

Tais espaços noturnos articularam a emergência de um conjunto de práticas invertidas, poluídas, dissidentes, queers. Sob um olhar genealógico, poderemos entrever a proliferação de corpos-drags a partir dos efeitos dos anos sessenta quando crescentemente, “produziu-se um verdadeiro processo de liberação. Este processo foi muito benéfico no que diz respeito às mentalidades, ainda que a situação não esteja definitivamente estabilizada”²¹⁸.

Essas reverberações são produtivas no feito de mobilizar a utilização dos corpos para poluir alguns regimes de verdade, ensejando neste ato, a criação de novas possibilidades corporais, outras formas de conceber suas forças e limites. Sob este olhar, “a possibilidade de utilizar nossos corpos como uma fonte possível de uma multiplicidade de prazeres é muito importante”²¹⁹.

E assim formas criativas e parodísticas emergiram nas boates, espaços limiares que estabelecem viabilidades múltiplas sobre o corpo, fustigando enquadramentos normativos heterossexualizantes, como igualmente uma política da identidade. Ali, surgiam através dos atos performativos drags identidades como política, disputando através do aparecimento o borramento dos códigos naturalizados e binários fadados aos corpos.

²¹⁶ BUTLER, 2008, p. 103.

²¹⁷ Ibid., p. 102.

²¹⁸ FOUCAULT, 2004, p. 262.

²¹⁹ Ibid., p. 264.

Atravessados pelos movimentos que Márcia traçava com gingado do corpo – criando com seu desatino, imagens vívidas de suas apresentações drags –, reparamos – quase que adentrando ao que víamos – um rodopio em pose: uma mão em apoio a uma argola que segurava entre suas garras/mãos, cabelos em movimento, e uma postura corporal levemente inclinada para o lado, como quem se prepara para o despontar de uma performance.



Fig. 5: Ivan Erick Menezes, 2020.

Com um olhar no horizonte, talvez atenta a sua história, desejosa de novas experimentações e aberta ao que vem, Pantera é herança e herdeira de toda uma discursividade queer, de ecos educativos – e com isso, constitutivos – de práticas artísticas construídas por uma gama de sujeitos dissidentes que abraçaram a arte drag como ação performática

possível. Uma cena salta na narrativa de Márcia, que fervendo o corpo na boate – entre as gays, mariconas, sapatões, travestis, bissexuais e liberados, que transitavam e dançavam na NostroMundo –, se afeta no meio de um ato performativo, e produz em torno de si: *'me identifiquei e olhei e falei: meu deus, é isso que eu quero fazer!'*

Para Márcia, ainda atleta de Suzano, a boate lhe proporcionou, para além da liberdade sexual, entre danças, beijos e diversão, encontrar-se ou construir-se pantera. Entre tantos outros shows que frequentou em boates, foi o de Marcinha do Corinto que lhe deslocou, marcou e mobilizou a querer fazer performances drags queens.

A produção binária dos corpos, herança do cogito cartesiano, é constantemente instável. Os corpos estão sendo sempre “acometidos por uma ambivalência precisamente porque há um custo na assunção de cada identificação, a perda de algum outro conjunto de identificações”²²⁰, uma produção normativa que também é contingente na medida em que ela “nos escolhe, mas que nós ocupamos, invertemos e ressignificamos na medida em que ela fracassa em nos determinar por completo”²²¹.

Surgia em nós, como indagação, a provocação da acepção de que performar um gênero que não constitui o regime de aparência do corpo que deseja performar poderia quebrar certos padrões na política do visível. Mobilizados por essa inquietação, olhamos para a Márcia Pantera e lhe perguntamos: a tua relação com a performance drag de alguma maneira é questionadora? Márcia, olhando para o mar em meio a escuridão da noite, responde:

De questionamento? Acho que eu nunca percebi isso. Nunca tinha me feito essa pergunta. [pausa pensativa] Talvez sim, eu acho que sim, se eu for olhar, sim. Porque é diferente e não é diferente. Lá naquela época já havia pessoas como eu fazendo esse tipo de trabalho drag queen, né. Já tinha negro, gay, alto... fazendo isso. Tinha Matiba, tinha alguns artistas, né. Mas eu não sei te responder isso de verdade. Eu preciso aprender isso. Se eu questiono alguma coisa fazendo meu trabalho? Eu não sei, de verdade, eu não sei. **Márcia Pantera**

²²⁰ BUTLER, 2019, p. 217.

²²¹ Ibid., p. 217.

A narrativa da pantera havia nos capturado. Nem assumindo, tampouco negando: abrindo-se a aprender. Márcia nos narra sobre outros corpos que construíram com a performance significativa relação. Pondera, igualmente, sobre como a nossa pergunta nunca havia sido para ela, uma questão formulada.

Em meio à noite e as ondas do mar, querendo raiar o dia, Márcia aponta-nos que *'talvez sim, eu acho que sim, se eu for olhar, sim'*, ao pensar sobre o questionamento de certos padrões que sua relação com a performance poderia produzir. *'Porque é diferente e não é diferente'*, nesta ambivalência que atravessa sua narrativa, poderemos enxergar a presença de certos pontos de equivalência no que chama de *'trabalho drag'*.

Cabe ponderar – junto a Butler – que dizer que “a montagem é performativa, não significa que toda performatividade deve ser entendida como drag”²²². Caberia aglutinar a essa afirmação, outra de igual importância, a da ausência de uma certa ação reivindicatória inerente a qualquer artista que abraça as experimentações drags.

Isso porque, no campo da teoria queer, quando pensamos na arte drags, devemos compreender que existem performances drags nitidamente comprometidas com certa política-drag, como igualmente existem corpos que apenas se utilizam da performance drag como meio de sobrevivência e trabalho. Sobre esta perspectiva, explicitando sua teoria performatividade, ao articular a noção de paródia de gênero, Butler acaba abrindo mão de um evidente repertório analítico, ao esquivar-se – talvez, de modo não intencional – de um debate sobre as implicações biopolíticas das subjetividades drags e sua relação com o trabalho neoliberal.

Outros teóricos vão tecer um conjunto de tensionamentos aos processos conceituais tecidos pela Butler ao construir sua teoria de gênero. Preciado, por exemplo, vai “questionar certas ‘figuras’

²²² BUTLER, 2019, p. 382.

especialmente a da drag queen²²³, e que ao seu ver “apontam os limites de certas noções performativas”²²⁴.

Uma primeira crítica erguida a Butler por Paul Preciado, localiza-se na denúncia de um desaparecimento da presença de travestis de origens latinas e caribenhas²²⁵ em sua análise de gênero. Debate que – segundo aponta Preciado – lhe era próximo, tendo em vista seu conhecimento acerca dos estudos antropológicos sobre apresentações drags e travestilidade/transexualidade na América²²⁶, desenvolvidos por Esther Newton em meados da década de 1970.

Aqui a ponderação de Preciado se faz necessária, haja vista que Butler até menciona Newton em seus ‘problemas de gênero’, ao partir dela para afirmar que a identidade trans/travesti vai subverter a distinção entre os espaços psíquicos interno e externo, zombando fortemente de uma matriz normativa de um modelo expressivo de gênero e de uma concepção de uma verdadeira identidade de gênero²²⁷. Contudo, não se debruça em maior profundidade, traçando outro percurso argumentativo em sua construção teórica²²⁸.

²²³ PRECIADO, 2014, p. 91.

²²⁴ Ibid., p. 91.

²²⁵ Claro que a própria emergência das identidades travestis - em termos geográficos - situa-se na América Latina e Caribe, mas dada a crescente migração dessa população em busca de oportunidades de emprego e de vida, países europeus como Espanha e Itália, por exemplo, não apenas foram/são lócus de trânsito para elas, como foram mercados culturalmente pela força performativa que elas mobilizaram para resistir no presente e tentar construir uma vida possível de ser vivida.

²²⁶ Apresentada como tese de doutorado na Universidade de Chicago, a etnografia ‘*Mother Camp: Female Impersonators in America*’, investigou o universo das ‘female impersonators’, ou ‘drag queens’, em duas cidades norte-americanas na primeira metade dos anos 1960. Em seu texto, “drag queens” e “female impersonators” poderiam ser traduzidas - ao nosso português brasileiro - como o termo que um dia chamamos de “transformistas”, entretanto, há no estudo de Newton uma certa ambivalência - no que concerne às identidades de gênero - na medida em que fornece um olhar tênue entre drags, suas experimentações artísticas e o aparecimento de algumas identidades trans/travestis que também atuavam como ‘female impersonators’, ou ‘drag queens’, de origem latina e caribenha. Assim, optamos por utilizar ‘travestilidade/transexualidade’ como termos, tendo em vista o contexto histórico no qual o estudo de Newton se desenvolveu - e que acabou nutrido-se de termos que não mais devemos utilizar para referimo-nos às comunidades trans/travestis -.

²²⁷ BUTLER, 2015.

²²⁸ Outra questão que se faz importante pontuar, localiza-se nas traduções dos livros ‘Problemas de gênero’ (2015) e ‘Corpos que importam’ (2019), marcadas fortemente por termos que não mais utilizamos para nos referir a população trans/travesti, e de maneira

Faltou na teorização de Butler o que Preciado vai chamar de “tecnologias precisas de transincorporação”²²⁹, ou seja, “clitóris que crescerão até se transformarem em órgãos sexuais externos, corpos que mudarão ao ritmo de doses hormonais, úteros que não procriarão”, como igualmente, “próstatas que não produzirão sêmen, vozes que mudarão de tom, barbas, bigodes e pelos que cobrirão rostos e peitos inesperados, dildos que terão orgasmos, vaginas reconstruídas [...]”²³⁰.

Outra crítica lançada por Preciado à teoria da performatividade butleriana se aloca na afirmação de que a filósofa esquece-se de certa materialidade corporal, tendo ignorado “tanto os processos corporais e, em especial, as transformações que acontecem nos corpos transgêneros e transexuais, quanto as técnicas de estabilização do gênero e do sexo que operam nos corpos heterossexuais”²³¹. Para o filósofo “as hipóteses do chamado ‘construtivismo de gênero’ foram aceitas sem produzir transformações políticas significativas”²³², desfazendo, ao seu ver, prematuramente corpo e sexualidade, “tornando impossível uma análise crítica dos processos tecnológicos de inscrição que possibilitam que as performances ‘passem’ por naturais ou não”²³³.

Aqui discordamos fortemente da afirmação de Preciado, haja vista que o corpo não desaparece na teorização de Butler; pelo contrário, está em evidência como efeito de toda uma materialidade discursiva. O corpo é

ainda mais equivocada, são apresentados em momentos conceituais em que a Butler ponderava sobre as performances drags e não sobre as identidades trans/travestis. No primeiro livro isso acontece quando o tradutor Renato Aguiar desloca em alguns trechos do último capítulo, o termo ‘Drag’ do original inglês da Butler, para ‘o travesti’ no português. No segundo, traduzido - por Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli - e publicado em 2019, o erro se repete ao se referirem às performances drags do livro original da Butler, para ‘o travesti’ no português, e apontando erroneamente as práticas drags como ‘travestismo ambivalente’. Nos originais - em inglês - Butler é extremamente objetiva nos termos que usa: drag, drag queen; para articular suas acepções sobre a montagem drag. Quando a filósofa se refere a população trans nesses livros, utiliza-se de termos como ‘transsexual’, ‘male to female’, ‘female to male’. Esses equívocos produzem implicações teóricas complexas no campo da teoria queer no Brasil, associando uma reflexão conceitual sobre a montagem drag como certa tradução brasileira das identidades travestis, ou dito de outra maneira, fabricam reverberações transfóbicas.

²²⁹ PRECIADO, 2014, p. 94.

²³⁰ Ibid., p. 94.

²³¹ Ibid., p. 93.

²³² Ibid., p. 94.

²³³ Ibid., p. 93.

inscrito pelo discurso e não existe pré-discursivamente. É feito e refeito mediante tensões performativas. Dizer que a superfície corporal é reverberação discursiva não é instá-la a uma antagonia de sua possível materialidade e experimentações com o mundo.

E sobre a crítica a certo 'construcionismo' presente em sua teoria de gênero, Butler responde de modo muito potente em 'corpos que importam', apontando a inexistência – em sua discussão conceitual sobre performatividade – e um aspecto voluntarista de gênero. Pelo contrário, ela pondera que “a performatividade não deve ser entendida como um ato singular ou deliberado, mas como uma prática reiterativa e citacional por meio do qual o discurso produz os efeitos daquilo que nomeia”²³⁴.

O que nos atravessa como nova possibilidade de provocação aos debates construídos por Judith Butler em sua teoria da performatividade é o desaparecimento de um olhar investigativo sobre as implicações biopolíticas das subjetividades drags e sua relação com o trabalho neoliberal. Inclusive porque certamente os arquivos mobilizados pela filósofa em 'corpos que importam' – como o documentário *Paris is Burning*²³⁵ – atestam a perceptível racionalidade neoliberal governamentalizando às práticas dos bailes drags. Esta questão não se faz evidente para ela na investigação que traçava.

Embora atuantes nos espaços noturnos, sentindo fortemente as especificidades do trato com uma profissão artística, o trabalho drag foi gestado na racionalidade neoliberal norte-americana. Butler inclusive aponta que “existem formas de drags que a cultura heterossexual produz para si mesma”²³⁶, sendo explorada como entretenimento caricato de desvios de gênero e de políticas de reconhecimento.

²³⁴ BUTLER, 2019, p. 16.

²³⁵ Documentário de 1991, dirigido por Jennie Livingston sobre os bailes no Harlem-Nova York repletos de variadas performances drags. Nos Bailes acontecem competições em diversas categorias como trajes militares, mulher branca da elite, queen mais masculina, trajes da realeza, etc. Os participantes do filme, são integrante de várias 'Houses' (casas) que competiam nos bailes, cada casa construía relações de afetividade e coletividade para com seus participantes, servindo de refúgio e abrigo para a população queer do Harlem, fortemente negra e de origem latina e caribenha.

²³⁶ BUTLER, 2019, p. 216.

Todavia, não elenca operadores importantes que funcionam nos bailes do Harlem, tais como a reiteração da competitividade como ethos de relação com a arte, o modo de vida almejado pelas pessoas queer participantes do baile, a gestão governamental de suas vidas no cotidiano da vida norte-americana, engendradas pelo heterocapitalismo²³⁷. O trabalho drag, precarizado justamente pela identidade que constitui seu exercício, é efeito da “fronteira entre o tempo do trabalho e o local de trabalho”²³⁸ que se tornou embaçada com a emergência do neoliberalismo. A relação drag, trabalho e performance, torna-se importante de provocação, principalmente quando pensamos em torno do discurso neoliberal em sua produção de drags ‘empreendedoras de si’.

Nesta ação performática, vemos o funcionamento das práticas drags tendo “a função de fornecer um alívio ritual para uma economia heterossexual que deve policiar constantemente suas próprias fronteiras contra a invasão do queer”²³⁹, fortalecendo o regime heterossexual em sua tarefa reiterativa e autoperpetuante. Isso quando essas expressões – operando junto a matriz heterossexual – são alocadas em condições de visibilidade dentro dos espaços artísticos normativos, haja vista que mesmo quando certas ações performáticas drags estão em consonância com os códigos de um entretenimento heteronormativo, elas ainda estão – pela mesma inteligibilidade normativa que se entretém – sob o fio da navalha. Essas expressões são renegadas em primeira oportunidade, no primeiro constrate possível entre qualquer outra expressão artística emergida no âmbito heterossexual.

Tal prática drag é desprovida de certa militância tida como inata às performances queers, atendo-se muito mais aos termos e estratégias para sobrevivência da vida através de apresentações em bares, boates, saunas

²³⁷ Claro que ao ponderarmos esses limites na produção conceitual da Butler, ressaltamos que a obra da filósofa é situada em um contexto histórico específico. Cada livro e movimentação conceitual da Butler se inscreve nas urgências que atravessaram seu tempo.

²³⁸ BOURCIER, Sam. **Homo Inc.corporated: o triângulo e o unicórnio que peida**. São Paulo: N-1 Edições; Crocodilo Edições, 2020, p. 144.

²³⁹ Ibid, p. 217.

e paradas LGBTs, do que a uma política-drag ou ativismo²⁴⁰, ou dito de outra maneira, a proliferação decidida de práticas poluidoras e de contracondutas nas práticas drags. Se na arte drag reside uma multiplicidade, efetivam-se igualmente, tecnologias neoliberais de produção de subjetividade. Dessa maneira, vemos não apenas drags aglutinando repertórios políticos e contestadores, como da mesma forma, o uso drag como entretenimento e diversão ao público heterossexual disputando sucesso, lucratividade e eficiência.

Cabe salientar aqui, que nesse vinco que se estabelece nas práticas drags, poderemos perceber como “existem outras maneiras de ver a relação entre gênero, trabalho e performance”²⁴¹. Ou seja, em ambas práticas drags “não há antinomia entre trabalho e produção, por um lado, e performance, por outro”²⁴². A performance e espetáculo drag “sublinham o fato de que o trabalho também é uma performance e, então, o desnaturalizar”²⁴³.

No processo de desnaturalizar as performances heteronormativas e binárias que conformam o trabalho capitalista desde a emergência da modernidade, os corpos drags, imbuídos ou não de uma decisão político-corporal de contraconduta, atizam provocativas ações criativas, mobilizando efeitos constitutivos.

Como reverberação da identidade drag, uma reformulação da política da aparência sobre o corpo, engendra através do espetáculo-trabalho e a performance-instrumento-ferramenta, difusas práticas que em suas realizações tornam visíveis o heterocapitalismo e a produção generificada do trabalho neoliberal. Boate lotada, o bolso e o corpo: “no

²⁴⁰ A noção ‘ativismo’ elucida, ainda que de maneira contingente, todo um conjunto de práticas dissidentes de arte que, mobilizadas de forma individual ou coletiva, buscam articular modos concretos de atuação política. Essas novas maneiras de militância, incluem, por exemplo: “práticas de arte de guerrilha, ocupações artivistas de espaços do Estado, boicotes de instituições de arte e educação, ocupações de fábricas, movimentos de ocupação de praças, hacktivismos, economias e assembleias comunitárias emergentes, espaços, publicações e coletivos artísticos autogestionários, estruturas participativas relacionais e performances experimentais críticas” (RAPOSO, 2015, p. 9).

²⁴¹ Ibid., p. 151.

²⁴² BOURCIER, 2020, p. 151.

²⁴³ Ibid., p. 151.

trabalho, no contexto neoliberal, a noção de performance de gênero recupera seu significado empreendedor, alienante, heteronormativo²⁴⁴ e biopolítico, articulando a pacificação da poluição corporal drag.

Nesta perspectiva, ao ponderamos o exercício do poder sobre a relação corpo e trabalho, devemos compreender que, se o debate marxista em torno do trabalho "toma como referências a relação do trabalhador com o objeto produzido (que é de alienação), a intervenção em nível da produção e o consumo enquanto valor"²⁴⁵. As discussões do campo queer deslocam tal objeto – efeito da relação corpo-trabalho – exatamente quando "enfocam a questão da subjetividade produzida pelo trabalho, e a busca de modos produtivos e reprodutivos de valores diferentes, de modos de produção e de consumo alterado"²⁴⁶.

O que desponta como afirmação das drags como empreendedoras de si, localiza-se na aceção de que o regime de trabalho que vem sendo realizado por elas, é uma das novas modalidades precárias de trabalho neoliberal. Tais modalidades são marcadas pelo esvaziamento da organização coletiva em torno do trabalho (luta sindical, carreira, identidade político-profissional, etc.), pela flexibilidade, adaptabilidade e competitividade.

Quando RuPaul nos aponta que "todos nós nascemos nus. O resto é drag"²⁴⁷, de certa forma converge-se com a concepção de que a generificação dos corpos, sempre é exercida por todo um conjunto decididamente heterogêneo de práticas discursivas, produzindo sobre os corpos regimes de aparência para o feminino e para o masculino.

Há na performance drag alguns deslocamentos no regime da aparência de gênero, atuando precisamente sobre as visibilidades corporais femininas e masculinas. Sobre isso, inclusive, RuPaul afirma: "eu não penso que eu poderia nunca me assemelhar com uma mulher.

²⁴⁴ BOURCIER, 2020, p. 170.

²⁴⁵ Ibid., p. 167.

²⁴⁶ Ibid., p. 167.

²⁴⁷ RUPAUL. Born naked (Nascido nu). **Born naked**. Chicago, RuCo, Inc, 2014 (tradução nossa).

Elas não se vestem dessa forma. Somente Drag Queens se vestem assim”²⁴⁸.

Sob esta perspectiva, a produção feminina ou masculina drag é singular e diferente, pois parodia a naturalização da identidade através dos códigos de feminilidade e masculinidade. Este efeito elucidado na afirmação de RuPaul, entretanto, não impossibilita “um verdadeiro mergulho no abismo da lógica da seleção, de seleção de elenco e entrevista de emprego” racionalidade cada vez mais presente em apresentações e eventos drags, principalmente norte-americanos como o Drag Race de RuPaul²⁴⁹

Márcia Pantera, ao nos narrar sua abertura em aprender a questionar, denota sua assertiva aceção do '*trabalho drag queen*', ou dito de outra forma, da drag queen como trabalho. Indagando sobre como se pode questionar algo realizando um trabalho, ela noticia uma passabilidade do trabalho, cada vez mais comum nos artefatos produzidos por corpos queer, que desvinculam o trabalho como significativo operador de gênero. E erguendo em pleno espetáculo suas garras, uma nova imagem-pantera despontava: mãos erguidas; pose; cabelos ao chão; cabelos-calda. Curvas de um corpo em performance. Márcia modelando sua ação, articula em torno de si um gesto performático na visibilidade que aglutina em sua experimentação perene com a arte.

Sua postura corporal ressoa performance, suas mãos abertas sobre os arcos extrapolam uma mera pose, seu olhar em direção ao que vem, atesta uma belicosidade difusa: sem grito, nem chamadas, nem guerra. Sua revolução é sobreviver, bater cabelo contra um mundo que devora panteras e silencia drag queens.

²⁴⁸ BAKER, Roger. **Drag: a History of Female Impersonation in the Performing Arts**. Nova Iorque: New York University Press, 1994, p. 258 (tradução nossa).

²⁴⁹ Reality show de competição drag, liderado por RuPaul. Consiste na disputa de drags queens de vários estados norte-americanos, através do qual, várias provas exigem desde a apresentação de habilidades sobre costura, moda e maquiagem. Como igualmente, pela competitividade entre as participantes por meio de suas performances, duelando pelo pódio de melhor drag estadunidense.



Fig. 6: Ivan Erick Menezes, 2020.

Estimulados pela sua narrativa, nem fomos percebendo que o dia já brotava da imensidão do mar. O sol erguia-se na nossa conversa como mais um corpo envolvido no encontro. Afetados pela troca que ali se constituía, querendo ouvir ainda mais sobre as vivências com a performance drag, meio que impelidos pelas narrativas, começamos a pensar sobre os saberes engendrados através da experimentação com a arte. Márcia, repara esse nosso gesto, levanta-se, caminha um pouco, aproximando-se do mar. Repara cada movimento das ondas e nos afirma:

Eu com a escola da vida, eu aprendi muita coisa, e ainda me permito hoje estar aprendendo muita coisa. Eu não acho que sei tudo. Eu não acho que sou a drag queen nº1. Eu não acho que sou a drag mais maravilhosa. Eu não acho nada disso. Eu acho que estou sempre aprendendo muita coisa. Porque eu tive que aprender com as outras, que quando eu comecei mais nova e tinha as mais velhas... Eu tive que aprender com elas. Eu tive que olhar para elas e ser humilde o suficiente pra falar: 'olha, que legal! É assim?' E hoje talvez, muda tudo. Eu entendo que o tempo todo muda, né. Mudou os anos 90, os anos 2000, mudou tudo isso, o ano de

2010, agora estamos em 2020. É muito tempo pra gente entender, olhar pra trás e se permitir aprender. Olha, não tem coisa melhor do que você poder aprender, sabe. **Márcia Pantera**

É possível nos modos de uso drag, utilizar os saberes construídos com a performance como possibilidade de subjetivação, de devir-outro. Ora, a narrativa de Pantera enseja apontar os objetivos da transformação drag, ou seja, as perenes mutações que se sucedem sobre o corpo, na atitude de abertura aos processos educativos que sua trajetória aglutinou.

No gesto inquietante que tecia nossa possibilidade de encontro, Márcia não somente associa suas incertezas na resposta que nossa indagação mobilizou. Ela ressalta esse saber-fazendo do corpo drag e pondera os modos pelos quais utiliza a performance drag queen. '*Olhar pra trás e se permitir aprender*' são, na narrativa da Pantera, seus atributos potentes.

'Eu tive que aprender com elas. Eu tive que olhar para elas e ser humilde o suficiente pra falar: olha, que legal! É assim?' É no campo do sensível, que entrevemos precisamente, "um modo de articulação entre as maneiras de fazer, as formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e os modos de pensabilidade de suas relações"²⁵⁰. Afetos, emoções. Diversão, alegria. Produções sensíveis que crescem como reverberação de nossa relação com os outros e com o mundo. No bojo desses atravessamentos, perceberemos que "a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem 'ficções', isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer"²⁵¹. Tornando evidente que *'hoje talvez, muda tudo'*.

Como uma lembrança visível de sua força performática, Márcia, mobilizando sua imagem *vogue*, munida de seu rugido corporal e seu bate-cabelo, reescreve em torno de si, um jeito próprio de circular entre as drags. É princesa. Rainha. Plebéia. Drag. É marcada de textura dissidente e em sua pose ecoa um texto belo que desafia seu tempo.

²⁵⁰ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: 34, 2005, p. 13.

²⁵¹ RANCIÈRE, 2005, p. 59.



Fig. 7: Ivan Erick Menezes, 2020.

Sua afirmação de que *'mudou os anos 90, os anos 2000, mudou tudo isso, o ano de 2010, agora estamos em 2020'* é nitidamente marcada pelo embate em torno das temporalidades e sua afetação no corpo. A relação corpo-performance e corpo em performance é contingente na narrativa de Márcia, como se uma desapropriação da relação entre seu corpo e sua drag produzisse regimes de tempo descontínuos.

O tempo, esse regime discursivo que produz "o nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar"²⁵². Ele não pode porque "o seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura. Por isso somos, apesar de tudo, contemporâneos a esse tempo"²⁵³.

²⁵² AGAMBEN, 2009, p. 65.

²⁵³ Ibid., p. 65.

No jogo de transformações que produzem nosso tempo, várias acepções sobre o corpo e subjetividade despontaram especialmente pela reiterada inteligibilidade cultural generificada. Os saberes naturalizados sobre o corpo, as capturas incontornáveis da subjetividade e as fissuras que podem desnaturalizar as diferenças sexuais, apresentam-se no tempo em práticas difusas urgentes.

É sob esta ótica que “no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma”²⁵⁴, rearranja acepções múltiplas sobre práticas tidas como decididamente políticas, mesmo que estas não sejam visualizadas pelo corpo que a sucede. “E essa urgência é a intempestividade, anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um ‘muito cedo’ que é, também, um ‘muito tarde’: de um ‘já’ que é, também, um ‘ainda não’”²⁵⁵.

Pode ser que seja a alegria e a diversão, aparatos fissurados produzidos pelo corpo-pantera que se levantam contra a heterossexualização do riso, da alegria, do divertir. Tais aparatos são necessários para uma efetiva mobilização do pensamento, que longe de se alegrar e divertir sobre o corpo abjeto, estranho, drag. Essa mobilização produz novas aberturas, novas dinâmicas, novas possibilidades paradoxais – não se propõe culminante, válvula de escape – na medida em que aniquila de forma ágil suas pretensões próprias.

Nesta errância contingente, curiosos por aquilo que ainda não ouvimos, abertos a um relato-pantera, buscamos então, como postura de encontro nos lançamos ao mar, aprendendo outras formas de sentir e ouvir, deslocados pela força performativa da presença de Márcia junto a nós. Entramos no mar. As águas abraçaram nosso corpo, tal como um abraço quente. O sal sacudia o corpo, como uma purificação, expelindo de nós, os mais perigosos caprichos da norma. Márcia não acompanha-nos, permanecendo à beira-mar fitando o movimento das ondas.

²⁵⁴ AGAMBEN, 2009, p. 66.

²⁵⁵ Ibid., p. 66.

Fomos levados a pensar – no vinco da relação de seu corpo com a performance drag – nos saberes construídos por ela neste percurso, e se a escola – não a da vida, mas sim a institucionalizada – poderia em alguma medida, marcar, afetar ou deslocar a sua relação com a arte. Logo, lhe perguntamos: teu percurso escolar, teve alguma contribuição ou te aproximou da arte, da performance? Márcia nos responde:

Eu acho que na escola talvez eu já tinha uns vestígios dessa arte na veia. Porque eu gostava muito da quadrilha, eu gostava do esporte, eu gostava de assistir o teatro na escolinha. Quando tinha alguma coisa, eu gostava de participar. Então, tudo o que dentro da arte, na escola, eu gostava de estar. Só que eu nem imaginava que isso iria transformar a minha vida mais pra frente. Mas eu acho que é isso mesmo, a escola me ajudou sim, a enxergar algumas coisas. Que depois muda tudo, né. Tudo se transforma. É um outro universo, né. Na verdade, é um universo paralelo talvez, né. Porque na escola existia todos os preconceitos que existem no mundo. Eu não podia ser, por exemplo na hora do teatro, eu não podia ser princesa, eu tinha que ser um príncipe. Talvez eu queria pegar um papel onde eu me identificasse, né. Mas aí naquela época talvez isso não cabia, a professora também não deixava. Talvez se eu pegasse o papel eu teria o olhar das pessoas. Então tudo isso influencia lá naquela época, e que poderia influenciar mais pra frente. Mas eu sempre busquei estar dentro da arte, dentro da bagunça da arte, da grandiosidade da arte. A bagunça que eu falo é de estar no meio mesmo. **Márcia Pantera**

Procurando vestígios no passado através da força da narrativa, Márcia nos apresenta um percurso nas suas memórias, carregando-as de sentidos do presente. Ela se lança afoita, brincando quadrilha, praticando esportes e assistindo apresentações teatrais. Ela tece o gosto – tornando-o vívido – daquilo que lhe remetia como próximo à arte no cotidiano escolar.

A escola, como cena discursiva, produz e regula sua inteligibilidade normativa. Ela conforma no corpo a escolarização, e este se contrapõe à/na escola. *'Tudo se transforma. É um outro universo, né. Na verdade, é um universo paralelo talvez, né'.* A instituição escolar na narrativa de Márcia é um outro universo, justamente *'porque na escola existia todos os preconceitos que existem no mundo'.*

Ao tensionarmos o funcionamento e produção da materialidade de gênero, operando mediante rituais próprios ao cotidiano escolar, notamos uma coexistência discursiva²⁵⁶ compondo o entrecruzamento narrativo e o discurso pedagógico no que nos pondera Márcia Pantera: *'Eu não podia ser, por exemplo na hora do teatro, eu não podia ser princesa, eu tinha que ser um príncipe. Talvez eu queria pegar um papel onde eu me identificasse, né'.*

Cabe salientar que os rituais estão associados "a um conjunto de condutas individuais ou coletivas, relativamente codificadas, com suporte corporal (verbal, gestual ou de postura), com caráter repetitivo e carga simbólica"²⁵⁷. Criativos em suas reverberações performativas, os rituais "devem ser vistos como um complexo de palavras e ações, e nesse sentido interessa saber como se dá a interconexão entre palavras e ações"²⁵⁸.

Na instituição escolar em seus artefatos, os rituais "[...] podem constituir elementos da cena"²⁵⁹, e quando falamos de rituais envolvendo a lição, percebemos como "ocorrem a institucionalidade de quem ensina e a autoridade para dizer o verdadeiro sobre as crianças e reafirmar o que foi dito sobre o sexo da criança na hora do nascimento"²⁶⁰.

Narrando como uma interdição discursiva funciona através dos rituais de escolarização em seus processos de subjetivação, Márcia elucida outro efeito naturalizado do discurso pedagógico, quando afirma: *'Mas aí naquela época talvez isso não cabia, a professora também não deixava. Talvez se eu pegasse o papel eu teria o olhar das pessoas'.*

²⁵⁶ A noção de coexistência, para Foucault, remete-se a "todos os enunciados já formulados em alguma outra parte e que são retomados em um discurso a título de verdade admitida, de descrição exata, de raciocínio fundado ou de pressuposto necessário" (2012, p. 68). Tais enunciados são igualmente "criticados, discutidos e julgados, assim como os que são rejeitados ou excluídos" (2012, 68). A coexistência discursiva delinea um campo de presença.

²⁵⁷ CARVALHO, Rosângela Tenório de. **O ritual da lição na pedagogia: o aspecto performativo**. Educação e Pesquisa, v. 42, n. 4, out./dez., 2016, p. 1048.

²⁵⁸ CARVALHO, 2016, p. 1048.

²⁵⁹ CARVALHO, Rosângela Tenório de. **Rituais da escolarização e gênero**. Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 61, 2021, p. 09.

²⁶⁰ Ibid., p. 11.

O discurso pedagógico, ou seja, aquele “que formula a racionalização dos processos formadores relativos ao sujeito a ser educado, aos objetivos da educação e às modalidades educativas”²⁶¹ articula a fabricação de variados rituais de gênero. Engendra-se através deles práticas de sujeição que conformam um estatuto binário ao corpo, como, da mesma forma, uma política da aparência sobre o feminino e masculino. Dessa maneira, os exercícios teatrais, esportivos e recreativos na escola, são marcados por regras discursivas que regulam e interditam tudo o que pode poluir a matriz de inteligibilidade que a forma-escola constitui.

O medo dos olhares apontados na narrativa de Márcia noticia como no cotidiano da escola vários atravessamentos normativos produzem no corpo enquadramentos difusos. Nosso corpo é ortopedicamente modificado, alvejado de interpelações, é efeito de relações sofisticadas de poder, naturalizando um funcionamento binário e compulsório como consolidação e continuidade de um regime político mais amplo.

Permitir no cotidiano escolar práticas que possam dinamitar a matriz normativa generificada certamente perturbaria “o saber convencional a respeito da aparência que o gênero masculino e/ou feminino deveria ter”²⁶², além de mobilizar a reivindicação de “outras formas de viver que não estejam instadas a um estatuto do reconhecimento. Resultados não previstos, formas de vida que desafiam os esquemas e as táticas normativas”²⁶³

É olhando para Márcia Pantera à beira-mar que nos deixamos submergir, mergulhando no azul salgado que tecia o enredo de nosso encontro. O amanhecer, promessa de todos os dias, cristaliza as bolhas de oxigênio que íamos devolvendo dos pulmões aos céus, como singela oferta ao sol.

²⁶¹ Ibid., p. 1049.

²⁶² SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 47.

²⁶³ SILVA, 2020, p. 9.

Ela nos afetou com sua presença, ecoando seu texto-corpo, partilha conosco o que foi tornando isso que ela está sendo. Drag-pantera. Pantera-drag. Sorrindo, reparando nosso lançar-se em mergulho, se despede daquilo que desde a madrugada suscitava nosso encontro: a possibilidade de narrar sobre si.

II. ARTISTANDO A INVESTIGAÇÃO: MARIA LUISÃO E A PRÁTICA DRAG COMO PRODUÇÃO DE SABERES

Ali, submersos no profundo das águas, devaneando na falta de ar um curioso perigo. Íamos mergulhando no contato dos nossos pés com as areias embebidas de sal, mar e algas. Nossa pele completamente molhada fazia nosso cabelo dançar freneticamente no movimento do vai e vem da maré. Fazendo um oceano na experimentação que tentamos gota a gota aglutinar, encontrar.

Respirar tem se tornado um dos exercícios da sobrevivência e contraconduta às práticas de governo que nos sufocam. Talvez os termos da matriz normativa que produz a materialidade do nosso corpo engendre em nós uma perene falta de ar. E nossa recusa em respirar, fosse ali, uma resposta aos limites da própria sobrevivência como possibilidade de vida. Sobreviver em certos enquadramentos precários parece não valer muito a pena.

Então, nesse perigo de um mergulho constante, buscamos contemplar o que o mar nos proporcionava, esperando até no molhado vinco da água e das areias um encontro, uma aventura, um sorriso, um outro corpo. Como um canto de sereia, sereno, sedutor, o barulho das águas mobilizava em nós devires.

Um outro corpo mergulha, partilhando conosco a imensidão do mar, o barulho das ondas, as areias e as algas. Fitas vermelhas, rosto maquiado. O mergulho nada borrou. O mar queria aquele abraço como ação criativa. Pensando nos efeitos que a colisão que o ato de lançar-se

ao profundo das águas aticava, começamos a reparar esse outro corpo junto ao mar.

Rompe-se em nós a preocupação com o respirar, fazendo do mar e do mergulho nas águas um inesperado lugar de encontro. Esse outro corpo se aproxima de nós, igualmente aguçado pelas reverberações da cena que se construía, nos diz seu nome, sorri e continua nadando em nossa volta. Maria Luisão era drag e no fundo do mar queria conosco se encontrar.

Inquietos pela notícia de uma drag no fundo do mar, já afetados pelo deslocamento que tal aproximação articulou, fomos novamente levados a pensar nas vivências dos corpos com a performance e quais os efeitos produtivos dessa experimentação. Instigados pela presença de Maria Luisão, buscamos logo lhe perguntar: como começou a história com a performance, com a arte drag? Parando um pouco de nadar e segurando uma de nossas mãos, Maria nos responde:

É. Eu sou de Brasília, né. Minha formação é na UNB. E aí eu me formei em artes cênicas. Ali em artes cênicas, eu entrei em contato com algumas professoras e uma delas que tinha uma pesquisa muito forte de teatro performativo. Aí quando, por vários motivos, eu saio de Brasília e passo um período em São Paulo. Em que eu já estava nessa de mudar de cidade. Tentei um mestrado, não passei. Tentei uma seleção para uma companhia lá em São Paulo, também não consegui. Mas, tinha muitos amigos lá, acabei ficando. Fui trabalhando com outras coisas que não tinham muito a ver com a minha área. E comecei, pra poder não parar de fazer teatro, arte, sei lá... Eu comecei a experimentar coisas na rua, com amigos. Aí depois disso, quando eu começo a tentar o mestrado e começar a formular alguns projetos de pesquisa, eu começo a entender um pouco sobre alguns percursos de criação pessoal. Porque até então eu tinha trabalhado com grupos, com pessoas que estavam dirigindo seus trabalhos e que por mais que entrasse para minha criação, eu ainda não tinha desenvolvido muito bem qual era a minha viagem, minha pesquisa. Então, junta esse período que eu começo a tentar o mestrado, que é muito próximo de quando eu saio de Brasília, que eu começo a traçar um pouco do que eu tinha vontade de estudar. Que passa por essas questões de corpo e de gênero. E aí em São Paulo, eu começo a experimentar algumas coisas na rua. Que é quando eu acho que começo na prática, fazer algumas performances, mesmo sem, enfim, sem dar o nome de performance ou que quer que seja, mas alguns experimentos na rua. Quando eu chego na cidade de Salvador, que é já para tentar o mestrado, primeiro em

artes cênicas e depois acabo entrando em dança. Eu comecei a fazer como aluna ouvinte uma disciplina que é 'laboratório de performance' o nome da disciplina. E nessa disciplina, o grande lance da disciplina era pegar essas pesquisas de dissertação ou de doutorado, e através da prática artística ir guiando a pesquisa, né. Então, era um espaço de muita experimentação em que a gente construía quadros, em que a gente fazia associação de palavras, em que a gente experimentava no corpo, depois cada um falava de suas pesquisas. Tinha várias dinâmicas práticas, escrita automática, que a gente ia fazendo a construção do que era a pesquisa, mas muito através da prática. Que é aí que eu descubro a possibilidade da metodologia da prática como pesquisa. Aí, com essa disciplina que era também um grupo de pesquisa, de estudo, de experimentação; eu fui fazendo algumas performances e também através desse experimento é quando eu faço a minha primeira performance, aquilo que pela primeira vez eu chamo de performance. Que foi criada e concebida para um evento, que foi o 'clandestina e eu soy' era o nome da performance. Que era uma figura que hoje em dia é um grande amigo, mas na época nós não nos conhecíamos tanto. Através de alguns amigos em comum, foi uma figura que me acolheu na cidade e que tinha um evento sem financiamento, sem nada, era o pessoal mesmo que estruturava. Que era numa comunidade de Salvador, que era o 'Com Arte'. Que era um evento itinerante nas casas desse lugar, que é o morro da sereia. Aí ele me chamou para poder performar neste espaço, é quando eu construo a minha primeira performance. Que na verdade, a construção vem de ações que vinha sendo desenvolvida no laboratório de performance. Então, é meio que um contínuo da pesquisa, assim, essa minha relação com a performance. Mas, eu sinto que ela a partir de minha pesquisa mesmo, da minha linguagem, ela começa a se estabelecer quando eu começo a sentar para escrever o projeto de mestrado junto com a minha saída de Brasília - que eu não tinha mais essa rede de trabalho -. Na verdade, assim, depois que eu experimentei essa performance, sempre foi tudo muito ... eu sempre tive dificuldade de chamar de performance ou qualquer coisa assim, porque eu sinto que as coisas sempre foram muito misturadas. Eu aprendo, eu me aprofundo no teatro, tendo como cruzamentos à performance, muito a dança também. Depois quando eu vou pra performance, eu trago muitas coisas, elementos de dança e elementos do teatro, de alguma forma. Uma coisa meio cabareteira, eu acho. E aí sem nem perceber também, eu comecei a trazer elementos da drag, que era já uma linguagem que eu já estava começando a me acercar, mas que eu não dava um nome. Que era elementos de drag queen, que eu usava também nas performances que eu já estava construindo, isso desde São Paulo até esse 'clandestina e eu soy'. Depois de clandestina, eu sou convidada pra fazer parte de um concurso de drag queen. Eu nunca tinha feito drag queen. Aí eu vou, faço o concurso, fico em 3º lugar e descubro esse formato de apresentação artística. Que é esse formato do bar, do número, dessa coisa meio cabaré também, como uma plataforma de criação. Então, inicialmente no concurso,

eu não me via como drag queen, eu me via como uma performer que performava as provas de cada noite de concurso. Mas aí com o tempo, eu fui fluindo com as outras artistas drags queens, e aí eu comecei a experimentar muito com uma galera daqui que se chamava 'casa monstro'. Que tem essa linha de drag que se chama 'drag monstra'. Aí fiz muitas coisas de noite, de show, de show em bar, essas coisas. Até que eu entro no mestrado em dança e aí eu acabei construindo a minha segunda performance - eu chamo assim -. Que vem bem, muito com a linguagem do corpo, com a linguagem da dança, muito com a linguagem da drag, eu estou toda montada, tem essa coisa muito da montagem, para essa construção dessa persona. Mas, eu acho que também tem algumas características teatrais. O meu acesso a performance sempre foi interdisciplinar. **Maria Luisão**

Nitidamente marcada pela sua vivência com o campo das artes cênicas, as experimentações de Maria Luisão se confundem com o seu percurso formativo e seu desejo de enveredar nos caminhos investigativos da pesquisa. Entrevendo a performance não apenas como ato criativo, mas percebendo-a em seus efeitos críticos, é mobilizada pelas interações poéticas que se amalgamam neste processo.

Para não se afastar do repertório que construiu na universidade, Luisão deseja experimentar as ruas, talvez visualizando-as como espaço pertinente de possibilidades performativas. Sobre o término da graduação, Maria pondera: *'fui trabalhando com outras coisas que não tinham muito a ver com a minha área. E comecei, pra poder não parar de fazer teatro, arte, sei lá... Eu comecei a experimentar coisas na rua, com amigos'*.

Toda uma discursividade em torno do campo das artes cênicas, principalmente pela produção teórica dos estudos da performance, mobilizou no contexto universitário que emergissem, "nos últimos anos, um considerável número de pesquisas que tomam o trabalho artístico do próprio pesquisador como lócus de investigação"²⁶⁴.

Longe dos grupos de pesquisa, é entre os amigos que Maria Luisão tenta encadear um certo operador corpóreo de experimentação performativa. Sua vontade de saber e sentir os gostos e gestos que a

²⁶⁴ ICLE, 2011, p. 11.

performance mobiliza a leva a caminhar nas ruas, almejando junto aos amigos outras formas de relação corpo-performance.

Em Brasília, São Paulo ou Bahia, a artista busca com a performance construir uma profícua interação: *'eu fui fazendo algumas performances e também através desse experimento é quando eu faço a minha primeira performance, aquilo que pela primeira vez eu chamo de performance'*. Ela tenta nessas andanças ler na atuação de seu corpo ao se apresentar no morro da sereia, isso que chama pela primeira vez de performance.

Maria Luisão pondera explicitamente a performance nos deslocamentos que seu fazer concretiza: *'eu sempre tive dificuldade de chamar de performance ou qualquer coisa assim, porque eu sinto que as coisas sempre foram muito misturadas'*. Isso porque o termo 'performance' "tornou-se muito popular nos últimos anos, numa grande série de atividades, nas artes, na literatura, nas ciências sociais"²⁶⁵. O que articulou como proliferação, todo um complexo conjunto de discursos sobre a performance, visando a investigação de tal atividade corporal.

Esses campos discursivos que disputam tal noção e que travam embates pelos seus efeitos de verdade a articulam como uma espécie de suporte de seus respectivos discursos. Como reverberação desse borramento da performance como categoria e termo fixo de um campo do saber, a ciência de sua teatralidade extrapolou o campo das artes. Caminham, assim, "quase todos os aspectos das tentativas modernas de compreender nossa condição e nossas atividades, em direção a quase todos ramos das ciências humanas"²⁶⁶.

'Eu me aprofundo no teatro, tendo como cruzamentos à performance, muito a dança também'. É nesta esteira que Maria Luisão tenta em sua narrativa marcar na sua ação performativa, a atuação de saberes mobilizados por outros campos, principalmente quando aponta que: *'depois quando eu vou pra performance, eu trago muitas coisas,*

²⁶⁵ CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 11.

²⁶⁶ Ibid., p. 17.

elementos de dança e elementos do teatro, de alguma forma. Uma coisa meio cabareteira, eu acho'.

Trazendo o cabaré para o fundo do mar, Maria Luisão ao narrar suas experimentações com a performance, provoca-nos ainda mais ao mostrar-nos seu tornar-se drag, fruto de todo um repertório que aglutina saberes, concursos entre seleções artísticas e acadêmicas – amigos, entre outras trocas significativas. É inclusive em um concurso que afirma: *'eu não me via como drag queen, eu me via como uma performer que performava as provas de cada noite de concurso'.*

Afetada pela força performativa da presença de outros corpos drags através de uma interação artística é que, com o tempo, Luisão aponta: *'eu fui fluindo com as outras artistas drags queens, e aí eu comecei a experimentar muito com uma galera daqui que se chamava 'casa monstro'. Que tem essa linha de drag que se chama drag monstra'.*

'O meu acesso à performance sempre foi interdisciplinar'. Maria Luisão ao narrar sua relação interdisciplinar com a performance acaba denunciando como sua drag é tecida pela montagem, pela teatralidade, pelo atizado movimento da dança²⁶⁷. Quando afirma: *'eu estou toda montada, tem essa coisa muito da montagem, para essa construção dessa persona. Mas, eu acho que também tem algumas características teatrais'.* Luisão constrói a visualidade de sua drag, marcando-a pelos discursos que produziram em sua superfície corporal, seu fazer drag queen como tessitura provocativa.

Nessa montagem, tanto de campos discursivos que traçam seu olhar sobre a arte e sobre o mundo, quanto das peças, pedaços e apetrechos que organiza seu montar drag, Maria Luisão narra seu presente, entrecruzando suas vivências, suas experimentações e seu minucioso desejo de interrogar e sentir. E sua monstruosa imagem desponta em meio ao mar, como quem nos repara com provocativa feição. Seu olhar se perde em meio ao escuro do oceano profundo e as cores se destacam em

²⁶⁷ Percebemos igualmente, ao mobilizar a interdisciplinaridade - certa afetação de Maria Luisão pela presença do sujeito pesquisador, em sua compreensão de estar sendo entrevistada para a feitura de uma tese em educação.

torno dos seus olhos. Sua boca se expande pelo rosto e suas sobrancelhas ganham nítidas altivez. Sua presença é voraz.



Fig. 8: Taylla de Paula, 2015.

Imersos no mar e na narrativa de Maria, ficamos curiosos pela trajetória narrada e as movimentações que ela alavancou em nós. Em meio ao balanço do mar, do rodopio das águas nos envolvendo e de todos os sentimentos que tal encontro propiciava, buscamos, provocados pelos ditos, indagar: você falou da drag monstra. Você acha que essa tua relação com a performance drag questiona alguns padrões? Ela nos responde:

Sim. Eu acho que sim. Eu acho que ela tem esse lugar de interesse, de curiosidade. E eu acho que eu falo muito desse início, desse meu aprofundamento da performance com a minha pesquisa, através dessas elaborações do pré-projeto de mestrado. Porque eu acho que, quando eu começo a estudar e me debruçar sobre o que eu queria estudar, eu vou percebendo que existe um interesse, uma curiosidade,

um desejo, de se debruçar sobre essas questões que tratam um pouco do 'normal', e do normal enquanto corpo. Acho que vem um pouco por, talvez uma contradição interna de alguma forma, de ser um corpo hegemônico, mas que performa outros lugares - de alguma forma. Tipo, o meu corpo, a minha carcaça - vamos dizer assim, né -, está dentro de uma normativa hegemonia e inclusive dentro de um padrão de beleza, mas internamente, subjetivamente, tem outros lugares que ele deseja. Então, eu acho que sim, que questiona sim. Porque é do meu interesse de pesquisa, quando eu começo drag, quando eu começo a experimentar drag, era uma coisa que eu já pirava antes, mas com drag eu meio que materializo esse lugar dessa curiosidade, que é dessa reconstrução do corpo. Porque a arte drag é cheia de tecnologias: as próteses, as maquiagens, os acessórios, peruca. Tudo isso te ajuda a construir uma outra persona. Então, eu acho que me encontrei muito de alguma forma nesse lugar, porque foi quando eu vi essa possibilidade de dentro de uma linguagem, eu poder brincar - inclusive que sempre foi uma coisa que me interessou de alguma forma - com essa geometria e geografia do corpo, com essa alteração desse corpo. De às vezes usar elementos que sejam equivalentes, mas de formas opostas, e usando um pouco do cômico nisso também. Por exemplo, existe a cinta, que é para afinar a cintura. Então eu comecei a utilizar materiais equivalentes como tipo, a fita isolante ou então durex. Que podiam estar modelando meu corpo, mas o meu interesse não era de modelar dentro desse lugar, desse ideal de feminino, e desse reforço de ideal de feminino. Mas, a gente está construindo outros corpos. Meu desejo enquanto pesquisa é justamente a tensão do desejo da repulsa, de alguma forma. Tipo, eu reconheço esse corpo hegemônico, esse corpo dentro dos padrões hegemônicos desejáveis e consumíveis, inclusive dentro de uma cultura - sei lá - pornográfica hegemônica. E aí através da tecnologia drag, eu desconstruo parte desse corpo. Eu não trabalho apenas a monstruosidade, mas eu trabalho com a monstruosidade, com desejo, com sexo, com o sensual. Então eu gosto de estar brincando com esses padrões, com esses limites.

Maria Luisão

Em altivez ao que Maria nos tinha narrado, fomos levados ao molhado desejo de pensar sobre as provocações que o mergulho no mar nos trouxe. De tocaia, querendo estender o devaneio dessa duradoura submersão, nosso corpo deixava sentir e acompanhar as reverberações dessa interação, desse encontro.

Maria Luisão situa como resposta a nossa indagação como o seu desejo e curiosidade tensiona seu corpo e os estatutos que lhe concebem como normal. Ela compreende tal desassossego advindo quando afirma: *'um pouco por, talvez uma contradição interna de alguma forma, de ser*

um corpo hegemônico, mas que performa outros lugares - de alguma forma -'.

Circunscrevendo aquilo que materializa uma matriz normativa, seu corpo-carcaça reivindica um texto desejoso de outras viabilidades para sua contingente superfície. Talvez, inclusive, o enlace narrativo no fundo do mar, debaixo d'água, já seja uma criativa provocação aos limites do corpo.

Cabe elucidar que sendo um corpo hegemônico – uma mulher cis – a decisão de performar uma drag queen já desloca toda uma produção sensível no repertório de Maria Luisão. Quando torna-se drag queen e não um drag king, ela aglutina desafios que unem a crescente presença de mulheres – sejam cis ou trans –, confundido e rearrajando certos enquadramentos no mundo drag²⁶⁸.

Munida de atravessamentos outros, é curiosa e desejosa que Maria constrói seu corpo drag, suas vivências performativas. Ela inclusive pondera: *'quando eu começo a experimentar drag, era uma coisa que eu já pirava antes, mas com drag eu meio que materializo esse lugar dessa curiosidade, que é dessa reconstrução do corpo'* – entrevendo no corpo uma superfície contingente, factível de modificações, intervenções, mutações.

O corpo, então, em sua materialidade, pode manifestar um outro modo de estar no presente, na medida em que encadeia todo um conjunto de posturas e condutas em torno de si, que já não são/nem serão consolidadas de maneira passível, sem resistências. Maria Luisão abraça a performance drag queen querendo decididamente produzir em si um corpo outro, faz isso *'porque a arte drag é cheia de tecnologias: as próteses, as maquiagens, os acessórios, peruca. Tudo isso te ajuda a construir uma outra persona'*. Tal afirmação nos estimulou nesse encontro molhado: peruca, prótese, rosto maquiado e coberta de

²⁶⁸ O chamado mundo drag é povoado por duas identidades. As performances das queens, cujos artistas são homens cis que possuem variadas orientações sexuais: gays - em grande medida -, bissexuais e heterossexuais. E as performances das kings, tendo como artistas as mulheres cis, lésbicas ou bissexuais.

acessórios. Um amalgamado de artefatos que, tendo o corpo como objeto, são pelas performances drag reinventados, rearranjados e aperfeiçoados, fabricando pela desvirtuação do uso efeitos produtivos nas relações de saber e de poder.

A produção dessa visibilidade drag sacode os códigos normativos sobre o masculino e feminino, exatamente no mesmo corpo naturalizado feminino. A força produtiva desta performance reside na evidência de como “masculino e feminino são termos sem conteúdo empírico para além das tecnologias que o produzem”²⁶⁹. Tais códigos normativos de reconhecimento visual – embora certa cientificidade biologicista advogue uma condição natural de identidade no sexo biológico²⁷⁰ – são deslocados diante da fissura de uma ontologia ótica no qual o real é o que nos é visível.

A produção hiperbólica de modos binários de masculinidade e feminilidade é falível e artificialmente concebida. Sua materialidade é constituída na mesma medida em que corpos abjetos funcionam tanto como exemplo normativo para produção de um sujeito generificado, quanto a denúncia de seu caráter fictício e contingente.

Maria Luisão, ao afirmar *'eu vi essa possibilidade de dentro de uma linguagem, eu poder brincar - inclusive que sempre foi uma coisa que me interessou de alguma forma - com essa geometria e geografia do corpo, com essa alteração desse corpo'*, deseja de maneira curiosa e instigante, através de sua performance, poluir os enquadramentos fabricados em torno do corpo. As curvas e partes da superfície corporal são assumidamente desvirtuadas, mostrando como a matriz lógica da aparência – em seu estatuto binário e heteronormativo – que instituiu o corpo é traída pela mesma lógica, através da performance drag.

Reconfigurando o corpo por meio de próteses e acessórios como ato performativo, as estratégias de Maria Luisão objetivam piratear os modos

²⁶⁹ PRECIADO, 2018, p. 111.

²⁷⁰ Inclusive, Preciado aponta que “pênis e vaginas são biocódigos de regimes de poder e conhecimento; reguladores ideais, ficções biopolíticas que encontram seu suporte somático na subjetividade individual” (2018, p. 112).

pelos quais nós o utilizamos: *'Por exemplo, existe a cinta, que é para afinar a cintura'*. Em sua performance, de maneira decidida, ela começa *'a utilizar materiais equivalentes como tipo, a fita isolante ou então durex'*.

É intentando não somente provocar um regime produzido pelo dispositivo da moda²⁷¹, mas igualmente articular neste ato, a produção de uma outra inteligibilidade corporal, que Maria pondera que: *[as fitas] 'podiam estar modelando meu corpo, mas o meu interesse não era de modelar dentro desse lugar, desse ideal de feminino, e desse reforço de ideal de feminino'*. Sacudindo as capturas enquadradas sobre gênero, ela assume uma postura suscitadora e declara seu desejo de estar *'construindo outros corpos'*.



Fig. 9: Helio Montferre, 2019.

²⁷¹SILVA, Robson Guedes da. **Isso não é um manifesto! Corpo, performance, moda-militância e imagem pedagógica**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação: UFPE, Recife-PE, 2019.

De braços abertos e flutuando em meio ao balanço da corrente marítima, o manto que ornava Maria Luisão dançava em ritmo descompassado e as fitas atadas à sua superfície corporal lhe confirmavam firmeza. Tudo isso estabelece diante de nós – através da imagem que constituía – um modo outro de construir ressonâncias performáticas.

Mergulhada nos processos prostéticos que tecem seu corpo, Maria Luisão elucida: *'através da tecnologia drag, eu desconstruo parte desse corpo. Eu não trabalho apenas a monstrosidade, mas eu trabalho com a monstrosidade, com desejo, com sexo, com o sensual'*. Ela salienta por meio dessa acepção sobre as reverberações produtivas que tal ato noticia a ciência de *'estar brincando com esses padrões, com esses limites'*.

Animados por esta partilha de saberes e experimentações com a performance, fomos pela força dos ditos, estimulados a junto a Maria Luisão nessa troca debaixo d'água, a pensar sobre a relação – corpo drag e curiosidade investigativa – que tanto se denotava em sua narrativa. Sendo assim, perguntamos a ela: você entrecruza arte drag e pesquisa na sua vivência com a performance? Logo, responde-nos Maria:

Com certeza, super. E eu acho que de alguma forma sempre foi. Além de sempre encarar, eu acho que sempre tive pessoas ao meu redor, professoras e tal, que tinham muito esse lugar de realmente entender a arte como um lugar de produção de pensamento, de conhecimento. Mas eu aprofundo isso conscientemente quando eu vou pro laboratório de performance, quando eu entro em contato com pesquisa performativa, da performance como pesquisa, e quando eu entro no mestrado. Eu nem consigo fazer essa separação. Essas coisas foram realmente uma retroalimentação, assim, da performance com a pesquisa, uma com a outra. Performar, experimentar, testar, era levantamento de dados da pesquisa, era organização da pesquisa. Era, não sei se responder, mas, novas perguntas talvez, para aquelas antigas. Aproximações das perguntas.

Maria Luisão

Dois corpos, narrativas múltiplas, curiosidade e desejo como sentimentos que abraçam tal colóquio. A cada nova submersão nesta troca molhada, nesse devaneio sem ar, suscitados pela maneira pelo qual

Maria Luisão nos contava seu estar no mundo, íamos nos envolvendo e afetando, as águas nos conduziram a um profícuo encontro.

Ao ouvirmos a resposta de Maria às nossas indagações, confluíamos com sua perspectiva – nutrida do repertório que construiu em sua trajetória e experimentações – da *'arte como um lugar de produção de pensamento, de conhecimento'*. Um campo produtivo, sempre em movimentação.

Já seu corpo, ao mesmo tempo "tangível e fugitivo"²⁷², nutre-se de empreitadas investigativas intentando a produção de conhecimentos outros. Sua certeza sobre as formas pelas quais a performance – como ação disruptiva – cria como efeito de seu suceder, saberes potentes, despossuídos de qualquer captura positivista ou hierarquizante.

Quando afirma: *'Eu nem consigo fazer essa separação. Essas coisas foram realmente uma retroalimentação, assim, da performance com a pesquisa, uma com a outra'*, Maria Luisão soma-se a um grupo crescente de pesquisadores mobilizados pela prática, que aglutinam em seus caminhos investigativos uma provocativa articulação pesquisa-performance, performance-pesquisa. A pesquisa performativa que Maria busca construir em seu trajeto com a arte é marcada pela "sua insistência de que os resultados da investigação e as reivindicações de conhecimento devem ser feitos através da linguagem simbólica e forma de sua prática"²⁷³. Este é o corpo como meio de investigação, ou dito de outra forma, da superfície corporal como laboratório e cobaia de uma mutação analítica crítica.

A proposta é ser guiada pela sua prática, sendo seu corpo instrumento e efeito de seus processos de criação e experimentação com a performance. Certo efeito autocobaia estabelece embates contra certo cientificismo que busca "gerar conhecimento exterior a si, livrando o próprio corpo das agonias da autoexperimentação"²⁷⁴.

²⁷² AGAMBEN, Giorgio. **O uso dos corpos**. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 55.

²⁷³ HASEMAN, 2015, p. 44.

²⁷⁴ PRECIADO, 2018, p. 368.

O corpo autocobaia²⁷⁵ é decidido. Ele deseja sentir os biocódigos que conformam as múltiplas ficções biopolíticas. Ele é curioso por experimentos, tem vontade de saber. Seu agir trata de uma “prática modesta, corporal, implicada e responsável de fazer política: quem quiser ser um sujeito político que comece por ser rato de seu laboratório”²⁷⁶. Tal movimentação é potente porque “apenas a arte trabalhando junto com a práxis biopolítica pode gerar mudanças” pode interromper a pacificação de nossa possibilidade crítica. O corpo como plataforma teórico-política, engendrando problemas poluentes na higienização das urgências queer.



²⁷⁵ Vale salientar, ao discutirmos sobre o corpo autocobaia, que no campo teórico, como fundadores de discursividade, Freud - com a cocaína - e Walter Benjamin (2013b) - com o haxixe -, marcam a acadêmica pela “invenção de novas técnicas do eu e registros de práticas de intoxicação voluntária” (PRECIADO, 2018, p. 269). Utilizando seus corpos em processos de investigação através de experimentações fármaco-filosóficas.

²⁷⁶ PRECIADO, 2018, p. 370.

Fig. 10: Helio Montferre, 2019.

Dessa forma, com seu corpo autocobaia, Maria Luisão aponta como o seu *'performar, experimentar, testar, era levantamento de dados da pesquisa, era organização da pesquisa'*. Sua drag pesquisadora não apenas parodia os códigos naturalizados de feminilidade e masculinidade, como também produz outros saberes sobre os limites e possibilidades de um corpo em performance.

Talvez pela falta de ar, diante de nossos olhos uma imagem ganhava contornos: três cigarros na boca; um outro espaço; um movimento em plena ação. O banco que apoia a palma das mãos. Maria exala em meio aos atravessamentos do encontro, seu performar, seu dançar, seu artistar. Reverberação potente de uma superfície corporal.

O balanço do mar, as algas, as narrativas, as próteses, os acessórios e sentimentos. O molhado, os saberes, os desejos e a nossa curiosa vontade de estender o encontro com Maria Luisão. Instigante proposta, tal como a possibilidade de debaixo d'água, longe da brisa, poupar nosso corpo em devaneio, da necessidade de respirar.

Pela boca de Maria, um canto absurdo saciou nosso ansiar por narrativas, seu rosto maquiado, suas fitas, suas curvas, seu investigar. Isso tudo deslocou nosso olhar para a performance e os processos educativos que ela movimenta.

Dando um mergulho ousado, Maria adentrou-se mar adentro, e nós contemplando seu corpo se esvaindo, fechamos os olhos, abrindo nosso corpo a sentir e experienciar outras viabilidades criativas. Deixamo-nos levar pelos ecos dos ditos, esperando emergir outras afetações performativas.

III

PRÓLOGO AO CORPO

*Um homem toma posse de si mesmo por meio de
lampejos, e muitas vezes quando toma posse de
si não se encontra e não se alcança.*

Antonin Artaud

O corpo inventado transmuta. Adquire novos contornos. Arruinado pela história, cria novos ditos em torno de si. Sacode a alma que está ao seu redor e sucumbe ao declínio previsto ao homem. Tece nessa desassossegada disputa, reverberações constitutivas. Engendrando novas materialidades corporais produtivas.

Vinco de atravessamentos. Lócus de intensidades. A superfície corporal em sua contingência perene pode proliferar atos criativos decididamente rearranjados. Em seus limites e possibilidades, aglutina devires e desponta sobre si e como efeito da relação de si com o mundo, saberes desprovidos de um enquadramento normativo fadado ao corpo. Talvez a ação corporal seja potente tanto de audaciosa resistência ao que lhe alcança e lhe modifica com constante insistência, quanto mobilizadora de outras feições corporais, extrapolando os usos dos corpos.

Proliferam-se com pertinente perspicácia, todo um conjunto de discursividades que, nutridas pelos novos modos de subjetivação farmarpornográfica²⁷⁷, articulam em torno do corpo a construção de práticas de resistência às capturas biopolíticas e o desaparecimento de uma noção uniforme em torno dele, reivindicando viabilidades pós-humanas e cibernéticas como devir corpo.

Estender nossos corpos para além de nossas peles, difundindo práticas que desmantelam contornos inteligíveis instados a uma matriz normativa. Provocar não apenas o desaparecimento de um regime naturalizado sobre ele, mas difundir formas poluídas de superfícies corporais.

Derrubando os atributos eleitos e laureando os renegados. Tecendo sobre o corpo novas inteligibilidades. Abandonando estatutos fixos sobre ele e amalgamando a provisoriedade como condição de uma corporeidade possível. Rearranjando certos operadores que constituem outras superfícies corporais por meio de tecnologias somato-cibernéticas: materiais sintéticos, substâncias endócrinas, próteses plásticas e conexões

²⁷⁷ PRECIADO, Paul. **Pornotopia: PLAYBOY e a invenção da sexualidade multimídia**. São Paulo: N-1 edições, 2020.

informativos. Mobilizando a emergência de subjetividades outras, de modos de estar no presente que fustigam qualquer política uniforme de aparência para a superfície corporal.

Inquietar os saberes constituídos em torno do corpo intui o gesto de desconstrução dos efeitos lineares naturalizados nele. A aceção universal do corpo humanista é provocada pela filosofia da diferença que “busca atingir o corpo da terra e com ele os poros, os tóxicos, os sonhos envenenados por uma vida radical em guerra contra as representações”²⁷⁸.

Esse gesto filosófico – atizado por Deleuze e Guattari – almeja decididamente “experimentar pensamentos nômades, produzir uma escrita das vísceras, elaborar conceitos grávidos de acontecimentos”²⁷⁹. Deseja-se produzir junto às escritas fecais de Artaud, um campo “aberto aos múltiplos sussurros e gritos de um corpo”²⁸⁰. Escrito por marcas. Corpo marca de uma escritura. Tessitura de uma linguagem que “atravessa as organizações gramaticais, lexicais e sintáticas, e as deforma ou as entorta”²⁸¹.

Movimentar a ação corporal criativa da singularidade. Guerrear contra o corpo ordenado, categorizado, universal. Denunciar como o atropelo do corpo é o organismo, que trunca seu funcionamento, atribuindo valor aos órgãos e situando os limites da pele. Talvez, criar um corpo sem órgãos, que “não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas”²⁸², seja uma tática estratégica para a construção de uma máquina de guerra nômade²⁸³.

²⁷⁸ LINS, 1999, p. 7.

²⁷⁹ Ibid., p. 8.

²⁸⁰ Ibid., p. 9.

²⁸¹ Ibid., p. 14.

²⁸² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia vol. 3**. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 12.

²⁸³ Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011) ao discutirem a máquina de guerra nômade, apontam-na como um tipo de organização guerreira que, embora mantivesse proximidade aos atos de governo do Estado, não estavam inteiramente submetidos a ele. A máquina de guerra está para a imanência, quanto o corpo sem órgãos está para a produção decidida de pensamentos nômades, desterritorializados e reterritorializados. “O problema é que a máquina de guerra vive sendo apoderada, pelo déspota, o de fora e o de dentro, aquele que também nos habita, pela interiorização dos poderes em nós”

Um corpo sem órgãos é forjado na acepção da resistência para vida e lócus de experimentação de intensidades. Ecoa um grito de guerra de Artaud, levantando-se contra os órgãos, contra os organismos, contra o imobilismo, contra a ordem. Desterritorializa o corpo, apagando limites, rearranjando contornos e fronteiras.

Certas torções corporais abrem fluxos de forças difusas que interpelam e tentam atribuir outras articulações possíveis no presente. Um levante contra qualquer transcendência essencialista em torno do corpo em suas vísceras, seu excremento, sua epiderme. Práticas que desvirtuam uma fixidez naturalizada, denunciando seu estatuto fictício.

A produção de um corpo sem órgãos que nunca é plena. Está se acabando e se construindo. A vida, devora o corpo sem órgãos, demarcando seus contornos, delimitando suas vibrações. É a ação do pensamento que extrapola os trajetos de experimentação do corpo, fabricando resistência, não sendo, portanto – o corpo sem órgãos – a desconstrução ou dissociação da superfície corporal²⁸⁴.

Inclusive, não se trata de diluir o corpo, mas de desconstruir no corpo o organismo. “Trata-se, antes de tudo, de uma guerra feita contra o organismo, de um levante”²⁸⁵, de uma busca incansável “pelas intensidades que foram roubadas, que foram capturadas para servir a forças que não são as da vida”²⁸⁶.

Corpos em desconstrução. Mutações decididas. Epidermes desterritorializadas. Fluxos constantes de desejo e guerra. Intensidades providas de drogas e esquizofrenia, como feito do capitalismo na subjetividade psiquiatrizada: “É que o próprio corpo é arrancado de sua

(SCHOPKE, 2017, p. 298). O corpo sem órgãos se articula à produção desta máquina de guerra e a luta contínua contra a sua apoderação das superfícies corporais.

²⁸⁴ SCHOPKE, Regina. **Corpo sem órgãos e a produção da singularidade: A construção da máquina de guerra nômade**. Revista Filos. Aurora, v. 29, n. 46, p. 285-305, jan./abr., 2017.

²⁸⁵ Ibid., p. 289.

²⁸⁶ Ibid., p. 289.

imanência para que se construa um organismo, um significado, um sujeito”²⁸⁷.

Expandindo as tipologias da carne, o que se apresenta como devir revolucionário no corpo sem órgãos é o lançar-se a rearranjar os processos de produção de uniformidade, atrelando outras conexões e agenciamentos da superfície corporal. Assim, longe de uma condição inata, a insurreição nômade desponta como viabilidade a criação de novos modos de viver, de estar no presente, novas maneiras de criar um corpo.

Reinventando no corpo novos modos de si, a ação produtiva do corpo sem órgãos denuncia os discursos metafísicos, perseguidos pelo humanismo, ao mesmo passo que almeja constituir novas inteligibilidades, outras vibrações e intensidades, abrindo-se para fluxos desterritorializados, despossuídos de contornos fixos e de fixidez.

O corpo sem órgãos – tal como aponta Deleuze e Guattari utilizando a imagem do ovo – “é atravessado por eixos e limiões, por latitudes, longitudes e geodésicas, é atravessado por gradientes que marcam os devires”²⁸⁸. Levanta-se contra a ideia de homem, contra qualquer gesto totalizador da vida. A potência dessa nova produção criativa em torno do corpo modela outras possibilidades de vida, de desejo, de paixão, de sentir na medida em que, ao nos adentrarmos na guerra contra o imobilismo corporal, resistimos aos modos pelos quais uma vida possível de ser vivida é impossibilitada ao corpo.

Tal gesto insurgente intenta abandonar como condição inteligível ao corpo, a noção de homem naturalizada pelo discurso cartesiano. Essa noção produz em seu sujeito universal “um medo tão incontrolável dos devires, das mudanças, de tudo aquilo que coloca em risco a estabilidade do seu mundo, que este medo se converte num medo inescapável do próprio existir”²⁸⁹.

²⁸⁷ SCHOPKE, 2017, p. 290.

²⁸⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 34.

²⁸⁹ SCHOPKE, 2017, p. 293.

O corpo, maquinaria orgânica de tecidos e sangue, é ligado cada vez mais a outras máquinas. “Toda máquina é corte de fluxo em relação àquela com que está conectada, mas ela própria é fluxo ou produção de fluxos em relação àquela que lhe é conectada”²⁹⁰. Dessa forma, a produção de máquinas desejanças, como insurreição molecular, desponta a necessidade de criarmos novas configurações corporais, intensidades difusas, plasticidades outras.

Reconectando o corpo pulsante aos múltiplos caminhos de fuga dos incessantes processos normativos, a criação de um corpo sem órgãos em seus devires, requer produzi-lo pleno, intenso e aberto aos fluxos de desejo. Exige “todo um diagrama contra os programas ainda significantes e subjetivos”²⁹¹.

Tal empreitada amálgama como potência, a criação de “um corpo talhado para a guerra, um corpo capaz de lutar contra as pressões e tiranias deste mundo”²⁹². Esse corpo, longe de ater ao organismo, dinamita toda composição única fadada a vida, ao desejo, aos sentimentos. Se com veemente força ouvirmos Deleuze e Guattari nos dizer: “Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide”²⁹³, o efeito produtivo dessa locução filosófica é crescentemente a possibilidade de fabricarmos o corpo do/em devir: suas extensões, suas forças e potencialidades.

O corpo sem órgãos, não estando desconectado do pensamento, é produzido exatamente na atitude crítica do pensar. “Isso porque, numa perspectiva imanente, toda experimentação do corpo é já uma experimentação do pensamento”²⁹⁴. Materialidade de uma produção do pensamento e reverberação inesperada de saberes potentes, o corpo – ao

²⁹⁰ DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 55.

²⁹¹ DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 27.

²⁹² SCHOPKE, 2017, p. 300.

²⁹³ DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 13.

²⁹⁴ SCHOPKE, 2017, p. 302.

lançar-se em experimentações desejantes – cria novos contornos para as fronteiras de sua epiderme.

Toda essa potência do corpo se inscreve num regime de visibilidade-dizibilidade que funciona de forma contingente, na medida em que não há exercício do saber e de poder sem que se efetivem práticas difusas de resistência. Desvirtuando os limites naturalizados sobre a superfície corporal, são produzidos efeitos inesperados ao mesmo passo que alvos de sofisticados operadores que lhe alcançam e tentam modificá-los.

No embate farmacopornográfico, como reverberação constitutiva de um diagrama de forças que investe no corpo, temos a emergência de todo um conjunto de novas imagens, temas, conceitos, leis, tratados, etc. que o abraçam como objeto. Neste ínterim, todas essas discursividades incitam novos problemas sobre o corpo, novos regimes de aparência que o produzem, além de outros dispositivos que funcionam na incoação de sua identidade.

Pensar o corpo em nosso presente requer, como nos aponta Homero Lima, "tomá-lo como um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, em nossa época, com diferentes estilos e não pensá-lo como uma homogeneidade"²⁹⁵, inata a superfície corporal.

Tal produção enquadrante busca naturalizar o corpo instando-o a estatutos biológicos, a regimes de saber e de poder que fabricam uma inteligibilidade normativa em torno dele. No corpo, encerra-se a condição de espécie, de tecido orgânico composto de uma plasticidade moderna, de um efeito biopolítico que lhe governa e lhe incita a provocação de fissuras ao mesmo passo que lhe captura, alcança e impossibilita.

Essa superfície na qual se inscrevem difusos acontecimentos vem sendo lócus desde a metade do século XX de um conjunto de produções discursivas e imagéticas. Essas produções, atravessadas por vários campos do saber como as tecnologias da informação, a cibernética e a

²⁹⁵ LIMA, Homero Luís Alves de. **Do corpo-máquina ao corpo-informação: o pós-humanismo como horizonte biotecnológico**. Tese (Doutorado em Sociologia), Recife:UFPE, 2004, p. 25.

biologia molecular, vêm “provocando uma inflação de significações que confluem para a composições de noções de corpo como ‘corpo pós-humano’, ‘corpo pós-biológico’, ‘corpo-prótese’, ‘corpo obsoleto’, ‘corpo cyborgue’, ‘corpo informação’, ‘corpo virtual’”²⁹⁶.

Toda essa polissemia conceitual aglutinou como consequência de sua proliferação discursiva a fabricação de várias tecnologias, tais como: a inteligência artificial, a robótica, as próteses, a bioengenharia, as mutações no DNA, a nanotecnologia, a produção de órgãos sintéticos, entre outras. Esse horizonte biotecnológico através de seus dispositivos – tal como elucidado pela arqueogenealogia efetivada por Homero Lima – produz “práticas de saber-poder que investem o corpo hoje, no sentido em que remetem às relações de força como práticas de saber”²⁹⁷, estando “relacionadas aos regimes de verdade que configuram os contornos em que o corpo passa a se reconhecer”²⁹⁸.

As chamadas novas tecnologias – informacionais e comunicacionais – intenciona alcançar o corpo engendrando toda uma série de investimentos que conformam a sua “trajetória mutante, um processo ininterrupto de aperfeiçoamento técnico, para tornar-se espetacular e, certamente, eficiente”²⁹⁹. Esses agenciamentos que articulam toda essa nova engenharia dos tecidos se afastam da naturalização do cogito cartesiano, construindo um “modelo ciborgue, misto de organismo e cibernética, emblema inspirador das novas configurações humanas”³⁰⁰, apontando caminhos pós-humanos para o corpo.

O ciborgue – como aponta Donna Haraway – é “um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de

²⁹⁶ LIMA, 2004, p. 27.

²⁹⁷ Ibid., p. 28.

²⁹⁸ Ibid., p. 28.

²⁹⁹ COUTO, Edvaldo Souza. Uma estética para corpos mutantes. In: COUTO, Edvaldo Souza. GOELLNER, Silvana Vilodre (Orgs.). **Corpos mutantes: ensaios sobre novas (d)eficiências corporais**. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009, p. 45

³⁰⁰ COUTO, Edvaldo Souza. **O homem-satélite: estética e mutações do corpo na sociedade tecnológica**. Ijuí: Unijui, 2000, p. 20.

realidade social e também uma criatura de ficção³⁰¹. Um aglutinado de ficção e realidade dinamita todo ilusório essencialista que reivindica uma metafísica para o corpo.

O corpo-ciborgue em sua ação aberrante nega qualquer astuciosa razão fundante da natureza, anunciando uma nova possibilidade corporal como texto-evidência do absurdo da norma. Ele polui igualmente, o regime de verdade em sua produção de certezas sobre a carne, rearranjando certos termos que funcionam como engrenagem constitutiva dos corpos.

Como ferramenta crítica para o logro de tentativas totalizadoras e universalizantes, a função ciborgue aglutina possibilidades de declínio dos binarismos, nos atravessamentos entre mutações tecnológicas e tessituras corporais. O conceito de um corpo ciborgue pode evidenciar como "a fronteira entre ferramenta e mito, instrumento e conceito, sistemas históricos de relações sociais e anatomias históricas dos corpos possíveis"³⁰² são contingentes e permeáveis. E que "na verdade, o mito e a ferramenta são mutuamente constituídos"³⁰³.

Esse atravessamento aglutina uma importante potencialidade na medida em que marca uma nítida ruptura para com os signos consagrados do humanismo. Ao abraçar novas formas corporais, novas maneiras de acepção do corpo, novas tipologias da carne, é estabelecida a dissolução das fronteiras que separam o corpo de suas possibilidades constitutivas.

Paula Sibilia pondera que "outro corte radical decorre da dissolução das velhas fronteiras entre o organismo natural - o próprio corpo"³⁰⁴ e de todo um "arsenal de artifícios que a tecnociência coloca nas mãos do novo

³⁰¹ HARAWAY, Donna. Manifesto Cyborg: Ciência, Tecnologia e Feminismo Socialista no Final do Século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Antropologia do Ciborgue**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 36.

³⁰² HARAWAY, 2009, p. 64.

³⁰³ Ibid., p. 64.

³⁰⁴ SIBILIA, Paula. **Rumo à imortalidade e à virtualidade: a construção científico-tecnológica do homem pós-orgânico**. In: Anais do XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação. Campo Grande, 2001, p. 03. Disponível em: <<https://url.gratis/UiKFBM>> Acesso em: jun. 2021.

demiurgo humano para que ele administre a sua pós-evolução”³⁰⁵. Dessa maneira, essas práticas de hibridização desvirtuam os estatutos do humanismo quando conformam a materialidade corporal, extrapolando o corpo para além da epiderme.

O ciborgue é entendido cada vez mais como uma arma política “que desvela o totalitarismo implícito aos mitos de origem - o do gênero, o da natureza opondo-se à cultura, o da redenção futura do pecado original que vitimou o Homem, entre outros”³⁰⁶. Assim, podemos perceber como, de maneira crescente, “não está claro onde termina o humano e onde começa a máquina. Ou, dada a ubiquidade das máquinas, não se sabe onde termina a máquina e onde começa o humano”³⁰⁷.

Os discursos mobilizados pelo corpo ciborgue além de fustigarem certas oposições binárias e metafísicas, tais como homem/máquina, masculino/feminino, orgânico/inorgânico, entre outras, corroboram a desconstrução do humano, corroendo fronteiras que produzem uma visibilidade-dizibilidade imutável sobre o corpo. É assassinando a carne no corpo que novos devires despontam no corpo da carne.

O que se estende a nossa materialidade biológica é enlace protético-cibernético. Corpo-informação. Novos aditivos tecnológicos, não apenas se somam ao corpo, fabricam-no, ao mesmo passo que também se tornam elípticos. O corpo é esse “conjunto de entranhas entrelaçadas em um estrutura temporariamente viva e relativamente estável, frágil e forte, ao mesmo tempo, delicada e bestial, áspera e cheia de mistérios”³⁰⁸.

Vale salientar que se efetivam crescentemente nos discursos do campo da tecnociência a aceção de saberes que desejam sofisticar as formas pelas quais regulamos e produzimos a vida. Esses saberes

³⁰⁵ SIBILIA, 2001, p. 03.

³⁰⁶ DUTRA, Roger Andrade. **As teorias do Ciborgue: o maquínico e o humano em Stanislaw Lem e Donna Haraway**. Revista CTS, nº 19, vol. 7, Diciembre de 2011, p. 148.

³⁰⁷ LIMA, Homero Luís de. Corpo cyborgue e o dispositivo das novas tecnologias. In: COUTO, Edvaldo Souza. GOELLNER, Silvana Vilodre (Orgs.). **Corpos mutantes: ensaios sobre novas (d)eficiências corporais**. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009, p. 37.

³⁰⁸ SIBILIA, Paula. **El cuerpo extraño: orgánico, demasiado orgánico**. Revista Interdisciplina, v. 2, n. 3, 2014, p. 212. (tradução nossa).

parecem “extrapolar todo o substrato metafórico para apresentar-se como objetivo explícito”³⁰⁹ o fim da morte para determinados corpos. Essas “tecnologias da imortalidade estão na mira de várias pesquisas atuais, da inteligência artificial à engenharia genética, passando pela criogenia e por toda farmacopéia antioxidante”³¹⁰.

Incrível e terrível, os limites e potencialidades do corpo se entrecruzam com profícua intensidade. Talvez “precisamente por ser feito de carne e osso, o corpo torna-se aterrorizante, não devido à artificialidade ostentosa ou à sua perfeita comunhão com a técnica”, ele “torna-se aterrorizante porque é uma coleção de vísceras que, incrivelmente, vive, pensa e sente”³¹¹.

Certamente conjurar os perigos do fim do corpo não seja necessariamente sua infeliz ruína, mas uma corrente inscrição de acontecimentos. No desaparecimento do homem, o corpo, seu atributo, encontra-se igualmente, no liame da finitude. Sua resistência ao que lhe apaga é uma mutação prostética potente, uma simbiose que conforma novas formas, vibrações, aparência e materialidade corporal.

Assim, as dissidências múltiplas que o corpo assume em contraposição aos regimes de verdade proporcionam a proliferação de práticas difusas de contraconduta, que subvertem certos termos de uma matriz normativa mediante poluições estéticas a pulsante presença de quimeras, de ciborgues, de corpos falantes plásticos.

Como resposta a toda difusão pós-corpo – no leque dos atravessamentos que permeiam essa nova possibilidade corporal – tecem-se como anúncio os ecos que vivificam tal chamamento. Como concretização de novas presenças a instigar movimentações outras, descompassos pós-orgânicos que arrotam quimeras, constroem-se ciborgues e teatralizam a monstruosidade como devir.

³⁰⁹ SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 50.

³¹⁰ SIBILIA, 2002, p. 50.

³¹¹ Ibid., p. 212.

Gangrena, grito performativo. Narrando suas experimentações com a performance e compartilhando conosco os saberes que construiu em suas artistagens. Em seu movimentar, como gesto contestador, se aproximará de nós engendrando afetações múltiplas. Articulado neste encontro, formas potentes de pensarmos e produzirmos outros processos educativos.

CENA III

DOS CORPOS DISSIDENTES: SUBVERSÃO, PÓS-HUMANISMO E TECNOLOGIAS DE SI

[Catem os restos. - O homem morreu. - Pós-corpo. Entre ciborgues e quimeras. - Performances monstruosas. - Gangrena: o grito narrado. - Drag queer. - Saber contrassexual. - Dissidência e poluição da aparência. - Saberes monstruosos. - Inventar o arquivo. - Lampejo dos corpos. - Queremos ser corpos?]

O corpo arruinado. Tecido de/na história. Reverberação produtiva de epiderme, suor, aparência e força. Sensível ao que lhe entrecruza, constitui na sua vivência e interação com outros corpos, experimentações singulares. Suscita de forma potente novas visualidades possíveis, evocando reformulações em torno de uma significação unitária sobre ele.

A superfície corporal conjura perigos. Seu texto é contingente em potência plurivocal. Cada vez mais sentimentos e sentidos, moléculas e informações, mutações e modificações, lhe alcança e tenta lhe modificar. Polimorfo, prostético, plástico. O corpo rearranja suas possibilidades de afetação.

Agenciamento de multiplicidades heterogêneas, inevitavelmente singulares. As tramações do corpo inscrevem intensas variações diferenciais complexas. Dedos, cabelos, pés, braços, rostos, restos. A finitude de sua matéria é tanto notícia de seu óbvio declínio quanto força de organização de formas radicais de vida para sua consolidação no mundo.

Os termos da sobrevivência do corpo, ancoram-se em uma política da aparência. Circunscrevem-se normas de reconhecimento que naturalizam um regime de visualidade: nem todo corpo pode ser visto, nem todo corpo pode viver. Formas pelas quais a superfície corporal é instada a toda uma matriz farmacopornográfica, estabelecendo inteligibilidades sobre os enquadramentos possíveis e restritos a ele.

Diversas instituições abraçam o corpo como alvo de seus difusos investimentos. Vários dispositivos operam na fabricação/modificação de sua materialidade. Técnicas e tecnologias incidem sobre seu estar no mundo, atribuindo-lhe condutas, ordenando seus atropelos, mobilizando seus defeitos.

Catar o que resta ao corpo, ou dito de outra forma, reinscrever o corpo de história, rearranjando os enquadramentos circunscritos a ele. Tracejar intermeios que sacudam certos modos pelos quais ainda somos governados. Catar os restos do corpo e fazer disso um devir-corpo, uma deriva criativa e potencialmente produtiva.

Claro que o cogito cartesiano fortaleceu a acepção do corpo moderno. Os dizeres e visualidades sobre a superfície corporal conformaram normas em contraposição a uma animalidade própria à espécie que devora constantemente sua contingente humanidade, atribuindo e criminalizando qualquer conduta insurgente como prescrição de assimilação.

O aparecimento do homem e o corpo como texto no qual ele se inscreve, como salienta Foucault, não surgiu de “súbito no horizonte, impondo de maneira irruptiva e absolutamente embaraçosa para nossa reflexão, o fator brutal de seu corpo, seu labor, de sua linguagem”³¹². A ponderação da modernidade em torno do homem é instada a interrogação da finitude.

Por meio de uma busca das condições históricas de possibilidade – o que Foucault denomina como a priori histórico – uma arqueologia das ciências humanas procurou de maneira profícua, analisar as condições que fizeram determinados enunciados se tornarem possíveis em detrimento de outros.

As ciências humanas, marcadas pela força cartesiana, transformaram o corpo em um lócus primário da noção de homem. O gesto empreendido estendia a natureza do humanismo nos termos de sua presença e de sua finitude³¹³. Sob esta perspectiva, por exemplo, “para o pensamento dos séculos XVII e XVIII, era a sua finitude que constrangia o homem a viver uma existência animal, a trabalhar com o suor de seu rosto, a pensar com palavras opacas”³¹⁴.

Como fruto desses atravessamentos, o corpo é instado ao estatuto do humanismo como evidência naturalizada de sua universalização. Desde a modernidade “o homem compôs sua própria figura nos interstícios de

³¹² FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 438.

³¹³ Michel Foucault ao esboçar a iminente morte do homem, traça duas figuras que operaram na produção e disposição da episteme moderna/ noção de homem: a analítica da finitude e as ciências humanas. Formadas no enlace de pensar o finito através do próprio finito e nitidamente deslocadas de certa metafísica do infinito.

³¹⁴ FOUCAULT, 1999, p. 435.

uma linguagem em fragmentos”³¹⁵. Fabricou-se nesta produção inteligível, o homem como reverberação materializada de todo um conjunto de discursividades.

As vivências e capacidades desse homem são circunscritas ao corpo: esse fragmento ambíguo aberto a ressonâncias múltiplas. A textura de sua epiderme, suas especificidades, seus contornos, sua aparência; todo um regime visível à superfície corporal é atravessamento difuso de relações de saber e de poder.

A constituição do homem é – em seus duplos – notícia de um aparecimento e anúncio de seu findar. É cada vez mais pulsante “o esfacelamento do rosto do homem no riso e no retorno das máscaras; é a dispersão do profundo ecoar do tempo”³¹⁶ que conforma outras formas possíveis de experienciar o presente.

O que se localiza em plena nitidez não é apenas determinados domínios do saber, nem somente modelos constitutivos. Trata-se de toda uma produção naturalizada que aparece ao mesmo passo que desaparece como objeto de saber. “Uma coisa em todo caso é certa: o homem não é o mais velho problema nem o mais constante que foi colocado para o saber humano”³¹⁷.

Nos ecos de um deus defunto, o homem morre gritando seu findar. “O homem é uma invenção recente, da qual a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente a data recente. E, talvez, o fim próximo”³¹⁸. Entrevendo que o fim se aproxima, talvez o homem se apegue ao corpo, como instrumento contingente para postergar seu óbvio desaparecimento.

Apagado como um nome escrito nas areias de uma praia – tal como assertivamente apontou Michel Foucault –, o homem moderno contempla nitidamente seu declínio. Recolhe seus pedaços caindo ao chão. Caminha

³¹⁵ FOUCAULT, 1999, p. 535.

³¹⁶ Ibid., p. 534.

³¹⁷ Ibid., p. 536.

³¹⁸ Ibid., p. 536.

entre os destroços bélicos que amalgamou e retruca seu fatídico fim. Querendo-se perene, ele se esvai na próxima onda.

Longe da aceção de ser substância, o corpo é forma. Neste ínterim, a superfície orgânica que consolida nossa materialidade pode ser modificada, alterada, reelaborada, transmitida, modificada. A forma corpo em suas mutações “não se resume a substituir um padrão corporal por outro, mas de se colocar entre, em contínuo movimento, experimentar possibilidades, ser de fato mutante e mutável e, como tal, efetuar grandezas afirmativas”³¹⁹.

Um pós-corpo é hibridizado. Enlace de tecnologias e carne. Cirurgias modificam o corpo, redigindo uma outra estética que lhe movimenta, lhe incita, lhe desloca, lhe produz. Novas eficiências corporais atropelam uma imagem uniforme fadada ao corpo moderno. O que resta-lhe de humano, grita – como em um parque organizado – suas repetidas regras.

Os contornos corporais no presente, de maneiras crescentemente radicais, articulam formas de mutação que ampliam os ordenamentos naturalizados. Outros fluxos e velocidades se antecedem e ultrapassam os limites deflagrados sobre o cânone da superfície corporal, destoando da matriz inteligível que inscreve o corpo possível, o corpo tecido na norma.

As noções que circundam o corpo “são sempre construções históricas, são constituídas pelo conjunto do que é dito no grupo de enunciados que o nomeiam, recortam, classificam, descrevem, explicam, julgam”³²⁰. Um pós-corpo abandona de maneira assertiva a visualidade capenga do cogito, evocando uma nova forma corpo, uma distinta política do visível para ele e um outro jogo estratégico de resistência que o mobiliza.

Talvez uma superfície corporal que se expande para além do aparato orgânico que sua vida no mundo aglutinou seja exatamente aquela pelo qual um borramento se efetive no entrecruzamento entre tecnologias, próteses, upgrades, cirurgias, drogas, pornografias,

³¹⁹ COUTO, 2009, p. 56.

³²⁰ LIMA, 2004, p. 128.

tecnologias visuais, hackeamentos, hormônios sintéticos, entre outras simbioses viáveis. Fabricando um outro corpo. Um corpo mutante.

De maneira pulsante, novas possibilidades corporais despontam no horizonte, destoando as fronteiras circunscritas ao corpo. Todo um conjunto de investimentos, dinamizações e potencialidades, se efetivam transpondo os limites biológicos. Outras sintonias performativas em urdimento às experimentações e modificações de um regime único de aparência.

São elaborados, com isso, cenários em torno do corpo que tentam – através do borramento da fronteira humano-máquina – tecer traços que se levantam aberrantes contra certo estatuto positivista fadado à visualidade corporal. No vinco entre tecnologias, informações e tessitura orgânica, outros modos de aparência burlam alguns operadores biopolíticos que fabricam um corpo possível de ser visto.

Nosso presente, marcado constantemente por modificações e atravessado por discursividades farmacopornográficas – “fazendo multiplicar enunciados, imagens e metáforas associadas ao universo pós-biológico, pós-orgânico, pós-humano”³²¹ – corporifica variadas maneiras de mutações tecnológicas. O pós-humano parece se apresentar como viabilidade exequível ao corpo.

Esses novos modos híbridos, como os ciborgues, potencializam outras aparências possíveis à superfície corporal, na medida em que próteses, órgãos sintéticos, peles artificiais compõem a funcionalidade do corpo em seu exercício. Esses são atributos naturalizados que alocam binarismos que se perdem. A imagem do corpo ciborgue descortina “uma forma de saída do labirinto dos dualismos por meio dos quais temos explicado nossos corpos”³²².

O que se prolifera como estratégia dissidente aos prolongamentos sofisticados da norma localiza-se nas tramações de táticas e práticas de contraconduta corporais que entrelaçam os ecos dos ciborgues, os gritos

³²¹ LIMA, 2009, p. 32.

³²² HARAWAY, 2000, p. 108.

das quimeras e a teatralidade humanóide do android. A reverberação criativa dessa profanação é a intensa monstruosidade corporificada, tornando visível um devir-corpo.

Um corpo monstruoso revela-se contra qualquer formalismo que circunscreve em torno dele lapsos de uma humanidade. Ele é nos próprios termos do humanismo um anormal, exatamente por não conformar na superfície corporal os códigos de repetição e visualidade de uma ótica normativa do corpo.

Seu rosto é aberrante; seus braços, pernas e músculos, despossuídos de uma ortopedia disciplinar; seus sentidos e sentimentos, prejudiciais ao que é normativo. Alvo constante do poder, o corpo monstruoso incita produções constitutivas pelo texto que inscreve – e também é inscrito – em si.

Dessa forma, uma política dos anormais mobiliza múltiplas performances monstruosas, intentando contra todo ilusório essencialista que fada o corpo ao homem, limitando suas potencialidades e reforçando seus contornos e limites. O monstro, utilizando seu corpo-texto, faz ruir a imagem humanista naturalizada da superfície corporal, reivindicando através da poluição de sua presença, outras maneiras possíveis de viver.

I. GANGRENA: CORPO EM RUÍNAS, ARTE E LIBERAÇÃO

Submersos no mar, no breu. Nosso corpo de olhos fechados entregava-se aos fluxos intercambiantes que o mergulho nos proporcionava. Deixamos-nos levar por aquele estranho momento exalando outra textura em nossa epiderme molhada. No escuro que nos preenchia, íamos sem pretensão experienciando a invasão do inesperado.

Seduzidos e afetados pela provisoriedade de tal gesto, em meio ao profundo mar e aos sentimentos que nosso corpo aglutinava de olhos fechados, saltavam em meio a vastidão do breu cores múltiplas, formas difusas, contornos assimétricos – como se fosse no escuro, o repouso das intensidades.

Nosso corpo tecia no transe que se constituía uma nova possibilidade de abrir-se ao encontro, construindo trocas, visualidades, textos, reverberações, longe de um vazio nos tomar como inconsequente gesto de recusa ao fim dos limites do corpo. Na extrapolação que tal devaneio produzia, nosso corpo entrevia potencialidades no ato pós-humano – e por hora fictício – de uma submersão perene no mar.

No meio das sensações e balanço que suscitava em nós, uma imagem surgia em meio ao escuro de nossos olhos fechados. Os enquadramentos que poderiam demarcar de maneira incontornável a aparência do que víamos perdiam-se na pirateada superfície que se tornava visível a nós. Desestabilizando nossas certezas, nosso estatuto naturalizado em torno da visualidade corporal.



Fig. 11: Gangrena -Instagram, 2020.

Como se tivéssemos sido transportados para além do silêncio e do breu, uma cena se constituía. Um corpo – não aquele nos termos do humanismo – cercado de insetos e bichos estranhos – talvez alimentados pelos medos que criamos em nós e de nós – se apresentava à nossa frente, envolto de vestes escuras como todo o resto do lugar. O rosto era desprovido de qualquer similitude a uma política do rosto; e destoava de qualquer norma inscrita ao corpo moderno. Seus olhos nos fitavam, como se conosco quisesse tracejar um criativo encontro.

Longe de nos amedrontar com essa nova presença, animados por essa interação instigante, nos aproximamos dessa imagem-corpo para – no vinco entre nossa entrega ao mar profundo, nosso corpo submerso, e a cena que se tecia – aglutinar devires. Almejava-se fundir nosso revoltoso devaneio com a imagem monstruosa que diante de nós se colocava.

Gangrena! Gangrena! Gangrena! É o fim do corpo, ou pelo menos de algumas de suas partes. Gangrena! Gangrena! Gangrena! O monstruoso corpo pós-humano nos dizia seu nome – ou seu grito. Girou ao nosso redor, sentou-se em meio ao nada e abriu-se em narrativas. Em altivez, deixamo-nos excitar, desbravando nesta convergência outras viabilidades formativas.

Sabendo que diante de nós havia um corpo outro, percebemos a força produtiva mobilizada pela ação artística que engendrava. Era um corpo que fustigava através de uma performance dissidente qualquer similitude ao apanágio circunscrito ao humano. Curiosos pelas experimentações que constituiu em suas vivências com tal prática monstruosa, logo lhe indagamos: como começou a tua história com essa performance?

Então, eu vejo esse meu contato com a performance ligado ao meu contato com a arte sabe, eu desde pequeno tenho contato com o teatro, sempre fiz coisas de expressão e ligado a essa área do visual, da expressão com o corpo, enfim, desse tipo de expressão. E desde que eu comecei a fazer o teatro, eu sempre me imaginava: eu que queria fazer a situação inteira sabe, eu queria comandar o meu corpo, eu queria comandar o que as pessoas iam ouvir, o que elas iam sentir. Então, meio que isso foi me levando para esse caminho do que eu tento trabalhar hoje, que é essa

performance visual com sonora, com a montagem, que é tudo para mim um jeito de criação de uma coisa sensorial nas pessoas, assim sabe. Então o meu contato com essa performance começou assim, dessa busca em querer dar essa sensação para as pessoas e quando eu me descobri DJ, assim, que eu ia muito em festas e gostava muito de ver os DJs tocando e nesse processo eu fui aprendendo meio que sem aula, eu ia vendo os artistas tocando e ia assimilando ao aparelho e tal. E aí eu comecei nesse caminho como DJ e aí depois que eu entendi a cena, comecei a frequentar as festas, conhecer pessoas, eu entendi essa coisa da expressão do drag, do dragqueen, que não precisa necessariamente ser uma coisa feminina sabe, uma coisa que é muito essa ideia de drag que as pessoas têm; e é meio que isso, assim, uma busca sempre para evoluir esses caminhos... **Gangrena**

Ficamos alguns momentos interrompidos, sentido os efeitos dos ditos. Nosso corpo empolgado pelo enlace com outro corpo, lançava-se dançante frente a alegria do encontro. Residia na troca que ali se sucedia a proliferação de inúmeros saberes em torno da performance, do corpo, do mundo.

Gangrena, ao narrar para nós sobre suas vivências com a performance, apresenta o leque de aproximações que constituiu o corpo que ela noticia a nossa frente. Ao mesmo passo, expressa com seu corpo o que sente, abraça o sensorial como instrumento performativo potente. Ressoam-se, aqui, os ecos do seu estar no mundo.

Quando aponta: '*com o teatro, sempre fiz coisas de expressão e ligado a essa área do visual, da expressão com o corpo, enfim, desse tipo de expressão*'. Relata como efeito do caminho em suas memórias a importância das artes cênicas, visuais e outras formas de expressão, na construção de sua subjetividade.

É certo que na descontinuidade da história nosso corpo teceu com as artes significativas reciprocidades. Durante muito tempo, localizamos nas artes um regime de representação que remete de maneira naturalizada as palavras e as coisas. Ousamos denunciar seu enquadramento, descortinando a representação em seu caráter contingente.

Como telas pelas quais outros contornos se tornam visíveis. Como palco para expressões múltiplas. Como textos que corporificam enredos e gêneros variados de uma linguagem. A arte nutre nos corpos modos sensíveis de habitar o mundo e viver o presente. Amálgama experimentações e afetações.

Sobre quando começou a fazer teatro Gangrena aponta: *'queria fazer a situação inteira sabe, eu queria comandar o meu corpo, eu queria comandar o que as pessoas iam ouvir, o que elas iam sentir'*. Em sua narrativa, salienta o desejo de tomar as rédeas de seu corpo no processo formativo cênico.

Embora permeada de variados campos do saber, cada qual composto de sua especificidade, o campo da artes compartilha nos discursos em torno da arte da performance "o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte"³²³.

Sob esta ótica, os processos de si nas vivências com o teatro, denotam de maneira vivaz os modos pelos quais Gangrena aprecia uma alternativa à disciplinarização de seu corpo em atuação. E mais do que isso, dos efeitos mobilizados, atizados para atingir e afetar outros corpos inseridos nos atravessamentos da cena.

É assim que a Gangrena aponta: *'meio que isso foi me levando para esse caminho do que eu tento trabalhar hoje, que é essa performance visual com sonora, com a montagem'*. Sua experimentação com a performance aglutina ressonâncias sonoras que se unem à força desvirtuada da montagem, fabricando uma imagem aberrante no corpo, ou dito de outra maneira, a constituição de um corpo aberrante.

Um importante desassossego nos interrompe quando Gangrena através de certa imagem pedagógica, tenta de maneira decidida, afetar, inquietar, mobilizar reações difusas, sentimentos diversos, olhares múltiplos. Essa imagem pedagógica polui algumas conformidades inscritas

³²³ GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 43.

ao corpo, desvirtuando pela visibilidade, os modos pelos quais naturalizamos uma semiótica imutável da superfície corporal.

O corpo de Gangrena “assume com/pela imagem pedagógica o trânsito como contínua prática de estar no mundo, um efeito poluidor que confunde as certezas naturalizadas de gênero, sexualidade, verdade, etc.”³²⁴. Por meio de sua performance dissidente, apresenta-se “um espelho no qual se observa um devir-corpo, um signo que denuncia em sua tessitura discursiva a visualidade de gênero como representação mimetizada da heterossexualidade compulsória”³²⁵.

A construção de todo um conjunto de vivências com a performance evidencia como “a força da performance está na relação muito específica entre os performers e aqueles-para-quem-a-performance-existe”³²⁶. Ela carece da interação entre os corpos para efetivar seus efeitos constitutivos.

Gangrena pondera: *‘é tudo para mim um jeito de criação de uma coisa sensorial nas pessoas, assim sabe. Então o meu contato com essa performance começou assim, dessa busca em querer dar essa sensação para as pessoas’*. Os caminhos que tecem os enlaces que a performance dela assume almejam nitidamente constituir em sua expressão um estado poético, práticas de afetação.

De certo modo, ela converge com a acepção e “a sensação de que as coisas, as nossas sensações, estão de certo modo ligadas umas às outras, não se esgotam na pura percepção nem se circunscrevem ao mero conceito, à pura palavra que as denota”³²⁷. Nossos sentidos, sentimentos e sensações se ligam a exterioridade que interpela nosso corpo. É na relação com os outros que tornamos esta vida possível de ser vivida.

Gangrena aponta como caminho de seu narrar: *‘aí eu comecei nesse caminho como DJ e aí depois que eu entendi a cena, comecei a frequentar*

³²⁴ SILVA, 2019, p. 90.

³²⁵ Ibid., p. 90.

³²⁶ SCHECHNER, Richard. **Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral**. Cadernos de campo, São Paulo, n. 20, 2011, p. 215.

³²⁷ CALDAS, Paulo. Notas sobre restrição. In: BARDAWIL, Andrea (Org.). **Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro**. Fortaleza: Cia. da Arte Andanças, 2010, p. 15.

as festas, conhecer pessoas’. Compreendendo a cena ou, dito de outra forma, os modos pelos quais se organizam práticas sociais de determinados grupos, lança-se a performar através da música.

Ela salienta como reverberações de tais experimentações: *'eu entendi essa coisa da expressão do drag, do dragqueer, que não precisa necessariamente ser uma coisa feminina sabe, uma coisa que é muito essa ideia de drag que as pessoas têm*’. Aqui ela distoa de maneira decidida dos códigos de repetição e visualidade de gênero fadado ao corpo.

Se a paródia “hiperbólica da drag [...] expõe a própria estrutura imitativa do gênero, fazendo com que enxerguemos de um jeito novo o que consideramos normal”³²⁸, a performance dragqueer dinamita qualquer visualidade que se assente no corpo moderno. Seu performar hibridiza as técnicas mobilizadas por diversos campos do saber, mutando-as em animalidades, desobediências e ações anárquicas.

Essa conduta corporal em seu exercício queer produz todo um conjunto produtivo de efeitos, contrapõe uma ideia única em torno das performances drags, marcadas predominantemente por identidades queens e kings. Afastada de qualquer similitude fadada ao estatuto de visualidade do humanismo, são burlados os modos através dos quais feminino e masculino instrumentalizam nosso corpo, advogando a monstruosidade de um pós-corpo como técnica de si.

Dentro dos termos da norma, “o monstro aparece como um fenômeno ao mesmo tempo extremo e extremamente raro”³²⁹. Ele é fissura. “Ele é o limite, o ponto de inflexão da lei e é, ao mesmo tempo, a exceção que só se encontra em casos extremos, precisamente. Digamos que o monstro é o que combina o impossível com o proibido”³³⁰.

Quando falamos de Ocidente, onde a ideia do homem já não “[...] sabe distinguir com nitidez o contorno da sua identidade no meio dos

³²⁸ SPARGO, 2017, p. 44.

³²⁹ FOUCAULT, Michel. **Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)**. São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 70.

³³⁰ FOUCAULT, 2001, p. 70.

diferentes pontos de referência que tradicionalmente, lhe devolviam uma imagem estável de si próprio³³¹, vemos como “os monstros são-lhe absolutamente necessários para continuar a crer-se homem”³³². Ao evidenciar na superfície corporal o que deveria – pela política do reconhecimento – “[...] permanecer oculto, o corpo monstruoso subverte a mais sagrada das relações entre a alma e o corpo: a alma revelada deixa de ser uma alma”³³³, tornando-se pelos termos do reconhecível, “no sentido próprio, o reverso do corpo, um outro corpo, mas amorfo e horrível, um não-corpo”³³⁴.

A monstrosidade do queer abraça um pós-humano que apresenta como poluição corporal uma nova articulação da aparência como política em contraposição a uma política da aparência, a todo um regime de conhecimento sobre o corpo. Hackeando, pirateando, desvirtuando. Afetando outros corpos por meio da potência de uma aparência outra.

Compreendendo que “os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser”³³⁵. Tais práticas dragqueer constituindo nessas disputas novas possibilidades corporais engendram formas latentes de contraconduta, modos pelos quais se estabelecem fissuras às capturas normativas do poder.

Dessa forma, o rearranjo de uma aparência uniforme é incitado pelo surgimento de outras maneiras pelas quais o corpo é tecido e visibilizado. Reelaboram-se, neste gesto, certos enquadramentos em torno dos corpos possíveis de serem vistos e movimentando reverberações constitutivas que emergem como evidência de uma outra produção em torno da dissidência da aparência, ou se preferirem, de uma aparência dissidente.

³³¹ GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2006, p. 14.

³³² Ibid., p. 14.

³³³ Ibid., p. 79.

³³⁴ Ibid., p. 79.

³³⁵ GIL, José. Metafenomenologia da monstrosidade: o devir-monstro. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 168.

Mergulhados no encontro que sucedia e afetados pela presença de Gangrena em suas narrativas, pensando acerca desses processos de contraposição ao normativo, olhamos seu performar com curiosidade cada vez mais inflada. Percebendo nossa inquietação e reparando nosso corpo a sua frente, se aproxima de nós e diz:

Eu acho que esse estilo de performance que eu tenho trabalhado hoje em dia é uma coisa muito atual - não muito atual pois já existe há muito tempo - mas ultimamente têm criado muito espaço para esse tipo de expressão. Então eu acho que com certeza, é super uma forma de manifesto, de quebrar isso. Tipo, de mostrar para as pessoas que não é só um estilo de arte, um estilo de performance, um estilo de drag, e sim uma expressão livre. Eu sempre vejo a arte como uma coisa abstrata, 100% sabe, então eu acho que a gente tem que ir deixando tudo abstrato, assim, desconstruindo as coisas porque no abstrato tudo é livre, tudo é possível. Então eu acho que essa é a ideia da performance. **Gangrena**

Ao nos narrar sobre suas experimentações com a performance, Gangrena, com seus olhos amarelados reparando a nossa epiderme, denota como os trajetos artísticos que assume vêm crescentemente ganhando espaço. A expressão que assume como dragqueer se difunde, espalha-se, prolifera-se.

Entrevendo a força dos efeitos que busca engendrar por meio de sua ação criativa, Gangrena aponta que sua performance *'com certeza, é super uma forma de manifesto, de quebrar isso'*. Seu corpo torna-se um texto potente que grita de maneira aberrante contra qualquer clivagem normativa.

É manifesto por descortinar todo um conjunto de operadores que mobilizados por uma matriz normativa atuam pela ação farmacopornográfica na pacificação dos corpos. Ao mesmo passo, denuncia a mesmidade, a imutabilidade, a permanência, advogando a provisoriedade, a contingência, o devir.

Quebra-se – da mesma forma – com a continuidade polida de toda uma racionalidade circunscrita ao corpo na medida em que despadroneja uma maneira uniforme que lhe é restrita. É através da “força produtiva dos encontros, malogrando e apresentando fissuras no processo de

reiteração da norma³³⁶ que são entrelaçadas outras possibilidades corporais.

É certo que cada vez mais “alguns corpos compõem certo movimento performativo, desafiando a continuidade da fabricação normativa em suas produções de corpos instados a uma padronização³³⁷. Suas performances assumem a poluição da aparência como uma arte política potente.

Articulando por meio disso, “formas de vida que em um campo determinado de forças abraçam um movimento aberrante, se lançam em uma dança cotidiana que advoga por meio da performance outras possibilidades de uma vida vivível³³⁸. Formas pelas quais desbravamos outras viabilidades para o corpo, outras maneiras de habitar o mundo e estar no presente.

Gangrena aponta que, através de sua performance, busca *'mostrar para as pessoas que não é só um estilo de arte, um estilo de performance, um estilo de drag, e sim uma expressão livre'*. O intuito em evidência, de certo modo, almeja ampliar o leque – predominantemente disciplinar – inscrito nos campos das artes, das performances e dos trânsitos drag.

Vê neste gesto “uma possibilidade qualitativa de oposição às expressões de estabilidade - uma identidade que problematiza os limites administráveis da identidade³³⁹. Talvez, inclusive, um lampejo possível da ruína da identidade como regime do corpo, ou dito de outra forma, da desconstrução do corpo como incoação de identidade.

Gangrena salienta: *'Eu sempre vejo a arte como uma coisa abstrata, 100% sabe, então eu acho que a gente tem que ir deixando tudo abstrato'*. Tal percepção e defesa, abraça a possibilidade de declínio de qualquer vontade realista, da intensificação do abstrato, produzindo um outro regime do sensível.

³³⁶ SILVA, 2019 p. 90.

³³⁷ Ibid., p. 90.

³³⁸ Ibid., p. 90.

³³⁹ BASH BACK! **Ultraviolência queer: antologia de ensaios**. (Vários autores). São Paulo: n-1 edições; crocodilo edições, 2020, p. 24.

Podemos pensar, neste sentido, a acepção de uma arte abstrata como o efeito da ruína da política da representação, como algo que advoga a contingência. Criando formas não normativas, mesmo sem exterioridade a norma, e denunciando categorias fabricadas e fictícias em torno da arte em suas múltiplas ressonâncias.

Tal narrativa de Gangrena concebe que deve-se ir *'desconstruindo as coisas porque no abstrato tudo é livre, tudo é possível. Então eu acho que essa é a ideia da performance'*. Trata-se de um movimento que se nutre de um abstrato em amplitude, ou seja, de uma expressão que não possui de maneira nítida: fronteiras, contornos, métricas, normalização.

Talvez Gangrena vislumbre a liberdade como uma performance, ou até a performance como instrumento difuso na fabricação de práticas de liberdade. Tessituras corporais que – engendrando rupturas em certos modos pelos quais somos governados – fustigam os enquadramentos que impossibilitam uma liberdade perene para além das concessões próprias ao exercício do poder sobre nós.

Tal “gesto performativo é igualmente educativo, pois corrobora pensarmos em novas formas de nos constituir, vendo a identidade como algo provisório, em contínua fabricação e mudança”³⁴⁰. Neste processo produtivo, somos atravessados por inúmeros encontros potentes que “mobilizam outras formas de subjetividade, em que corpos aberrantes, dissidentes, não normativos possam caminhar nas ruas resistindo contra a polícia do aparecimento”³⁴¹.

Em meio ao cenário abstrato que nos envolvia, Gangrena diante de nós, tomava outra aparência, reivindicando outras formas possíveis de visibilidade corporal. Em uma imagem aberrante, seu rosto torna-se uma extensão da máscara de pano que usa. O contorno de sua boca, nariz e olhos são nutridos por uma vivaz escuridão. As pontas da máscara que usa, retomam uma semelhança animalizada, transformando pelo visto,

³⁴⁰ SILVA, 2019, p. 92.

³⁴¹ Ibid., p. 92.

uma imagem fixa que postula humanidade. O resto do corpo orna o rosto, dando-lhe fugaz atenção.



Fig. 12: Gangrena - Instagram, 2020.

Seu performar almeja liberar o corpo dos contornos que fixam suas potencialidades. Sua monstruosidade sacode todo um regime de representação. Seu corpo grita, esperneia e traceja sua vontade de liberdade. Pela prática contrassexual de ser um corpo falante, proliferando fissuras por meio de sua visibilidade aberrante.

No mergulho do breu, no frio molhado do mar, ficamos entorpecidos pelas narrativas que Gangrena nos trazia e deslocados pelos sentimentos e ditos que seu corpo mobilizava. Desejosos desse produtivo encontro, queríamos ouvir dela outras narrativas sobre o seu estar no presente e

sobre suas experimentações performativas. Solícita ao nosso querer, Gangrena pondera:

Eu acho que muitas vezes essas performances, essas coisas muito quadradas deixam as pessoas muito bitoladas sabe, tipo: um modo de ser, um modo de fazer, você tem que fazer assim, você tem que seguir por esse caminho para você ser isso, você tem que fazer isso. E eu acho que não é isso, sabe, porque todo mundo pode ser tudo. É isso. A performance é uma expressão e tipo, só de você viver e você querer e você estar ali com essa energia presente, você está fazendo essa performance, sabe. Então eu acho que esse estilo de performance que eu penso é essa coisa da expressão livre: todo mundo performa, todo mundo faz uma performance na vida, usa essas performances com a família, com os amigos; e isso tudo está ligado a arte também, como a gente pode transformar essas coisas que são tão sentimentais e pessoais nossas numa coisa que você vai se conectar com outras pessoas também, porque muitas pessoas se sentem semelhantes, sabe, e que acho que é muito isso, sobre esse canal de conexão... **Gangrena**

Aglutinando em seu narrar toda uma plurivocalidade em todo da performance em suas múltiplas linguagens e expressões, Gangrena defende de maneira assertiva como considera pertinente o rompimento de qualquer clivagem disciplinar ao pensar o corpo em performance, acreditando na liberdade como prática possível.

Inclusive afirma: *'eu acho que muitas vezes essas performances, essas coisas muito quadradas deixam as pessoas muito bitoladas sabe'*. Caretas, rígidas, quadradas, limitadas. Gangrena em seu narrar, posiciona as maneiras pelas quais constrói seu olhar, ensejando afastar-se de qualquer aspecto uniforme em torno de seu corpo em movimento.

Todas as esferas demarcadas em torno do corpo em suas possibilidades, por vezes, delimitam outros contornos possíveis à superfície corporal. No vinco entre fixidez e contingência, efeitos não esperados despontam como burlamento e evidência de uma matriz normativa.

Essa fabricação incomoda Gangrena, ao ponderar como naturaliza-se *'[...] um modo de ser, um modo de fazer, você tem que fazer assim, você tem que seguir por esse caminho para você ser isso, você tem que fazer isso'*. Seu narrar deseja o apagamento de certas capturas

normativas às possibilidades corporais: *'E eu acho que não é isso, sabe, porque todo mundo pode ser tudo'*.

É em contraposição a todo um conjunto de discursividades que se nutrem e produzem formas disciplinares de/sobre performance que Gangrena assume em sua narrativa a acepção da liberdade da performance. Além disso, como no cotidiano de nosso presente produzimos performances cotidianas, para além de certas concepções artísticas em torno do campo da arte da performance.

Ao apontar como *'a performance é uma expressão e tipo, só de você viver e você querer e você está ali com essa energia presente, você está fazendo essa performance, sabe'*, Gangrena marca em seu dizer sua percepção tanto de certos atributos teatrais de nosso dia-a-dia, quanto de certa mobilização performativa do corpo.

No nosso cotidiano – através de um diagrama de forças que adquire difusas materialidades – corporifica-se toda uma inteligibilidade em torno da performance. Ao mesmo passo que a performance em seu efeito comunicativo fabrica-se, nutre-se e articula-se nas possibilidades quase infinitas de nosso corpo em movimento, fustigando qualquer tentativa de enquadramento em torno de sua expressão.

Sobre sua acepção de performance, Gangrena aponta: *'então eu acho que esse estilo de performance que eu penso é essa coisa da expressão livre: todo mundo performa, todo mundo faz uma performance na vida, usa essas performances com a família, com os amigos'*. Compondo no seu narrar a liberdade inclusive de viabilidades performáticas engendradas pelo corpo.

De um ato singular mobilizado pela superfície corporal no ínfimo do cotidiano, a toda uma multiplicidade empreendida por ela, atizada por um desejo de artistar o presente, a vida, o mundo. De passos, risos, façanhas e proezas. O que constitui nossas performances cotidianas é o suor, a saliva, a epiderme, o desejo de tecer outras maneiras de mobilizar o corpo.

Todo um conjunto de “performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam estórias”³⁴². Essas múltiplas performances “de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são ‘comportamentos restaurados’, ‘comportamentos duas vezes experienciados’, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam”³⁴³.

Essa performatividade do cotidiano, mobiliza em sua citacionalidade própria, ações criativas que fomentam suas condições de possibilidade, ganhando em seu exercício discursivo materialidade e efeitos constitutivos. No tracejo do presente, nosso corpo produz na relação consigo e com o mundo múltiplas ações criativas.

Apontando que: *‘isso tudo está ligado a arte também, como a gente pode transformar essas coisas que são tão sentimentais e pessoais nossas, numa coisa que você vai se conectar com outras pessoas’*, Gangrena em seu narrar advoga as performances como conexões possíveis entre os corpos.

Entre movimentos, desempenhos, ensaios e desafios da vida cotidiana, ações performativas e performáticas se sucedem tanto mediante as circunstâncias próprias de seus aparecimentos, quanto por meio de uma iterabilidade discursiva que naturaliza sua ação criativa, materializando e concretizando o que despontou como um ato corporal. No encontro que nos atravessava, em meio ao breu, o mar e Gangrena a nossa frente, uma outra imagem dela se apresentava diante de nós. No escuro – talvez – novas visibilidades se tornavam possíveis pela força disruptiva do devaneio do qual estávamos – de maneira decidida – submersos.

Gangrena se lança a caminhar em meio às ruas, performando entre toda uma proliferação de performances cotidianas, atravessando e sendo atravessada. Tal como um lampejo outro para a superfície corporal, polui

³⁴² SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** O Percevejo online, Rio de Janeiro, n. 12, ano 11, 2003, p. 26.

³⁴³ Ibid., p. 26.

a aparência e qualquer estatuto fadado a ela. Seu corpo é um texto potente, bélico, anárquico.



Fig. 13: Bruno Dantas, 2020.

Pela visibilidade e dizibilidade que sua monstruosidade noticia, ela mobiliza constantemente em seu texto a indagação dos modos pelos quais ainda somos corpos, as formas através das quais podemos rearranjar os contornos desse corpo que temos e do devir-corpo como possibilidade outra de estar no mundo. Em seu potente artistar, na medida em que reinventa formas cada vez mais contrassexuais, Gangrena articula a experiência de estalo ou uma vibração, tanto em seu corpo, quanto como

nos outros, “recuperando, assim, sua capacidade altamente política de sugerir novos modos de experimentar o mundo e a vida”³⁴⁴.

Difundindo essa pirataria da aparência, Gangrena se aproxima e nos abraça. E na mesma escuridão que se chegou a nós, ela se esvai como fumaça erguida ao enorme arcabouço do céu. Ficamos sentido o cheiro que seu abraço nos deixou em meio a bolhas flutuando com pedaços de seu aroma-odor.

Era tarde demais para permanecermos em meio àquele mergulho. Despertando do devaneio ao sairmos do mar, não desejando as luzes, mas difundir – em meio às experimentações da rua à noite – o gesto potente da criação. A criação que “tem constitutivamente, relação com a liberação de uma potência”³⁴⁵.

Provocados pelos entrecruzamentos de saberes, sentimentos, narrativas e sentidos. Atiçados pelos encontros produtivos dos corpos em suas experimentações com a performance. Construimos então, essas provisórias escritas alegóricas, na esperança de que se tornem performativas. Mobilizando afetações e criando outras possibilidades educativas. Proliferando corpos em movimento. Corpos anárquicos.

³⁴⁴ SIBILIA, Paula. **Autenticidade e performance: a construção de si como personagem visível**. Revista Fronteiras, v. 17, nº 3, set.dez., 2015, p. 363.

³⁴⁵ AGAMBEN, 2018, p. 62.

ENTRE LAMPEJOS E RUPTURAS:

SOBRE A PERFORMANCE COMO PRÁTICA ANÁRQUICA E POSSIBILIDADE EDUCATIVA

[Que anarquia é essa? - O corpo. - Saberes difusos: saberes anárquicos. - Um levante contra práticas de governo. - Contradisciplina e performance. - Performance: prática educativa anárquica. - Dar a sentir, dar a dizer. Saberes de si anárquicos. - Corpo, liberdade e movimento. - Resistência e performatividade. - Pedagogização da performance e a pacificação do corpo-resistência. - Performance como educação de si. - Por uma performance despedagogizada.]

Ruptura. Corpo. Devir. Texto em profícua construção. Traço do que fizeram de nós e do que estamos sendo. Contorno extrapolado pelo que dele potencialmente mobilizamos. Como questão que inflama nossa epiderme, como indagação que inunda de provocações às estabilidades, o corpo em movimento amalgama problemas ao pensamento.

Na rebelião que se noticia no horizonte do presente, o gesto bélico se principia e finda na superfície corporal. Alvo de armas que tiram-lhe o respirar ao mesmo passo que instrumento-arma de novas conjecturas possíveis para habitar o mundo. Molécula instável de suor, sentimentos, toques, redes.

Provocados pelas reverberações criativas do corpo em sua ação plurivocal e nutridos pelos atravessamentos que a performance engendra em seu processo de afetação, tentamos tecer uma escrita, um ensaio de pensamento, uma tese. Cada risco e cada traço é marcado pelo que ficou em nós dos encontros do corpo com a performance, ou da performance em suas afetações corporais.

Na ruptura que tal possibilidade aproximou, entrevemos certa proliferação intensa de práticas anárquicas em alguns corpos em suas experimentações com a performance, aglutinando como reverberação inúmeras possibilidades educativas. Nomeamos essa ruptura – num gesto contingente e provisório – de prática anárquica e possibilidade educativa. Isso porque percebemos que a rearticulação de saberes disciplinares circunscritos ao corpo, na medida em que nutre uma contraconduta que – insurgindo-se contra as formas de governo da vida – se materializa na superfície corporal como ação anárquica ecoando, neste ato performativo, práticas difusas de subjetivação.

A assimilação, seja qual for, é denunciada pelo efeito criativo da performance em seus saberes anárquicos. Esses saberes são insurgentes à medida que visibilizam e dizibilizam táticas múltiplas corporais anti-hierárquicas, difundindo efeitos anti-assimilação. Qualquer conformidade imutável para o corpo e para sua aparência é desvirtuada por uma intensa

e contestadora ação criativa, dinamitando certos termos normativos inscritos num regime corporal e de aparência.

Desordenado, caótico, desalinhado, desarranjado, indisciplinado. Que anarquia é essa? A polissemia que reside na acepção em torno de práticas anárquicas aglutina tanto intensa dispersão das dimensões que tal noção visibiliza, quanto às maneiras pelas quais todo apanágio anarquista lhe é naturalizado e circunscrito.

Podemos conceituar o anarquismo como uma teoria e movimento político que emergiu no ocidente a partir da metade do século XIX e propagou-se mais amplamente no decorrer do século XX³⁴⁶. Neste campo teórico-político, autores como Pierre-Joseph Proudhon, Errico Malatesta, Mikhail Bakunin, Piotr Kropotkin, Emma Goldman etc. articularam a compreensão do anarquismo como “um regime social baseado na liberdade individual e coletiva, regime do qual é banida qualquer forma institucionalizada de coerção e, conseqüentemente, qualquer forma instituída de poder político (ou de dominação)”³⁴⁷. A anarquia, “é, portanto, a figura de um espaço político não hierárquico organizado para e pela autonomia do sujeito da ação”³⁴⁸.

E nos ecos de uma mobilização contra o exercício do poder, no intuito de produzir modos de rejeição e embate das formas pelas quais somos governados, a anarquia no traço de Malatesta³⁴⁹ se assoma como organização sem autoridade, tecida sob um percurso, ou método que vislumbra a concreta navegação anárquica.

Sem lei, nem representação, a força anti-autoritária reside na articulação de um outro modo de organização, “em modo perfeitamente anárquico, quer dizer, sem nenhuma autoridade nem evidente nem

³⁴⁶ AVELINO, 2003; 2004; 2010; 2012.

³⁴⁷ COLOMBO, Eduardo. **Anarquia e anarquismo**. Revista Verve, v. 6, n. 7, 2005, p. 197.

³⁴⁸ Ibid., p. 199.

³⁴⁹ MALATESTA, Errico. **Anarquismo e anarquia**. Tradução de Felipe Corrêa. São Paulo: Editora Faísca, 2009.

mascarada”³⁵⁰. Se o manejo da organização – noção decorrente no campo da biologia – soma-se como finco suscetível ao laço da norma, da institucionalização, uma assembleia constituída pela vontade comum – de guerra, de luto, de uma vida possível de ser vivida, etc. – dissolve o organismo e concede ao corpo uma plurivocalidade propícia ao burlamento de modos de governo.

O efeito dos corpos em textos é uma evidente fissura constitutiva, que está unida – na temporalidade em que se efetiva – aos desejos em plena contraposição ao exercício governamental. Essa fissura conforma uma fúria – não necessariamente violenta, mas igualmente destrutiva – que desestabiliza os termos da política de reconhecimento circunscrita à superfície corporal.

Aqui nesta escritura, práticas anárquicas são entendidas como atos performativos que se levantam – de maneira decidida ou não – em contraposição às formas pelas quais uma inteligibilidade normativa se concretiza como conduta corporal naturalizada. A insurgência se estabelece no gesto criativo de reação aos diferentes modos de governo do corpo, incendiando um difuso molotov corporal, que incendeia, por sua vez, a verdade da norma, produzindo discursividades outras.

As possibilidades educativas engendradas pelas práticas anárquicas, ressoam contracondutas, contradisciplinas, saberes desapaziguadores, desqualificados, xerocados, pirateados, descredibilizados, profanadores. Devires beligerantes em constante vontade de tecer outras conexões corporais possíveis, fabricando efeitos inesperados e instáveis de totalização.

Sob esta ótica, o corpo, nos provocando e atraindo, é um texto difuso de possibilidades outras. Ele “também vive contra o poder. Seja qual for o grau de terror que o poder possa empregar, seja qual for a violência que possa recobrir, a resistência é sempre possível”³⁵¹. O corpo

³⁵⁰ MALATESTA, Enrrico. In: AVELINO, Nildo. **Anarquismos e governamentalidade**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), São Paulo:PUC-SP, 2008, p. 154.

³⁵¹ AVELINO, Nildo. **Anarquismos e governamentalidade**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), São Paulo:PUC-SP, 2008, p. 04.

em movimento engendra outras viabilidades de si. Nos atçando a pensar maneiras pelas quais não possam nos governar: pelo menos não de alguns modos, de algumas formas, ou mediante algumas táticas.

O que nos mobiliza a construir essas escritas poéticas, essa pesquisa narrativa-performativa, é o efeito da afetação do encontro, produzindo essas alegorias performativas, materializadas pelo entrecruzamento do corpus do texto, dos corpos em texto, e dos corpos em suas experimentações com a performance. Ousamos também, em meio aos corpos, tecer uma escrita narrativa que pode dizer que almeja ser criativa.

Persequimos, bem sabemos, nossas interrogações sobre o corpo e processos de relação com a performance, entendendo que tal gesto é assumidamente um efeito da presença foucaultiana na trajetória desta escrita e no argumento conceitual que compõe a sua tese. Tal perseguição ocorre na medida em que insiste na investigação dos modos pelos quais se sucedem nos corpos inúmeras sujeições, ou nos termos de Foucault, “dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornaram-se sujeitos”³⁵².

Perdendo o fogo e o local do bosque³⁵³, nos tornamos chamas, acalorando encontros, tecendo por meio deles, outras tessituras poéticas. O que de potente ecoou em nós – em que fomos atravessados no enlace dessas tramações – corporifica-se em texto que exala sua contingente e provisória tese.

Escrevemos inclusive para não morrer, para que o poder pela linguagem não nos sufoque e mate o que há de potente em nossa superfície corporal, haja vista que “o corpo também morre contra o poder. Na presença da mais atroz violência, da mais inaudita coerção, há sempre

³⁵² FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231.

³⁵³ AGAMBEN, 2018.

a possibilidade desse momento, clamoroso ou calado, em que na vida nada mais se permuta”³⁵⁴.

Nem toda prática anárquica é anarquista, mas toda prática anarquista³⁵⁵ é decididamente anárquica. Na escrita que tecemos, entrevemos que funcionam operadores potentes na fabricação de formas inesperadas de condutas corporais que nos possibilitam tomar – em certa medida e de certa forma – as rédeas dos processos constitutivos de nossa subjetividade, possibilitando-nos fabricarmo-nos como estamos sendo.

É em embate contra essa vontade de governo do corpo, das performances corporais e dos saberes em torno da performance, que tecemos essa escritura. Como uma infame³⁵⁶ tese que mobiliza táticas viáveis de se pensar a educação no presente, nutridas pelas possibilidades formativas que corpos em performance engendram e proliferam.

Outro importante efeito provocativo que tentamos construir, vincula-se ao gesto de pensar uma tese provisória, não fechada, avessa a totalização e universalização. Desejando, em contrapartida, provocar problemas ao pensamento, que igualmente provisórios - e crescentemente potentes - articulam outras formas de refletir sobre o presente.

Nossa tese abraça a provisoriedade como gesto de produção de pensamento, denunciando qualquer ensejo totalizador, preenchido de fixidez e imutabilidade. Uma tese monstro, na medida em que tanto tensiona certas fronteiras próprias a feitura do que exige uma ordem do discurso para um texto acadêmico, quanto alarga – pela sua reverberação poética – as formas pelas quais pensamos a produção de conhecimento no campo da educação.

³⁵⁴ AVELINO, 2008, p. 04.

³⁵⁵ Queremos, inclusive, postular a presença de uma relação - que tem se tornado profícua - entre o anarquismo e o pós-estruturalismo, na medida em que autores vinculados a esse campo - como Foucault - estabelecem convergências filosóficas com o pensamento libertário. Nildo Avelino (2010; 2011) aponta inclusive como emerge certo pós-anarquismo como reverberação dos debates anárquicos em torno do poder e do humanismo. Haja vista que algumas correntes de pensamento no anarquismo partilham de certas visões humanistas e da acepção de um poder negativo.

³⁵⁶ CORAZZA, Sandra Mara. **Manual infame... mas útil, para escrever uma boa proposta de tese ou dissertação**. Revista Em Tese, v.22, jan.-abr., 2002a.

Provocando uma filosofia do inferno em certos campos do saber³⁵⁷, intentamos visibilizar e dizibilizar outras maneiras pelas quais constituímos saberes em educação. Ao mesmo passo, utilizamos das narrativas dos corpos em suas experimentações com a performance como potentes processos educativos que descortinam outras discussões possíveis para pensarmos a relação corpo-performance.

Queimando em nós uma epiderme insurgente, afiamos nosso corpo, tal como flecha de uma revolução. Avançamos na guerra pela fissura com o poder. Nossas estratégias se levantam como caminhos que tentam poluir certos termos pelos quais governam nosso corpo. Um catalisador que descortina o gesto de “analisar o poder através do antagonismo das estratégias”³⁵⁸. Investigando e construindo formas de resistência, práticas que se insurgem em ação criativa corporal anárquica.

Os lampejos incendiários de pensamento que nos mobilizam a pensar a performance como prática anárquica e possibilidade educativa, são tecidos – de maneira contingente e provisória – pela aceção de que algumas ações performáticas e/ou performativas mobilizam a reverberação/difusão de: I) práticas de contradisciplina que tensionam a relação corpo-saber-disciplina; II) pelo desvirtuamento de qualquer enquadramento unitário e imutável à conformidade do visível para o corpo; III) pela insubordinação corporal mediante práticas - decididas ou não - de contracondutas, denunciando certas formas pelas quais ainda somos governamentalizados; IV) e pela construção e proliferação de saberes sobre a performance desprovidos de qualquer captura pedagogizadora.

I

“O saber, ele sempre foi muito conflituoso, porque parecia muito que

³⁵⁷ CORAZZA, Sandra Mara. **Para uma filosofia do inferno na educação: Nietzsche, Deleuze e outros malditos afins**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002b.

³⁵⁸ FOUCAULT, 1995, p. 234.

eu estava fugindo até da própria poesia,
até do próprio movimento da poesia, do
saber, do falar”

Poeta Mau

Produzir um pensamento que tensione os estatutos disciplinares circunscritos ao corpo é uma movimentação teórico-política vigorosa. Pensar – como um novo dito e efeito dos encontros narrativos – a performance como uma prática anárquica e possibilidade educativa, engendra na superfície corporal toda uma estranheza quanto aos modos enquadrantes agenciados por difusos mecanismos disciplinares.

Concebemos sua ação anárquica exatamente porque a performance conhece a normalidade instada ao corpo e levanta-se revoltada a ela. A norma reclama uma ortopedia ao corpo em performance. Cobra-lhe seu naturalizado humanismo. Incitam-se diversas fronteiras. A normalidade estabelece uma tirania à condição da performance.

Contra a liturgia posta em visibilidade pela disciplina, a performance sacode o corpo, numa ação inquieta, e no bojo desse suceder, surgem como reação ao gesto desassossegado entre corpo, performance e disciplina, novas condições corporais contradisciplinares. Conhecimentos anárquicos que dinamitam exatidões e abraçam provisoriiedades.

O corpo “é objeto de investimentos tão imperiosos e urgentes; em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações”³⁵⁹. Em contrapelo a essas capturas, o corpo aglutina desassossegos crescentemente enervados contra as formas de governo de sua epiderme, de sua vida.

Todo esse conjunto difuso de investimentos sobre a superfície corporal funciona mediante uma pluralidade de métodos pelos quais uma infinidade de sujeições possibilitam a regulamentação minuciosa das operações do corpo. Por meio de uma relação docilidade-utilidade, as disciplinas – como formas sofisticadas de apropriação da superfície

³⁵⁹ FOUCAULT, 2014b, p. 134.

corporal – são técnicas polimorfas que “definem um certo modo de investimento político e detalhado do corpo”³⁶⁰.

Os múltiplos processos que atravessam a nossa vida, que constituem a inteligibilidade naturalizada no presente, são articulados e postos em funcionamentos através de variadas instituições de sequestro. Tais instituições tentam e impossibilitam – como exercício do poder – nossas vontades desgovernadas.

Desde a emergência da modernidade, toda “a minúcia dos regulamentos, o olhar esmiuçando das inspeções, o controle das mínimas parcelas da vida e do corpo darão em breve, no quadro da escola, do quartel, do hospital ou da oficina”³⁶¹. Sob esta ótica, na instituição escolar por exemplo, se “organizou uma nova economia do tempo de aprendizagem. Fez funcionar o espaço escolar como uma máquina de ensinar, mas também de vigiar, de hierarquizar, de recompensar”³⁶².

Ao decorrer dos caminhos traçados nesta pesquisa, a escola – embora não seja objeto de nossa investigação – esteve presente em algumas narrativas – como uma cena discursiva. Nas narrativas dos corpos em performance, a instituição escolar opera em um duplo: nem agencia uma experimentação dos corpos com a performance em suas linguagens, nem deixa de ecoar certos saberes próprios às linguagens artísticas.

É nos interstícios da instituição escolar que certos operadores se proliferam. Em Mau, Gleison, Márcia Pantera, Maria Luisão e Gangrena, vemos como a escola marca presença em suas narrativas de maneira despretensiosa: nem capitaneia uma possível experimentação dos corpos com a performance, nem está distante das implicações dessas narrativas.

Em reação ou contraposição, as práticas anárquicas que esses corpos construíram nas suas relações com a performance abraçam a contradisciplina como gesto potencialmente crítico. É na medida em que postulam outra possibilidade educativa para seus corpos que são

³⁶⁰ FOUCAULT, 2014b, p. 136

³⁶¹ FOUCAULT, 2014b, p. 138.

³⁶² Ibid., p. 144.

evidenciadas outras maneiras possíveis de produzir saberes e piratear conhecimentos performáticos.

Os componentes curriculares, os espaços físicos, a sala de aula, a ortopedia escolar; tudo isso atravessava – tal como vultos – as subjetividades presentes nesta pesquisa. Contudo, em meio a esses operadores e/ou apesar deles, vemos o suceder de variadas experimentações difusas com a performance, articulando outras condutas possíveis, em fissura ao funcionamento do poder no cotidiano escolar.

Na escola, o exercício da disciplina nos é presente na – e desde a – “arte de dispor em fila, e da técnica para a transformação dos arranjos”. Ela individualiza os corpos por uma localização que não os implanta, mas os distribui e os faz circular numa rede de relações³⁶³ de poder. A disciplina na instituição escolar não apenas modifica o corpo, como hierarquiza os saberes possíveis a ele.

Cabe salientar que nas narrativas dos corpos em performance³⁶⁴ aparecem operações de reordenamento da relação corpo-saber-disciplina, na medida em que tais corpos, munidos dos saberes disciplinares que lhes foram naturalizados, fustigam e poluem os modos pelos quais o corpo é tornado dócil e útil ao exercício do poder.

A disciplina busca definir “cada uma das relações que o corpo deve manter com o objeto que manipula. Ela estabelece cuidadosa engrenagem entre um e outro”³⁶⁵. Assim, as práticas disciplinares fabricam toda uma inteligibilidade do corpo: sua relação com os saberes e os efeitos das práticas de poder que se exercem nele, por ele, e para além dele.

Arruinando, modificando, produzindo, tecendo. A disciplina, em sua economia política do detalhe – sacode nosso corpo contra ele mesmo – expurga o que dele não se aproveita e compõe uma mesmidade

³⁶³ FOUCAULT, 2014b, p. 143.

³⁶⁴ Principalmente nas narrativas do poeta Mau, de Gleison Nascimento e de Márcia Pantera, no qual vemos a escola como trânsito de vivências para a aprendizagem de todo um conjunto de saberes da arte, seja no teatro, seja na literatura, seja na dança seja na música. Contudo, não é a instituição escolar, motor de encontro desses corpos com as possíveis experimentações com a performance.

³⁶⁵ FOUCAULT, 2014b, p. 150.

específica. Em sua ação sofisticada, estabelece os contornos pelos quais emerge a relação do corpo e os objetos que dele se aproximam.

Sobre a superfície de contato “entre corpo e o objeto que o manipula, o poder vem se introduzir, amarra-os um ao outro. Constitui um complexo corpo-arma, corpo-instrumento, corpo-máquina”³⁶⁶. Circunscreve-se, assim, um estatuto para a conformidade da relação corpo e objeto.

Alguns corpos em suas experimentações com a performance nutriram-se de uma contradisciplina que, disputando os espaços institucionais em seus aparatos de subjetivação, destoa e rearranja as técnicas disciplinares, construindo práticas diversas de contradisciplina, intentando uma outra economia política da superfície corporal. Rompe-se com evidências uniformes, com técnicas disciplinares pacificadoras do corpo em movimento, com todo um conjunto de procedimentos de desmobilização da vontade de artistar a vida pela epiderme, e com certos artefatos normativos que permeiam as possibilidades do corpo.

A ação contradisciplinar é nutrida de uma vontade de um levante contra toda uma ortopedia que determina sobre o corpo seus termos inteligíveis. Aglutinando como efeito, a multiplicidade como movimentação possível para a polifonia que se constitui no alargamento das operações corporais.

A contradisciplina – ao pensarmos na performance como prática anárquica e possibilidade educativa – é um operador potente de caminhos criativos corporais. Ela rearticula os múltiplos processos que constituem o corpo, modificando certos contornos e posturas pelos quais ele se tece e se ultrapassa. Uma vontade de insurgência contra qualquer captura disciplinar que enseje seu governo.

Sua força anárquica reside na proliferação desenfreada de ações corporais poluentes, dinamitando certos termos pelos quais o corpo se percebe e se produz. Uma anti-ortopedia que revigora saberes

³⁶⁶ FOUCAULT, 2014b, p. 151.

desqualificados sobre a superfície corporal, tornando a epiderme um terreno virtuoso de contradisciplinas potentes.

Os corpos em performance – mediante tal operador contradisciplinar – desmantelam os efeitos naturalizados das instituições disciplinares, profanando toda uma racionalidade própria para o corpo nesses espaços. Através dessa reorganização do corpo no espaço, os saberes disciplinares proliferados nessas instituições são parodiados, reinscritos, modificados; cada um dentro de sua especificidade, limite e potência.

Poderíamos, inclusive, sugerir, que se proliferam através dessa contradisciplina corporal todo um conjunto de técnicas de si, constituindo no corpo e por meio dele, um outro de si, talvez, um devir-corpo. É assim que “o poder das técnicas de si se configura [...] no corpo do sujeito e, por isso, engendra novas formas de poder-saber, assim como novos modelos de existência e novos modelos de vida”³⁶⁷.

Isso porque “apesar de o corpo depender da linguagem para ser conhecido, o corpo também excede cada esforço linguístico possível de captura”³⁶⁸, facultando novas viabilidades constitutivas que – mesmo sem exterioridade ao normativo – tensionam seus termos inteligíveis e evidenciam sua perene falibilidade.

Longe de um gesto narcísico, o que se apresenta como possibilidade é tanto a viável aceção de práticas que movimentam o corpo para além de seu estatuto moderno, quanto a tessitura de uma nova corporeidade. São engendradas materialidades que constituem um corpo marcado pela contingência do presente e efeito da potencialização do corpo que se fez outro.

Produz-se outro como reação produtiva aos modos pelos quais é disciplinarizado, abraçando a contingência como ação criativa de uma nova corporeidade dançante e profanadora. Um gesto contradisciplinar

³⁶⁷ OLIVEIRA, Walter Ferreira; SILVA, Thomas Josué. O poder, a ética e a estética: contextualizando o corpo e a intersubjetividade na sociedade contemporânea. In: PASSOS, Izabel C. Friche (org.). **Poder, normalização é violência: incursões foucaultianas para a atualidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008, p. 125.

³⁶⁸ BUTLER, Judith. **Os sentidos do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 43.

que posterga as capturas normalizadoras que insistem em investir seu exercício na superfície corporal.

Como operador potente na performance – aqui pensada em sua ação anárquica e em sua possibilidade educativa –, são introduzidos no corpo outros riscos, outros movimentos, outras posturas e saberes. Operações contradisciplinares são potencialmente criativas, na medida em que rearranjam novos contornos possíveis aos modos pelos quais conformamos um enlace entre corpo, saber e disciplina.

No entrecruzamento corpo-saber-disciplina, a contradisciplina corrompe certos termos normativos, tornando possível estabelecermos algumas recusas às formas como somos governados. Com isso, são pirateados os processos disciplinares que abraçam o corpo como alvo e difundidos trajetos de articulação outra nas relações de poder.

II

“A presença de um corpo artístico na rua questiona o comércio, questiona as pessoas que estão dormindo na rua [...] você invade o lugar dessas pessoas, com um corpo que não é um corpo comum”

Gleison Nascimento, poeta

Ao advogarmos nesta escrita – no lampejo do pensamento – a performance como uma prática anárquica em suas possibilidades educativas, vislumbramos outro operador que lhe constitui: sua atuação e efeito de desvirtuar qualquer enquadramento unitário e imutável à conformidade do visível para a superfície corporal.

Um corpo, que em sua experimentação com a performance em suas múltiplas linguagens nega, em si, qualquer similitude a um corpo capenga, normativo, humano. Percebem-se, neste gesto, outras formas

possíveis de produção corporal. Superfícies finitas, contingentes, provisórias, plásticas, prostéticas.

Talvez resida neste operador uma acepção política da forma corpo, modificando as tessituras inscritas sob a ótica do visível que repousa na tecnologia da aparência. Ou até tal borramento dos termos pelos quais o reconhecimento torna-se política que circunscreve um mimetismo que dá condições para o corpo ser visto.

O que de atizador se noticia é a convocação da dissidência de uma imagem uniforme do corpo, naturalizada desde a modernidade como evidência em retrato, de um sujeito universal. Contra esse efeito verdadeiro, desponta em alguns corpos em suas experimentações com a performance a ressonância de viabilidades outras, tensionando certos termos de uma política da aparência.

Brincamos de fabricar outros ditos no embalo dançante de um movimento pulsante. Olhamos nossa epiderme e dela quisemos fazer arte, nela fizemos arte, fazendo em nós e de nós uma estética ainda em acabamento. Construímos, então, profanações de um corpo genuinamente humano, gritando sua morte e evidenciando nossas alterações corporais.

Comprendemos toda uma multiplicidade das correlações de forças, ou seja, o poder em sua capacidade imanente. A performance em sua ação anárquica ataca certas maneiras através das quais uma normatividade para o corpo é naturalizada e produzida, denunciando seu caráter fictício e provisório.

Tendo em vista que o ato de aparecer “é regulado por normas de reconhecimento que são hierárquicas e excludentes”³⁶⁹, certos corpos em performance aglutinam o aparecimento como ação performativa crítica da identidade como regime político, do gênero como imagem binária dele, e da monstruosidade como fissura de enquadramentos normativos. Não admitindo multiplicidades, o campo da aparência se estabelece demarcando zonas de reconhecimento, constituindo toda uma demanda

³⁶⁹ BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 2018, p. 46.

compulsória que almeja – em seu exercício de poder – inscrever e naturalizar “a norma ou as normas por meio das quais uma pessoa ganha um estatuto reconhecível”³⁷⁰. Esse ato funciona “como uma forma de ratificar e reproduzir determinadas normas de reconhecimento em detrimento de outras, estreitando o campo do reconhecível”³⁷¹.

Altamente regulado pela aparência, o corpo por meio de práticas performáticas e/ou performativas pode desconcertar os atributos próprios da aparência, amplamente valorizados e difundidos por diversas instituições e artefatos. Seu mobilizar é anárquico, pois assume o incômodo como resultância crítica. Seu efeito é educativo, pois aglutina outros conhecimentos possíveis aos corpos em performance.

E “é apenas por meio de uma forma insistente de aparecer precisamente quando e onde somos apagados que a esfera da aparência se rompe e se abre de novas maneiras”³⁷². Tal operação dinamita os enquadramentos possíveis de reconhecimento para o corpo, abraçando o aparecimento como uma performance potencialmente política.

Outra diligência viável aos corpos que lutam contra uma política do aparecimento se põe a manifestar as inúmeras violências empreendidas por certa polícia do aparecimento. “E não só isso, essa própria polícia do aparecimento denota em suas regulações acerca de quais corpos podem aparecer e quais não, como seus discursos em torno da visualidade normativa tida como natural”³⁷³ são continuamente “fabricados e fictícios, carecendo de várias instâncias reiterativas que formulando seus status no presente, adquirem um efeito de natural e advogam interdição ao que não mimetiza seu efeito de verdade”³⁷⁴.

Abandonando não somente uma política uniforme para a aparência corporal, a performance anuncia o fim de uma imagem-homem, na medida em que extrapola os ritos e movimentos já instados à fixidez que

³⁷⁰ BUTLER, 2018, p. 42.

³⁷¹ Ibid., p. 42.

³⁷² Ibid., p. 44.

³⁷³ SILVA, 2019, p. 88.

³⁷⁴ Ibid., p. 88.

lhe torna material. "O desempenho corporal apresenta em tempo real uma colisão entre literalidade do acontecimento e a atualidade imediata do pensamento que pretende adiantar-se e manter suspenso o próprio ato da representação"³⁷⁵. No corpo, são exploradas as capacidades da atuação/produção corporal em performance – fruto do enlace das narrativas e das escritas alegóricas que tecemos – que vislumbramos seu efeito insurgente.

Vale salientar que "cada performance é um mundo em si, uma cenografia única no decorrer da qual gestos corporais serão eles próprios únicos"³⁷⁶. Em sua singularidade e heterogeneidade, cada uma enuncia-se/manifesta-se "como uma crítica feroz ao funcionamento usual das relações sociais, sem colocar o público em uma situação de espetáculo, mas ao contrário, abolindo qualquer distância pelo terror das revelações"³⁷⁷.

Apresenta-se então como reverberação, um potente corpo-manifesto articulando a produção e difusão de práticas de resistência. Tais práticas "disseminam-se com mais ou menos intensidade no tempo e no espaço, às vezes provocando o levante de grupos ou indivíduos de maneira definitiva, inflamando certos pontos do corpo, certos momentos da vida, certos tipos de comportamento"³⁷⁸.

No embate contra o governo de nosso corpo, talvez, utilizarmos-nos das ações anárquicas e das possibilidades educativas da performance amalgame problemas ao pensamento, incite novos saberes ao/sobre o corpo e rearranje os contornos que ensejam estabelecer o aparecimento de alguns em detrimento do apagamento de outros.

³⁷⁵ JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 113.

³⁷⁶ Ibid., p. 116.

³⁷⁷ Ibid., p. 116.

³⁷⁸ FOUCAULT, 2014a, p. 105.

III

“[...] Todo mundo performa, todo mundo faz uma performance na vida”
Gangrena

“Eu vi essa possibilidade de dentro de uma linguagem, eu poder brincar [...] com essa geometria e geografia do corpo, com essa alteração desse corpo”
Maria Luísa

Inspirados pelos encontros, entrevemos outro operador importante na produção de práticas anárquicas e possibilidades educativas junto à performance: a atuação de uma insubordinação corporal mediante práticas – decididas ou não – de contracondutas. Isso propala a denúncia de certas formas pelas quais ainda somos governamentalizados.

A performance em sua ação anárquica e nas suas possibilidades educativas é efeito de todo um agrupamento de práticas, posturas, movimentações e condutas. Sua atuação performativa é decididamente um convite a ruptura ao modelo imutável para o corpo em movimento, infringindo qualquer gesto que deseje governar a superfície corporal.

O governo, nesta perspectiva, deve ser “entendido seguramente não no sentido restrito e atual de instância suprema de decisões executivas e administrativas em um sistema estatal”³⁷⁹, mas principalmente “no sentido largo e antigo de mecanismos e procedimentos destinados a conduzir os homens, a dirigir as condutas dos homens, a conduzir a conduta dos homens”³⁸⁰.

Longe de ser uma substância, o exercício do poder se dá na “multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas

³⁷⁹ FOUCAULT, Michel. **Do governo dos vivos: curso no Collège de France (1979-1980)**. São Paulo: Centro de Cultura Social; Rio de Janeiro: Achiamé, 2011, p. 53.

³⁸⁰ Ibid., p. 53

e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte³⁸¹. Cabe então salientar, como se veiculam “os apoios que tais correlações de força, encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou, ao contrário, as contradições que as isolam entre si”³⁸². Toda essa estratégia do poder em sua “cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais”³⁸³.

É através de variados mecanismos de exercício de poder sobre o corpo que diversos investimentos se sucedem criando fronteiras e normas inteligíveis. Em sua ação anárquica e nas suas possibilidades educativas, a performance anseia – em sua movimentação criativa – reduzir a cinzas as regulações acentuadas e balançar entre os escombros, a similitude do uniforme, gargalhando da captura pacificadora, de um conformismo unitário ao corpo.

É em tensão contra toda ação de governo do corpo que tecemos essas andanças embebidas de narrativas e alegorias, tentando produzir possibilidades outras no presente. Outras relações de saber-poder criando fissuras constitutivas que modificam e alteram os modos pelos quais podemos estar no mundo.

O corpo em performance, através do saber anárquico que tece em seu movimento, guerreia táticas performativas, fustigando a governamentalidade. Como contraface das noções de biopolítica e governamentalidade – “ambos destinados a analisar relações de poder sob diferentes aspectos: o primeiro ao nível dos processos ligados à população, o segundo ao nível das tecnologias de governo³⁸⁴ –, fomos levados a pensar os processos de fissura (e de contraconduta) ao poder.

A governamentalidade³⁸⁵ pode ser compreendida como todo um “conjunto constituído pelas instituições, procedimentos, análises e

³⁸¹ FOUCAULT, 2014a, p. 88.

³⁸² Ibid., p. 88.

³⁸³ FOUCAULT, 2014a, p. 89.

³⁸⁴ AVELINO, 2008, p. 26.

³⁸⁵ Michel Foucault em seus desdobramentos teóricos na conceituação da biopolítica, almeja entender os efeitos da emergência no ocidente de uma governamentalização do Estado, o que ele vai em seu curso ‘Segurança, Território e População’ em 1978

reflexões, os cálculos e as táticas”³⁸⁶. Articulando a permissão do exercício de uma “forma bastante específica, embora muito complexa de poder que tem por alvo principal a população, por principal forma de saber a economia política e por instrumento técnico essencial os dispositivos de segurança”³⁸⁷.

Sob esta ótica, por governamentalidade podemos entender igualmente “a tendência, a linha de força que, em todo o Ocidente, não parou de conduzir, e desde há muito, para a preeminência desse tipo de poder que podemos chamar de ‘governo’”³⁸⁸. Tal governo excede seu poder em coexistência a/sobre “todos os outros – soberania, disciplina – e que trouxe, por um lado, [e, por outro lado], o desenvolvimento de toda uma série de saberes”³⁸⁹.

Nas contingências do próprio exercício do poder, saberes outros se proliferam como resistência aos inúmeros dispositivos que tentam nos governar. Saberes que se “manifestaram lá onde materialmente e progressivamente o sujeito era construído pelo poder a partir da multiplicidade dos corpos, das forças, das energias, dos desejos e dos pensamentos”³⁹⁰.

É assim que podemos pensar o aparecimento potente das práticas de contraconduta, na medida em que se rebelam contra as formas pelas quais somos conduzidos e governados. Práticas que divulgam insubmissões, difundindo formas difusas de revoltas em torno de uma norma da conduta para o corpo.

denominar de governamentalidade. “As maneiras pelas quais a governamentalidade opera são variadas: instituições, leis, burocracias, regulamentos, pedagogias, etc. Um conjunto de táticas que abraçam como objetivo de poder a produção e manutenção da população, estimando sua vida, controlando e produzindo suas subjetividades” (SILVA, 2020, p. 06).

³⁸⁶ FOUCAULT, Michel. **Segurança, território e população: curso no Collège de France (1977-1978)**. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 143.

³⁸⁷ FOUCAULT, 2008, p. 144.

³⁸⁸ Ibid., 144.

³⁸⁹ Ibid., 144.

³⁹⁰ AVELINO, 2008, p. 26.

Cabe apontar que a conduta – enquanto noção – refere-se – como pondera Foucault – “a atividade que consiste em conduzir, a condução”³⁹¹. Ao mesmo passo que – em contraposição ao poder – ela remete-se às formas e maneiras através dos quais e pelos quais “uma pessoa se conduz, a maneira como se deixa conduzir, a maneira como é conduzida e como, afinal de contas, ela se comporta sob o efeito de uma conduta que seria ato de conduta ou de condução”³⁹².

Se as investidas governamentalizadas sobre nossa superfície corporal são efeitos da sofisticação do exercício do poder sobre o corpo moderno, a crise que levou o pastorado a modificar-se em governamentalidade como ação sofisticada do poder desvela a contínua engrenagem de fissuras contra o poder que é eficaz e falível. Toda proliferação de contraconduta mobiliza a “luta contra os procedimentos postos em prática para conduzir os outros”³⁹³. Assim, o emprego do que chamamos de contraconduta passa a referir-se a todo um conjunto de práticas difusas desgovernantes, que não são conduzidas, nem muito menos se conduzem nos termos normativos da conduta.

O corpo em resistência ao poder mobilizou o aparecimento de todo um vocabulário da revolta, de uma “trama específica de resistência a formas de poder [...] que conduzem”³⁹⁴. Em revolta a tudo o que lhe limita e apaga, a superfície corporal de maneira insubmissa ergue-se em altivez contra a norma.

Os corpos presentes nesta pesquisa narrativa-performativa, difundiram – cada um a seu modo e em sua especificidade – práticas de contracondutas em suas experimentações com a performance. Além disso, denunciaram categorias imutáveis para o corpo em movimento e rearticularam saberes dos campos discursivos que disciplinam aspectos da arte da performance enquadrando neles sucessões e regras. Desejando ressonâncias em outros corpos, foi performada a criação de fraturas

³⁹¹ FOUCAULT, 2008, p. 255.

³⁹² Ibid., p. 255.

³⁹³ FOUCAULT, 2008, p. 266.

³⁹⁴ Ibid., p. 263-264.

constitutivas que desvelam novas capacidades de erguer-se contra a normalidade e desmontar seus mais podres e violentos aspectos.

Pensar a performance como uma prática anárquica e possibilidade educativa dinamita as condutas circunscritas a qualquer campo do saber – inclusive os da educação e da arte –, ao passo que provoca qualquer desejo institucional de governo do corpo em suas experimentações com a performance. Seu aspecto mais voraz é um arriscado e potente levante em devir. Seu grito mais latente é performativo, criador de possibilidades outras.

IV

“Eu com a escola da vida, eu aprendi muita coisa, e ainda me permito hoje estar aprendendo muita coisa[...] Olha, não tem coisa melhor do que você poder aprender, sabe”

Márcia Pantera

Como operador potente da performance como uma prática anárquica e possibilidade educativa, temos a construção e proliferação de saberes sobre a performance desprovidos de qualquer captura pedagogizadora. Processos educativos mobilizados pela força criativa de um corpo em experimentações anárquicas com a performance.

O corpo por meio de suas vivências com a performance em suas múltiplas linguagens estabelece na relação com as discursividades a produção uma plurivocalidade performática ou, dito de outra maneira, na elaboração e construção de outros conhecimentos sobre a superfície corporal em suas possibilidades difusas. Não se trata de desprezar todo um conjunto de técnicas e métodos emergidos no campo da arte para a performance, mas sim de tecer a partir deles novos contornos, novas tessituras. Busca-se igualmente dar lugar aos saberes desqualificados, pirateados, xerocados, modificados, transformados.

Pensar a performance em sua ação anárquica e nas suas possibilidades educativas mobiliza uma briga contra todo desejo pedagogizador, em oposição a toda tentativa de dispor alguns saberes da performance em detrimento de outros. Ela é anti-hierárquica, porque vê no corpo um texto que advoga o fim de uma ordem normativa dos saberes e da epiderme. Ademais, abre-se a possibilidades educativas, entrevendo-as em seus processos potencialmente livres de certos enquadramentos disciplinares, fortemente marcados por uma distribuição pedagógica dos saberes. Como uma prática anárquica, a performance se volta contra a pedagogia, denunciando sua produção de mesmidade para o corpo, ao mesmo passo que propala conhecimentos difusos.

A pedagogia como campo do saber, nutre-se e fabrica a instituição escolar desde a modernidade. Seu efeito pedagogizador não apenas se encerrou em tal instituição de sequestro, pelo contrário, difundiu-se em crescente intensidade, em variados espaços, em inúmeros enunciados, em estatutos sociais diversos.

A modernidade como sociedade educativa, almejou fabricar amplamente todo um regime possível ao corpo, ao mesmo tempo em que hierarquizou os saberes que foram construídos na relação com ele. “O bom governo (governo) é, então, a instrução da população”³⁹⁵, no qual toda uma estética da formação foi articulada como mecanismo de produção corporal.

Como funcionamento normativo, a pedagogia estabeleceu e naturalizou toda uma disciplinarização dos saberes, submetendo-os incessantemente a variados métodos de ensino. A didatização do corpo tornou-se possível no artifício comeniano de ensinar tudo a todos. Fabricando saberes sistematizados, válidos e perenes, engendrando um disciplinamento da superfície corporal.

Nosso corpo “[...] apesar das suas fronteiras claras, ou talvez precisamente em virtude dessas fronteiras, é definido pelas relações que

³⁹⁵ NOGUERA-RAMÍREZ, Carlos Ernesto. **Pedagogia e governamentalidade ou Da Modernidade como sociedade educativa**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 111.

fazem sua vida e sua ação possível”³⁹⁶. Os corpos em suas experimentações com a performance narraram e compartilharam os saberes que construíram em torno da performance. Eles teceram em suas experimentações novas ações criativas, processos educativos que reorganizam toda uma ordem dos saberes sobre o que pode nosso corpo.

Uma prática anárquica em suas possibilidades educativas pode estar presente nas ações performáticas e/ou performativas, inquieta e inquietante, afetada e afetadora. Produzindo práticas desapaziguadoras, insurgentes contra métodos que limitam as possibilidades polimorfos que a performance pode engendrar.

Não queremos aqui estabelecer uma noção totalizadora, universal. Almejamos, em contrapartida, criar um pensamento molotov, explodindo exatidões, regras, conformidades, controles, demarcações, limites, disciplinizações, governamentalizações. Alinhamo-nos com uma noção/conceito em aberto, tal como a performance em sua afetação dissidente. A abertura possibilita tanto o agrupamento de outras viabilidades filosóficas para pensar a performance, quanto o apreço aos processos educativos mobilizados por corpos em aberto, contingentes como um lampejo de pensamento.

Os campos de saber como a educação e a arte, embebidos de discursos pedagógicos, estabelecem modos de ler o corpo, de validar performances, de valorar diferencialmente saberes construídos. Assim, determinam-se alguns termos pelos quais se efetiva a relação dos corpos com essas viabilidades de experimentações.

Longe de reclamar – pelo menos por ora – em favor do declínio de tais campos disciplinares de conhecimento, defendemos o contrabando de seus saberes produzidos, a desvirtuação de seus aspectos normativos. Além disso, o compartilhamento coletivo de práticas anárquicas em suas possibilidades educativas provocadoras.

No gingado dos poetas, na pedagogia drag e na monstruosidade do queer, queremos a subversão de formas normativas para pensar a

³⁹⁶ BUTLER, 2018, p. 144.

performance. Ao transformar produções educativas performáticas/performativas em pontos estratégicos de resistência ao governo de nosso corpo, contrapomo-nos ao conformismo que demarca imobilismo e fixidez a provisoriedade que somos.

Talvez a insurgência que desejamos iniciar trace no corpo o campo de batalha e se muna da performance como um instrumento-arma nesta guerra contra a normalização. Cada desassossegado gesto, cada rodopio, grito, pulo, silêncio; revolta-se contra tudo que limita nosso corpo em movimento.

Ao pensarmos na performance como prática anárquica e possibilidade educativa, queremos desmantelar nosso corpo contra ele mesmo, produzindo um corpo outro, mobilizando certa experiência de si. Novas possibilidades palatáveis de habitar o mundo, de tecer através do movimento, viabilidades formativas, articulando, de maneira potente, outros devires.

PARTIDA

O não-início é movimento. É como um fim ao contrário: termina um gesto, brotando um novo ato. Um atrevido tracejo que marca de maneira inesperada, a presença do corpo em andança. Fomenta naquilo que lhe vivifica outros contornos possíveis para intensidades. Difusas facetas de corpos em vivaz experimentação.

Partida. O vínculo que separa o início do que se aproxima da borda do que se finda. Barrando a ideia da plenitude, do inteiro, do universal. Atiçando, neste suceder, o atravessamento de outros corpos, outras texturas. Partida como um salto molotov em direção a uma incendiária viabilidade de tecer encontros.

Encontrar corpos em experimentações com a performance suscitou, na partida deste texto, outras operações poéticas em suas considerações finais. Fomos estimulados por certo desejo de tecer – ainda embebidos de vontade poética – um encontro não apenas com corpos, mas *entre* corpos em experimentações com a performance.

Então, se nas cenas as narrativas se apresentavam em sua singularidade e enredo poético, queremos agora poetizar entrecruzamentos de encontros, tecendo com a partida um vinco que liga o que se encerra e o que se principia. Uma escrita que soa aberta ao que se tece.

Deste ponderar, outros corpos que partilharam conosco seus saberes performativos, se juntariam a nós neste devaneio-encontro, como gesto de partida de um texto, como vontade de devir. Busca-se aqui construir uma textura que seja feita pelo traço do narrador que nos tornamos com o caminho dessa escrita poética.

Nessa tentativa – fictícia e, não menos potente – de encontro, víamos Gleison Nascimento, Gangrena, Mau, Márcia Pantera e Maria Luizão. Olhavam-se e olhavam-nos, talvez, já cientes dessa nova oportunidade de aproximação. Era uma pacata assembleia de corpos, potencialmente articuladora de viabilidades performativas. Cada olhar dado, percebido, retribuído, cativava um querer interdependente: com o outro, tecer corporalidades outras.

Aqui, nesta partida-encontro, o poeta Mau entre suas folhas e encruzilhadas, sorria para nós desmedidamente, poetizando aquele desassossegado entrelaçar de superfícies corporais altamente embebidas de experimentações com a performance. De sorriso largo, seu olhar nos remeteu seus ditos sobre seu projeto louco, suas atitudes dissidentes para com a escola e seu desejo de escrever o que sente do presente. Abrindo-se em voz, com timbre firme, exclamou:

Pode avisar e colocar em caixa alta negrito
 E o escambau
 Diz qu'eu tava na rua
 No meio, aliás
 Sem respeito aos carros
 E quando na calçada
 Era pedindo solidariedade
 E café a quem bebia whisky
 Escreve que também tava
 Sujo de fuligem brilho
 E não fechava o bico
 Alto, só falava aos gritos
 E só se curva aos mendigos
 E quando calado era fazendo beijo
 Aflito, afogado e sem alívio
 Enfrentando o sol dos antigos
 E também a lua dos malditos
 Tava lá mijando no canavial, sozinho
 Sem proteção nem padrinho
 Querendo é levar rasteira, peteleco, facão
 Sorrindo pro nada
 Pensando ora no gelo ora no fora
 Mas sempre no amor. **Mau, poeta**³⁹⁷.

Maria Luisão vendo a cena, antepõe seu corpo junto ao poetizar marginal de Mau, catando do chão dos ditos a fuligem, os gritos, o gelo e o facão, tecendo um rodopio em torno de si. Nesta dança-olhar, sua superfície corporal tecia uma variável harmonia de movimentos, experimentos, sentimentos.

Nutrindo a beleza do encontro – que suscita o inesperado, o imprevisto, o que vem – Mau abraçou o dançar como poesia e despertou de si um salto. Textos do corpo em perene experimentação com o presente. Na singularidade do movimento, o que se repetia ali era a potência de uma troca e da rara reciprocidade do olhar.

³⁹⁷ Poesia do projeto louco, arquivo pessoal do Poeta Mau.

Com os braços retos ao chão e as palmas das mãos em gesto de espada, Maria Luisão tecia no corpo um facão, ou melhor, tornava seu corpo em performance uma arma, que levantava-se contra tudo que poderia findar o mistério que cercava o encontro. Tinha olhares, corpos, performances.

Com a fuligem dos ditos de Mau, ele marcou seu corpo com palavras difusas, inscritas junto às fitas que lhe amarravam à cintura. Brilhando em passos rítmicos, gritava fortemente a cada gesto em X dos seus braços-armas. Cada pedra de gelo atada ao seu corpo entrelaçava de maneira ousada o frio e o quente, o frescor e queimor do gelo. Deixando nosso corpo com vontade dançante, nos unimos aos movimentos desassossegados de Maria Luisão, compartilhando não somente os olhares, conformando na assembleia que se tecia, reverberações criativas.

Obviamente, uma certa pantera nos chamou a atenção: acrescentava ao centro do encontro seu ousado bate-cabelo, convocando de nós outras viabilidades corporais. Mãos-arma e bate-cabelo, como um novo arsenal anárquico de engrenagens performativas que se levantam contra as tentativas totalizantes em torno da superfície corporal.

Já provocada pela dança que se sucedia, Márcia Pantera se junta à dança de Maria Luisão e Mau, atraindo pela mobilização que o encontro aglutinava várias maneiras de textura em torno do movimento. Tal como chicote, seu cabelo sincronicamente cortava qualquer similitude ao uso comum destinado a ele, funcionando como extensão corporal de um gesto decidido de uma pantera.

Pernas ao alto, cabelos ao chão. Unhas, dentes, garras. Lambidas e balanços. Calda ao vento exalando uma vontade animalizada e um sabor de pirataria corporal, roubando uma viabilidade capenga que decreta delito a sua anormalidade evidente. A pantera – neste devaneio-encontro – não precisa morder para devorar.

Sem órgãos, nem humanidade, batendo cabelo contra o governo do corpo, Márcia Pantera, querendo trabalhar e viver uma vida possível de ser vivida, narra suas experimentações com a performance drag. De boate

em boate, prolifera saberes performativos, engendrando pelo seu corpo-pantera. Findando seu dançar e seu bate-cabelo, a pantera olha para Gleison Nascimento e diz: vai, rasga teu texto! Se solta! Se revolta!

Gleison, que já se movimentava na dança, sentiu-se ainda mais fomentado no encontro, e atrelou ao suceder dos entrecruzamentos que cada um aglutinava – em eco altivo e braço esquerdo aos céus – seu poetizar:

Oh, querida nação dos excluídos.
 És também nação dos arrogantes
 que se lembram dos teus maus tempos idos,
 mas por teu fetichismo extravagante
 se masturbam pros grandes generais -
 São bonitos, milicos-generais
 Moralistas armados infalíveis no empenho de zerar o teu Estado
 Pra que a mão invisível do mercado
 Tire o pão dos teus filhos invisíveis. **Gleison Nascimento,**
poeta³⁹⁸.

Do seu braço erguido, latente no seu gesto de provocação, Gleison voa em direção a uma vontade aguerrida de travar poluições decididas sobre o que atravessa o presente. Talvez gritando às fortes dores que nos alcançam, a peste que nos vitima, a violência dos autoritários, e o desaparecimento dos que sofrem, nesta assembleia inesperada dos corpos – munida pela força criativa da performance – entre piruetas, gritos, saltos e outras movimentações, novas viabilidades de aproximação se tecem com vontade poética. Gleison, ressoando sua poesia menor, sacode nossa quietação e nos atíça a desbravar devires.

Maria Luisão, Mau, Márcia Pantera e Gangrena, reparando o interstício entre o dizer e o corpo de Gleison exalando poesia, já envolvidos pela singulares possibilidades que despontavam na tessitura do encontro, são igualmente nutridos por uma vontade de revolta contra tudo o que intenta o governo de nossa superfície corporal. Não tendo exterioridade à norma, resta-nos fissurar seu mimetismo adoecedor, incendiando certezas plenas, facultando perenemente a provisoriade.

³⁹⁸ Arquivo pessoal de Gleison Nascimento. Disponível em: <<https://bitly.com/MIIX4i>>. Acesso em agosto de 2021.

Aproximando-se de cada corpo em performance, Gleison Nascimento, fitando Gangrena, convida-a a ressoar sua manifestação, o atestado de sua presença corrosiva que dinamitava permanência, tecendo com isso uma política dos anormais como aparecimento possível a um pós-corpo em experimentações performativas. Rosto desfigurado, nutrido de musgos, peles e cores. Folhas entre seu pós-corpo monstruoso, costuradas umas às outras conformam um vestido. Vendo tudo o que constituía o devaneio-encontro e contemplando os corpos em movimentos, Gangrena utiliza-se de seu texto corporal e ressoa seu performar como entrelaçar de aproximações com os outros do encontro em seu percurso.

Em sua vontade de revolta e monstruosidade criativa, Gangrena corrobora no aparecimento de novos contornos viáveis ao gesto político do corpo em sua ação crítica. Seu movimentar é marcado pelo texto que seu corpo constitui, articulando outras visibilidades e dizibilidades em torno do presente, noticiando difusas maneiras de estar no presente para além da forma humanista naturalizada para a superfície corporal.

Batendo palmas e sacudindo seu corpo ao chão, Gangrena lançava um feitiço: conjurar o fim do homem, do corpo, da identidade. Gangrena, Gangrena, Gangrena. Encantamentos anárquicos que desmantelaram estruturas. Sortilégios corporais, evocando a monstruosidade queer como ação criativa potente.

Tirando as folhas grudadas em seu monstruoso pós-corpo, jogando-as ao centro do encontro, Gangrena cuspiu seu veneno entre um amontoado delas e debaixo da língua retirou alguns palitos de fósforo. Riscou no chão e com voz sorridente falou: Fiat Lux! A fogueira está pronta! Olhando seu reflexo entre as chamas.

Em transe com o fogo e seu esquentar, começamos por narrar o que nos aproximou, pensando sobre o corpo em sua relação com a performance, entrevendo-a em suas viabilidades formativas. Assim, do encontro que se aquece entre as chamas, uma tese surgiu, flamejando acepções, narrativas e devires.

O gesto poético de escrever ciência, ou dito de outra maneira, da atitude de escrever ciência nutrindo-se da poética, incitou em nós o texto que tecemos. Entre o devaneio que começa e finda, a irresistível partida. Da impossibilidade de dizer outras palavras para além das que foram ditas: resta-nos, no não-início, abraçarmos como devir o movimento.

E, se esquecermos o lugar no qual essa assembleia entoou seu canto profano, e não nos lembrarmos mais dos gestos difusos que talvez nosso corpo teceu, deixaremos neste texto as narrativas disso tudo. Não como exímio testemunho de um acontecimento, e sim como efeito criativo das práticas anárquicas que a performance mobilizou/mobiliza em suas possibilidades educativas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Palavras e sinais: modelos críticos II**. Tradução de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.

AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento: ensaios e conferências**. Tradução de Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Tradução de Henrique Burigo. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. **O fim do poema**. Tradução Sérgio Alcides. Cacto, São Paulo, n. 1, p. 142-149, ago., 2002.

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros**. Tradução de Andrea Santurbano. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó-SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **O uso dos corpos**. Tradução de Selvino Assman. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

ALICE, Tania. **Corporeidades liminares: uma palestra performance**. O percevejo, v. 6, n. 1, jan.-jun., p. 234-349, 2014.

ANDRADE, Sandra dos Santos. A entrevista narrativa ressignificada nas pesquisas educacionais pós-estruturalistas. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucey Alves (Orgs.). **Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012.

ARAÚJO, Antônio; ALICE, Tania. A ação disruptiva no espaço urbano: um treinamento ativista. In: BEIGUI, Alex; BRAGA, Bya. **Treinamentos e modos de existência**. Natal: EDUFRN, 2013.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

AVELINO, Nildo. **Anarquismos e governamentalidade**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), São Paulo: PUC-SP, 2008.

AVELINO, Nildo. **Estudos anarquistas e teoria política: entre Proudhon e Foucault**. Política e Trabalho: Revista de Ciências Sociais, v. 36, abr, 2012.

AVELINO, Nildo. **Governamentalidade e anarqueologia em Michel Foucault**. Revista Brasileira de Ciências Sociais. v. 25, n. 74, out., 2010.

AVELINO, Nildo. **Errico malatesta - revolta e ética anarquista**. Revista Verve. v. 4, p. 228-263, 2003.

AVELINO, Nildo. **Revolta, ética e subjetividade anarquista**. Revista Verve. v. 6, p. 171-196, 2004.

BAKER, Roger. **Drag: a History of Female Impersonation in the Performing Arts**. Nova Iorque: New York University Press, 1994.

BASH BACK! **Ultraviolência queer: antologia de ensaios**. (Vários autores) Tradução de Beatriz Regina Guimarães Barbosa, Emanuela Carla Siqueira e Julia Raiz do Nascimento. São Paulo: n-1 edições; crocodilo edições, 2020.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior: seguida de Método de meditação e Postcriptum 1953: suma ateológica**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2013a.

BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Organização e tradução de João Barrento, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Imagens do pensamento: sobre haxixe e outras drogas**. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013b.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Organização e tradução de João Barrento, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

BORBA, Rodrigo. **A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais**. Cadernos Pagu, v. 43, p.441-474, jul-dez., 2014.

BOURCIER, Sam. **Homo Inc.corporated: o triângulo e o unicórnio que peida**. Tradução de Marcia Bechara. São Paulo: N-1 Edições; Crocodilo Edições, 2020.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. 1ª ed. - Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do sexo**. Tradução de Verônica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: N-1 edições; Crocodilo Edições, 2019.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?**. Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.

BUTLER, Judith. **Os sentidos do sujeito**. Coordenação de tradução de Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2021.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. - 8º ed. - Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 2015a.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015b.

BUTLER, Judith. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Tradução de Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

CALDAS, Paulo. Notas sobre restrição. In: BARDAWIL, Andrea (Org.). **Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro**. Fortaleza: Cia. da Arte Andanças, 2010.

CARDIM, Leandro Neves. **Corpo**. São Paulo: Editora Globo, 2009.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARVALHO, Rosângela Tenório de. **O ritual da lição na pedagogia: o aspecto performativo**. Educação e Pesquisa, v. 42, n. 4, p. 1045-1060, out./dez., 2016.

CARVALHO, Rosângela Tenório de. **Rituais da escolarização e gênero**. Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 61, 2021.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário Foucault: um percurso sobre seus temas, conceitos e autores**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

COLOMBO, Eduardo. **Anarquia e anarquismo**. Revista Verve, v. 6, n. 7, p. 194-207, 2005.

CORAZZA, Sandra Mara. Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). **Caminhos investigativos I: novos olhares na pesquisa em educação**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2007.

CORAZZA, Sandra Mara. **Manual infame... mas útil, para escrever uma boa proposta de tese ou dissertação**. Revista Em Tese, v.22, p.95-105, jan.-abr., 2002a.

CORAZZA, Sandra Mara. **Para uma filosofia do inferno na educação: Nietzsche, Deleuze e outros malditos afins**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002b.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo: pensar com Foucault**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis-RJ: Vozes, 2013.

COUTO, Edvaldo Souza. **O homem-satélite: estética e mutações do corpo na sociedade tecnológica**. Ijuí: Unijui, 2000.

COUTO, Edvaldo Souza. Uma estética para corpos mutantes. In: COUTO, Edvaldo Souza. GOELLNER, Silvana Vilodre (Orgs.). **Corpos mutantes: ensaios sobre novas (d)eficiências corporais**. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal Editora, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume**. Tradução de Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa e o problema da expressão**. Tradução de GT Deleuze e coordenação de Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2017.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução Claudia Sant'Anna Martins e revisão da tradução Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor.** Tradução de Cíntia Vieira da Silva. São Paulo: Editora 34, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia.** Tradução de Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia vol. 3.** Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DUTRA, Roger Andrade. **As teorias do Ciborgue: o maquínico e o humano em Stanislaw Lem e Donna Haraway.** Revista CTS, nº 19, vol. 7, Diciembre, 2011.

FERRÉZ (org.). **Literatura marginal: talentos da escrita periférica.** Rio de Janeiro: Agir, 2005

FEYERABEND, Paul Karl. **Contra o método.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Por uma escuta da arte: ensaio sobre poéticas possíveis na pesquisa.** Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 11, n. 1, 2021.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do saber.** Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos II: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento .** Organização de Manoel Barros da Motta e tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Do governo dos vivos: curso no Collège de France (1979-1980).** Organização de Nildo Avelino. São Paulo: Centro de Cultura Social; Rio de Janeiro: Achiamé, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976).** Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque, 1 ed.- São Paulo: Paz e Terra, 2014a.

FOUCAULT, Michel. **Michel foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade**. Verve, v. 5, p. 260-277, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução e organização de Roberto Machado, Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **O governo de si e dos outros: curso no Collège de France (1982-1983)**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território e população: curso no Collège de France (1977-1978)**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014b.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Orgs.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GALVÃO, Cecília. **Narrativas em educação**. Ciência & Educação, v. 11, n. 2, p. 327-345, 2005.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIL, José. Metafenomenologia da monstrosidade: o devir-monstro. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.

GIL, José. O Corpo Paradoxal. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Orgs.). **Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HARAWAY, Donna. Manifesto Cyborg: Ciência, Tecnologia e Feminismo Socialista no Final do Século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Antropologia do Ciborgue**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. In: **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP /** organização: Charles Roberto Silva; Daina Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas; – São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.

ICLE, Gilberto. **Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 09-27, jan./jun. 2011.

LAGAAY, Alice; SEITZ, Anna. **Que papel a presença poderia desempenhar nas práticas acadêmicas? Sobre a performatividade da teoria no contexto da Filosofia-Performance**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 10, n. 1, e92596, 2020.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis: Vozes, 2011.

LIMA, Homero Luís Alves de. Corpo cyborgue e o dispositivo das novas tecnologias. In: COUTO, Edvaldo Souza. GOELLNER, Silvana Vilodre (Orgs.). **Corpos mutantes: ensaios sobre novas (d)eficiências corporais**. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

LIMA, Homero Luís Alves de. **Do corpo-máquina ao corpo-informação: o pós-humanismo como horizonte biotecnológico**. Tese (Doutorado em Sociologia), Recife:UFPE, 2004.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud: o artesanato do corpo sem órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Orgs.). **Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

MALATESTA, Errico. **Anarquismo e anarquia**. Tradução de Felipe Corrêa. São Paulo: Editora Faísca, 2009.

MASSCHELEIN, Jan; SIMONS, Maarten. **Em defesa da escola: uma questão pública**. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2014.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução de A. Gianotti e A. Mora. São Paulo: Perspectiva, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Vontade de potência**. Tradução de Marcos Fernandes e Francisco de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Inês Barbosa de; GERALDI, João Wanderley. Narrativas: outros conhecimentos, outras formas de expressão. In: OLIVEIRA, Inês Barbosa de (Org.). **Narrativas: outros conhecimentos, outras formas de expressão**. Petrópolis: FAPERJ, 2010.

OLIVEIRA, Walter Ferreira; SILVA, Thomas Josué. O poder, a ética e a estética: contextualizando o corpo e a intersubjetividade na sociedade contemporânea. In: PASSOS, Izabel C. Friche (org.). **Poder, normalização é violência: incursões foucaultianas para a atualidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

PRECIADO, Paul B. Les voix de la révolution. **Liberation**. 20 de novembro de 2020. (Tradução nossa). Disponível em: <https://www.liberation.fr/debats/2020/11/20/les-voix-de-la-revolution_1806274> Acesso em: 06 de fevereiro de 2021

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: 34, 2007.

RAPOSO, Paulo. **"Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências**. Cadernos de Arte e Antropologia, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

REZENDE, Antonio Paulo. Os sinais da história. In: **Ruídos do Efêmero: Histórias de dentro e de fora**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2010.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** O Percevejo online, Rio de Janeiro, n. 12, ano 11, p. 25-50, 2003.

SCHECHNER, Richard. **Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral**. Cadernos de campo, São Paulo, n. 20, p. 213-236, 2011.

SCHOPKE, Regina. **Corpo sem órgãos e a produção da singularidade: A construção da máquina de guerra nômade**. Revista Filos. Aurora, v. 29, n. 46, p. 285-305, jan./abr., 2017.

SIBILIA, Paula. **Autenticidade e performance: a construção de si como personagem visível**. Revista Fronteiras, v. 17, nº 3, p. 353-364 set.dez., 2015.

SIBILIA, Paula. **El cuerpo extraño: orgánico, demasiado orgánico**. Revista Interdisciplina, v. 2, n. 3, p. 211-217, 2014.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SIBILIA, Paula. **Rumo à imortalidade e à virtualidade: a construção científico-tecnológica do homem pós-orgânico**. In: Anais do XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação. Campo Grande, 2001. Disponível em :
<<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP8SIBILIA.PDF>> Acesso em: jun. 2021.

SILVA, Robson Guedes da. **Biopolítica, precariedade e educação: um ensaio de pensamento com Butler e Foucault**. Linhas Críticas, v. 26, p. 1-17, ago., 2020.

SILVA, Robson Guedes da. **Isso não é um manifesto! Corpo, performance, moda-militância e imagem pedagógica**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação: UFPE, Recife-PE, 2019.

SILVA, Santuza Amorim da. PÁDUA, Karina Cunha. Explorando narrativas: algumas reflexões sobre suas possibilidades na pesquisa. In: CAMPOS, Regina Célia. **Pesquisa, Educação e Formação Humana: nos trilhos da história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. A entrevista na pesquisa em educação – uma arena de significados. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). **Caminhos**

investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação. 2ª ed. Rio de Janeiro, Lamparina Editora, 2007.

SKLIAR, Carlos. **Experiências com a palavra: notas sobre linguagem e diferença.** Rio de Janeiro: Wak Editora, 2012.

SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer.** Tradução de Heci Regina Candiani; 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

TURNER, Victor W. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura.** Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Editora CosacNaify, 2007



Junto a alquimia azul de Klein, e atiçado pelo bruxo que sou, eu conjuro este feitiço: faço texto, corpo, saltando no vazio.

Dou nó em mim.

E quando terminar o que fiz

Já não terá mais corpo

Só.

Nem somente corpo

Nem nada além do corpo

Só pó!

-Robson Guedes da Silva