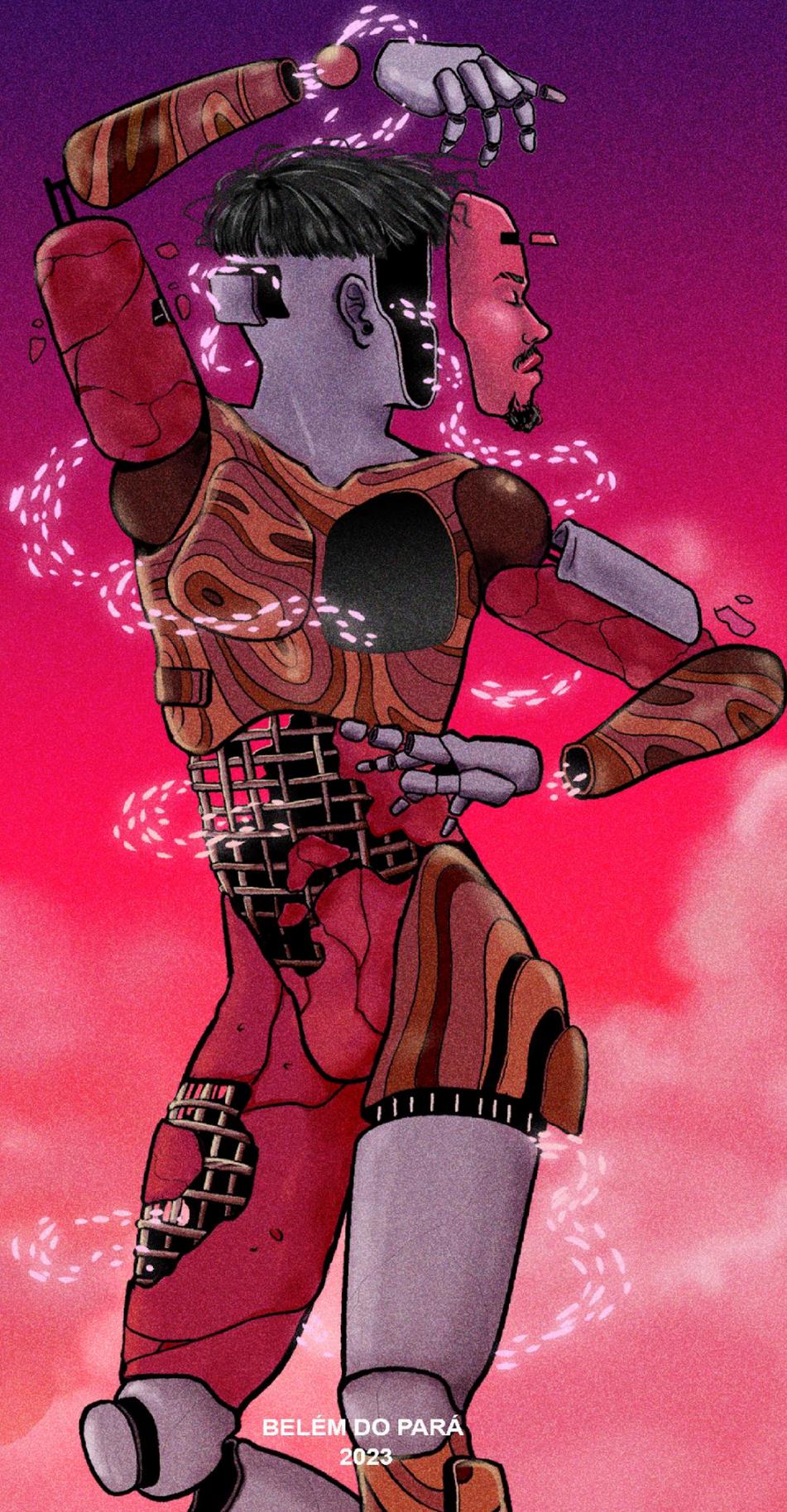


JUANIELSON ALVES SILVA (JUANI MANIVA)

CORPO OCUPANTE AUTOCRIADOR:

Diálogos possíveis entre fazer artístico e diversidade sexual e de gênero



PPG Artes
Programa de Pós-graduação
em artes da UFPA

ICA | INSTITUTO DE
CIÊNCIAS DA
ARTE UFPA



BELÉM DO PARÁ
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE DOUTORADO EM ARTES

JUANIELSON ALVES SILVA

CORPO OCUPANTE AUTOCRIADOR:

Diálogos possíveis entre fazer artístico e diversidade sexual e de gênero

BELÉM-PA

2023

JUANIELSON ALVES SILVA

CORPO OCUPANTE AUTOCRIADOR:

Diálogos possíveis entre fazer artístico e diversidade sexual e de gênero

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA), como parte do requisito para obtenção do título de Doutor em Artes.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria dos Remédios de Brito.

Linha de Pesquisa: Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes

BELÉM-PA

2023

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

S586c Silva, Juanielson Alves.
CORPO OCUPANTE AUTOCRIADOR : Diálogos possíveis
entre fazer artístico e diversidade sexual e de gênero / Juanielson
Alves Silva. — 2023.
218 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^ª. Dra. Maria dos Remédios de Brito
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém,
2023.

1. Corpo Ocupante Autocriador. 2. ativismo. 3. dança. 4.
gênero e sexualidade. I. Título.

CDD 792.62



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO
PARÁ.

Aos vinte e oito (28) dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e três (2023), às quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Maria dos Remédios de Brito, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Juanielson Alves Silva, intitulada: **CORPO OCUPANTE AUTOCRIDOR: Diálogos possíveis entre fazer artístico e Diversidade sexual e de gênero**. Perante a Banca Examinadora, composta por: Maria dos Remédios de Brito (Presidente); Ana Flavia de Mello Mendes (Examinador Interno); Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (Examinador Interno); Mayrla Andrade Ferreira (Examinador Interno); Luiza Monteiro e Souza (Examinador Externo ao Programa); Ana Rosangela Colares Lavand (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, a professora Maria dos Remédios de Brito, passou a palavra ao doutorando, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo doutorando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **reprovação () aprovação (x)**

A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo doutorando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora Maria dos Remédios de Brito agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo doutorando.

Belém-Pa, 28 de dezembro de 2023.

Maria dos Remédios de Brito (Presidente)  Documento assinado digitalmente
MÁRIA DOS REMÉDIOS DE BRITO
Data: 30/01/2024 18:31:20-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Ana Flavia de Mello Mendes (Examinador Interno)  Documento assinado digitalmente
ANA FLAVIA DE MELLO MENDES
Data: 16/02/2024 15:42:47-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (Examinador Interno)  Documento assinado digitalmente
IVONE MARIA XAVIER DE AMORIM ALMEIDA
Data: 28/02/2024 08:46:45-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Mayrla Andrade Ferreira (Examinador Interno)  Documento assinado
MAYRLA ANDRADE FERREIRA DOS SANTOS
Data: 13/02/2024 12:51:02-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Luiza Monteiro e Souza (Examinador Externo)  Documento assinado
LUIZA MONTEIRO E SOUZA
Data: 06/02/2024 10:12:51-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Ana Rosangela Colares Lavand (Examinador Externo)  Documento assinado digitalmente
ANA ROSANGELA COLARES LAVAND
Data: 12/02/2024 15:15:34-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Juanielson Alves Silva (discente)  Documento assinado digitalmente
JUANIELSON ALVES SILVA
Data: 29/02/2024 13:35:55-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dedico essa escrita a meu pai Antônio Joanes Silva, a minha mãe Maria do Socorro Carneiro Alves, a minha família, a Casa de Maniva, a Pioneer House of Hands Up e a Comunidade Ballroom, lugares-moradas que me possibilitaram (re)existir. Também a dedico a todas as pessoas LGBTQIAPN+ que seguem ocupando e reinventando a si a aos lugares que habitam, persistindo para que possamos ser quem somos e celebrar nossas existências.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

"This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, as boas energias que regem este universo e abriram os caminhos para esse jornada e certamente abriram para as que vieram antes e abrirão para as que estão por vir.

Aos meus pais Antônio Joanes Silva e Maria do Socorro C. Alves e minha família consanguínea, por me acolherem e me ensinarem ao mesmo tempo que se permitem aprender comigo a serem acolhidos.

Ao Tarik Coelho, meu grande amigo que também se tornou família.

Aos meus filhos, filhas e filhas da Casa de Maniva, aos meus irmãos, irmãs e mãe da Pioneer House Of Hands Up, bem como a Comunidade Ballroom e artistas LGBTQIA+, que compartilharam suas vidas, saberes e fazeres comigo e possibilitaram tantas experiências de aprendizagens nestes anos.

Ao Lucas Belo, Edielson Shinohara, Allyster Fagundes, Cleyton Telles, Moara Neves, Luana Peixe, Liége, Marcela Guimarães, Marcela Nicolas e demais amigos que a Artes que me presenteou, por contribuem significativamente para construção desse trabalho.

Ao Alan Furtado pela transfiguração das ideais da pesquisa em ilustrações que abrem os capítulos, assim como a capa deste trabalho, que dão mais vida ao texto.

A Maria dos Rémedios de Brito, orientadora e amiga que me guiou nessa jornada relevando outros modos de perceber e viver a arte na universidade.

As artistas-professoras Ana Flávia Mendes, Mayrla Andrade Ferreira, Rosangela Colares e Ivone Xavier, banca examinadora deste trabalho pelas contribuições afetivas e críticas que tornaram esta pesquisa mais simbólica ainda.

Às minhas queridas Onças, coletivo LGBTQIA de Concórdia do Pará, e toda comunidade Concórdiense que, por mais que não sejam citados diretamente neste trabalho, certamente contribuíram para ampliação das ideias desenvolvidas nela.

Ao Programa de Pós-graduação em Artes, bem como a Universidade Federal do Pará, seus professores, servidores e alunos, especialmente meus colegas de turma, por todos estes anos de partilha.

Essa casa é passageira como o meu corpo e quando não a quiser mais

Minha vida estará na minha mochila e o meu corpo se desfaz

O meu lar encontrei nas pessoas que amei

Francisco, El Hombre

RESUMO

Esta tese nasce do desejo de compreender o fazer artístico, em especial os que tecem diálogos diretos com a Diversidade sexual e de gênero, como processos que se fazem no entre Arte&vida e que, por conseguinte, por meio de insurreições e insubordinações geram caminhos possíveis para o tensionamento do dispositivo de violência e vigilância do gênero e da sexualidade, isto é, a LGBTfobia/homofobia. Para tal, versando a noção de autocriação artística (LAVAND 2021) enquanto trajeto de pesquisa, debruçou-me sobre uma série de experiências artísticas que transitam entre processos criativos e experiências comunitárias, que podem ser lidos como práticas artísticas LGBTQIAPN+, vivenciadas por mim entre os anos de 2019 e 2023. Como suporte teórico, dialogo com três principais artistas-pesquisadoras da Amazônia paraense e algumas noções-chaves de suas teorias-práticas que são: Ana Flávia Mendes (2010) e o “Corpo Imanente”, Mayrla Andrade Ferreira e o “Habitação Criador” e Rosângela Colares Lavand (2021), com a, anteriormente mencionada, “Autocriação Artística”, além de autores do campo dos estudos de gênero e sexualidade tais como Daniel Borrillo (2016), Regina Facchini (2003) entre outros, para materializar linhas de força entre esta pesquisa e sua função social ativista dos direitos humanos, em especificamente do direito a existência da comunidade LGBTQIAPN+ com suas dobraduras e intersecções. De tal forma, enquanto tese, defendo que o fazer-pensar em artes é capaz de tensionar o cis-heteropatriarcado ao inventa outros modos de existência por meio da autocriação artística presente em práticas artísticas LGBTQIAPN+, na qual há um corpo que se ocupa e cria incessantemente a si mesmo, sendo um processo em que o artista é implicado no e com o fazer poético em que ao mesmo tempo que se transforma, transforma o mundo. Um corpo que, em suas criações e feitura artísticas, também se encontra em processo de criação de si. Um *Corpo Ocupante Autocriador*.

Palavras-chaves: Corpo Ocupante Autocriador, ativismo, gênero e sexualidade.

ABSTRACT

This thesis is born from the desire to understand artistic practice, especially those that engage in direct dialogue with sexual and gender diversity, as processes that take place in the realm of Art & Life and, therefore, through insurgencies and insubordinations, generate possible paths for the tensioning of the device of violence and surveillance of gender and sexuality, that is, LGBTfobia/homophobia. To this end, I explore the notion of artistic self-creation (LAVAND 2021) as a research trajectory, focusing on a series of artistic experiences that transit between creative processes and community experiences, which can be read as LGBTQIAPN+ artistic practices, experienced by me between 2019 and 2023. As theoretical support, I dialogue with three main artist-researchers from the Pará Amazon and some key concepts of their theories-practices: Ana Flávia Mendes (2010) and the "Immanent Body", Mayrla Andrade Ferreira and the "Creator Inhabitant" and Rosangela Colares Lavand (2021), with the aforementioned "Artistic Self-Creation", as well as authors from the field of gender and sexuality studies such as Daniel Borrillo (2016), Regina Facchini(2003), among others, to materialize lines of force between this research and its social function as an activist for human rights, specifically the right to existence of the LGBTQIAPN+ community with its folds and intersections. Thus, as a thesis, I argue that the act of thinking-through-art is capable of tensing the cis-heteropatriarchy by inventing other modes of existence through the artistic self-creation present in LGBTQIAPN+ artistic practices, in which there is a body that occupies and incessantly creates itself, being a process in which the artist is implicated in and with the poetic act in which, at the same time that it transforms itself, transforms the world. A body that, in its artistic creations and feats, is also in the process of creating itself. A Self-Creating Occupying Body.

Keywords: Self-Creating Occupying Body, activism, gender and sexuality.

SUMÁRIO

12 INCOMODAÇÃO: *Desejando mudança (12)*
Deseje mudar

18 DESARMAREÇÃO: *Tomando a autocriação como trajeto de pesquisa (26)*
Desfaça o armário, arrume as malas e se crie e crie seu próprio caminho para a mudança

42 CIDADANIZAÇÃO: *(re)habitando o território em “Entre outras ruas – Ato I - Sujeito Estatística”*
Reconheça o território e incorpore suas problemáticas na criação artística

72 REFORMAÇÃO: *Transfigurando as memórias em “Desarmarear”*
Ressignifique e transforme suas memórias e nesse processo torne-se ciente das operacionalizações das violências de gênero em sua trajetória e potencialize as experiências de acolhimento.

109 MOBILHAÇÃO: *Construindo uma técnica pessoal não heterocisnormativa em “Cuide-se”*
Experencie práticas artísticas heterocisnormativas e, nelas e por meio delas, conceba uma técnica corporal pessoal que rompa com a heterocisnormatividade

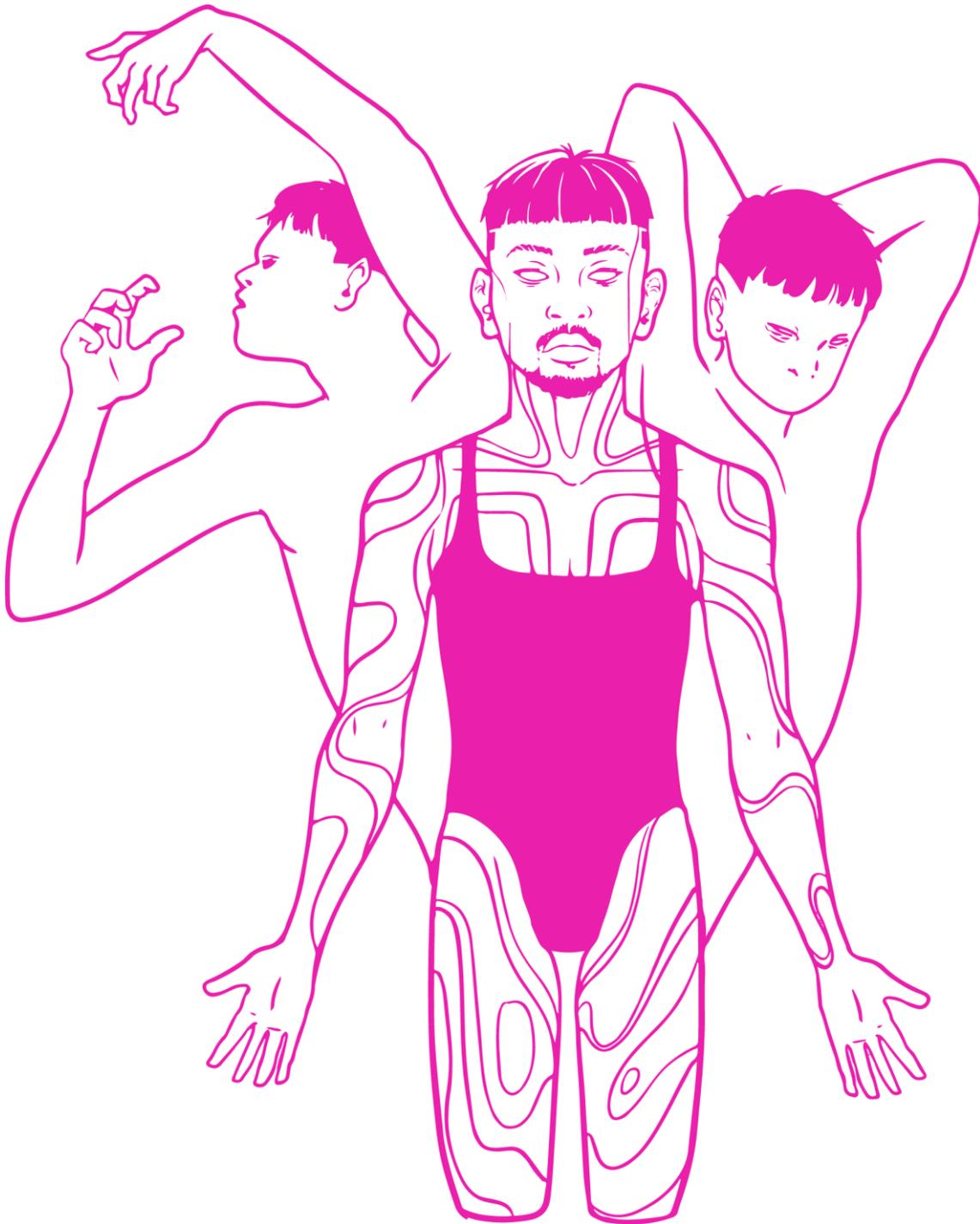
140 ACASALAÇÃO: *Tecendo relações com outros corpos nas Casa da Comunidade Ballroom*
Relacione-se com outros corpos dissidentes e, junto deles, germine outras perspectivas possíveis de Arte&vida

177 OCUPAÇÃO: *(Re)inventando espaços para celebração da vida e da arte nos bailes da Comunidade Ballroom*
Contribua com a construção e frequente espaços onde pessoas da comunidade LGBTQIA+ sintam-se acolhidas e livres para se expressar

211 RENOVAÇÃO: *movimentando o espiral da Arte&vida para abrir novos caminhos*
Siga adiante em constante criação de movimentos possíveis

INCOMODAÇÃO:

DESEJANDO MUDAR



Fonte: Alan Furtado

INCOMODAR

Sentir ou causar incomodo; não se conformar com o estado atual das coisas, nem do corpo, nem daquilo que está ao seu redor e, à vista disso, produzir o desejo da mudança, do movimento, da ação.

Deseje mudar...

Em minha pesquisa de mestrado denominada “Farinha poética: a Coreocartografia familiar de um rito artístico”, mergulhei no processo criativo do “Rito artístico Farinha poética”¹ e, para tal, nela empreendi como procedimento de pesquisa e criação o que chamei de *Coreocartografia familiar* (SILVA, 2019), um dispositivo inspirado na cartografia de Gilles Deleuze e Felix Guattari (1995) em diálogo com a ideia de processos de criação da teoria de Cecília Salles (2006), com foco na concepção de Dança Contemporânea, fundamentada nos estudos de Tereza Rocha (2016) e Ana Flavia Mendes (2010), com o intuito de tomar o trajeto criativo-investigativo da obra cênica, isto é, a *Coreocartografia familiar*, enquanto uma experiência de (re)encontros entre mim e minha família, assim como entre minha dança e minha história e, por conseguinte, uma experiência artística que se faz na interrelação Arte&vida.

Por meio da referida pesquisa, abordei de que forma aconteciam as questões em torno da experiência familiar, entendendo a noção de família, tanto relacionada as questões parentais, quanto aos demais tipos de encontros que aconteceram ao longo do processo criativo de uma obra de Arte, no caso da referida pesquisa, no processo criativo do “Rito Artístico Farinha Poética”. Porém, como o mestrado acadêmico durou apenas dois anos, e por ser uma pesquisa da linha de “Poéticas e processos de atuação em artes”, cujo objetivo principal é desenvolver estudos práticos-reflexivos relativos à produção e atuação artística em si, e minha pesquisa estava focada principalmente no processo criativo de uma única obra de arte, muitas questões em torno do procedimento de pesquisa e criação, isto é a *Coreocartografia familiar*, ficaram turvas.

Deste modo, ciente que a *Coreocartografia familiar* merecia uma atenção mais detalhada, propus para meu processo de doutoramento um projeto que concentrava seus esforços na construção de uma tese voltada aos possíveis desdobramentos desta. Para tal, propus, enquanto fenômeno disparador dessa continuidade de minhas pesquisas, um processo de criação em dança que, assim como o “Rito Artístico Farinha poética”, recorria as minhas experiências de vida para suas criações, todavia, desta vez, os principais indutores desta nova pesquisa-criação seriam minhas experiências enquanto homossexual.

Contudo, ao propor tal dilatação indagativa sobre a *Coreocartografia familiar* por meio desta nova pesquisa-criação emaranhada as questões de gênero e sexualidade emergentes de minha vida, alguns acontecimentos em torno da pesquisa, que envolviam também questões de

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2WVvBZ3fGAs>

minha vida, levaram-me a outros extremos da experiência criativa-investigativa, apresentando-me dimensões que outrora eu não tinha experienciado.

Acontecimentos estes que não só amplificaram minha compreensão acerca da pesquisa coreocartográfica, como ressignificaram e transformaram o que eu proponha enquanto “procedimento” de pesquisa e criação que agora além das questões familiares, como mencionado, carrega consigo a singularidade de uma abordagem atravessada diretamente pelas questões de gênero e sexualidade, o que implica um estudo sobre as diversas formas de violências estruturais, bem como as estratégias de subversão que atravessam meu corpo e de outros indivíduos que compõe este trabalho, levando em consideração as diversas interseccionalidades possíveis.

Consequentemente, meu projeto de tese que inicialmente tinha como pretensão estruturar a *Coreocartografia familiar*, se transformou na possibilidade de invenção de uma outra abordagem criativa-investigativa, talvez uma teoria-prática, que implementa os processos criativos e/ou outras experiências artísticas enquanto práticas artísticas LGBTQIAPN+ e, por conseguinte, como processos de tensionamento do statu quo. Tais práticas ao proporcionar ao corpo criador conscientização sobre as diversas realidades LGBTQIAPN+, bem como inventar modos de profanação das hegemonias vigentes, contribuem para construção de outras realidades possíveis.

Isto me levou, inclusive, a reformular o problema de pesquisa que, antes, quando ainda pretendia investigar as dobraduras da *Coreocartografia familiar*, estava preocupada em resolver questões como: “Como a Coreocartografia familiar possibilita a invenção de uma dança que compreende-se como processo de autonomia da escrita corporal, poética e acadêmica de um artista-pesquisador?” e que com os próprios movimentos da pesquisa, passou a se interessar muito mais na seguinte indagação: **“Como o fazer-pensar em Artes pode tornar-se uma experiência capaz de tensionar o cis-heteropatriarcado?”**

Ao indagar-me sobre isto, ao longo da pesquisa, cheguei a uma prática dançante que estava diretamente relacionada a minha experiência enquanto homossexual no território amazônico e que seguia a linha de feitura e pensamento que já vinha traçando na Coreocartografia familiar ao correlacionar e borrar as fronteiras entre Arte&vida. Tal prática que propunha este movimento na e pela dança, abrindo espaço para esta conscientização sobre as questões de gênero e sexualidade, em especial, as questões da comunidade LGBTQIA+ e da homossexualidade, nomeei de *Baitolagem coreográfica*.

O Termo *Baitolagem coreográfica* emergiu a partir de um jogo entre as palavras coreografia, que demarca o campo reflexivo de natureza poética e dançante, isto é a linguagem artística principal da pesquisa, ou seja, a dança, e a palavra “baitolagem”, utilizada para designar as ações de homossexuais e/ou que, partindo de uma premissa preconceituosa, é empregada para designar algo considerado supérfluo, sem grande importância ou que fuja aos padrões estabelecidos pela heterocisnormatividade. Tal palavra derivada do termo “baitola”, hoje usualmente atribuída, de forma pejorativa, aos homossexuais da região norte e nordeste do Brasil, mas que na verdade, como veremos ao longo do trabalho, encontra suas origens na cultura tupi-guarani e foi dissociada de seu significado original.

Todavia, ao longo dos anos que esta pesquisa foi sendo desenvolvida, eu, enquanto artista-pesquisador e, por conseguinte, a própria pesquisa se desdobrou, se moveu, se transformou, encontrou outras plataformas, outros corpos, outros territórios, outras vivências com a dança, com a criação artística e com minha própria invenção, isto é, com outras possibilidades de fazer e viver arte. Por conta disso, mais uma vez a teoria-prática se moveu, se reorganizou e se reestruturou. Principalmente a partir da minha imersão na Comunidade Ballroom, inicialmente em Belém do Pará e posteriormente na Cidade de São Paulo, que me apresentou outras dimensões da pesquisa e abriu caminhos que por mais que alguns não sejam ainda explorados na dimensão que mereciam aqui nesta escrita, já se materializam e reorganizam as reflexões que aqui estão acontecendo. Por isso, tenho compreendido e assumido como linha de frente uma noção que surgiu ainda nos anos iniciais da pesquisa, mas que somente agora consegui abraçar de forma mais consistente a experiência que esta pesquisa se tornou. Refiro-me a noção de *Corpo Ocupante Autocriador*.

A ideia de *Corpo Ocupante Autocriador* nasceu a partir do encontro com algumas noções-chaves presentes nas teorias práticas de três artistas-pesquisadoras da Amazonia paraense que são: Ana Flavia Mendes (2010) e a noção de “Corpo Imanente”, Mayrla Andrade Ferreira e a noção de “Habitante Criador” e Rosangela Colares Lavand (2021) e a noção de “Autocriação Artística”. Ambas as noções e suas respectivas teorias-práticas percebem em suas feitura o fazer artístico como uma experiência que borra as fronteiras entre Arte&vida, no qual se produz diversos conhecimentos e, principalmente uma transformação na identidade do artista, bem como uma intervenção sua na realidade que o circunscreve e, por conseguinte, não realizam uma separação dicotômica entre criador, criatura e criação.

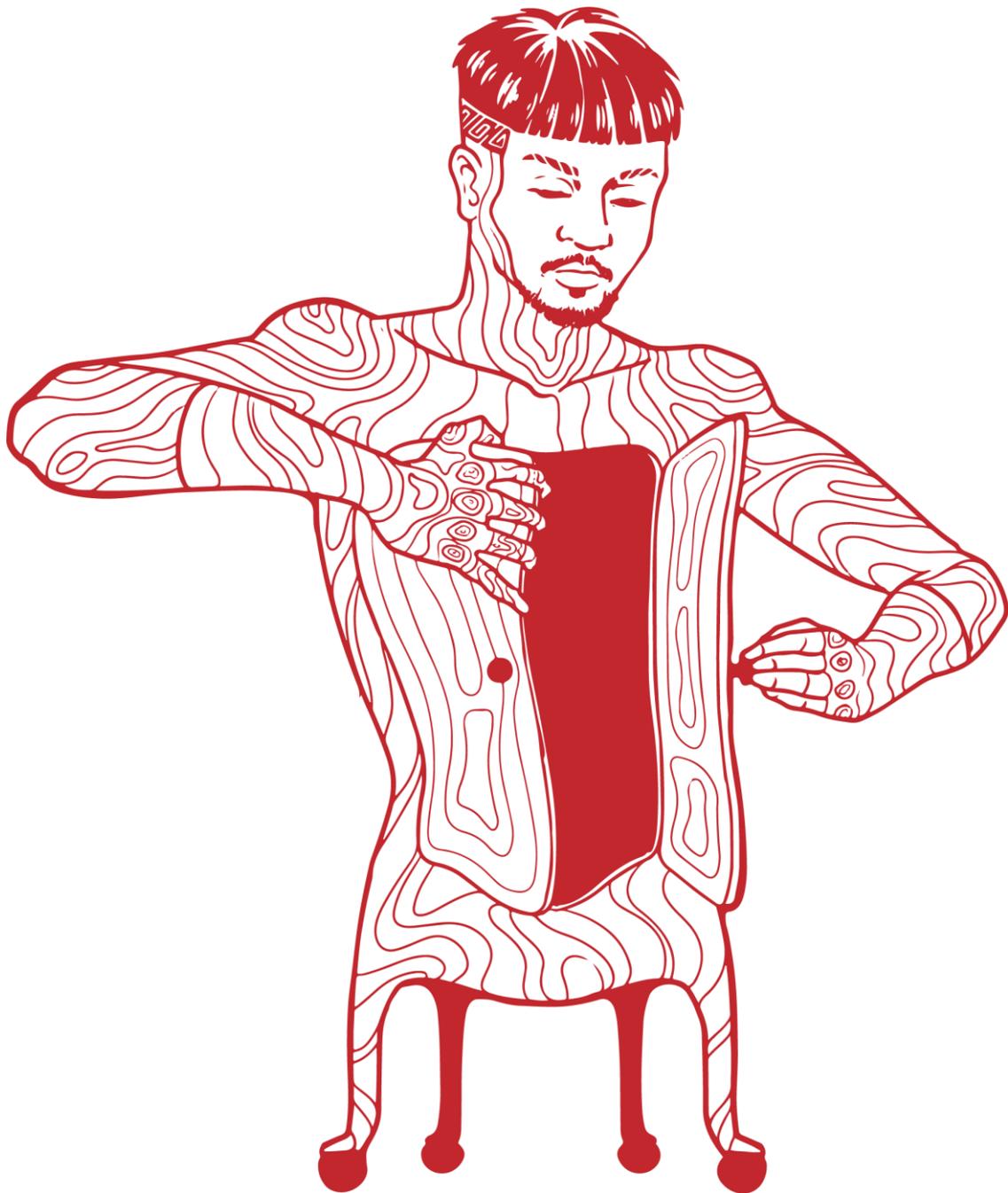
Mas também, e principalmente, a ideia de *Corpo Ocupante Autocriador* germina-se a partir da própria forma de organizar a escrita que proponho nessa pesquisa. Uma vez que, a mesma inspira-se em meus processos de mudança de casa, que hoje, por diversos fatores, contabilizam mais de quinze, desde de 2012, quando sai da casa dos meus pais a primeira vez. Me inspiro nestes processos de mudança, porque acredito que a casa, como símbolo do lar, é algo muito importante e singular para uma pessoa da Comunidade LGBTQIAPN+ (Comunidade de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer, Intersexos, Pansexuais) Não binários e outros., haja vista que muitos de nós ainda são (de diversas formas) expulsos de suas moradias ou encontram-se na busca por uma casa para chamar de lá, o que torna o fato “ocupar” ou “construir” uma casa um ato revolucionário.

Como é possível supor, junto a estes processos de mudanças de casa, muitas transformações significativas aconteceram em minha vida, mas dou destaque, a três mudanças que acontecerem entre 2021 e 2023, pois quando estas aconteceram eu também já estava mergulhado nesta pesquisa e, por tanto, elas me serviram como inspirações principais para a organização da escrita desta tese, bem como para a arquitetura simbólica do “*Corpo Ocupante Autocriador*”: a primeira mudança foi para um apartamento no centro de Belém do Pará, onde morei sozinho durante seis meses, no ano de 2021, a segunda para casa de meus pais, em Concórdia do Pará, em um retorno a minha cidade natal, no interior do estado, e a terceira para cidade de São Paulo, em 2022, na busca por ampliação de territórios de pesquisa, de feita artística e dos próprios sentidos da vida.

Faço esse exercício de aproximação entre estas mudanças de casa e a arquitetura simbólica desta teoria-prática que venho chamando de “Corpo Ocupante Autocriador”, como veremos no capítulo a seguir, por acreditar que mudar de casa, não é apenas um deslocamento territorial, mas também de si. Uma transformação do próprio corpo. Ao deslocar-se de uma casa à outra, deslocam-se suas percepções sobre o mundo, seu modo de olhar, de agir e de interagir, logo, *os mundos pessoais e culturais são transformados pela experiência do movimento, da mudança, do deslocamento*. E por isso, também além do próprio trajeto da pesquisa, e a arquitetura simbólica da teoria-prática do “Corpo Ocupante Autocriador”, serem compreendidos com uma mudança de casa, o corpo criador também é apresentado com esta analogia. Assim sendo, aqui, o corpo é tomado como casa, como um lar, que sai em busca de si mergulhando em outros territórios possíveis do fazer artístico e, conseqüentemente, de sua existência no mundo.

DESARMAREÇÃO

TOMANDO A AUTO-CRIAÇÃO COMO TRAJETO DE PESQUISA



Fonte: Alan Furtado

DESARMAREAR

Desfazer o armário; arrumar as malas para viagem; organizar-se, planejar-se, mas também estar aberto ao imprevisto e, principalmente, a invenção de um caminho próprio, que se constrói, primordialmente ao longo da viagem. Experiência de assumir-se artista-pesquisador das artes de enfiamento, do ativismo e das rupturas possíveis com os modos convencionais de pensar-fazer arte, academia e vida. Desarmarear a si. Sair do próprio corpo em busca de um novo.

Desfaça o armário, arrume as malas e se crie e crie seu próprio caminho para a mudança

O paradigma performativo e a Pesquisa em Artes

Talvez uma das primeiras reflexões necessárias a serem feitas nesta pesquisa-criação é um exercício crítico sobre a operação do cientificismo não somente, mas principalmente, no campo das Artes dentro das áreas de conhecimento acadêmico, pois em seu duplo agenciamento este pode constituir uma subjugação do conhecimento artístico e uma molduraração de sua produção na academia a partir dos engendramentos das ciências, que por vezes não cabem as produções do campo das Artes.

Isto é, uma crítica à posição da Arte na história do pensamento acadêmico – que se escreve hoje também – e à invasão do agir instrumental científico nas múltiplas dimensões desta área de conhecimento, de modo a tomar seus meios, linguagens, normas e valores como referências absolutas e apropriadas à transformação da natureza e à sobrevivência humana, no qual “os conflitos individuais são reduzidos a problemas psicológicos; as contradições sociais, a imperfeições lógicas do sistema; a política é reduzida a questões administrativas” (CROCHÍC Et Al, 2015, p. 01) e assim sucessivamente.

O que proponho então é a tecitura de exercícios de pesquisa para fazer e pensar a Arte a partir da própria arte, como possibilidade de produção de um conhecimento outro com peculiaridades deste campo do saber, tais como a criatividade, a sensibilidade e a subjetividade. Um deslocamento da concepção de pensamento – e de conhecimento construídos nos seios dos espaços acadêmicos – outrora vigentes, para um conhecimento da ação instaurado durante a construção da teórica e prática artística, isto é: ***pensar as pesquisas em artes como produção de conhecimento artístico capaz de criar novas formas de perceber e viver a própria vida, que se abre para função não utilitárias, mas talvez existências***, haja vista que “nem a religião, nem a ciência, nem a filosofia, mas a arte, com sua embriaguez dos sentidos, enraizada no presente mas aberta para o futuro, a arte seria o fio condutor para um novo estilo de vida” (SANTOS, 2008, p. 76)

Desta forma, empreendo que todo estudo acadêmico conforta-se no abraço de linhas espaço-temporais e sócio-históricas que tecem e argumentam suas escolhas metodológicas, e tais escolhas possibilitam, a percepção acerca da finalidade, dos modos de condução e dos modos de expressão das pesquisas e que, de tal maneira, nas Artes, em suas diversas formas de fazer-pensar, e com suas várias peculiaridades, assim também se fazem.

Por isso também, viso pensar e articular novos modos de pesquisa para o próprio campo das Artes, em especial para pesquisas que tenham como foco experiências práticas, feitas e/ou ainda experiências que embricam fazer artístico e existência. Tal qual, propõe Brad Haseman (2015) em seu “Manifesto pela pesquisa performativa”, no qual o pesquisador propõe o surgimento de um novo paradigma de pesquisa, o “Paradigma performativo”, que se “expressa em dados não numéricos, em forma de dados simbólicos diferentes de palavras de um texto discursivo. Esses incluem formas materiais de prática, de imagens fixas e em movimento, de música e do som, de ação ao vivo e código digital.” (HASEMAN, 2015, p. 47)

Paradigma este que, segundo autor, se manifesta como uma alternativa aos paradigmas qualitativos e quantitativos ao fluir outras possibilidades de abordagens para projetar, conduzir e relatar investigações e, desta maneira, se diferencia deste dois primeiros paradigmas principalmente pela forma com que escolhe expressar seus resultados que, por sua vez, além de se manifestarem em forma de textos, erguem-se como outras formas simbólicas possíveis tais como imagens, sons e movimentos, de tal forma que no lugar de relatórios constatativos de pesquisa, acontecem férteis formas de apresentação das percepções (HASEMAN, 2015).

É importante ressaltar que, o que se entende enquanto paradigma de pesquisa aqui está ligado diretamente a noção kuhniana de Paradigma, na qual Thomas Kuhn (1998) elabora como uma possível estrutura para organizar a realidade e os fenômenos analisados por uma determinada comunidade científica. Para o autor, paradigma é “aquilo que os membros de uma comunidade partilham e, inversamente, uma comunidade científica consiste em homens que partilham um paradigma” (KUHN, 1998, p. 2019).

Segundo Haseman (2015), se por um lado, ao isolar princípios que possibilitam uma generalização dos resultados e formulações, as pesquisas acadêmicas que se configuram pela ótica do **Paradigma Quantitativo** são enfocadas em parâmetros e quantificações de fenômenos, construindo realidades a partir de distribuição, frequência, causa e efeito, afim de conjecturar e controlar comportamentos e eventos, resultando em “um conjunto de metodologias de pesquisa que visam eliminar o ponto de vista individual do pesquisador (e, quando seres humanos estão envolvidos, os pontos de vista daqueles sujeitos que estão sendo estudados)” (HASEMAN, 2015, p. 42).

Por outro lado, com o objetivo principal de apreender o sentido da ação humana e abraçando as perspectivas tanto dos pesquisadores quanto dos participantes, as pesquisas acadêmicas que se materializam pela ótica do **Paradigma Qualitativo**, hoje compreendem as

teorias em termos narrativos como histórias de campo (HASEMAN, 2015). De tal forma que, no atual momento deste paradigma, a ideia de um pesquisador distanciado foi abandonada e a pesquisa “centra-se mais na ação, na linha do criticismo e da crítica social” (AIRES, 2011, p. 13).

Além disso, no **Paradigma Qualitativo**, a busca por legitimação de grandes narrativas é substituída por teorias contextualizadas com problemas e situações específicas, de tal forma que, nenhum discurso detém uma posição privilegiada e universalista, todavia:

a série de novas estratégias de pesquisa guiadas-pela-prática, os métodos de coleta de dados, e as formas de relatar – que foram desenvolvidos ao longo da última década e incorporados sob a bandeira qualitativa – têm sobrecarregado os limites da categoria “pesquisa qualitativa” na medida em que ela agora parece o título de uma maleta capturando qualquer coisa que não seja pesquisa quantitativa e relatada como dados numéricos (HASEMAN, 2015, p. 46)

Isto é, as abordagens emergentes do paradigma qualitativo, tão pouco do paradigma quantitativo, não mais conseguem dar conta da complexidade performativa do crescente número de pesquisas guiadas pela prática, como é o caso desta pesquisa. Principalmente, pesquisas dos campos das Artes, mídia e design, cujo as finalidades não perpassam pela descrição quantificáveis de fenômenos, tão pouco apenas pela interpretação de fenômenos por meio de textos e, nas quais seus modos de execução extrapolam um panorama da “prática como objeto” e mergulham na “*prática como caminho*” da pesquisa. Essas novas pesquisas “reformularam totalmente os debates em torno do discurso científico ‘apropriado’, as convenções técnicas e retóricas da escrita científica, e o próprio significado da pesquisa” (LINCOLN & DENZIN, 2003, p. 7).

De tal forma, as pesquisas acadêmicas situadas no Paradigma quantitativo, pouco ou quase nada são atraídas pelos fenômenos da prática humana, da mesma forma, pesquisas acadêmicas situadas no Paradigma qualitativo criam estratégias de pesquisas que ilustram estudos *sobre* prática e ambas atestam um “posicionamento da prática como um objeto de estudo, não como um método de pesquisa” (HASEMAN, 2015, p. 43)

O que se torna um implicador em caso de pesquisas nos campos supracitados, em especial pesquisas de cunho criativo, cujo finalidade não perpassa apenas por um estudo *sobre* prática, mas um estudo *em* prática. Isto é, investigações guiadas, pensadas e estruturas a partir de seus processos criativos, de suas feitura. Por isso, antes de prosseguirmos, acredito ser importante uma abertura para discutir os conceitos de Pesquisa *em* Artes e Pesquisa *sobre* Artes,

afim de compreender melhor como a prática se relaciona em tais dimensões e como pretendo abordá-la aqui.

Para evitar equívocos, usarei os termos “Pesquisa *nas* Artes” como formas mais abrangente de falar sobre o que se desenvolve enquanto estudos nas diversas camadas do campo das Artes, restringindo o termo “Pesquisa *em* artes”, a exemplo do proposto por Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014) em “Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico”, às pesquisas de cunho *criativo* ou *performativo*, cujo objetivos normalmente perpassam por *criar, problematizar e/ou performar* obras de arte, procedimentos e experiências criativas. Todavia, proponho, antes de adentrarmos em uma discussão mais aprofundada, formular uma descrição mais específica para as demais perspectivas supracitadas, haja vista que, tal formulação se faz necessária tanto para desenvolvimento desta pesquisa quanto para futuros pesquisadores da área.

Além disso, proponho pensar uma formulação descritiva para uma quarta perspectiva de pesquisa emergente do campo das Artes, mas que se desdobram para outros campos que podem ser designadas como Pesquisas *com* Artes. Iniciemos por esta perspectiva.

Comumente, designadas como estudos quantitativa, qualitativa ou quali-quantitativa, cujas objetivos perpassam por analisar e/ou mediar determinado contexto por meio de práticas artísticas, as **Pesquisas com Artes** acontecem em interface com outras áreas de conhecimento, tais como aos estudos e práticas da ciência experimental, por exemplo, e outras áreas que trabalhem em uma demissão factual e objetiva, isto é, que identificam problemáticas, verificam fatos e mediam proposições. Dessa forma, em tais pesquisas *as artes são consideradas camadas da pesquisa*, isto é, tecnologias investigativas associadas a outras questões que contribuem com o desenvolvimento da pesquisa por médio de uma *mediação*. A exemplo disto, poderíamos citar uma pesquisa que tivesse como objetivo verificar as contribuições da dança para o tratamento de alguma patologia.

Já as **Pesquisas para Artes** são, habitualmente, de cunho qualitativo, quantitativa ou quali-quantitativo cujo propósito pode ser estudar, problematizar, criar e/ou alterar um determinado sistema em prol das Artes. Nestas pesquisas, as investigações, de forma mais objetiva, sempre tornam-se potência para *transformação no próprio contexto das Artes*. desta forma, em suas formulações as artes são como finalidades a serem alcançadas por meio de uma problematização de sistemas e contextos com a possibilidade de criação ou alteração destes. Poderíamos exemplificar este tipo de pesquisa, por exemplo, com uma pesquisa que estivesse

interessada na alteração da grade curricular de um sistema educacional artístico, ou no estudo de bases anatômicas do corpo humano afim de contribuir com desempenho artístico, assim como no desenvolvimento de um método de preparação corporal para artistas da cena, ou até mesmo a investigação e criação de elementos cenotécnicos afim de ampliar as possibilidades de atuação cênicas.

Por sua vez, as **Pesquisas sobre Artes** são usualmente, apresentadas como estudos de cunho qualitativo ou quali-quantitativo, cuja finalidades podem ser explorar, descrever, interpretar e explicar questões socio-anthro-histórica, por meio de uma percepção das artes enquanto fatores imateriais originados no campo emocional e comportamental humano. Em tais pesquisas seus pesquisadores “abordam o que a arte tem a dizer e até mesmo para quem ela diz com todas as suas ressonâncias” (MILLER, 2012, p. 126) e as obras são apresentadas como fenômenos característicos das relações humanas e manifestado em fazeres culturas e históricos a serem estudados por meio de uma interpretação de obras e eventos construídos por terceiros. A exemplo disto, teríamos uma pesquisa interessada a em pesquisar a história de uma companhia de teatro ou de dança ou ainda de uma manifestação popular no qual o pesquisador seja um terceiro, isto é, não seja um praticamente da mesma.

Por fim, a **Pesquisas em Artes**, como já supracitado, seria pesquisas de cunho criativo ou performativo, cujo objetivos normalmente perpassam por criar, problematizar e/ou performar obras de arte, procedimentos criativos e/ou experiências inventivas. De tal forma que, nestas pesquisas o fazer artístico não se apresenta apenas como objeto de pesquisa, mas também como trajeto dela e, conseqüentemente, como um espaço de construção de conhecimento e agenciamento de relações humanas - inter e intrassubjetivas. E, dessa forma, os processos criativos tornam-se o foco de tais pesquisas e como tal, seus interlocutores tomam a criação artística como experiência primeira da investigação e, como uma das formas de pesquisa *em artes*.

Esta abordagem é quase que exclusiva da área artística e trata especificamente de como, por que, sob quais circunstâncias e motivações determinado artista produz e publica sua obra. Não com um viés histórico ou antropológico, pois nessa linha não se estuda o processo criativo de terceiros, mas o próprio processo criativo do autor da pesquisa. É uma pesquisa de certo modo umbilical, mas que visa explicitar – tanto do ponto de vista técnico, como do ponto de vista poético – as motivações, escolhas, dificuldades e os resultados alcançados durante o desenvolvimento do trabalho. (MACHADO, on-line, p. 10)

Dessa maneira, uma Pesquisa *em artes* se preocupa em gerar e agenciar conhecimentos artísticos, isto é, memórias, experiências, ações, movimentos, invenção, criação de realidades

artísticas e/ou técnicas criativas, bem como produzir agenciamentos críticos, políticos e históricos sobre a própria feitura artística, sobre a humanidade, sobre as culturas e sobre a natureza que a circunscreve e na medida em que isso acontece, o pesquisador criar leituras do mundo e de si e, bem como, o mundo pode lê-lo e produzir conhecimento sobre suas realidades.

De tal maneira, e seguindo a reflexão sobre a relação entre prática e pesquisa em Artes, a performatividade como característica destas pesquisas instaura nas mesmas uma potência de representar de si em ato, não apenas como uma tradução ou interpretação direta da realidade, mas como a criação de outras realidades e outros modos de interpretação mediados por símbolos que são capazes, em sua enunciação, de realizar uma ação. Isto é, a pesquisa em Artes inventa também seus próprios códigos e simbólicos que fazem sentido dentro da lógica da própria pesquisa, mas que são capazes de comunicar e gerar percepções importantes sobre a realidade. Bem como, é nessa percepção da pesquisa também como uma obra de arte em processo de criação que reside o diferencial da pesquisa em Artes.

Assim sendo, para ler uma escrita acadêmica que se faz nessa dimensão é preciso lê-la em sua complexidade artística, com seus movimentos, suas imagens, suas poesias, seus relatos, suas danças, suas palavras inventadas, suas pausas, suas mudanças, suas andanças que estão diretamente relacionadas aos movimentos de vida de quem pesquisa. É preciso experimentá-la como uma experiência estética que inventa múltiplos mundos, bem como inventa também o artista-pesquisador.

Corpo Ocupante Autocriador: A pesquisa-criação como exercício de autocriação do artista-pesquisador

A ideia de **performatividade** aqui, assim como no texto de Brad Haseman (2015), é amparada pelo filósofo J. L. Austin (John Langshaw Austin), que apesar de não usar o termo performatividade, em sua teoria sobre os Atos de fala, afirma que estes (os atos de fala), realizam-se em duas formas distintas: como constatação, relatos ou descrições, isto é, como **ação comunicativa**, presente no enunciados de constatação, e como **ação performativa**, tais como pactos, ordens, advertências, pedidos, promessas e outros, nos quais a realização do ato não implica apenas uma representação de algo, mas também a realização de uma ação.

De tal forma, associa a noção de **performativo**, e por conseguinte a ideia de performatividade, de J.L. Austin (1990) e ao Paradigma Performativo porque, nas pesquisas acadêmicas

emergentes deste paradigma, tal qual desta minha pesquisa, “quando os resultados da pesquisa são apresentados como tais enunciações, eles também encenam uma ação[...]. Isso não é pesquisa qualitativa: isso é ele próprio.” (HASEMAN, 2015, p. 49).

O que quero dizer é que, filmes, espetáculos, documentários, livros de artista, vídeoartes, exposições, e tantos outros modos de expressão resultantes ou fenômenos de investigação dessas pesquisas em Artes instauram em seus acontecimentos uma ação sobre a realidade capaz de produzir saberes acerca daquilo que se problematiza na pesquisa em questão, assim como é capaz de modificar a própria realidade que problematiza, de tal maneira, para fazer ou ler uma pesquisa dessa natureza é necessário a presença dos objetos artísticos, pois é na feitura e no compartilhamento dos mesmos que moram as grandes questões e as possíveis respostas que a pesquisa suscita.

A definição de performativo, ou como J. L. Austin (1990) também chama, uma sentença performativa ou proferimento performativo, isto é, uma sentença que não descreve um ato, nem declara o ato, mas é o ato em si, ou seja, sua feitura em ação - tal qual, por exemplo, a declaração "Aceito esta pessoa como minha legítima companheira", quando proferido no decurso de uma cerimônia de casamentos, que em sua enunciação age como estrutura simbólica não representativa, mas factual - abre caminhos para estudos sobre performatividade como um tipo de linguagem que serve para construir e manter identidades, bem como para agir sobre a realidade.

O termo "performativo" será usado em uma variedade de formas e construções cognatas, assim como se dá com o termo "imperativo". Evidentemente que este nome é derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlato do substantivo "ação", e indica que ao se emitir o proferimento está se realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo. (AUSTIN, 1990, p. 25)

Em outras palavras, **são as ações que dão forma ao acontecimento da pesquisa**, não se performa a pesquisa, a pesquisa é performatividade. **O caminho da pesquisa se desenha enquanto o ato de caminhar acontecer e nesse trajeto, o artista-pesquisador torna-se capaz de aprender e criar enquanto vivencia sua jornada.** Por isso, a incerteza e o erro, mais do que elementos da condição humana a serem superados, são aspectos cruciais da construção de tal condição. Logo, rabiscar, se perder, se reencontrar, reaproveitar elementos, inventar novos, guardar acontecimentos, se desapegar de outros e, principalmente, inventar estruturas poéticas e compreender a pesquisa como uma experiência que está ganhando forma, faz parte do ato de pesquisar-criar em Artes e, por conseguinte, ***de dar forma também ao pesquisador.***

De desloca-los (pesquisa e pesquisador) do caos as formas, tal qual aos processos de mudança de uma casa a outra.

Sendo assim, a sondagem do mundo para fins da criação artística, em uma pesquisa em Artes, é também uma forma de construção de conhecimento que produz realidades artísticas, nas quais o artista-pesquisador percebe, colhe, acumula e transforma o que julga ser necessário para *a criação de suas poéticas e também de suas epistemologias*, por conseguinte, durante este processo ele também é transformado, transmutado e (re)inventado.

De tal maneira, levando em consideração estes apontamentos, esta experiência criativa-investigativa que chamo de *Corpo Ocupante Autocriador* é uma experiência de inventabilidade de Arte&vida, isto é, um processo de criação de mundos possíveis para as artes, tanto nos aspectos da prática, quanto da teoria, bem como um processo de criação de outros modos de existir para o artista-pesquisador. E deste modo, nesta experiência reafirma-se o interesse em produzir experiências artísticas que produzam diálogos entre o artista e sua existência enquanto indivíduo LGBTQIAPN+ e, por conseguinte, não dissocia a experiência pesquisadora, da experiência artística e da experiência de vida daquele que as vivem, relutando, todavia, contra forças narcisais acerca da atuação nas artes, compreendendo de tal forma, que um indivíduo, nestas experiências é um fenômeno também coletivo, uma soma de atravessamentos, de diálogos, de aproximações e estranhamentos com outros.

De tal maneira, tal pesquisa, produz, ao longo de seu trajeto reverberações que borram as fronteiras entre vida, arte e pesquisa e se transforma em uma experiência de autoconhecimento e transformação do indivíduo e da realidade que o circunscreve, ou como defendido por Ana Rosangela Colares Lavand (2021) uma experiência de autocriação artística, isto é:

O processo pelo qual passa o artista no decorrer do processo de criação de determinadas obras, onde, ao mesmo tempo em que cria o trabalho e em decorrência mesmo da busca pela coerência poética, o artista investigador de si passa por processos internos de tal intensidade que resultam em uma reordenação pessoal em diversos aspectos.

Em sua tese, Ana Rosangela Colares Lavand (2021) argumenta que, dada a inseparabilidade entre forma e conteúdo nos processos criativos, ao criar uma nova obra de arte, o artista passa por um processo de criação de novas coerências, isto é, por uma reordenação de paradigmas formais presentes em sua existência e por conseguinte, ele passa por uma experiência de mudança na sua relação com o mundo. Segundo a autora:

O processo estabelece, portanto, uma significação nova para elementos já vivenciados e dependendo da disposição pessoal do criador, o processo pode ser tão intenso que a ressignificação de seus modos de criar repercute em um novo modo de ver a si mesmo e seu papel enquanto criador de si (LAVAND, 2021, p. 104)

Nos estudos de Cecília Salles (2013) é possível encontrar premissas dessas aberturas possíveis para uma autocriação artística na medida em que a autora afirma que durante o processo criativo o artista não tão somente realiza um trabalho de conhecimento do mundo, no qual “as informações são apreendidas e transformadas em nome das novas realidades em criação.”(SALLES, 2013), como nesse trabalho ele imprime a peculiaridade de seu olhar, de sua forma de perceber o mundo e, além disso, durante o mesmo, o artista estabelece uma íntima relação com a matéria-prima, que no caso da dança e outras artes performativas é o próprio corpo e seus gestos.

Segundo a autora, no processo de manipulação e transformação dessa matéria-prima se produz uma mútua instigação, pois “nessa troca recíproca de influência, artista e a matéria-prima vão se conhecendo, se reinventados e seus significados são, conseqüentemente, ampliados” (SALLES, 2013, p. 132). A partir disso, Salles (2013) também tece reflexões sobre o processo de autoconhecimento gerado pelo processo criativo de obras de arte, afirmando que:

o percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Daí que o percurso criador ser para ele também, um processo de autoconhecimento. O artista se conhece diante de um espelho construído por ele mesmo. Rasurar a possível concretização de seu grande projeto é, assim, rasurar a si mesmo. (SALLES, 2013, p. 134).

Desde modo, ao fiar reflexões sobre a inseparabilidade entre forma e conteúdo, e por conseguinte sobre o poder de expressão germinado pelo jogo entre os agentes e agenciamento da pesquisa (pesquisador, teorias, práticas artísticas, sujeitos, etc) neste trabalho estou a realizar um exercício de percepção sobre o capacidade de determinadas experiências artísticas serem processos de autocriação artística que situam meu corpo em um território, um período histórico e uma sociedade específica, assim como em todo um campo de atravessamentos das desigualdades sociais que precisam ser percebidas, questionadas e transformadas por meu corpo em movimento junto aos demais corpos que fazem de suas vidas obras de arte e de seus fazeres artísticos, as suas vida.

A ideia de autocriação artística, desta forma, não está necessariamente relacionada a um trabalho de total independência do artista, o que já seria por si algo inviável, mas a uma concepção de que, a partir de uma tomada de consciência sobre seu lugar no mundo e das questões estruturais que atravessam identidades minoritárias e violentadas socialmente, ao produzir diálogos entre seu fazer, sua trajetória e os contextos em que vive, o que incluiu outros corpos violentados, o artista-pesquisador produz modos de rompimento com tais violências e modos outros de estar no mundo.

Logo, o artista-pesquisador se autocria, não por ser autossuficiente nos aspectos simbólicos da criação, ou por não estar ligado a ideia de uma produção de si compartilhada, muito pelo contrário, o artista-pesquisador se autocria por se ser o indivíduo, que em seu ato poético, produz os movimentos de contato entre a vida e a arte, e nesse movimento desenvolve tipos diferentes de autonomia: do mover, do pensar e do existir. De tal forma, o que se cria não são mais tão somente as obras de artes, as experiências práticas ou as reflexões teóricas, como também o próprio corpo criador: o artista é tomado uma obra em processo, a vida é tomada como obra de arte e a arte como um modo de existir.

De tal maneira, dados os argumentos supracitados e implementados nesta pesquisa, é possível afirmar que, a experiência “*Corpo Ocupante Autocriador*”, é uma experiência de autocriação artística, que, por meio de insurreições e insubordinações ao sistema de violências de gênero vigentes, gera caminhos possíveis para o tensionamento do dispositivo de violência e vigilância do gênero e da sexualidade, isto é a LGBTFobia/homofobia. Uma vez que, nela acontece processos pelos quais o artista, enquanto debruçasse sobre a criação de suas obras e/ou vive determinadas experiências artístico-culturais, reordena suas percepções sobre o mundo e, por conseguinte, reinventa a si mesmo e as coletividades que o circunda. Por conseguinte, o caminho da pesquisa, que se faz por meio das feiturares artísticas, torna-se a própria existência do pesquisador e vice-versa, que por meio de sua imersão inventa e reinventa o mundo e a si mesmo.

Os movimentos criadores de si: ações que o Corpo Ocupante Autocriador realiza para se inventar

Aproximo-me das reflexões dos autores supracitados e me firmo na própria experiência desta pesquisa para situar este estudo como uma Pesquisa em Artes, guiada pela prática,

localizada no paradigma performativo, que se faz a sua maneira, isto é, que desenvolve para si uma trajetória própria e que não encontra-se nos moldes dos métodos pré-concebidos, os armários da academia. Assim como, para afirmá-la enquanto uma pesquisa que dialoga com perspectivas fundamentadas em outras pesquisas do campo das Artes e outras áreas de conhecimento, não para importar maneiras de se fazer, mas para compreender como, em seu acontecimento, pesquisa, pesquisador e fenômeno pesquisado se emaranham em linhas de força e produzem juntos um caos “epistemo-poético” para dar forma as suas obras, sejam elas as poéticas, sejam elas as teóricas, seja ela a própria vida.

Enxergo, assim, esta pesquisa como um processo criativo artístico que, como tal, contempla a capacidade de relacionar, ordenar, configurar e dar sentido a algo, em especial à própria (re)existência deste artista-pesquisador pertencente a comunidade LGBTQIAPN+, um jovem homossexual, ou ainda, um baitola, nortista, do interior do estado do Pará.

O que proponho aqui é uma invenção de meios de pesquisa e criação, de atos, gestos ou ainda de “*movimentos criadores de si*” que se apresentem como profanações das hegemonias do fazer pesquisa, da lógica binária do saber, da objetificação da experiência criativa nas pesquisas artísticas, bem como um modo de entender os processos de mudança, na vida de uma pessoa pertencente a comunidade LGBTQIAPN+, no e pelo corpo criador, que ao realizar estes movimentos, cria artisticamente, problematiza e altera contextos, bem como inventar modos de existência para si, uma vez que:

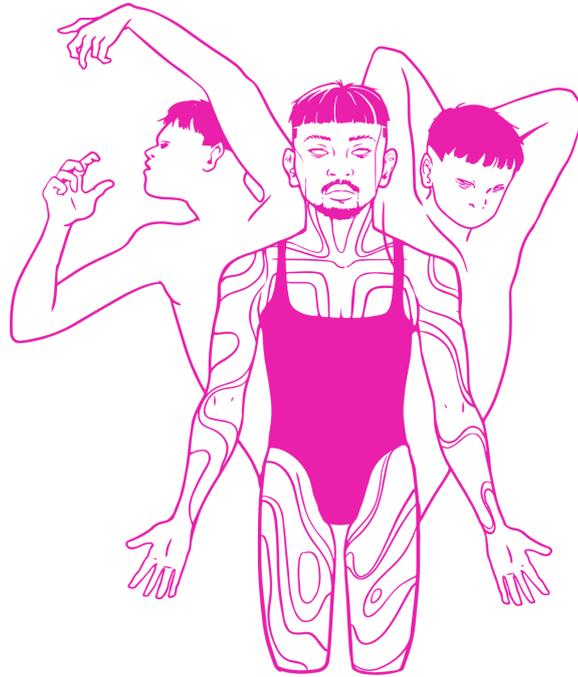
a pesquisa em arte reivindica e assume novas condições *epistemopoéticas*. *Do presente*. Formulações novas e bases moves trazidas dos experimentalismos do século XX [...] A pesquisa em arte produz um diferencial anarcometodológico que altera os modos de apreensão e criação de conhecimento. Uma marcação que se sustenta pelos fazeres da arte, a plasmação da pesquisa (PINHEIRO, 2016, p. 108-110)

O que entendo como “*Movimentos criadores de si*” se materializam em aspectos diversos, tramitando por entre as experiências artísticas, a construção de teorias e a própria transformação da vida do pesquisador. Trata-se do conjunto de ações inventivas de Arte&vida, isto é, de experiências artísticas e de modos de existência que o corpo realiza em torno de si ao longo da experiência criativa-investigativa. Estes movimentos são inspirados no processo de mudança de uma casa, haja vista que aqui, pesquisa, corpo e o próprio fazer artístico são tomados como um lugar a se ocupar e a se reinventar na experiência.

O primeiro *movimento criador de si* que artista realiza em ação de autocriação seria a **Incomodação**, que parte da ideia de que o incômodo antecede a mudança, isto é, que existe

uma produção de desejo do movimento provocado pela não conformidade com o estado atual das coisas, nem do corpo, nem daquilo que está ao seu redor, não apenas nos aspectos da vida cotidiana, como também na relação do artista-pesquisador com a Arte.

Incomodação (2023)



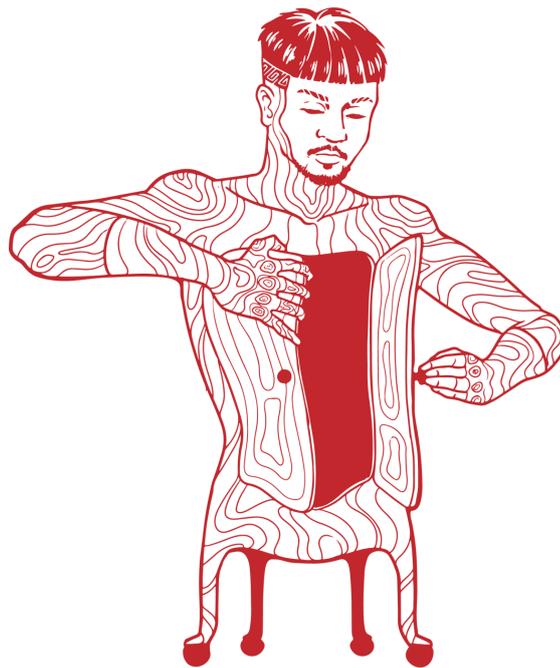
Fonte: Allan Furtado

‘Nesta experiência criativa-investigativa, esse movimento é acionado na introdução do trabalho, intitulada, “Incomodação: desejando mudar”, na qual apresento os aspectos iniciais da pesquisa, desde da germinação de sua ideia até as principais transformações em suas dimensões mais amplas, revelando sua característica movente enquanto Pesquisa *em artes*. Nomeio este momento desta forma, porque a partir dos processos de mudança de casa vivenciados por mim, acredito que, antes da ação em si em torno da mudança, há um incômodo com o lugar onde se reside, seja este incômodo provocado por um desejo pessoal de mudar, seja ele produzido por fatores externos que não estão sob controle do indivíduo. Logo, neste *movimento criador de si*, se revela uma das primeiras características da experiência do *Corpo Ocupante Autocriador*, a inconformidade com o estado das coisas e o desejo de mudança, de transformação, de deslocamento.

O segundo movimento criador de si seria a **Desarmareação**, este que estamos realizando agora, neste capítulo intitulado “*Desarmareação: tomando a prática como guia da pesquisa-criação*”. Este movimento parte da ideia de desfazer o armário; de arrumar as malas para

viagem; organizar-se, planejar-se, mas também de estar aberto ao imprevisto e, principalmente, a invenção de um caminho próprio, que se constrói, primordialmente ao longo da viagem. Experiência de assumir-se artista-pesquisador das artes de enfiamento, do ativismo e das rupturas possíveis com os modos convencionais de pensar-fazer arte, academia e vida. Desarmarear a si. Sair em busca de um outro corpo possível pra si.

Desarmareação (2023)



Fonte: Allan Furtado

Neste movimento tramo algumas questões acerca do aspecto metodológico da pesquisa, na medida em que conceituo e apresento algumas dimensões como pesquisa em artes, pesquisa performativa e autocriação artística, inspirado e conversando com autores como Rita F. Aquino (2018), Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014), Brad Haseman (2015) e Ana Rosangela Colares Lavand (2021).

“Desarmareação” é uma palavra inventada a partir de um neologismo entre os termos “Des” – marcador espectral para expressar a reversão de um determinado processo; “armário” – expressão simbólica para condição social de uma pessoa LGBTQIA+ que ainda não assumiu publicamente sua orientação sexual ou identidade de gênero; “armar” - ato de revestir(-se) de armadura ou proteger(-se) com armas; “marea(r)” – o ato de controlar a direção de uma

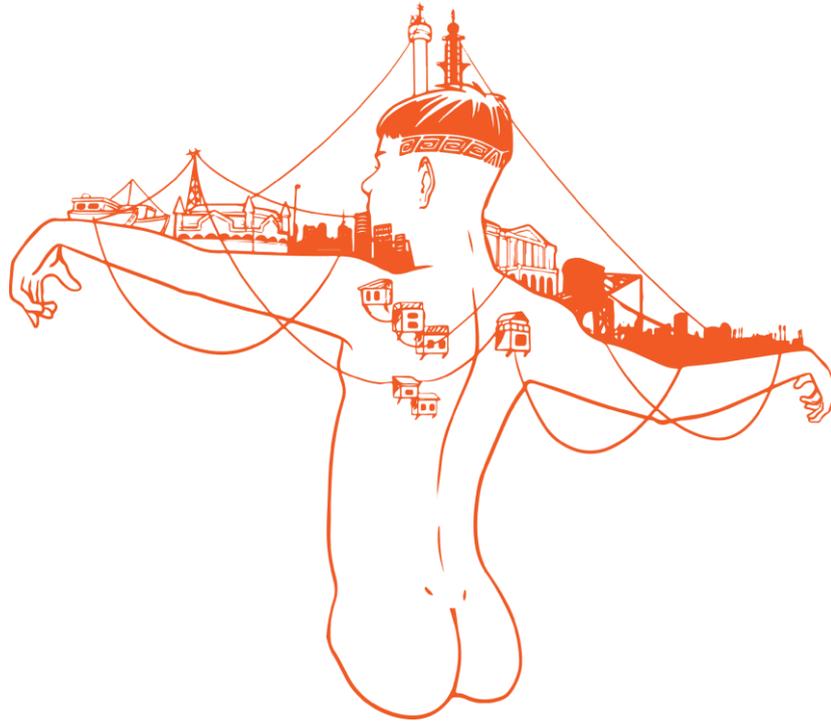
embarcação, manobrar, manejar, governar algo; e “ação” – palavra que significa a evidência de uma força, de um movimento o seu efeito.

De tal forma, nomeio este movimento de “desarmareação”, porque por meio dele trago à tona questões que relacionam o ato de pesquisar atravessado por meus processos enquanto sujeito pertencente a comunidade LGBTQIAPN+, acionando a experiência de me assumir homossexual, isto é, “sair do armário” como pulsão para isso. Desarmarear então faz parte de um duplo jogo: de um lado, o ato de tirar as roupas do armário para ir em busca de uma nova casa e de outra a experiência de sair do armário. Isto alimenta metaforicamente e aproxima as questões de gênero e sexualidade da pesquisa em movimento. Logo, o que se tira do armário são possibilidades de vestir a pesquisa a sua maneira, de escolher o que se quer levar da experiência e o que se deseja desapegar e, de certa forma, também de inventar os caminhos que deseja traçar na viagem-pesquisa e na medida em que isso acontece o próprio corpo é também (re)inventado.

Assim sendo, aquilo que é escolhido para estar nas malas da viagem são os blocos de percepções capturados no caos que o corpo em movimento criativo encontra, que se tornam posteriormente em rastros das experiências criativas-investigativas tanto das obras, quanto do próprio corpo. Logo, o que se carrega nas malas da pesquisa é aquilo que alimenta, agasalha, protege e contribui com a busca do corpo por si mesmo, descartando por vezes o que não é possível de se pode carregar. Um exercício de coleta e desapego que leva o corpo a mergulhar em um caos de acontecimentos que hora possibilitam uma epifania artística-conceitual e hora solicitam um empreendimento na seletividade dos acontecimentos.

O terceiro *movimento de si* é a *Cidadanização*, no capítulo “*Cidadanização: materializando o contexto em “Sujeito Estatística”*”, este que, por sua vez, nasce do desejo de tornar-se cidadão; de reconhecer e incorporar-se na cidade. Redescobrir os territórios enquanto um *Corpo Ocupante Autocriador* e, por sua vez, o contexto que o circunda. Consequentemente, letrar-se sobre gênero, sexualidade, racialidade, territorialidade e todas as outras intersionalidades que tracejam a experiência corpo-mundo.

Cidadanização (2023)



Fonte: Allan Furtado

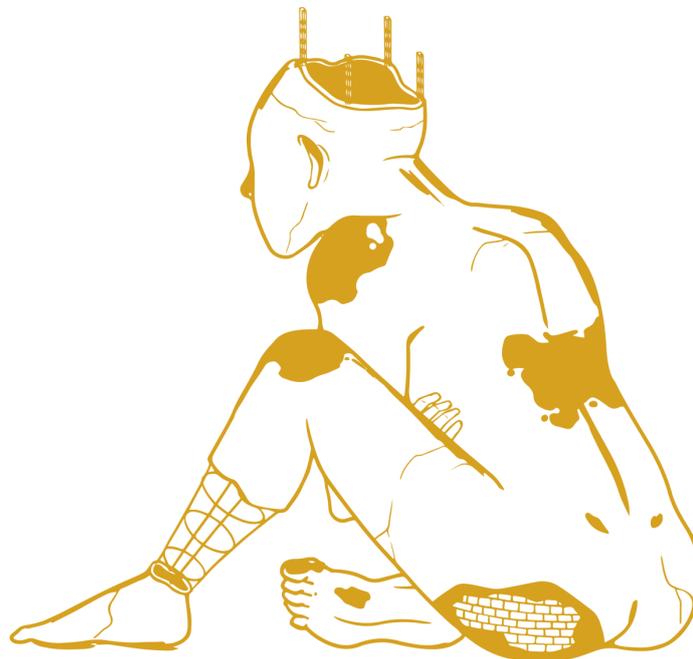
Neste movimento, me atento as relações entre contexto e criação em dança, por meio do processo “Entre outras Ruas – ato I – Sujeito Estatística” (2019), problematizando de forma mais específica a homofobia e suas dobraduras. Para isso, convido autoras como Mayrla Andrade (2012), que me apresenta a noção habitante-criador e viabiliza um deslocamento de suas ideias para os campos de minhas pesquisas, em especial na tecitura da relação entre Criador, criação e território, Isabel Marques (2018), que em seus estudos sobre dança e educação apresenta-me uma concepção de contexto como um interlocutor das práticas artísticas e/ou artístico-pedagógicas e que, por conseguinte, extrapola a dimensão temática da dança. Além destas autoras, relaciono-me com Daniel Borrillo (2016) e Regina Facchini (2003), entre outros que me desvelam como a homofobia, em suas diversas formas de manifestação, opera em minha vida e no genocídio da população LGBTQIAPN+.

Nomeio esse momento da pesquisa de *Cidadanização* inspirado na ideia original de cidadanização, processo no qual a partir da relação entre Estado, políticas sociais afirmativas e cidadania, grupos sociais minoritários passam a exercer seus direitos e por conseguinte, ampliam-se as possibilidades deste de integrarem efetivamente a sociedade, isto é, de relacionarem com a cidade e os contextos onde vivem. Mas também para questionar o próprio conceito de cidadão, revestido de um homem bem educado, afirmador e cumpridor das leis,

das normas e dos bons costumes. Questionando assim, neste ato de reapropriação: o que seria ser um “Cidadão”?

O quarto *movimento de si* seria a *Reformação*, movimento que se trama enquanto modo de transfigurar as memórias em gestos, em especial as relacionadas as questões de gênero e sexualidade, em obras de arte. Por conseguinte, de dar um outro sentido e uma outra forma as experiências vividas. De remodelá-las; modificá-las, alterá-las e de algumas delas se curar e outras potenciar.

Reformação (2023)

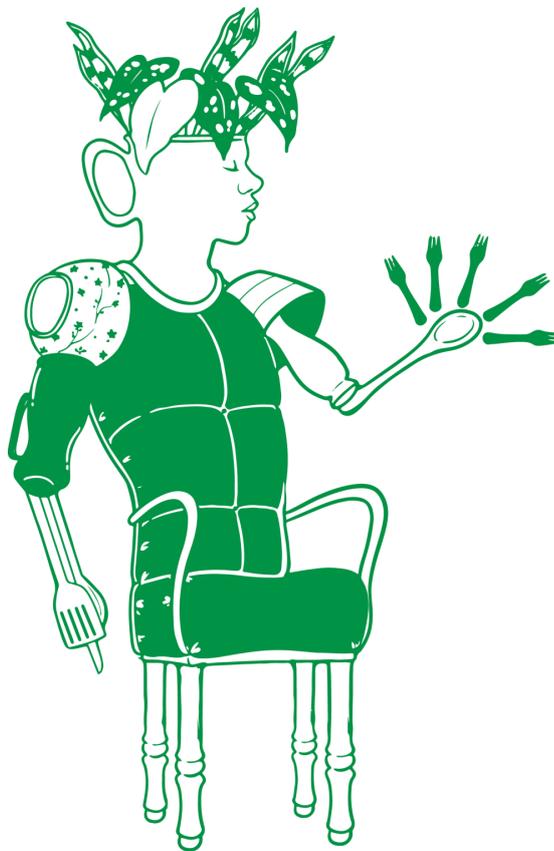


Fonte: Allan Furtado

Debruço-me sobre este movimento no capítulo “*Reformação*: Transfigurando memórias em “Desarmarear”, inspirado em autores como Ana Flavia Mendes (2010), João de Jesus Paes Loureiro (2007), Cecília Sales (2006 e 2013), Fayga Ostrower (2014), Lev Vygotsky (2014) e Italo Calvino (1990) e destrinchando o processo criativo “Desarmarear “ (2021), busco compreender como a dança ressignifica memórias relacionadas as identidades afetivo-sexuais, na medida em que torna o corpo consciente da operacionalização da homofobia ao longo da vida e possibilita que este crie mundos possíveis para si. Nomeio esse movimento de *Reformação* inspirado no processo de reforma de uma casa.

O quinto movimento criador de si, traçado no capítulo “*Mobilhação*: construindo uma técnica não heterocisnormativa em “*Cuide-se*”, seria a “*Mobilhação*”, que faz referência ao ato Abastecer o *Corpo Ocupante Autocriador* com novos gestos-moveis; de trazer para a Casa-corpo outros movimentos; construir, a partir do diálogo com danças que rompem com heterocisnormatividade uma outra técnica possível, uma técnica pessoal. Isto é, um exercício de materializar no corpo outra dança possível e assim dar fisicalidade a um projeto de Arte&vida que a se faz em prol da liberdade do mover.

Mobilhação (2023)



Fonte: Allan Furtado

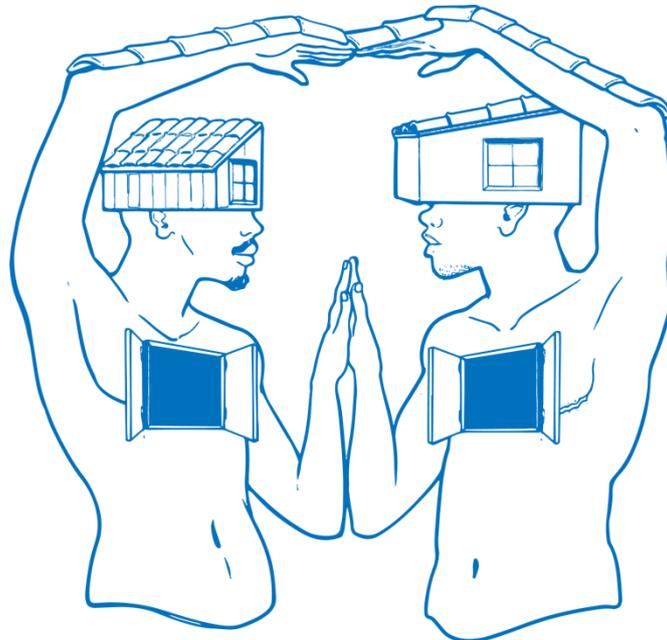
Neste movimento teço reflexões sobre a relação entre corpo, técnica, gesto e agenciamentos políticos. Refletindo sobre as possibilidades de borrar as margens do gênero e instaurar em si, e por conseguinte, nas práticas artísticas, novas possibilidades. Para tais reflexões, convido autores como Ana Flávia Mendes (2010), Luiza Monteiro e Souza (2018), Eugenio Barba (1989) e Giuliano Souza Andreoli (2010) e alguns artistas LGBTQIAPN+ para dialogar comigo e assim destrinchar o processo criativo “*Cuide-se*”, experiência em dança que

se faz por meio de uma técnica pessoal criada a partir de experimentações com danças do contexto LGBTQIAPN+ ou que são atravessados por estes, tais como voguing, Estiletto e Jazz Funk.

Nomeio esse momento de “Mobilhação” inspirado no processo de abastecimento de uma residência com moveis, isto é, da ocupação dos espaços com objetos passíveis de deslocamentos, no caso desta pesquisa, estes moveis simbolizam os próprios gestos do corpo que se deslocam entre danças que rompem com heterocisnormatividade.

A partir do sexto movimento criador de si, realizo um deslocamento da pesquisa para um campo mais relacional comunitário, mas ainda interessado na relação entre fazer artístico e diversidade sexual e de gênero, para formular o movimento de si denominado de *Acasalação* que diz respeito aos atos de juntar os corpos em movimento de (pro)criação, de invenção, de (re)nascimento. De dar existência, a partir da organização em coletivo, a outros modos de ver, de perceber e estar no mundo. De encontrar no outro individualidades e particulares, bem como diferenças e convergências que nortearão seus trajetos, projetos e processos de arte&vida e que irão permitir a configuração de uma unidade, um lugar, uma família, uma coletividade e/ou uma casa para chamar de lar.

Acasalação (2023)



Fonte: Allan Furtado

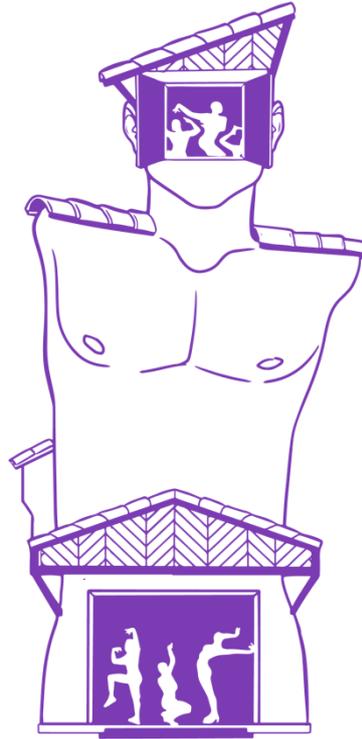
Desvelo esse movimento criador de si no capítulo “*Acasalação: encontrando outros corpos nas Casas da Comunidade Ballroom*”, no qual esquadrinho as relações entre fazer artístico e coletividade, na tentativa de compreender de que forma o encontro com outros corpos dissidentes possibilita um alargamento da compreensão de si no mundo, assim como um fortalecimento dos discursos e das práticas antiLGBTFóbicas. Para isso, mergulho nos processos vividos juntos a Casa de Maniva, da Pioneer House of Hands Up, coletivos artísticos de protagonismo LGBTQIAPN+ pertencentes a Comunidade Ballroom e que integrei durante o desenvolvimento desta pesquisa.

Além de dialogar com autores como Marlon M. Bailey (2013) e Henrique C. Santos (2018) que pesquisam sobre a Comunidade Ballroom, convido integrantes de outras Casas da Comunidade Ballroom para apresentarem suas percepções acerca disso. Relatos que estão presentes no documentário “*Tecnologia Ballroom*” produzido para esta tese. Nomeio este momento da tese de “*Acasalação*” imperado na forma com que o termo “*casa*” é utilizado na Cultura Ballroom, fazendo referência a uma família e a um lar, realizando um jogo com a união das palavras a-casa-lar.

O sétimo momento criador de si realizado seria a *Ocupação*, ação de inventar e reinventar espaços onde os encontros antes tomados como impossíveis se tornam possíveis. De produzir e participar de encontros de amigos, de afetos e de famílias que em outros contextos eram negados. De tecer redes políticas nas quais a união de corpos dissidentes pode potencializá-los. Uma trama para construção de um espaço seguro para o afeto, para o renascimento, para a aprendizagem, para a cura, para a resolução de conflitos, para a transformação de si e do mundo ao seu redor e, principalmente, para a celebração da vida e da arte.

Destrincho este movimento no capítulo “*Ocupação: (Re)inventando espaços para celebração da vida e da arte nos bailes da Comunidade Ballroom*”, no qual, dialogando com autores supracitados que refletem sobre a Comunidade Ballroom e outros integrantes da referida comunidade que participam do documentário “*Tecnologia Ballroom*”, rumino percepções sobre a importância dos espaços que possibilitam o encontro entre corpos dissidentes, em especial pertencentes aos recortes da Comunidade LGBTQIAPN+ para a fruição de suas artes e para celebração de suas existências.

Ocupação (2023)



Fonte: Allan Furtado

De tal forma, me ateno a refletir sobre a relação entre experiência artística e experiência política ao problematizar os espaços de visibilidade e celebração dos corpos LGBTQIAPN+ e, por conseguinte, de suas expressões artísticas, por meio de uma reflexão sobre os bailes da Comunidade Ballroom. Nomeio este momento de *Ocupação* por acreditar que um corpo dissidente de gênero e sexualidade, com suas intersionalidades, ao compartilhar suas vivências e seus modos de expressão artística com o mundo realiza um processo de ocupação e invenção de novos espaços simbólicos e de si, criando assim o espaço de compartilhamento com o mundo dessa experiência que venho chamando de *Corpo Ocupante Autocriador*. Sua nomeação é inspirada em uma das últimas etapas do processo de mudança, na qual o corpo em mudança já está habituado ao novo espaço e já reconhece a casa como sua.

O oitavo e último movimento criador de si seria a *Renovação*, este movimento faz referência a continuidade dos processos de Arte&vida, mesmo com a finalização de um ciclo de pesquisa-criação. Ao mesmo tempo, aciona a importância ideia de que retomar sempre que necessário aqueles já realizados e de acompanhar as transformações do mundo e os movimentos da vida, para seguir produzindo em si mudanças.

Tal movimento, diz respeito, desta forma, a própria continuidade da inventabilidade de si, e da constante invenção de movimentos e diálogos possíveis. Em outras palavras, convida o *Corpo Ocupante Autocriador* a tomar consciência que o processo de inventabilidade de si se faz em espiral e, por tanto, por mais que recomece nunca retoma ao início, porque ele mesmo já não se encontra lá. Ele já outro, outro corpo, outra ação, outro movimento. Outro não como o diferente, não como o excluído, como o subalterno, mas como outra potência e outra existência em relação a si mesmo e aos outros. Um outro Corpo possível que se renova sempre que necessário, que produzir novas ações, que produz renovações.

renovação (2023)



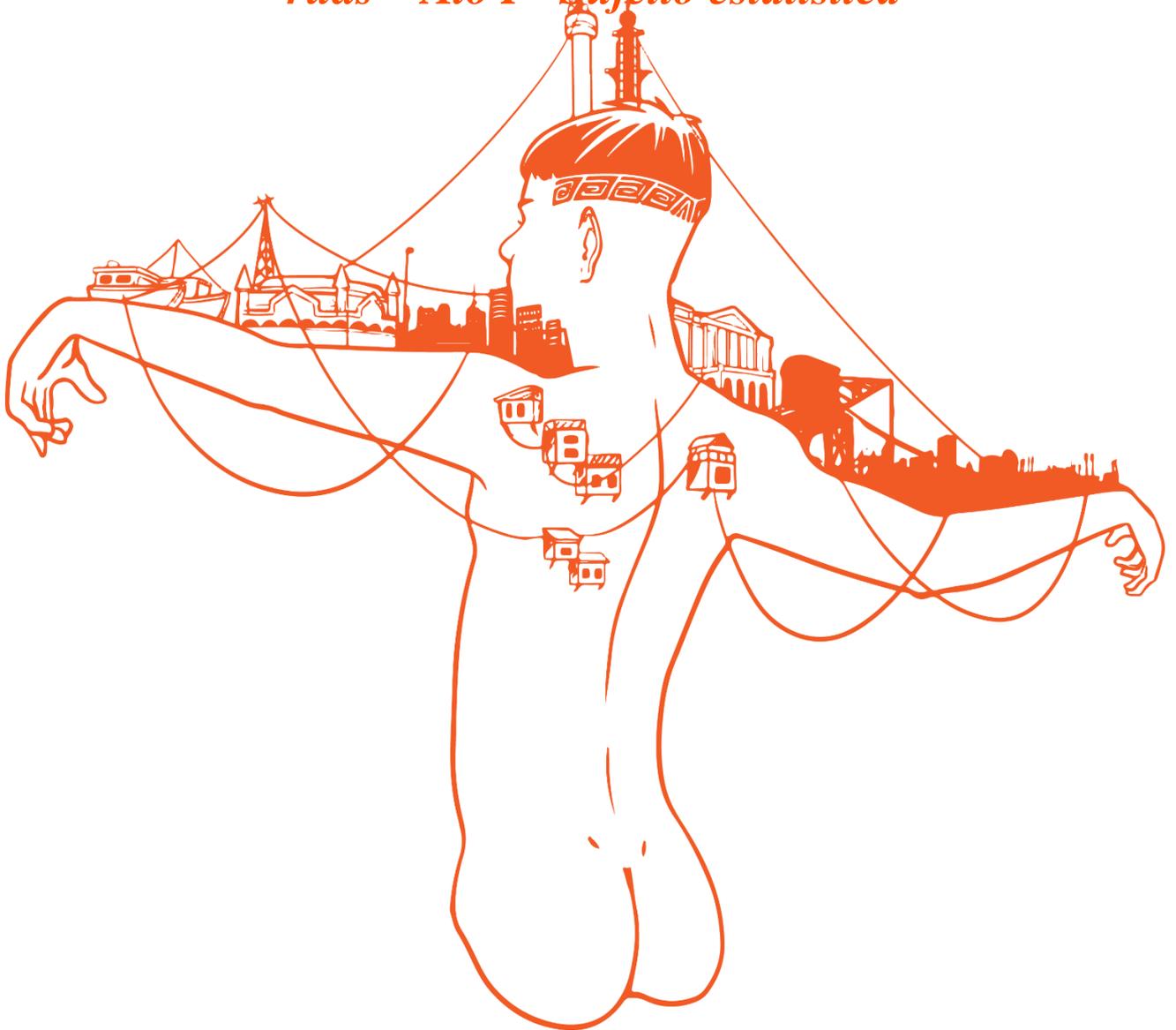
Fonte: Allan Furtado

Dialogo sobre este movimento nas considerações momentâneas deste trabalho, nomeadas de “*Renovação*: movimentando o espiral da Arte&vida para abrir novos caminhos”.

Digo “momentâneas” por acreditar que esta pesquisa enquanto ciclo se fecha, mas a mesma enquanto processo de autocriação artística segue acontecendo. Além disso, enquanto uma fazer-pensar arte antiLGBTfóbica e que se faz no entre Arte&vida, a mesma se mante em construção constantemente acompanhando as transformações sociais e culturas nas quais seus praticantes estão imersos e, por conseguinte, das quais se nutrem. Um fazer-pensar arte que clama pelo movimento não apenas do corpo em sua feitura artística, mas da própria vida que se nega a ser interrompida. Um fazer-pensar arte que é um pacto com continuação vida.

CIDADANIZAÇÃO:

(Re)habitando o território em “Entre outras ruas – Ato I - Sujeito estatística”



Fonte: Alan Furtado

CIDADANIZAR

Tornar-se cidadão; reconhecer e incorporar-se na cidade. (Re)descobrir e (re)habitar o território enquanto Corpo Ocupante Autocriador e, por sua vez, o contexto que o circunda. Consequentemente, letrar-se sobre gênero, sexualidade, racialidade, territorialidade e todos as outras intersionalidades que tracejam a experiência social e, por conseguinte, se questionar: o que é ser cidadão?

Reconheça o território e incorpore suas problemáticas na criação artística

Videodança “Entre outras ruas – ato I [Sujeito estatística]”

<https://www.youtube.com/watch?v=YAbyVLABGF4>

Classismo, racismo, machismo e LGBTFobia, como usualmente acontece, não devem ser compreendidos apenas como conjuntos de ações e emoções negativas individuais e pessoais em relação a pessoas e grupos com identidades sociais estigmatizadas e violentadas, tais como pobres, negros, mulheres, gays, lésbicas, travestis, tec., mas como problemáticas complexas que se configuram e operam de forma interseccionada em diferentes maneiras e níveis de intensidades nos mais diversos aspectos da vida em sociedade. Tais violências se manifestam não tão somente como formas de preconceitos, mas principalmente como ferramentas de manutenção da dominação de minorias que são instauradas socialmente para colocar no topo da hierarquia social um tipo bem específico de perfil social: homem, cis, heterossexual, branco e rico.

Mesmo ciente que estas violências não se materializam na vida em sociedade de forma isolada, é importante compreender suas particularidades para que as problemáticas geradas por estes possam ser resolvidas da forma adequada e, como um dos objetivos deste trabalho, para que possamos compreender a operacionalização da homofobia nos diversos contextos.

De forma sucinta, o classismo, por exemplo, é um tipo de violência estrutural que germina uma hierarquia entre estas classes e produz atitudes, comportamentos, sistemas de políticas públicas e práticas individuais que beneficiam a classe alta às custas das classes média e baixa. Por sua vez, o racismo, fruto da não reparação histórica de grupos como negros e indígenas, bem como do interesse em manter tais grupos como a base da produção capitalista, concebe uma hierarquia entre as raças, mantendo sobre os domínios dos brancos, as demais raças e etnias. O sexismo é a violência responsável pela instituição e manutenção dos papéis de gênero entre homens e mulheres que, por sua lógica interna, devem corresponder aos ideais normativos no qual se principal pressuposto é de a mulher se encontra em um lugar de subalternidade ao homem (CARVALHO, 2012). A LGTFobia, por outro lado, é o conjunto de violências que atinge não somente, mas principalmente os indivíduos pertencentes a comunidade LBTQIA+ por suas identidades de gênero e orientações sexuais não alinhadas, por exemplo, a cisgeneridade e a heterossexualidade. O sexismo e a LGBTFobia nascem de um lugar em comum: o cis-heteropatriarcado.

O cis-heteropatriarcado é um sistema social androcêntrico e androcático que correlaciona-se a desigualdade de gênero e sexual e concede centralidade e domínio a figura cisgênera, heterossexual e masculina, seja por meio do sexismo, aparelho de manutenção que institui e promove uma hierarquia entre os gêneros, na qual o masculino é tomado como

dominador do feminino, isto é, o machismo, como explanado anteriormente, seja por meio da cisnormatividade, aparelho social que institui uma hierarquia entre cisgêneros e transgêneros², na qual transgêneros são postos a margem, discriminados e mortos, enquanto cisgêneros são socialmente privilegiados, isto é, a transfobia. Ou ainda, por meio do heterossexismo, aparelho social que determina uma hierarquia entre as sexualidades que, em caráter de dominação e normatividade, a heterossexualidade, aparece como padrão único, referencial, avaliador e/ou legitimador das demais formas de desejo físico e afetivo, que são consideradas “na melhor das hipóteses, incompletas, acidentais e perversas; e, na pior das hipóteses, patológicas, criminosas, imorais e destruidoras da civilização” (BORRILLO, 2016, p. 31).

No caso do heterossexismo, seu principal dispositivos de regulação, apesar de não ser o único, é a homofobia que, como forma de violência simbólica e física regulariza, também, os papéis de gênero e torna-se um aparelho social responsável pela heteronormatização das práticas afetivas, sexuais e comportamentais.

Sendo assim, o cis-heteropatriarcado é um sistema de *dominação masculina* que, apesar de não beneficiar apenas a figura do homem cis heterossexual, em todas as suas produções de violência, haja vista que mesmo que o indivíduo não corresponda a todas as características do indivíduo dominador, quando possui alguma, ele ainda é detentor de certos privilégios diante de outras minorias, centraliza este indivíduo (Homem-cis-heterossexual) nas relações de dominação criadas por este sistema. Ou seja, o cis-heteropatriarcado organiza as relações sociais a partir das diferentes posições que os indivíduos minoritários tem em relação aos indivíduos que mais se aproximam do perfil homem cis e hetero, logo, o patriarcalismo regula os papéis de gênero para que quanto mais próximo do centro, mais privilégios se obtenham.

Vale ressaltar que, os papéis de gênero estão relacionados aos valores, em aspecto culturais, ideológicos, políticos, sociais e religiosos sobre “o que é ser homem” e o que é “ser mulher”, que apreendemos, internalizamos e reproduzimos enquanto indivíduos ao longo de nossa vida. Em outras palavras, o cis-heteropatriarcado, por meio da regulação dos papéis de gênero influenciam no processo de formação da subjetividade e realiza um tipo de manutenção política e cultural do poder masculino.

² Cisgênero é o termo utilizado para se referir indivíduos que se identificam, em todos os aspectos, com o seu gênero determinado ainda no útero da mãe, por sua vez, transgênero é um termo utilizado para caracterizar indivíduos que possuem identidades de gênero divergente daquelas atribuídas em sua gestação, tais como mulheres trans/tarvesti, homens trans/boyceas e pessoas não binárias.

Porém, vale evidenciar também que essa manutenção do poder masculino pelo cis-heteropatriarcado não acontece de forma simplista e linear, pois há um aspecto crucial que precisa ser olhado com cautela, para que se possa compreender como ele articula aspectos como gênero e orientação sexual com outras identidades sociais na produção de violências diversas, tal aspecto é o que chamamos de interseccionalidade.

Nascente no movimento negro feminista, cunhado e utilizado metodologicamente pela primeira vez em 1989, pela jurista e defensora dos direitos civis estadunidense, Kimberlé Crenshaw, a interseccionalidade explica, a partir da análise não reducionista das opressões, como, por exemplo, mulheres negras e homens negros vivem situações de racismo divergentes, assim como, como mulheres negras e mulheres brancas vivem situações de sexismo diferentes. De tal forma, uma abordagem interseccional “afirma que os sistemas de raça, classe social, gênero, sexualidade, etnia, nação e idade são características mutuamente construtivas de organização social que moldam as experiências das mulheres negras e, por sua vez, são formadas por elas” (COLLINS, 2019 p. 460).

Logo, mesmo que para fins didáticos, levemos em consideração que o cis-heteropatriarcado atue diretamente na maquinação de violências contra identidades de gênero e orientações sexuais diferentes da do homem cis e heterossexual, não podemos deixar de levar em consideração que as vítimas desse sistema também pertencem a outras identidades sociais, o que a forma com estes corpo recebem a violência produzida pelo cis-heteropatriarcado, por vez somada com outros tipos de violência, multiplicando, assim, as injustiças sofridas por um determinado corpo. Por exemplo, uma mulher negra e homossexual recebe as implicações do cis-heteropatriarcado de forma diferente de uma mulher branca homossexual, por conta da também atuação do racismo nessa lógica, assim um homem branco homossexual de classe média percebe as violências de forma diferente de um homem branco homossexual pobre, por conta da atuação do classismo, e assim sucessivamente.

Além disso, pela lógica da Interseccionalidade, não podemos deixar de levar e consideração que mesmo o cis-heteropatriarcado sendo um sistema que favorece as identidades que mais se aproximam do homem cis heterossexual, homens cis heterossexuais também são atravessados por outras violências como, por exemplo, no caso de homem cis heterossexuais negros, o racismo, e no caso de homem cis heterossexuais deficientes, o capacitismo. A aplicabilidade da Interseccionalidade, dessa forma, consiste em compreender de que forma os diferentes sistemas de opressão atuam na produção de violências individualmente e quando

atravessados por outros sistemas para que se crie estratégias de tensionamento desses sistemas contextualizadas, locais e não reducionistas.

A homofobia, como um dos dispositivos de regulação do heterossexismo e, por conseguinte, do patriarcalismo, coloca, em uma primeira dimensão de natureza afetiva, o indivíduo homossexual, como o objeto de rejeição, empurrando este para as margens e/ou tentando o apagar da esfera das relações sociais, e em uma segunda dimensão, de uma natureza cultural, a própria homossexualidade, como acontecimento psicológico e social, é posta como fragilidade e divergência no sistema diante da heterossexualidade (BORRILLO, 2016). Logo a homofobia atua como ferramenta bélica e fálica na batalha das dominações sociais e uma vez instaurado em nossa sociedade, não apenas se infiltra, como torna-se a base de formulações de diversas teorias e práticas artísticas, filosóficas, científicas e cotidianas que outrora tomadas como verdades inquestionáveis legitimam uma hegemonia heterossexual.

Como aparelho de manutenção do cis-heteropatriarcado que subjuga sujeitos e práticas homossexuais, ela alinhase a outros sistemas de opressão, como racismo, sexismo e capacitismo e desloca-se ao longo da história, e contemporaneamente, por diferentes campos da vida em sociedade, nutrindo-se em instituições como a igreja, a escola, a família, e a universidade e, ainda, fora destes espaços na vida cotidiana, por meio do biopoder.

O biopoder, que pode ser definido como “o conjunto dos mecanismos pelos quais aquilo que, na espécie humana, constitui suas características biológicas fundamentais, vai poder entrar numa política, numa estratégia política, numa estratégia geral do poder” (FOUCAULT, 2008, p. 3), age sobre a própria vida, atuando diretamente na subjetivação dos indivíduos e na definição de políticas estatais. E visando o seu contínuo e incansável aperfeiçoamento, articula e implementa, de um lado, dispositivos disciplinares responsáveis pela extração da força produtiva do corpo humano, isto é, a própria criatividade, e de um outro, dispositivos de regulação das massas, que não tão somente, utilizam-se de saberes e práticas que geram fluxos de vida para determinados grupos, com também, e principalmente, fluxos de “deixar morrer” para outros.

Logo, a homofobia hoje em território brasileiro³, apesar de ser um país onde a homofobia é considerada crime, se materializa em práticas explícitas discriminatórias cotidiana, e também é regulada pelo estado e, por conseguinte, pelas instituições a partir de processos

³ É importante frisar que apesar dos avanços na luta contra a homofobia e outras formas de violência contra pessoas não heterossexuais e não cisgêneras, sessenta e nove países ao redor do mundo ainda consideram a homossexualidade e outras práticas afetivas, comportamentais semelhantes como crimes (BBCNEWS, 2022)

educativos homofóbicos e/ou pela ausência de políticas públicas afirmativas, bem como por sua ausência diante do cumprimento das já instituídas leis anti-homofobia.

Faz necessário, portanto, um entendimento mais aprofundado da questão homofóbica, não tomando apenas como prismas as atitudes discriminatórias dos indivíduos contra homossexuais, como também a “articulação geral da hostilidade atitudes opostas aos papéis sociosexuais pré-estabelecidos” (BORRILLO, 2016, p. 26), isto é, toda a maquinação do cis-heteropatriarcado, o que pode ser feito, a partir de um exercício de reflexão sobre cinco modos de manifestação da homofobia apresentadas por Daniel Borrillo (2016) em seu trabalho “Homofobia: história e crítica de um preconceito”.

Primeiro a **Homofobia geral**, que nada mais é do que uma manifestação do sexismo, isto é, uma discriminação relacionada diretamente questões de sexo e papel de gênero, no qual qualquer comportamento, não necessariamente advinda de uma pessoa homossexual, que não esteja em conformidade com padrão “macho/fêmea” é tido como violação da conduta e da moral universal (BORRILLO, 2016). Exemplos clássicos como um homem heterossexual sendo discriminado por usar roupas roupa, dançar ou demonstrar afetividade, ou ainda uma mulher heterossexual sendo julgada por jogar futebol ou usar roupas “masculinas” são demonstrações de como a homofobia geral atua, pois nela os indivíduos, independentes de suas orientações sexuais são subjugados a partir o prisma que condenam qualquer comportamento divergente a heterocisnormatividade.

Por sua vez, a **Homofobia específica**, corresponde ao conjunto de violências sofridas especificamente por gays e lésbicas ao longo de suas vidas (BORRILLO, 2016), tais como violência familiar, desemprego ocasionado pela orientação sexual, agressão sexual e “tratamento” psicológico corretivos, depressão ocasionada pela não aceitação da orientação sexual, ente outros. Estes e outros exemplos, perpassam pelo campo da homofobia afetiva/psicológica, homofobia cognitiva/social e homofobia interiorizada.

A **homofobia afetiva/psicológica** pode ser designada como uma forma brutal e violenta de repressão aos homossexuais e encontra suas origens em conflitos individuais. Entre as principais agressões dessa natureza estão xingamentos, intimidações, ameaças, agressões físicas e boa parte provem de pessoas próximas da vítima. Tal tipo de homofobia encontra suas raízes em conflitos individuais. Já a **Homofobia cognitiva/social** tem como objetivo perdurar a diferença entre as sexualidades em âmbito social e, em sua manifestação, tolera os

homossexuais, porém não permitem que estes usufruam da totalidade de seus direitos (BORRILLO, 2016).

Ambas, homofobia cognitiva/social e homofobia afetiva/psicológica contribuem para o agenciamento da **homofobia interiorizada**, que corresponde ao processo de assimilação interna e subjetiva das imposições homofóbicas nos indivíduos homossexuais, o que provoca conflitos internos nestes, haja vista “em uma sociedade em que os ideais de natureza sexual e afetiva são construídos com base na superioridade psicológica e cultural da heterossexualidade, parece difícil esquivar os conflitos interiores resultantes de uma não adequação a tais valores” (BORRILLO, 2016, p. 100). Vale sublinhar que:

A homossexualidade é uma das principais causa de tentativas de suicídio entre os adolescentes: o isolamento social, o assédio e os números riscos a violência, assim como a rejeição familiar, acentuam a perda da autoestima (BORRILLO, 2006, p. 111/112)

A interiorização dessa violência, e as outras formas de manifestação dela, portanto, representam uma grave problemática social, pois, além de colocarem em risco a vida e a integridade de pessoas homossexuais, induz suas vítimas a construção de um sentimento de aversão a si e aos seus desejos, e produz conflitos internos geradores de graves distúrbios psicológicos, tais como culpa, ansiedade, vergonha e depressão.

É importante frisar que, a construção discursiva da heterossexualidade como normalidade e da homossexualidade como desvio de conduta (pecado, doença ou distúrbio mental, como caracterizado em diversos contextos históricos) criado pelo heterossexismo e seu dispositivo de vigilância da sexualidade e do gênero, isto é, a homofobia – alinhado a outras formas de repressão – está diretamente relacionada ao poder e a dominação, pois impõe uma classificação dos homossexuais como anormalidade, que por sua vez, estão preteridos à marginalidade. De tal forma que, a prerrogativa de superioridade biológica e moral dos comportamentos heterossexuais fazem parte (junto ao racismo, ao sexismo, a xenofobia, ao capacitismo, ao classismo e outras intersecções) de uma teia de dispositivos que se articulam em uma logística de proteção e manutenção da edificação social eugenista que privilegia determinados identidades sociais, anteriormente mencionados, como homem, cis, hetero, em detrimento de todos os demais.

Neste sentido, o cis-heteropatriarcado, utilizando-se da homofobia, e outros dispositivos de violência e vigilância das sexualidades e orientações sexuais, pode ser compreendido como um sistema de agenciamentos das políticas de genocídio da população

LGBTQIAPN+, uma vez que este, institui como estratégica fundamental, a morte dos corpos, a morte dos saberes e a morte dos modos sensíveis de produção, isto é, das culturas emergentes desta comunidade.

E a homofobia, por sua vez, apresenta-se enquanto uma problemática estrutural que não se manifesta apenas por meio de ataques verbais e agressões físicas a um indivíduo homossexual, como comumente é associada, mas como um dispositivo de normatização das sexualidades que tende a capturar, determinar, interceptar e controlar os corpos e os desejos por meio de estratégias de aversão a homossexualidade.

O que proponho então, por meio de meus processos criativos alinhados a agenda LGBTQIA+ é um olhar cuidadoso para as questões que giram em torno da maquinação cis-heteropatriarcal, em especial, neste momento, especificamente para funcionamento da homofobia como dispositivo de violência e vigilância da sexualidade. A relação que teço com esta questão está interessada nos campos da desigualdade de gênero e sexual, bem como o reconhecimento dos indivíduos da comunidade LGBTQIAPN+ como cidadãos ao mesmo tempo que questiona quais as concepções de “cidadão” são empregadas como ideias as pessoas que habitam as cidades. Por isso, proponho neste momento da tese, o *movimento criador* de si que denomino de “Cidadanização”.

Cidadanização é um termo que encontra seus alicerces na noção original de Cidadanização que, por sua vez, está relacionado com a criação de políticas públicas, e por conseguinte, pelo reconhecimento de minorias sociais, tais como indígenas, LGBTQs e quilombolas, como constituintes da sociedade. Empréstado a força deste termo convido o corpo não somente a reconhecer as problemáticas que a comunidade LGBTQIAPN+ enfrenta, como se aprofundar nelas, reconhecendo o contexto no qual ele está localizado e a forma de atuação da LGBTQFobia neste contexto. De tal maneira, na lógica da experiência de autocriação de um *Corpo Ocupante Autocriador*, cidadanizar seria tornar-se cidadão; reconhecer e incorporar-se na cidade. Redescobrir o território enquanto *Corpo Ocupante Autocriador* e, por sua vez, o contexto que o circunda. Consequentemente, letrar-se sobre gênero, sexualidade, racialidade, territorialidade e todos as outras intersionalidades que tracejam a experiência social.

Um movimento para compreender assim que a LGBTQFobia, não se manifesta de forma única, tão pouco na mesma intensidade nos diferentes corpos, bem como territórios e épocas que estes ocupam e para que se pense de que *lugar se fala*, pois, como afirma Rosane Borges,

em “O que é lugar de fala e como ele é aplicado no debate público”(MOREIRA e DIAS, 2017, on-line), “saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo”.

Para isso, desmitificar a ideia de *lugar de fala* enquanto estratégia de silenciamento do outro, bem como aval para uma “auto-desincumbência” nas discussões mais aprofundadas das questões supracitadas é urgente. Abolir, assim, de nosso vocabulário a expressão “não é meu lugar de fala” e agir criticamente em torno de si e de seu contexto é mais do que necessário. Afinal, em qualquer discussão acerca de problemas sociais, **todos temos um lugar de fala**, pois são problemas públicos que não isentam ninguém, mas, nestas relações de poder, definitivamente desfavorecem uns e privilegiam outros, por isso, o exercício não seria apenas de identificar de que lugar não podemos falar, mas também e principalmente de que lugar falamos, por exemplo, como menciona Djamila Ribeiro (2020, p. 82-83):

Uma travesti negra pode não se sentir representada por um homem branco cis, mas esse homem branco cis pode teorizar sobre a realidade das pessoas trans e travesti a partir do lugar que ele ocupa[...]A travesti negra fala a partir de sua localização social, assim como o homem branco cis. [...] (considerando que,) falar a partir de lugares é também romper com essa lógica de que somente os subalternos falem de suas localizações, fazendo com que aqueles inseridos na norma hegemônica sequer se pense.

De tal forma, pensar e repensar meu lugar de fala nas hierarquias criadas pela LGBTFobia, e como homossexual, negro, nortista, de origem pobre e emergente de uma cidade do interior do estado, pela homofobia, pelo racismo, pelo classismo e pela xenobia, por exemplo, por meio de meu fazer artístico em dança, destrincha em minha atuação na sociedade em geral uma possível mudança em favor da luta contra tais dispositivos ao produzir uma conscientização de si e das desigualdades sociais criadas por estes. Isto, seria um tipo de Cidadanização: **Um reconhecimento de si enquanto indivíduo pertencente a uma sociedade, a um tempo e a um espaço e, por conseguinte, detentor de privilégios e/ou vítima de determinadas violências.**

Para isso me aproximo das ideias da artista, professora e pesquisadora Mayrla Andrade Ferreira que propõe junto de seus companheiros intérpretes-criadores, alunos, professores e familiares da Casa Ribalta, e por conseguinte, da Companhia Ribalta de Dança, a noção de “Habitante Criador”. Na perspectiva da teoria-prática desenvolvida pela mesma “*Habitantes Criadores*”, *em seus diversos modos de habitação e criação, seriam todos que são filhos da terra local, que nela habitam e (re)criam seus modos de viver (FERREIRA, 2012) e, por*

consequinte, são também todos aqueles que atuam, de alguma maneira, como narradores da cidade (ANDRADE, 2016). Sejam essas narrativas *a experiência cotidiana* expressada pelos moradores nos seus modos de existir, de interagir, bem como de relatar suas vidas, sejam elas *a experiência cênica* que transfigura a relação sujeito-cultura em atos poéticos e que se nutrem dessas primeiras narrativas, que podem inclusive partir dos próprios artistas, uma vez que estes também são moradores do território investigado nas pesquisas-criações.

Pelo fato de todos os interpretes-criadores da Companhia Ribalta de Dança, tal qual relata Alan Patrick da Silva (2016), serem também moradores da cidade de Ananindeua, no estado do Pará, local onde a teoria-prática do “Habitante-criador” foi desenvolvida, e também território central da constituição desse modo de fazer-pensar arte, as narrativas da experiência cotidiana se embricam de forma muito íntima as narrativas cênica, uma vez que a dimensão existencial dos artistas envolvidos nos processos criativos, dada a relação dos mesmos com o território, invade a feitura artística, o que para mim também pode configurar essa experiência como um processo de Arte&vida.

Segundo o autor, o pensamento contemporâneo em dança que convida os coletivos a desconfigurar a lógica hierárquica entre diretor/coreografo e bailarinos/intérpretes e que põem os corpos atuantes também com protagonistas e criadores da obra de arte, que passam a serem denominados de *intérpretes-criadores*, também se faz presente nos processos da Companhia Ribalta de Dança, porém pelo fato dos *intérpretes-criadores* da mesma serem também moradores do território investigado, como mencionado, estes artistas além de intérpretes-criadores passam a serem *habitantes-criadores*, pois tomam a partir de diversos processos criativos, que observo como processos de habitação-criação, a cidade como matéria prima, a partir de uma tecitura entre espaço, tempo, território, memória, vida, personalidades e comunidade, o que também produz novas narrativas, bem com outras percepções sobre o mundo nestes habitantes-criadores, uma vez que:

habitar esse lugar/espaço/cidade(Ananindeua), ocasionou diferentes maneiras de pesquisar, dançar e aprimorar novas formas de construir diferentes obras interligadas, ou seja, se começa a dançar as histórias de vida oriundas dos diferentes períodos que marcaram/marcam a história dessa terra, Ananindeua (SILVA, 2016, p. 42).

De tal maneira, tal qual propõe Mayrla Andrade Ferreira (2018) é observando, caminhando e convivendo com gente, tempo e lugar, bem como na própria perspectiva de si enquanto um habitante do território que as ações, reflexões e feitura artística são apreendidas

e desenvolvidas pela experiência do *Habitante Criador*. Em sua teoria-prática artística, o *Habitante Criador*, em dimensões humanas, tanto nos aspectos de maturação (biológica) como e socialização (cultura), constrói-se na relação com o meio em que vive, experienciando o corpo enquanto agente social, político, emocional, biológico e cultural, uma vez que:

No processo de encontro, dos saberes e práticas, as corporeidades ananins se desvelavam, apreendendo texturas internas pelas convivências partilhadas com homens e mulheres que resistem para fazer valer seus modos de conduzir a vida, seus saberes cotidianos e ordinários que circulam a floresta, as águas e terras da cidade (FERREIRA, 2019, 17).

E é nessa relação entre habitação e criação que mora meu interesse de diálogo com a teoria de Mayrla Andrade Ferreira, em especial a partir da ideia de pertencimento e/ou, no caso da experiência do “*Corpo Ocupante Criador*” também na ideia de estranhamento com o território-cidade que o corpo habita. De tal maneira, partindo da compressão que “habitante Criador” seria a pessoa cuja as narrativas sobre a cidade se dão a partir de suas experiências cotidiana enquanto habitante de um território, me interessa pensar quais experiências cotidianas o meu corpo vivencia, transfigura e reconfigura no espaço-tempo-cidade enquanto homossexual.

Este exercício de aproximação também me leva ao encontro das ideias de Isabel A. Marques (2008), em sua teoria da Dança no Contexto. A autora afirma que, o *contexto* não é um tema a ser desenvolvido ou objetivo a ser atingindo, o contexto é o interlocutor das práticas artísticas e, como tais, possibilitam “uma inter-relação multifacetadas entre corpos, movimentos, mentes, histórias de vida (e) conteúdo específicos” (MARQUES, 2008, p. 96). Ao trabalhar com a ideia de contexto, se tece uma imensa rede com diferentes texturas, cores, tamanhos, estruturas e complexidades. Esta rede baseada nos relacionamentos entre os conhecimentos artísticos, o corpo e a sociedade que:

absolutamente não ignoram os relacionamentos/sentimentos/sensibilidade ‘humanos’. Ao contrário, a formação desta rede, possibilita o aumento de nossa capacidade de encontrar novos e diferentes modos de construir/reconstruir um mundo mais significativo para o próprio indivíduo”. (MARQUES, 2008, p. 94).

Desta forma, a identificação do contexto, e por conseguinte do território habitado pelo Corpo Criador, não se dá somente na motivação e no interesse do corpo, mas principalmente, nos múltiplos significados e significações que esse traz consigo para o mesmo e para a

sociedade, o que implica um agenciamento do conhecimento sobre o universo a ser abordado na criação das poéticas.

De tal maneira, alinhado as teorias de *Habitante Criador* (FERREIRA E SANTOS, 2016) e *Dança no contexto* (2008), tomar a homossexualidade, tanto enquanto experiência social, como enquanto motriz criativa, é um reconhecimento que este corpo criador é também indivíduo pertencente a algum lugar, a um território, a um grupo, etc. o que metaforizo aqui a partir da ideia da Cidadanização como um “vasculhar da cidade”.

Isto porque, como mencionado anteriormente neste trabalho, me interessa compreender o *Corpo Ocupante Autocriador* como um processo de autocriação artística o qual o artista vivencia a partir de experiências artísticas alinhados a agenda LGBTQIAPN+ e por isso, utilizo o processo de mudança de casa como agenciamento dessa experiência. O exercício da Cidadanização, dentro da experiência do *Corpo Ocupante Autocriador*, então, é um reconhecimento do corpo criador enquanto indivíduo pertencente a um tempo, a espaço, a um território e como movimento de reapropriação da ideia de civilidade, se interessa em vasculhar os terrenos nos quais este *Corpo Ocupante Autocriador* transita, questiona e desconfigura ou reconfigura, na medida em que também inventa um lugar pra si neste território.

Não me interessa ser “gay”, mas sim um viado, uma bicha, um baitola, um (outro) sujeito estatístico

*Roteirista
Não complica
Capricha o céu pra nós
Escreve um bom final pra nós
Caio Prado*

Desde o final dos anos 70, um movimento social tem tencionando a cisheteronormatividade no território brasileiro. E como Cisheteronormatividade entende-se o conjunto de disposições (discursos, valores e práticas) que tendem a normatizar e regular as formações e experiências corporais a partir do cis-heteropatriarcado e que, por conseguinte, violentam, excluem e matam sistematicamente corpos dissidentes de gênero e sexualidade (VERGUEIRO, 2015).

Este movimento hoje é conhecido como Movimento LGBTQIAPN+, e a partir dele ou vice-versa, gays, lésbicas, bissexuais, pessoas transgêneras e outras dissidências de gênero e sexualidade, se organizam em grupos, associações, ONGs e outros tipos de aglutinações para promover eventos e manifestar-se em espaços públicos com objetivo de reivindicar direitos fundamentais, de obter uma reparação histórica, bem como para trazer ao campo da visibilidade corpos, saberes, memórias, narrativas e outras formas de existir que historicamente foram empurrados para margem ou apagadas da história.

Dividida em três ondas com características e contextos distintos, a trajetória do movimento LGBTQIAPN+, no contexto brasileiro, soma, entre suas conquistas, por exemplo, a aprovação do Casamento homoafetivo, a proibição dos cartórios de se negarem a realizar tais casamentos, a derrubada das restrições à doação de sangue por homens gays e mulheres trans, a criminalização da homofobia no Brasil, entre outras. Grandes avanços obtidos por meio de muita persistência e resistência (FACCHINI, 2003).

A primeira onda do Movimento LGBTQIAPN+ ocorreu entre os anos de 1978 e 1983, em um contexto de “abertura política”, isto é, durante o processo de liberalização do regime militar que governou o Brasil. Seu principal objetivo era uma transformação do conjunto macro da sociedade e um deslocamento das ações políticas homossexuais dos guetos para as esferas macro da sociedade.

Sendo assim, aliado ao movimento feminista e negro, porém especificando suas reivindicações nas dimensões das questões de gênero e sexualidade, afim de abolir da sociedade brasileira as ideologias hierarquizantes daquele contexto, o “movimento homossexual”, como era designado na época, propôs uma série de ações que pretendia constituir uma “política da sexualidade” para além das ações de sociabilidade que ocorriam nos guetos nos quais os homens cis gays faziam suas articulações em formas de associação de homossexuais e tinham iniciativas como pequenos jornais distribuídos em bares, fãs clubes de artistas e bailes de carnaval, que eram comumente qualificadas como “não-politizadas” pelo militantes (FACCHINI, 2003).

Frase emblemáticas como “O Movimento Homossexual é Revolucionário e não Apenas Reformista!”, a luta pela inclusão do termo “opção sexual”⁴ (termo usado pelo militantes da época) no trecho que institui a promoção do bem de todos, sem preconceitos de origem, raça,

⁴ Este termo hoje está em desuso, sendo atualizado para o termo “orientação sexual”, uma vez que a palavra “opção” remete a uma dimensão mutável ou opcional da sexualidade humana.

sexo, cor e idade na Constituição Federal, a despatologização da homossexualidade e a denúncia da violência policial, que estavam entre as principais reivindicações dos agentes políticos da época, marcavam o ideal desta primeira “cara” do movimento LGBTQIAPN+ no contexto brasileiro.

Facchini (2003) afirma que, a fundação do Grupo SOMOS, em 1978, marca a inauguração de uma proposta de politização – “para além dos guetos” - da questão da homossexualidade no território brasileiro, todavia, pelo fato de uma quantidade significativa de historiadores terem construindo uma rica documentação sobre as atividades do grupo, o mesmo tornou um modelo de estilo de militância tanto para outras organizações, como para os pesquisadores do tema, o que, em certa medida é uma problemática, haja vista que, desta forma, um ambíguo jogo se instaura.

De um lado emerge uma importante visibilidade para a questão homossexual e de outro uma produção de percepção única sobre a diversidade da questão e dos estilos de militância que estavam se constituindo.

Além disso, entre as principais características do SOMOS, que se tornariam problemáticas maiores a nível de movimento social e causariam divergências internas no grupo, causando separações que instituíram outros grupos, como o Grupo Lésbico-Feminista, posteriormente rebatizado de Grupo de Ação Lésbico-Feminista (GALF) e o Grupo de Ação Homossexualista, posteriormente rebatizado de “Outra Coisa”, nos quais seus integrantes contrariavam certos posicionamentos de seu antigo grupo, estão:

a forte carga de agressividade voltada contra grupos semelhantes; a oposição dos militantes aos frequentadores do ‘gueto’, que oscilava com a necessidade de não se afastar da ‘massa’ homossexual; a concepção de sua atuação, definida como voltada para a defesa dos ‘legítimos interesses’ desse setor; a adoção de tomada de decisão por consenso para não criar uma ‘ditadura da maioria’ e uma ‘minoridade oprimida’; a distinção rígida entre os ‘do grupo’ e os ‘de fora’; e a criação, no interior do grupo, de uma comunidade de iguais” (FACCHINI, 2003, p. 89)

Esta última, a meu ver, é uma das mais controversas e emblemáticas questões deste primeiro momento do movimento LGBTQIAPN+ no Brasil, pois pressupõe a construção de uma “identidade gay”.

O igualitarismo comunitarista conflitava com a heterogeneidade do público homossexual, e os recursos homogeneizadores passavam tanto pelo antiautoritarismo e mecanismos que impediam a explicitação de hierarquias internas, quanto pela busca proposital de inimigos ou ameaças externas[...] mais do que sendo descoberta, uma

identidade homossexual estava sendo construída [...] aprendia-se a ser ‘homossexual’, ou melhor, militante homossexual. (FACCHINI, 2003p. 89)

Neste sentido, apesar de extremamente importante, o movimento LGBTQIAPN+ brasileiro, em sua primeira forma de macro organização política, surge com inúmeras problemáticas, uma vez que paradoxalmente é marcado por discursos e ações antiautoritárias para a sociedade e, ao mesmo tempo, institui, em parte das suas formas de organização, políticas internas de identidades totalizantes por acreditar que de algumas necessidades comuns instaurava uma comunidade de iguais. Além do fato de, ao se instaurar enquanto movimento homossexual, e não LGBTQIAPN+, neste primeiro momento, invisibilizava as demais orientações sexuais e identidades de gênero da comunidade.

A segunda onda, que ocorreu entre os anos de 1984 e 1992, pode ser caracterizado com um momento de transtorno e ao mesmo tempo de transformações no paradigma político do movimento, pois a retomada do modelo democrático brasileiro demandou a criação de uma outra forma de organização destes grupos que até então atuavam como comunidades autônomas e lutavam contra um inimigo comum, personificado na imagem do governo autoritarista.

Além disso, a chegada da epidemia do HIV/Aids, apresentada e instaurada no imaginário coletivo da população brasileira pela mídia como a “peste gay”, não apenas desmotiva as propostas de liberação sexual, empreendida na primeira onda do movimento, como também amplia o repertório homofóbico de designações para homossexualidade, que já carregava o fardo de ser designada como pecado pela igreja e patologia mental pela psicologia e agora torna-se sinônimo de uma enfermidade contagiosa, uma bomba viral.

Se MacRae havia identificado 22 grupos no Brasil no início dos anos 1980, um documento produzido pelo Grupo Gay da Bahia²⁸ falava em 7 grupos existentes em 1984 e 6 em 1985. Em outubro de 1986, seriam 12 grupos e em maio de 1988, 8 grupos. Isto pode ser justificado, entre outras coisas, pelo surgimento da epidemia da AIDS, então chamada peste gay, e seu poder de desmobilização das propostas de liberação sexual, e, ainda, pelo FATO DE MUITAS LIDERANÇAS TEREM SE VOLTADO PARA A LUTA CONTRA A AIDS, criando as primeiras respostas da sociedade civil à epidemia. (FACCHINI, 2003, p. 93)

O enfrentamento a epidemia HIV/AIDS agora torna-se uma prioridade e entra na lista de as reivindicações que acompanham o movimento desde sua origem, tais como a despatologização da homossexualidade, a legalização do casamento homoafetivo, o tratamento positivo da homossexualidade e desvinculação da imagem da homossexualidade de

seus aspectos de marginalidade na mídia e a inclusão da educação sexual nos currículos escolares.

Além da pandemia do HIV/AIDs, outros diversos fatores podem ter contribuído para um conturbado momento do movimento homossexual, tais como a dificuldade de mobilização dos ativistas causada pelo crescimento da inflação e do desemprego, a errônea ideia que a instauração de um sistema governamental democrático constituiria um fluxo organizativo para a solução das problemáticas da questão homossexual, e que a “visibilidade” dada a homossexuais no meio de comunicação, bem como a criação de um mercado voltado ao público homossexual simbolizariam uma liberdade e organização política almejada (GREEN, 2019).

Tudo isso atrelado a dificuldade de pôr em práticas, e ressignificar para as novas demandas de uma sociedade que estava a se reorganizar na pós-ditadura, projetos de mídias alternativas que outrora lutavam contra a censura e contribuíam para o movimento homossexual, como afirma Facchini (2003, p. 95),

Do mesmo modo que a redemocratização produziu um vácuo para a continuidade da atuação do Lâmpião da Esquina, estruturado fortemente sobre a nossa versão antiautoritária de contracultura, pode-se imaginar que o final da ditadura tenha criado também dificuldades para a continuidade da atuação dos grupos homossexuais.

Em contrapartida, é durante a segunda onda que se estreitam os laços entre movimento homossexual brasileiro e o contexto internacional, por meio de uma nova forma de agenciamento político que se inaugurava naquele momento.

Na ‘primeira onda’ do movimento, o SOMOS e o Lâmpião da Esquina questionavam o uso da palavra ‘gay’, preferindo utilizar ‘bicha’ ou ‘guei’, e o faziam com a justificativa de que ‘gay’ era um termo muito ligado ao movimento norteamericano. Entre essas iniciativas, pode-se dizer que as relações com o movimento em nível internacional não eram vistas como prioritárias. No entanto, João Antônio Mascarenhas esteve numa conferência da então International Gay Association (IGA), posteriormente renomeada como International Lesbian and Gay Association (ILGA), que ocorreu em abril de 1980 na Itália.[...] E o grupo Triângulo Rosa era, já nos anos 1980, filiado à ILGA. (FACCHINI, 2003, p. 98)

Nos dois momentos, primeira onda e segunda onda, o sentido dado à palavra política é extremamente diferente, uma vez que para os primeiros militantes, nas reuniões de reconhecimento, um certo tipo de política se instaurava quando homossexuais relatavam suas experiências e a partir destes relatos, constituía-se a base de uma concretude das problemáticas

sobre a questão da homossexualidade e da homofobia para então se desenvolver estratégias de sobrevivência.

Já no ponto de vista dos militantes da segunda onda, por sua vez, a experiência política está muito mais relacionada as instancias legais e jurídicas das questões homossexual e homofóbica, logo, política tem um sentido muito mais pragmático. Além disso, “eles parecem também tomar a identidade homossexual como algo já dado, seja por se perceberem para além da necessidade uma atividade de auto-ajuda, ou por entenderem que tal identidade já houvesse sido construída pelo trabalho dos grupos anteriores.” (FACCHINI, 2003, p. 100)

Outro marco histórico deste segundo momento da trajetória do movimento LGBTQIAPN+, ainda designado como movimento homossexual na época, deu-se durante a elaboração e defesa da inclusão da não-discriminação da homossexualidade na Constituição Federal do Brasil. Neste contexto, o movimento, por meio da consulta de acadêmicos e profissionais de diversas áreas, designou a substituição do termo “opção sexual”, que abria brechas para uma discussão sobre causa e origem da homossexualidade em aspectos sociais, pelo termo “orientação sexual” para sancionar uma discussão peculiar da época: preferência x essência, pois “orientação sexual era um termo que permitia, ao mesmo tempo, afirmar uma certa concretude para a experiência da homossexualidade, sem necessariamente entrar em questão sobre suas causas mais profundas, ou seu caráter ‘essencial’” (FACCHINI, 2003, p. 101)

Se olharmos para o movimento como uma rede de relações ampliada, percebemos que, para além da redução da quantidade de grupos, a atuação dos militantes da ‘segunda onda’, além de trazer inovações fundamentais para a sobrevivência do movimento em tempos democráticos., mobilizou recursos muito importantes ao obter o apoio de diversos atores sociais, principalmente de associações científicas, partidos políticos, parlamentares e juízes, exatamente num momento em que a associação de caráter negativo entre AIDS e homossexualidade ainda era muito grande.

A terceira onda, que aconteceu de 1992 e segue até os dias atuais, é marcada por uma descentralização geopolítica e ampliação da discussão sobre gênero e sexualidade, voltados a questão LGBTQIAPN+, no Brasil. A ascensão de grupos de Lésbicas e Travestis no movimento, a preocupação com a integração de ONGs e outras formas de organizações que trabalham no combate ao HIV/AIDS e outros atores como mídia, profissionais de saúde, igrejas, movimento internacional, agências financiadoras que pudessem colaborar com o movimento, a realização de encontros a nível nacional que firmaram articulações entre movimento

LGBTQIAPN+, poder público e privado, bem como a presença de grupos de outras regiões brasileira nestes encontros, refletem isto.

Em 1995, por exemplo, o 8º Encontro Brasileiro de Gays e Lésbicas e 1º Encontro Brasileiro de Gays e Lésbicas que Trabalham com AIDS foram financiados pela primeira vez com recursos do Ministério da saúde e contaram com o apoio de agências governamentais, universidade e de atores de natureza empresarial. Um encontro que, além de reservava uma parte específica para a discussão de questões ligadas ao HIV/AIDS, reuniu o maior número de grupos ligados a questão LGBTQIAP+ até então, e em 1998, a Associação Brasileira de Gays e Lésbicas listava a existência de 68 formas de organizações do movimento homossexual no território brasileiro (ABGLT, 1998)

Desde então, como mencionado anteriormente, inúmeras conquistas de direitos demonstraram o avanço da pauta do movimento LGBTQIAPN+, tanto em aspectos dos direitos civis, como a despatologização da homossexualidade pela Organização Mundial da Saúde no ano de 1990 (SANTOS, 2011), e a nível nacional, a aprovação do Casamento homoafetivo ano de 2011 por meio do julgamento da Ação Direta de Inconstitucionalidade (ADI) 4277 (BRASIL, 2011), a implementação da Resolução Nº 175 de 14/05/2013 pelo Conselho Nacional de Justiça que institui que os cartórios não podem se negar a realizar casamentos homoafetivos, a derrubada das restrições à doação de sangue por homens gays colocadas pela Portaria 158/16 do Ministério da Saúde (BRASIL, 2016) e pela Resolução 34/14 da Agência Nacional de Vigilância Sanitária (BRASIL, 2014), bem como a criminalização da homofobia (BARIFOUSE, 2019) no Brasil ambas no ano de 2020, e aspectos internos, como a própria ampliação das siglas, que passou de movimento Homossexual – transitando entre GLS, GLBT, LGBT, LGBTQIA+ - para LGBTQIAPN+ (Lesbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer, Intersexos, Assexuais, Pansexuais, Não binares e mais) que demonstram um processo de inclusão e valorização das diferenças, bem como os recentes estudos sobre interseccionalidades, que causam fricções no interior do movimento ao colocar em discussão aspectos da desigualdade de raça, gênero e território como necessárias para uma contínua reorganização do movimento.

Em *Devassos no Paraíso*, João Silveira Trevisan (2018) aponta o conceito de “comunidade que vem” do filósofo italiano Giorgio Agamben, como ponto de partida para pensar uma rearticulação das novas formas de organização das singularidades não tão somente

de pessoas homossexuais, como de outras dissidências sexuais e de gênero da comunidade LGBTQIAPN+ hoje, segundo o autor:

sim, a comunidade inclui a totalidade dos singulares. Ou seja, se a coincidência entre dois elementos aparentemente paradoxais encontrar paradigma que ‘vale para todos os casos do mesmo gênero e, ao mesmo tempo, está incluído entre eles.’ Ao trazer as singularidades para dentro de um agrupamento, define-se uma condição de pertencimento mútuo. Portanto, só haverá comunidade de fato quando o todo estiver representado no uno, e esse uno estiver presente no todo. Trata-se do amalgama entre a potência (aquilo que pode ser genericamente) e o ato (a potência realizada e singularizada). (TREVISAN, 2018, p. 576)

Neste sentido, não há uma comunidade, tão pouco uma identidade homossexual acabada e definitiva, uma vez que a inclusão das singularidades e experiências subjetivas mediante os processos de organização política, bem como as interseccionalidade com as diversas racialidades, territorialidades, questões de classe, entre outras propõe uma permanente reordenação e reaglomeração dos corpos comunitários que tornam a comunidade e o movimento LGBTQIAPN+ um estado de vir a ser. O que me leva a refletir sobre onde e como eu estou inserido nesta comunidade.

Tenho pensado e levado em consideração que não me interessa ser gay, mas sim uma bicha, um viado, um baitola. Isso porque, apesar da categoria “gay” ser também um lugar de reflexão sobre a experiência da homossexualidade na sociedade, esta talvez não dê conta da experiência que vivo e tomo como motriz para o desenvolvimento deste trabalho. Não nego que o termo “gay, como de qualquer outro homossexual nesse país, atravesse minha vida, na escola, na igreja, na faculdade ou ainda nas ruas, mas, talvez o “gay” não dê conta de expressar o que é ser *um* homossexual em território amazônico, no norte do Brasil ou no interior do estado do Pará, bem como não dê conta da experiência e existência afeminada e de afeminação na Arte e na vida que tenho produzido e trazido para linha de frente do que venho propondo nos últimos anos.

Em Concórdia, por exemplo, minha cidade natal onde cresci e residi enquanto escrevia parte desta tese de doutorado, não é o “gay” que vai pro Igarapé e para os balneários no final de semana, que frequenta as festas de aparelhagem e dança tecnomelody com outros rapazes em meio ao salão, que “se rasga” ao ouvir Joelma, Gaby Amarantos e outras divas da música nortista. Assim como, não é o “gay” que é apontado na rua ou nesses demais espaços mencionados, por estar usando roupas tidas como roupas do guarda roupa feminino. Não, não é o “gay”. Quem faz isso é a bicha, o viado, o baitola.

Isso porque essas categorias, e outras como a poc, o bambi, a fanta uva, o boiola, nos convidam a refletir sobre as diversas experiências e existências da homossexualidade na sociedade, em especial, as existências afeminadas. E por conseguinte, também abrem brechas para pensar sobre as diversas experiências, existências e produção de outras masculinidades não normativas (e aqui não me refiro somente à homossexualidade).

Megg Rayara Gomes de Oliveira (2020) em seu livro “O diabo em forma de gente: (r)existência de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação” salienta de forma muito lúcida esta questão ao afirmar que “gay e bicha são categorias diferentes. Expressam condutas diferentes. A bicha resiste. O gay se ajusta. Mas se esse gay é afeminado, basta para que seja tratado como viado, como bicha.” (OLIVEIRA, 2020, p. 109). De tal forma, ainda segundo a autora, existe uma produção da conduta e, por conseguinte da categoria “gay”, como cisheteronormatização da própria homossexualidade que se materializa também como estratégia e justificativa para eliminação de homossexualidades que expressam comportamentos não normativos.

Isto é, a produção de um “gay normativo” é uma resposta a existência do “baitola”, do “boiola”, do “viado”, da “bicha” que, por sua vez, seria “a responsável pelas desgraças que respigam nos rapazes bem-comportados que se deleitam com os corpos de outros rapazes também comportados” (OLIVEIRA, 2020) De tal forma, tais categorias não normativas da homossexualidade, que são produzidas a partir de um determinados modos de existir e vice-versa, inventam uma multiplicidade de signos e experiências sociais que, por estarem associados diretamente a um corpo variante, afeminado, não normativo, contrapõem a imagem padronizada da homossexualidade e, por conseguinte, reivindicam outros modelos de masculinidade (OLIVEIRA, 2020)

E por isso, reafirmo mais uma vez que, não me interessa ser gay, mas uma bicha, um viado, um baitola. Porque minha experiência homossexual é uma experiência deslocada, descentralizada e nela diversas outras camadas da experiência social, bem como da construção de uma *outra* identidade homossexual se instauram. ***É no movimento de reapropriação e positivação do corpo e, por conseguinte, da identidade “viado”, “bicha” ou ainda “baitola”, que moram meus interesses para construir um outro modo de existir para mim, um outro corpo ou ainda uma outra experiência de Arte&vida.*** Principalmente, porque ambos os termos, condutas e experiências sociais tem relação com a natureza, com a floresta, com a mata,

e por conseguinte, uma relação com minha trajetória de vida enquanto homossexual do território amazônico e, como veremos adiante, também com minha ancestralidade.

“O viado”, possivelmente, deriva da palavra “veado”, que por sua vez vem do latim “Venatu”, que significa “caça morta”. Em teoria, a associação da homossexualidade a esta palavra está vinculada a aparente fragilidade e feminilidade do animal, além do fato de que, em período de acasalção, na ausência de fêmeas, os veados machos copulam com outros veados machos. “A Bicha”, por sua vez, possivelmente, está relacionada a corsa, fêmea do veado, que em francês se pronuncia “biche” e, no nordeste brasileiro, o que também se estende ao norte, também é sinônimo de prostituta ou mulher irritada. Logo, as expressões em questão relacionam, pejorativamente a homossexualidade à prostituição, efeminação e a uma postura passiva nas relações sexuais (JUNIOR, 2015)

Por sua vez, “O baitola”, em uma primeira narrativa, uma das mais divulgadas e conhecidas, sobre a origem do termo “baitola”, segundo Sergio Rodrigues (2013), descreve que o mesmo existe no português brasileiro desde meados do século XIX e conta que, em dimensão da sabedoria popular, teria surgido como forma de ridicularização do inglês Francis Reginald Hull, engenheiro chefe da construção de uma via férrea no Ceará, nordeste brasileiro, que por conta de sua pronúncia anglófona, no qual a letra *i* pode soar como “ai” (a exemplo das palavras *die e pie*), chamava a bitola da ferrovia, isto é, a largura determinada e padronizada que distancia um trilho do outro, de “baitola”. Segundo esta narrativa, os brasileiros, ao ver Francis Reginald Hull aproximar-se alarmavam: “Lá vem o baitola”, utilizando-se de um trocadilho com a pronúncia inglesa da palavra para fazer alusão a homossexualidade do engenheiro.

Há, todavia, uma segunda narrativa sobre a origem do termo baitola, que antecede cronologicamente a esta primeira, pois sua gênese encontra-se no termo *baito* da língua tupi-guarani que, segundo Gilberto Freyre (2003), refere-se a um espaço restrito ao sexo masculino, vedado as mulheres e aos meninos antes de serem iniciados, no qual meninos indígenas, ao atingir a puberdade, encontravam-se na companhia de outros homens responsáveis por lhes ensinar as atribuições masculinas dentro da tribo.

Além disso, neste espaço, guardavam-se gaitas, maracás e outros instrumentos sacralizados como artefatos de domínio exclusivamente masculino dos quais as mulheres deveriam manter distância, estando sujeitas a punições, o que inclui a morte, caso profanassem tal prerrogativa. Desta forma, a segregação do menino visava assegurar aos homens, por meio

de uma educação sobre o exercício da masculinidade, o poder sobre as mulheres, bem como institucionalizar uma fraternidade entre os mesmos ao estreitar os laços de afeto de forma viril (FREYRE, 2003).

Durante tal segregação, os homens indígenas aprendiam a relacionar-se com as mulheres em uma posição de superioridade, tomando-as como corpos que não poderiam ensinar-lhes determinados aspectos da cultura, o que restringia o compartilhamento de suas intimidades somente com outros homens, o que incluía questões relacionadas a afetividade-sexual, o que tornava o *baito* ambiente propício à homossexualidade, porém sem ser tomada como uma prática pecaminosa, criminosa ou patológica (FREYRE, 2003).

É importante, ressaltar que, apesar de que, era nos *baitos* que os jovens indígenas aprendiam sobre as atribuições da vida adulta masculina, tais como caçar, pescar e lutar, e que aconteciam nestes espaços ritos de iniciação e passagem, e por conseguinte, se materializam nestes espaços, a feitura de tatuagens e perfurações em partes específicas do corpo como septo, lábios e orelhas, processos sagrados em diversas etnias e culturas indígenas, apenas a dimensão afetivo-sexual entre os homens, em alusão a homossexualidade como transgressão de valores - assim como na outra narrativa sobre a origem do termo *baitola* - institui-se historicamente como significação do termo *baitola*, que hoje é usado de forma pejorativa.

O professor Doutor de Latim e Filologia Romântica da Universidade Federal do Ceará (UFC) e estudioso do cearensês⁵, Josenir Alcântara de Oliveira (2017), explica que para compreender este processo de sobreposição tanto entre as narrativas, quando da transformação da significação de um fenômeno a partir de uma leitura externa as suas culturas de origem, no contexto da formação da língua portuguesa brasileira, é importante levar em consideração que o vocabulário português-brasileiro é constituído por palavras e expressões de origem nativa, representadas pelo tupi-guarani, chamados na filologia de *substratos*, isto é, a língua do colonizado, bem como por palavras de origem latinas, mais especificamente de origem portuguesa, denominados de *superestrato*, a língua do colonizador, e por palavras e expressões de origem de outras culturas e línguas que de alguma forma chegaram ao território brasileiro, tais como as de origem africanas advindas do processo de escravidão de negros do continente africano, povos também colonizados pelos portugueses, além de palavras e expressões da cultura francesa e inglesa que aportaram em território brasileira afim de extrair juntos aos portuguesas bens e materiais dá até em tão “terra de ninguém”.

⁵ Dialeto falado no estado do Ceará, nordeste do Brasil.

Josenir Oliveira (2017) afirma ainda que a questão das narrativas sobre a origem do termo *baitola* é um exemplo deste processo de sobreposição linguística, uma vez que, segundo o mesmo, a primeira narrativa, a que afirma a origem do termo a partir da situação com o engenheiro Francis Reginald Hull, apesar de muito divulgada, não deve ser tomada como a única possível, pois os relatos encontrados na obra *Casa-Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, anteriormente citados, apresentam uma narrativa que contrapõe a primeira e apresenta uma ótica decolonial para fenômeno linguístico-social da *baitolagem* ao reivindicar tanto uma outra leitura sobre a origem do termo, quando uma outra leitura de seu significado, haja vista que na perspectiva da narrativa encontrada em *Casa-grande e Senzala*, **Baitola era o jovem indígena que frequentava o baito**, mas culturalmente não se tratava de perversão, e sim um traço cultural.

Desta forma, é possível afirmar que, hoje nossa língua expressa os discursos do colonizador, uma evolução negativa das línguas nativas, pois em sua estruturação tende a sobrepor e deturpar as expressões e o vocabulário construídos em eixos narrativos que não convergem com a cultura eurocentrada, o que representa uma dominação da língua e das linguagens, bem como dos afetos e das relações, e por conseguinte, dos corpos e das expressões.

Logo reapropriar-se dos termos, bem como positivar a existência da “bicha”, do “viado” e do “baitola”, entendendo que estas são também rupturas no sistema hegemônico, que por vezes produz violências simbólicas dentro da própria Comunidade LGBTQIA+, é criar outro jogo e desconfigurar ou alterar as lógicas dominantes, bem como aprender a caminhar por outros caminhos possíveis. Todavia, é importante lembrar que:

seguir os passos da bicha não é uma tarefa da mais simples. Exige um caminhar titubeante pelas bordas e um mergulho por frestas escuras onde é constantemente alocada. O trajeto de uma bicha não é feito em linha reta, e tão pouco por terrenos planos: é um zigue-zague constante por terrenos acidentados (OLIVEIRA, 2020, p. 105)

Assim sendo, para abrir estes caminhos faz-se necessário estar atento por onde se caminha, os terrenos em que se pisa, os espaços que se cruzam. Por que caminhar como uma bicha, um viado ou um baitola não é tarefa das mais fáceis, pois implica, pro vezes, colocar o corpo em zona de risco, de incertezas e de receios. Para caminhar como uma bicha, um viado ou um baitola é preciso habitar e (re)habitar a cidade com a sabedoria de quem veio da mata.

É, desta forma, preciso entender as implicações da existência desses corpos na sociedade, bem como o que implica ser um desses corpos.

Entre Outras Ruas – Ato I – Sujeito estatística: improvisação e materialização das questões da homossexualidade

Em “Sujeito estatística”, poética em videodança, que também recebe o nome de “Entre outras ruas – Ato I”, por fazer parte do projeto audiovisual de meu amigo fotógrafo e artista visual Cleyton Teles, “Entre *outras* Ruas”, em diálogo com a música de Caio Prado, artista negro e também pertencente a comunidade LGBTQIAPN+ transfiguro não tão somente as impressões recebidas diretamente pela homofobia em meu corpo, como as impressões causadas pelo aprofundamento teórico da questões social da homossexualidade iniciado. Em especial estas últimas questões sobre as singularidades de minha experiência enquanto homossexual, ao reconhecer as relações e peculiaridades que ser um viado, uma bicha ou um baitola da Amazônia implica.

Recordo-me que quando Cleyton Telles me fez o convite para fazer parte do projeto pensei em construir junto dele uma outra narrativa, que tramava sobre algo que nem mesmo lembro sobre o que era, mas ao perceber meu envolvimento com as latentes questões que estavam invadindo meu cotidiano, e depois de ouvir Cleyton Telles, resolvemos experimentar a partir disto.

Não houve roteirização, não houve ensaio, não houve coreografia pré-estabelecida, apenas uma ideia, uma câmera, uma música, um lugar que conversasse com a proposta e um turbilhão de informações e sensações causadas pela noção de que eu faço parte de recortes sociais que estão constantemente na mira das desigualdades sociais e nas estatísticas de morte, haja vista que, hoje o segundo o relatório do Grupo Gay da Bahia (OLIVEIRA, 2020), no ano de 2019, no Brasil, registraram-se 297 homicídios (90,3%) e 32 suicídios (9,7%) de pessoas LGBTQIAPN+, vítima de homofobia, isto é, 329 LGBTQIAPN+ tiveram morte violenta somente neste ano e, ainda segundo o mesmo relatório, matam-se mais homossexuais e transexuais no Brasil do que nos 13 países do Oriente e África onde a pena de morte contra tal segmento persiste, sendo assim, mais da metade dos assassinatos de pessoas LGBTQIAPN+ no mundo ocorrem no Brasil, o que o torna o país que mais mata pessoas por meio de crimes contra as minorias sexuais.

Também é importante ressaltar que, além dos dados estatísticos coletados pelo Relatório do Grupo Gay da Bahia, sobre os homicídios e suicídios da população LGBTQIAPN+, há um percentual de casos não notificados, e a manifestação da homofobia enquanto violência simbólica (BOURDIEU, 2005) em nosso cotidiano, isto é, um tipo de violência exercida pelo corpo sem coação física e que causa danos morais e psicológicos. Uma violência causadora de inúmeras problemáticas na formação subjetiva dos indivíduos que também se reverberam em complicações a nível social, tais como a evasão escolar e o baixo índice de pessoas LGBTQIAPN+ na universidade, a não ocupação de cargos importantes por essas pessoas em seus trabalhos (isto quando as mesmas conseguem um) o não direito ao afeto em público, a não garantia do direito ao um lar, e o percentual de mortes elencadas a cima, e outros diversos problemas.

Ser LGBTQIAPN+, assim, no Brasil está longe de ser algo fácil, pois exige do indivíduo um enfretamento constante aos dispositivos de opressão, isto é, aos crimes, ataques homofóbicos, as privações de direitos, e as violências cotidianas e simbólicas criadas pelo cis-heteropatriarcado, uma constante luta contra o **genocídio**, sou seja, contra um plano coordenado de diversas ações, que, em sua máxima, objetiva, afins de aniquilá-los, à destruição dos alicerces fundamentais da vida de determinados grupos, neste caso da Comunidade LGBTQIAPN+.

Raphael Lemkin (1900-1959), advogado judeu polonês, em 1944, criou este termo, que nasce da união entre as palavras de origem grega “geno”(raça ou tribo) com a palavra de origem latina “cídio”(matar), para designar uma das maiores atrocidades da humanidade: as políticas de extermínio empreendidas pelo regime nazista na Alemanha. Abdias do Nascimento, ator, poeta, escritor, dramaturgo, artista plástico, professor universitário, político e ativista dos direitos civis e humanos das populações negras brasileira o define genocídio como:

O uso de medidas deliberadas e sistemáticas (como morte, injúria corporal e mental, impossíveis condições de vida, prevenção de nascimentos), calculadas para a exterminação de um grupo racial, político ou cultural, ou para destruir a língua, a religião ou a cultura de um grupo. (...) Recusa do direito de existência a grupos humanos inteiros, pela exterminação de seus indivíduos, desintegração de suas instituições políticas, sociais, culturais, linguísticas e de seus sentimentos nacionais e religiosos. Ex.: perseguição hitlerista aos judeus, segregação racial, etc. (NASCIMENTO, 2018, p. 16)

Sujeito estatística (2019)



Fonte: Acervo pessoal.

Em “Poética da oportunidade: estruturas abertas a improvisação”, Hugo L. da Silva compreende a coreografia, nas danças de improviso, como “uma organização de um sistema que possibilita emergências: uma rede de relações na qual o dançarino age em tempo real, segundo motivações e parâmetros específicos” (SILVA, 2009, p. 31). Em sua teoria, os elementos constituintes de tal obra coreográfica, tais como dançarinos, gestos, música, espaço, luz, câmera e filmmaker (como no caso de *Sujeito estatística*), entre outros, podem ser organizados a partir de um planejamento ou podem atingir uma auto-organização provocado pela ação destes elementos em relação uns aos outros, mas o fato é que, de uma forma ou de outra, este agem como uma microestrutura que oferecem as condições necessárias para a improvisação do dançarino e, por conseguinte, para alcançar o propósito da obra.

Propósito da obra/cena é compreendido por Hugo L. da Silva (2009) como as propriedades globais que envolvem a poética, seu objetivo macro, sua mensagem a ser alcançada. Por outro lado, sub-propósito estaria relacionado as regras locais, isto é, a direcionamentos estabelecidos para o corpo em ato de improvisação. No caso de *Sujeito Estatísticas*, meu propósito estaria de alguma forma relacionado a problematização da violência contra corpos LGBTQIAPN+, negros e periféricos pelos diversos sistemas de opressão produzidos pelas sociedades contemporâneas, mencionados anteriormente, como racismo, classismo, sexismo e LGBTFobia, e quanto que meus sub-propósitos estariam relacionados aos

tipos de ação corporal que remetesse a sensações provocadas por estas violências como dor, solidão, cansaço, tristeza, entre outros, por meio de gestos como socar, torcer e gritar, por exemplo.

Os sub-propósitos de Sujeito Estatística também se encontravam nos direcionamentos feitos por Cleyton Telles quanto a iluminação, nas quais, em alguns momentos, eu deveria priorizar o foco deixado pelo sol entre as árvores, em outros deveria me deslocar até ele, assim como, por exemplo, pelo cuidado com o enquadramento da câmera, que hora seguia um fluxo mais fluido e outra um direcionamento mais específico. É importante salientar que:

nas estruturas coreográficas abertas em alguma medida para a improvisação, o dançarino é agente num sistema que tem muito de auto-organização, como os sistemas de emergências estritos, mas que também tem organização dirigida, do contrário não se pode dizer que o dançarino esteja atuando com alguma atenção à organização do todo, à composição (SILVA, 2009, p. 46).

Cecília Salles (2013) em “Gesto Inacabado: processo de criação artística”, afirma que no processo de criação de uma obra de arte, decisões são tomadas pelas necessidades inerentes a obra em criação, logo, no processo de tessitura de uma obra sua legalidade interna é constituída, de tal forma, também ainda a luz de Hugo L. Silva (2009), em Sujeito Estatística, proposto para a improvisação frente a câmera elementos da microestrutura, como intenção da poética, música, espaço, iluminação, gestos, enquadramento, e a partir do alinhamento em tempo real desses elementos por meio do corpo, bem como pela edição do vídeo realizada posteriormente por Cleyton Telles – fator importantíssimo para a composição da obra - visto como “conectividade”, bem como pela criação de uma lógica desenvolvida pela jogo entre esses elementos, visto como “funcionalidade”, podemos determinar então um “organização” para a poética nascente. Por meio da organização desses elementos, dada a relação do conceito de organização com o de “coerência”, isto é, com a interligação, a harmonia e o nexos entre os elementos e os subsistemas de uma determinada rede, é possível alcançar então o sentido ou a “significação” da obra, visto que:

Quando construímos uma relação entre algo no mundo e um conceito em nossas mentes, estabelecendo uma significação, esta construção é dependente da coerência sistêmica do algo a ser significado e da coerência sistêmica de nossas representações mentais. (VIERA, 2003, p. 352)

O sentido da obra então é construído por um jogo de possibilidades que materializa a partir da relação estabelecida entre diversos agentes e agenciamentos trazidos da realidade

cotidiana, como o caso das percepções sobre as violências, e provocadas pela realidade artística gerida no ato criativo. “A verdade da obra é, assim, tecida na medida em que esses traços passam a se relacionar, formando um novo sistema ou uma ‘forma nova’ (SALLES, 2013, p. 137). De tal forma, a verdade da obra de arte, seu sentido, está entreposto na continuidade do processo de criação.

Significar, artisticamente, é assim dar expressão a enlaces da vida por meio de um processo de construção e destruição de outros sentidos. (re)habitar artisticamente a cidade, isto é, capturar do mundo vibrações, cores, informações, sensações, memórias, entre outros elementos que encadeiam a criação artista e transfigura-las em poética, seja por meio de uma coreografia pré-estabelecida, seja por uma improvisação que posteriormente ganhará forma os espaços da virtualidade em videodança, é assim abrir uma porta para outras possibilidades.

E em especial, no caso de “Entre Outras Ruas – ATO I - Sujeito Estatística” – Ato I, é dar materialidade poética a discursos políticos que trazem à tona problemáticas que necessitam de atenção em diversos aspectos da sociedade. Cria-se assim, por meio do processo de criação, uma linguagem gestual ativista, haja vista que, a verdade da obra de arte nasce sob as premissas estéticas do grande projeto de vida do artista.

Assim sendo, a relação entre forma e conteúdo não pode ser determinada a partir de uma premissa dicotômica. “O poder de expressão do produto que está sendo fabricado está na fusão de forma e conteúdo, uma espécie de amálgama” (SALLES, 2013, p. 82). O gesto estabelece assim uma conexão com o todo da poética, com seus propósitos e sub-propósitos, e nesse entrecruzamento discurso político e discurso poético se fundem. Todavia não apenas o discurso político (conteúdo) configura o discurso poético(forma), trata-se de uma retroalimentação, visto que um engendra o outro no processo criativo e ainda abrem espaços para novos discursos.

É aqui que mora minhas intenções maiores para este momento da tese. Um lugar onde forma e conteúdo, corpo e cidade, artista-pesquisador e território, não se separam, mas se alinham, se embrenham, se emaranham na produção de verdades artísticas e de sentidos, não tão somente para a obra de arte, quanto para a própria vida. Isto é, a **Cidadanização** como *movimento criador de si* que possibilita o corpo se enxergar no mundo, dar expressão a sua existência e discursar questões pertinentes a sua vida em sociedade, isto é, como anteriormente mencionado, uma experiência artística que abre caminhos para um reconhecimento de si enquanto indivíduo pertencente a um lugar, a um tempo, a um território, a uma racialidade, a

uma ou múltiplas comunidades, e, por conseguinte, detentor de certos privilégios e/ou vítima de dispositivos de violências.

De tal forma, a partir da apreensão da maquinação do cis-heteropatriarcado, bem como do funcionamento da LGBTfobia, em especial neste caso, da homofobia, em suas diversas formas, e do processo de criação coreográfica, em todas as suas dobraduras relatadas a cima, realizar uma Cidadanização, enquanto movimento criador de si, seria não apenas perceber tais maquinações e funcionamentos, como também tencionar o cis-heteropatriarcado por meio do fazer artístico, bem como construir novos “valores” para o corpo ao transfigurar discursos políticos em obras de arte. Em outras palavras, realizar uma Cidadanização seria olhar de forma sensível e crítica para si e para o mundo ao seu redor, identificando as camadas da LGBTFobia no cotidiano e nas estruturas sociais, territoriais, políticas e históricas que atravessam o *Corpo Ocupante Autocriador*.

REFORMAÇÃO

*Transfigurando as memórias
em “Desarmarear”*



Fonte: Alan Furtado

REFORMAR

Transformar as memórias, em especial as relacionadas as questões de gênero e sexualidade, em obras de arte. Por conseguinte, dar um novo sentido e uma nova forma as experiências vividas. Remodela-las; modifica-las, altera-las e de algumas delas se curar e outras potencializar.

Ressignifique e transforme suas memórias e nesse processo torne-se ciente das operacionalizações das violências de gênero e potencialize experiências de acolhimento.

Videodança “Desarmarear”

<https://www.youtube.com/watch?v=McZjuRjZlZg>

Em sua teoria da psicologia histórico-cultural, na qual o pressuposto é o de que o indivíduo é um ser de natureza social, Lev Vigotski (2007) compreende que os atos realizados e vivenciados pelos seres humanos constituem suas existências e, por conseguinte, os contextos históricos e sociais específicos destes são responsáveis pela forma com que acontecem seu desenvolvimento e funcionamento cognitivo.

Isto porque, segundo o autor, o ser humano possui dois tipos de memória. Uma “memória natural” que “caracteriza-se pela impressão não mediada de materiais, pela retenção das experiências reais como a base dos traços mnemônicos (de memória)” (VIGOTSKI, 2007, p. 32). Esse tipo de memória nasce de forma involuntária e imediatista como reflexo da intervenção direta de estímulos externos sobre os seres humanos e tem uma base biológica. E coexistindo com a “memória natural”, uma “memória social”, que se trata da capacidade de conservação e reprodução de informações desenvolvida a partir da interação humana com a cultura.

O uso de pedaços de madeira entalhada e nós, a escrita primitiva e auxiliares simples demonstram, no seu conjunto, que mesmo nos estágios mais primitivos do desenvolvimento histórico os seres humanos foram além dos limites das funções psicológicas impostas pela natureza, evoluindo para uma organização nova, culturalmente elaborada, de seu comportamento. (VIGOTSKI, 2007, p. 32)

Segundo Vigotski (2007), mesmo operações relativamente simples, como atar nós e marcar um pedaço de madeira com o objetivo de auxiliar o processo de memorização de algo, transformam radicalmente a estrutura psicológica do processo da memória humana. Estas ações ampliam a operação de memória para além das dimensões biológicas do sistema nervoso humano, possibilitando a incorporação a ele de estímulos artificiais, ou autogerados que ele irá chamar de signos.

Os signos são representações indiretas de qualquer objeto, forma ou fenômeno que simbolizem algo diferente de si mesmo e substituem os objetos reais representados. Segundo Vigotski (2007, p. 33)

Toda forma elementar de comportamento pressupõe uma reação direta à situação-problema defrontando pelo organismo – o que pode ser representado pela fórmula simples (S - R). Por outro lado, a estrutura de operações com signos requer um elo intermediário entre o estímulo e a resposta. Esse elo intermediário é um estímulo de segunda ordem (signo), colocado no interior da operação entre S e R.

Ainda segundo o autor:

O elo intermediário nessa fórmula não é simplesmente um método para aumentar a eficiência da operação pré-existente, tão pouco representa um elo adicional na cadeia S- R. Na medida em que esse estímulo auxiliar possui a função específica de ação reversa, ele confere à operação psicológica formas qualitativamente novas e superiores, permitindo aos seres humanos, com seus auxílios de estímulos extrínsecos, controlar seu próprio comportamento. (Vigotski, 2007, p. 33)

A partir da análise do processo de emprego de signos como intermediários entre ser humano e cultura, Vigotski (2007) pode desenvolver sua teoria sobre a influência da cultura sobre o desenvolvimento psicológico. Para o autor a cultura é produto das leis históricas determinadas pelas condições da existência humana e, nessa perspectiva, *o ser humano não apenas produz cultura, mas também é produzido pelas relações sociais internalizadas por ele e se expressão em suas funções psíquicas.*

As funções psíquicas mediadas pelo uso dos signos foram consideradas, por Vigotski (2007), como funções superiores, sendo estas indispensáveis para o desenvolvimento dos seres humanos. Tais funções estão relacionados a dois tipos de ações básicas, uma primeira, denominada de reprodutiva ou reprodutora, associado diretamente à memorização, consiste no fato do ser humano “reproduzir ou repetir normas de comportamento anteriormente elaborada, ou relembrar impressões passadas” (VIGOTSKI, 2014, p. 01). Nela o indivíduo reproduz aquilo que está diante de si e que, por conseguinte, é capaz de alcançar com seus esforços psíquicos de rememoração.

Uma segunda, denominada criadora, associada diretamente a imaginação, consiste na capacidade de inventar algo novo a partir da elaboração e construção de novos elementos ou da feitura de novas combinações com elementos já conhecidos pelo indivíduo. Logo, esta é uma atividade humana que não se limita a reprodução de fatos e impressões vividas, mas possibilita a criação de novas imagens no cerne da psiquê humana (VIGOSTKY, 2014).

Através da atividade reprodutora, o ser humano é capaz de alcançar aquilo que já foi anteriormente assimilado e elaborado por ele, repetindo com maior ou menor precisão algo já existente e, por conseguinte, não inventando nada de novo durante a ação. O cerne desta atividade encontra-se na plasticidade do sistema nervoso, que diz respeito a capacidade de adaptação e conservação das alterações sofridas por meio da experiência.

De tal maneira, nossos cérebros, transformam suas estruturas a partir da influência de pressões exteriores, na medida em que conservam as impressões dessas alterações, isto se tais

pressões se repetirem com uma certa frequência ou forem suficientemente fortes para marcar as estruturas psíquicas do indivíduo. Sendo assim, segundo Vigotski (2014, p. 02) “no cérebro ocorre algo semelhante ao que acontece com uma folha de papel quando sobramos ao meio; no lugar da dobra fica a marca que é resultado da modificação produzida; a marca da dobra ajudará na repetição dessa modificação no futuro”.

Por sua vez, na atividade criadora, o ser humano rearranja imagens capturadas pela atividade reprodutora e cria novas imagens, ações, princípios e abordagens e, desta forma, memória e imaginação não se opõem, mas se apoiam de forma que, de um lado a memória dispõe dados e informações concretas do mundo real à psique humana e a imaginação possibilita a criação de sentidos para estes através de novas combinações em posições diferentes daquelas encontradas na realidade. Isto é, a imaginação dá sentido à memória por meio da interpretação de dados vivenciais e a memória alimenta a imaginação por meio da disposição destes dados, haja vista que:

se a atividade humana se reduzisse apenas à repetição do passado, então o homem seria um ser voltado somente para o passado e incapaz de se adaptar ao futuro. É justamente a atividade criadora humana que faz do homem um ser que se projeta para o futuro, um ser que se cria e modifica seu presente (VIGOTSKI, 2014, p. 03)

Imaginação e memória, assim, adquirem funções muito importantes no comportamento e desenvolvimento humano, pois transformam-se em meio para ampliar a experiência do corpo na medida em que se relacionam com o mundo objetivo que este vive, apresentando possibilidades de intervenção direta e indireta neste. Levando-se em consideração que a “atividade criadora da imaginação está relacionada diretamente com a riqueza e variedade da experiência acumulada pelo corpo, uma vez que essa experiência é a matéria-prima a partir da qual se elaboram as construções da fantasia” (VIGOTSKI, 2014, 12) e ainda “ela não apenas reproduz o que foi dito por mim assimilado das experiências passadas, mas cria, a partir dessas experiências, novas combinações” (VIGOTSKI, 2014, 13)

Sendo assim, alicerçado também na perspectiva de Upiano Bezerra de Meneses (1992), entende-se a substância da memória, considerando a memória uma capacidade que se relaciona diretamente a faculdade de imaginar, não se reduz a um pacote de recordações, já previsto e acabado. Pelo contrário, a memória é um processo em constante construção e reconstrução que se faz a partir da relação socio-histórica daquele que lembra, isto é, com seu tempo presente.

A memória é, assim, um trabalho e sua elaboração “sé dá no presente e para responder a solicitações do presente. É do presente, sim, que a rememoração recebe incentivo, tanto quanto as condições para se efetivar. (MENESES, 1992, p. 12) Logo, pela lógica na relação memória-imaginação, a experiência no presente só pode dar sentido a memória e reelaborar suas interpretações na medida em que está experiência também transforma a capacidade imaginativa do ser humano.

Além disso, por meio da imaginação, bem como da mediação de signos capturados anteriormente pela memória que são reorganizados para dar sentido a uma informação nova, o ser humano é capaz de inventar em sua mente aquilo que ele nunca viu. A partir da descrição de outra pessoa, no qual há presença de signos dos quais a pessoa já pode ter tido contato em algum momento de sua vida, o ser humano pode representar para si também a descrição que na sua própria experiência pessoal não existiu, seja ela uma descrição simples e literal de algo, seja ela uma criação fantasiosa.

Por exemplo, ao descrever a vista da janela de meu quarto, onde costumo ficar de frente, enquanto escrevo esse texto, você, enquanto ler, poderá imaginar a cena: Enquanto escrevo minha tese, normalmente no período da manhã, de frente para a janela, a visto uma cerca de estacadas de madeira que demarca a extremidade do terreno, do lado de cá há plantas medicinais de minha mãe, do lado de lá, há um matagal que se formou em um terreno baldio e invade a rua por onde não mais transitam pessoas. Reconheço algumas árvores frutíferas como bananeira e açazeiro, mas o restante, me parece ser mato.

Nesta descrição há uma série de signos como estaca de madeira, plantas medicinais, matagal, terreno, árvores frutíferas, bananeira e açazeiro que, por mais que você enquanto leitor nunca tenha presenciado a vista da janela de meu quarto, ajudaram a elaborar uma possibilidade do que seria essa visão, isto porque provavelmente você já teve acesso a algum desses signos em outras experiências de sua vida.

Em uma criação fantasiosa, algo semelhante também acontece, vejamos: quando vou escrever minha tese, pela parte da manhã, abro a janela de meu quarto e o sol clareia o caminho de minhas ideias, a inspiração adentra meu quarto, acompanhada da imaginação que flutua por entre os livros espalhado na mesa e guia meus dedos na digitação. Na vista da janela, há uma cerca de estacadas de madeira onde estão sentados pequenos seres que tem a mesma textura da cerca, quando estou digitando de cabeça baixa, eles se movem e eu percebo seu movimento,

mas quando olho para o lado de fora, estão parados, eu apenas sorrio, pois sei que estão apenas curiosos sobre o que tanto escrevo por aqui.

Do lado de cá da cerca, as plantas medicinais e protetivas de minha mãe dançam uma dança de proteção junto do vento, tentando afastar a sensação e frustração que hora ou outra aparece. Sinto que essa sensação vem do matagal do outro lado da cerca, um terreno abandonado, sem cuidado que parece lamentar a ausência de seus donos e chora transbordando lágrimas em forma de mato pela rua onde não mais transitam pessoas.

Há nessa pequena fabulação uma série de imagens que são criadas e alicerçadas em representações reais, que somente podem ganhar sentido por causa do acesso a estruturas literais que em algum momento foram criadas para tais signos, todavia, desta vez se personificam em metáforas que ampliam a possibilidade de tais estruturas.

Sendo assim, os signos não apenas auxiliam os seres humanos na construção de representações do mundo real, na tentativa de tornar os processos de memorização e representação do mundo real mais eficazes, como a exemplo da descrição literal da vista da janela de meu quarto, como também contribuem para a elaboração de imagens que se materializam em universos ficcionais, o que possibilita a contínua construção de sentido para existência do indivíduo e, por conseguinte, a abertura para construção de distintos tipos de conhecimento. Segundo João de Jesus Paes Loureiro (2007, p. 14)

O homem vê as coisas do mundo e as remolda por sua faculdade simbolizadora, na medida em que as vê umas em relação às outras. Constrói relações simbólicas entre o que conhece, o que se guarda na arca da memória e o que alimenta com sua experiência. Olhar é um processo incessante, individual e social de produção de símbolos que dão largura ao conhecimento (LOUREIRO, 2007, p. 14)

Italo Calvino (1990), em “Seis propostas para o próximo milênio”, não apenas propõe o conceito de visibilidade, como sugere que este deva ser um dos valores humanos a serem preservados. Segundo o autor, a visibilidade consiste em uma faculdade fundamental humana na qual o indivíduo tem “a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens” (CALVINO, 1990, p. 107).

Italo Calvino (1990), por meio da análise de seus próprios processos criativos e dos estudos de obras como a Divina comédia de Dante Alighieri, chega à conclusão de que a visibilidade, como capacidade de pensar por imagens, manifestasse no ser humano como processo imaginativo em diversos momentos da vida e em diversos tipos de atividade, desde a

criação de obras de artes, até invenções de teorias científicas, de tal forma que, por meio dessa faculdade, a mente humana funciona segundo um processo de associação de imagens visivas que o sistema nervoso escolhe e ordena, gerando infinitas combinações entre formas que obedecem a uma finalidade ou simplesmente se organizam a partir daquilo que parece mais interessante, agradável ou divertido a mente. A se saber, imagens visivas seriam as primeiras imagens que surgem na mente antes da materialização de uma ideia, este procedimento psíquico se acentua e é potencializado nos processos de criação de obras de artes.

Italo Calvino (1990) distingue, em sua produção literária, esse processo imaginativo em dois: um que parte da palavra para chegar a imagem visiva e um que parte da imagem visiva para a palavra. Na primeira, as imagens mentais são produzidas, por exemplo, pela leitura de um livro, poema, romance, matéria de jornal e possibilitam que a mente humana capture sentidos e projete representações para mensagens emitidas pelos textos, por sua vez, na segunda são as imagens produzidas pela mente que produzem expressões verbais, no qual o “cinema de imagens” que a mente cria materializa-se em textos.

A primeira coisa que me vem à mente na idealização de um conto é, pois, uma imagem que por uma razão qualquer apresenta-se a mim carregada de significado, mesmo que eu não o saiba formular em termos discursivos ou conceituais. A partir do momento em que a imagem adquire uma certa nitidez em minha mente, ponho-me a desenvolvê-la numa história, ou melhor, são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si. (Calvino, 1990, p. 104)

a escrita, a tradução em palavras, adquire cada vez mais importância; direi que a partir do momento em que começo a pôr o preto no branco, é a palavra escrita que conta: à busca de um equivalente da imagem visual se sucede o desenvolvimento coerente da impostação estilística inicial, até que pouco a pouco a escrita se torna a dona do campo. Ela é que irá guiar a narrativa na direção em que a expressão verbal flui com mais felicidade, não restando à imaginação visual senão seguir atrás. (Calvino, 1990, p. 105)

O que Italo Calvino (1990) nos propõe então, a partir do conceito de visibilidade, enquanto faculdade imaginativa do pensamento por imagem, é a possibilidade de compreender como a mente humana agencia os diversos signos na produção de sentido literal para as coisas, a exemplo da lembrança ou da descrição de alguma experiência, e na produção fantasiosas de universos imaginados, logo, como afirma Sales (2006, p. 71):

Não há lembrança sem imaginação. Toda lembrança é, em parte, imaginária, mas não pode haver imaginação sem lembranças. A imaginação está vinculada à memória e esta é o trampolim da imaginação. Imaginar é conhecer aquilo que ainda não é, a partir daquilo que foi, daquilo que percebemos e daquilo que vivemos.

Lembrar e imaginar, assim, são dois lados da mesma moeda, uma ação não se faz sem a intervenção direta ou indireta da outra. De tal forma, partindo do princípio que os processos de criações artísticas nascem de um contato sensível com a realidade, pois tais criações habitualmente estão relacionadas com a vida pessoal, sentimentos, lembranças, ideias, emoções e outras experiências vividas pelo artista-pesquisador ao longo de sua vida, tais criações, logo, provem da memória que, em seu ato criador, por meio da imaginação, é reelaborada e transfigurada, dando um novo sentido para os elementos capturados da realidade e para a própria memória.

De tal forma, a memória nos processos criativos permite que o ser humano carregue consigo rastros de suas experiências vividas no passado, atravesse de forma consciente o presente e imagine seu futuro. Logo, em seu fazer arte e em seu existir, o ser humano realiza um ato de colheita de lembranças que interliga o ontem e o amanhã, não apenas por meio de uma rememoração dos fatos, mas também por meio da proposição de novos acontecimentos, isto é, por meio da possibilidade de alteração do futuro. Colher e guardar consigo passagens do passado nos possibilita, assim, rearranjar a direção da vida e o fluxo do tempo, pois nos permite refletir sobre o que já aconteceu e reformular nossos propósitos, bem como adotar outros critérios para atitudes futuras. Fayga Ostrower (2014, p 19) afirma que:

Além de renovar um conteúdo anterior, cada instante lembrado constitui uma situação em si nova e específica. Haveria de incorporar-se ao conteúdo geral da memória e, ao despertá-lo, cada vez o modificaria-se em repercussões, redelineando-lhe novos contornos com nova carga vivencial. [...] Nossa memória seria, portanto, uma memória não factual. Seria uma memória de vida vivida. Sempre com novas interligações e configurações, aberta às associações. (OSTROWER, 2014, p. 19)

A memória, desta forma, não apenas é uma capacidade de armazenamento de informações e dados vivenciais, mas uma capacidade existencial peculiar humana de escrever uma história viva, contínua e plástica. Uma história que se articula em uma teia de encontros com outros e reencontros consigo, capazes de (re)desenhar caminhos percorridos por meio da lembrança, e inventar novos rumos para o corpo por meio da imaginação. De tal forma:

a memória enquanto processo subordinado à dinâmica social desautoriza, seja a ideia de construção no passado, seja a de uma função de almoxarifado desse passado. A elaboração da memória se dá no presente e para responder a solicitações do presente. É do presente, sim, que a rememoração recebe incentivo, tanto quanto as condições para se efetivar. (MENESES, 1992, p. 12)

Sendo assim, aos nos referimos aos processos criativos que fazem da memória matéria prima primeira, por meio da rememoração e atuação da imaginação, artista e obra, evocam o pretérito, não em sua forma literal, mas já como invenção interpretativa feita no presente, atravessam o agora, a partir da capacidade de situar-se no espaço tempo, e se prologam para o que está por vir, tal qual afirma Ostrower (2014, p. 18):

Evocando um ontem e projetando-se sobre o amanhã, o homem dispõe em sua memória de um instrumental para, a tempos vários, integrar experiências já feitas com novas experiências que pretende fazer. Ao passo que para outras formas de vida certas condições ambientais precisam estar fisicamente presentes para que venha a se encadear a reação. Os seres humanos estendem sua capacidade de sondar e de explorar a vida a circunstâncias cujas regiões e cujos tempos já estão, ou ainda estariam, ausentes de seus sentidos. O espaço vivencial da memória representa, portanto, uma ampliação extraordinária, multidirecional, do espaço físico natural.

Relação sujeita a alterações com o tempo, na medida em que o fluxo da própria vida do artista-pesquisador permite que este amadureça certas inquietações e desdobre outras reflexões. O artista, desta forma, muda em si a relação que tece com os objetos da memória e constrói outras articulações com aquilo que lembra. Logo, a memória, em processo de criação artística é “uma cidade que está sempre em movimento, com construções novas, embelezamento, restaurações, mas também destruições e abandonos” (SALLES, 2006, p. 70). Ainda segundo Cecilia Sales (2006, p. 69-70):

A memória não é um lugar onde as lembranças se fixam e se acumulam. Cada nova impressão impõe modificações ao sistema. Como memória é ação, ou seja, essencialmente plástica, as lembranças são reconstruções: redes de associações responsáveis pelas lembranças, que sofrem modificações ao longo da vida. Nós nos modificamos e assim altera-se a percepção que temos de nosso passado, mudando nossas lembranças.

E já que estamos trazendo à tona a característica mutável da memória, a partir de sua relação com o tempo presente e com os agenciamentos da imaginação na produção de sentidos para o objeto lembrado, é importante ressaltar nesse processo também as funções do esquecimento. Que aqui gostaria de destacar em duas dimensões distintas, nas quais, ao contrário do que se habituou a acreditar não se apresenta como uma força inércia de pura passividade, mas, assim com a lembrança, também como uma força plástica e modeladora. Tal qual afirma Upiano Bezerra de Meneses (1992, p. 16) ao afirmar que “sem o esquecimento, a memória humana é impossível”, haja vista que, se a memória é a capacidade que envolve acesso a dados vivenciais, ela também depende de uma operação de seleção e descarte daquilo que irá

ou não ser lembrado, de tal forma, esta também é um sistema de esquecimento programado (BEZERRA, 1992).

Sendo assim, a mente humana, por vários motivos, projeta determinadas experiências para zona da lembrança ou para zona do esquecimento, realizando um jogo que viabiliza a mente humana formas mais tangíveis do objeto lembrado ao desmaterializar o objeto esquecido e vice-versa. Logo, é possível pensar na possibilidade da atuação do esquecimento como importante fator na construção dos dados vivências de um indivíduo, na medida em que este gera a moldura da memória.

Para pensarmos no esquecimento como moldura da memória, uma primeira dimensão que podemos acessar é a ideia do esquecimento como função digestiva, ou incorporação, apontada por Friedrich Nietzsche (2017), em *Genealogia da Moral*, como a capacidade de impedir que assimilamos nossas vivências negativas, a ponto destas serem tomadas como martírios a serem constantemente revividos e, por conseguinte, como uma faculdade que possibilita a construção de uma nova postura ética baseada na característica mutável e continua da própria vida. Segundo o autor:

A tendência ao esquecimento não se reduz a uma vis inertiae [força de inércia] como creem os superficiais, é muito mais um entre ativo, uma faculdade modeladora à qual devemos o fato de que tudo quanto nos acontece na vida, tudo quanto experimentamos, se apresenta à nossa consciência durante a fase de ‘digestão’ (que poderia ser chamado de ‘inspirituação’) que o conjunto processo de mil facetas, segundo o qual se efetua nossa nutrição corporal, o que ser chamado de ‘incorporação’. (NIETZSCHE, 2017, p. 51)

O esquecimento, por conseguinte, tem uma função libertadora: a de libertar o corpo dos martírios da vida e garantir ao indivíduo uma certa tranquilidade, haja vista que, nessa lógica, a memória pode ser uma prisão no qual nós, enquanto seres humanos e, por conseguinte, sujeitos falhos, podemos nos prender de forma negativa, ao lembrar de forma constante episódios que trazem consigo sensações desagradáveis e que podem nos tornar você se sente assim reféns de nossos passados.

um pouco de silêncio, um pouco de tabula rasa de nossa consciência, e de fato praça limpa para algo novo, antes de tudo para as funções e os funcionários mais nobres, para o governo, a previsão, a determinação por antecipação (porque nosso organismo está estruturado de maneira oligárquica) – essa é a utilidade dessa tendência ao esquecimento ativo, como já disse, espécie de porteiro vigilante encarregado de manter a ordem psíquica, a tranquilidade, a etiqueta. (NIETZSCHE, 2017, p. 52)

Para Nietzsche (2017) o esquecimento tem importante contribuição na abertura de novas experiências, pois com sem sua função libertadora, referida acima, o indivíduo nunca chega ao fim de nada, haja vista que, sem ela, torna-se, segundo o autor um “dispéptico”, isto é, um indivíduo que apresenta má digestão dos fatos vividos e, por conseguinte, uma incapacidade de lidar com o dinamismo de novas experiências. Logo, “não poderia haver felicidade, alegria de espírito Motivo, esperança, orgulho, presente sem tendência ao esquecimento” (NIETZSCHE, 2017, p. 52)

Durante os processos criativo em dança, que compõe está pesquisa, pela dimensão de suas particularidades que envolvem criação e memórias de minha homossexualidade, foram vários os momentos que vieram à tona episódios ruins de minha vida que envolviam abuso, maus tratos, homofobia, bem como produção e reprodução de outras violências por pessoas próximas a mim e até mesmo por mim para com outras pessoas. Alguns eu deixei invadirem o processo, pois acredito que ali poderia ser um espaço para compreendê-las melhor e trabalhar estas questões, outros eu não quis dar passagem, em especial aqueles que já trabalhei em processos clínicos acompanhado por um profissional, pois não desejava ruminar aquilo que outrora já havia olhado com cautela e, acredito eu, cicatrizado.

Digo cicatrizado, porque as marcas permanecem ao longo do tempo, como cicatrizes que vez ou outra você percebe no corpo e lembra do acidente, mas que, diferente de uma ferida aberta, não dói, nem incomoda, apenas traz a tona o que você aprendeu com a situação. Sendo assim, como processo de cicatrização, o esquecimento prepara o corpo para o novo, o que está por vir, fechando feridas e abrindo novas possibilidades.

Por fim, o esquecimento também é uma abertura para a criação. É nos espaços de breu do esquecimento que outras possibilidades ensaiam suas aparições e se tornam assim matéria inventada para criação poética e não poética. Em especial, no ato de pesquisar-criar artisticamente, esquecer além de libertar o corpo da responsabilidade de carregar em si todos os acontecimentos, que algumas pesquisas de característica artista como esta, envolvem incontáveis lembranças dolorosas, cultiva no processo de criação outras formas de narrar aspectos importantes para a comunicação daquilo que a pesquisa deseja comunicar.

Sendo assim, me interessa refletir sobre a relação entre memória e imaginação, em especial entre lembrança, esquecimento e criação nos meus processos de criação, porque acredito que a composição coreográfica, tal qual, a composição teórica acerca desta, se manifestam enquanto estruturas movente e constroem-se a partir de uma íntima relação entre

artista-pesquisador, obras de arte e, por conseguinte, seus rastros existenciais que, como supracitados, são capazes de provocar outros itinerários ao corpo, haja vista que “a memória é filha do presente. Mas, como seu objeto é a mudança, se lhe faltar o referencial do passado, o presente permanece incompreensível e o futuro escapa a qualquer projeto” (MENESES, 1992, p. 14)

E sendo o processo de criação artística, fruto da memória que é, pela imaginação reelaborada, este produz signos que estão atrelados diretamente com a vida do artista que pulsam e refletem um determinado contexto histórico e social, mesmo nas obras de artes que teimam em afirmar sua imparcialidade política. O que quero dizer com isso é que, toda obra de arte reflete um pensamento, consciente ou inconsciente, que está tramado ao processo formativo do artista que a cria, pois o turbilhão de informações acessadas pela mente humana ao longo de sua vida que é levado as profundezas da mente configuram não tão somente os comportamentos do artista como produzem seu senso estilístico.

Logo, os processos de escolhas que envolvem o fazer artístico também revela um processo político imanente ao ato criar, haja vista que, as matérias-primas escolhidas para compor as escritas poéticas não expressam apenas dados catalogados, mas a peculiar maneira do artista-pesquisador se ver no mundo, bem como suas estratégias para agir e reagir nele.

O que se trata de compreender não é o aparato técnico, mas a *lógica imanente à criação*, e, acima de tudo, a estrutura dos valores do sentido na qual a criação se desenvolve e toma consciência de seus próprios valores, o contexto em que o ato criador é pensado. A consciência criadora do autor-artista *jamais coincide* com sua consciência lingüística; (BAKHTIN, 1997, 207)

Nossas percepções sobre o mundo, interesses pessoais, nossos encontros já vivenciados, nossa história, a educação que recebemos, entre outros fatores constroem nossa vontade de escolher aquilo que escolhemos e transformar em escrita poética, considerando que:

a memória da obra não pode ser desvinculado da memória que faz o artista ‘ser aquilo que ele lembra’. (uma vez que) ao falarmos de percepção e memória, de um modo geral, e de filtro, seleção, recorrências, de modo mais específico, estamos desenhando parte de nosso diagrama do espaço da subjetividade na construção de obras de arte: onde podemos observar algumas das singularidades das transformações (SALES, 2016, p. 83)

As escritas poéticas, compostas a partir de um esforço de coleta sensível, reflexiva e política, tece a relação do autor com a língua falada na pesquisa, no caso desta pesquisa, como a dança, bem como com utilização prevista para aquilo que ela comunica. De tal maneira, em

vista disso, tais escritas são reflexos gravados pelo estilo artístico do artista, que por sua vez, é reflexo de sua relação com a vida e com o mundo; pois “o estilo artístico não trabalha com as palavras, mas com os componentes do mundo, com os valores do mundo e da vida” (BAKHTIN, 1997, p. 209)

O que intento com essas afirmações, baseados nos autores mencionados anteriormente, bem como nos que virão adiante nesta escrita, é trazer à tona o caráter não apenas representacional da arte, mas sua potência enquanto agente mediador de transformações significativas no indivíduo a partir da relação histórico-cultural tramada entre memória e imaginação, e por conseguinte, entre realidade e fantasia, mediadas pelos processos de visibilidade, durante os processos de criação em dança.

Apoio-me principalmente no pressuposto defendido por Vigotski (2014), nos quais a fantasia relaciona-se com a realidade em três aspectos: (1) qualquer ato imaginativo se compõe sempre de elementos tomados da realidade e extraídos da experiência humana anteriormente vivenciada, logo, a atividade criadora da imaginação está relacionada diretamente com a riqueza e variedade da experiência acumulada pelo ser humano; (2) o ser humano não apenas reproduz o que foi assimilado das experiências passadas, mas, por meio da imaginação cria novas combinações, o que o permite ir além de suas fronteiras pessoais, assimilando a experiência histórica e social de terceiros; (3) todo sentimento e emoção tendem a materializar-se em imagens que lhes são correspondentes, como se emoção tivesse a capacidade de escolher as prenunciações simbólicas que associam-se com um determinado estado de humor e disposição que domina o corpo no momento da sensação e, além disso, tudo que a fantasia constrói interfere reciprocamente em nossos sentimentos e, por mais que essa construção não corresponda literalmente a realidade, todos os sentimentos que são desencadeados por ela são reais, vividos verdadeiramente por aquele os experimenta.

E ciente disso, trago para a linha de frente o compromisso ético das obras de arte que compõe esta pesquisa com a agenda LGBTQIAPN+, entusiasmando tramar uma relação direta e consciente imaginação, processo de criação e “memórias baitolas” a partir da obra “Desarmarear”, videodança que abre a série de processos em dança analisados nesta tese e ironicamente foi o último trabalho a ser produzido para a mesma. Desarmarear é fruto de um processo de escuta íntima de minhas memórias, em especial memórias diretamente relacionadas ao processo de me assumir homossexual para minha família e para a sociedade em geral, e por isso, cognomino estas como “memórias baitolas”, dada a relação desta pesquisa, posta

anteriormente, com os termos baitola e baitolagem e Baitolagem Coreográfica. Uma trama sobre dores, frustrações, tentativas de “encaixotamento”, mudança e autoaceitação.

O que coloco em questão e defendo nesse momento da tese é a possibilidade de processos criativos em dança, alicerçados às “memórias baitolas” abrirem caminhos para uma **ressignificação das experiências vividas**, trazendo à tona uma conscientização da homofobia no cotidiano e apresentando uma possibilidade de criação de lugares simbólicos de acolhimento, tal qual a arte, processo esse que tenho chamado de “Reformação”.

“Reformação” está relacionado ao ato ou efeito de reformar algo, de dar um novo sentido a um objeto, neste caso, as memórias. Encontra-se em um jogo entre as palavras Reforma e ação, afim de compreender este processo como movimento contínuo durante o processo criativo em dança. Sua gênese, assim como os outros aspectos da Baitolagem Coreográfica, encontra-se no processo de mudança de casa, em especial, no momento em que o indivíduo precisa reformar a casa onde deseja habitar.

A Reformação então, ao relacionar processo de criação, em especial a capacidade de imaginar fantasias a partir da memória de vida, com experiências homossexuais, aguça a capacidade de analisar e questionar a problemática da homofobia, e os atravessamentos de outras interseccionalidades, tais como raça, classe e território, por meio do reconhecimento dos diversos modos de operação das violências de gênero e sexualidades vividas no corpo ao longo da vida.

Todavia, não intento tomar tais memórias como uma forma de tornar tais percepções um martírio a ser revivido nos processos de criação, mas como processo de conscientização e ressignificação destas memórias, transformando-os em obras poéticas e, por conseguinte, em discursos políticos gestualizados. Além disso, o que trago para o centro dos processos criativos não são apenas memórias da violência vivida, essas fazem parte (devem fazer parte), para serem analisadas e encaradas como problemas estruturais que compõe o vasto campo da problemática da desigualdade de gênero e sexual, porém além dessas memórias também me alimento das memórias de acolhimento e do “auto-acolhimento”, do respeito partilhado e da importância do abraço familiar em processos dessa natureza, da possibilidade real de encontrar uma casa para morar.

Podem não ser vistas, mas elas estão lá

Quando eu me “desarmariei” para os meus pais, já era a quinta, décima ou talvez vigésima vez que me “desarmareava” para mim mesmo, o que não tornou tal experiência fácil, porque acredito eu, talvez ela tenha sido uma das mais difíceis que já tenha passado em minha vida.

Eu tinha aproximadamente 18 anos, morava em Belém do Pará e viajava vez ou outra em finais de semana e feriados para casa dos meus pais, em Concórdia do Pará. Era um final de semana de páscoa, e alimentado pela ideia de que a figura materna seria a mais acolhedora em tal situação, e que de alguma forma ela me ajudaria na mediação da situação que viria posteriormente com meu pai, chamei minha mãe para um dos quartos da casa e resolvi contar-lhe “meu segredo”. Porém, as coisas não ocorreram como eu acreditava que aconteceriam. Logo depois de declarar a tão emblemática e dogmática frase “mãe, eu sou gay”, as sentenças que eu ouvi não foram nada agradáveis, entre elas: “duas coisas que eu não desejava para meus filhos: que eles fossem ladrões e ‘isso’” e “a gente te defendia. Todo mundo falava ‘mal’ de ti, mas a gente te defendia”

Uma situação extremamente constrangedora e desagradável se instaurou ali. A imagem da mulher protetora e acolhedora que eu havia nutrido durante toda minha vida foi, diante dos meus olhos, se desfazendo. Em súplica ao afeto e como tentativa de moeda de troca, coloquei em jogo minhas conquistas ao declarar: “mas mãe, eu passei na faculdade... estou trabalhando duro para, no futuro, poder cuidar da senhora e do papai. Não sou um filho mal criado, respeito todo mundo...”

E assim por diante eu segui em minha tentativa frustrada de restaurar algo que naquele momento eu tinha perdido totalmente: a afeição de minha mãe. Por fim, lhe pedi um abraço, o que também me foi negado.

O sentimento de culpa e a angústia por não poder mudar quem eu era me invadiu. O desejo de não mais existir crescia dentro de mim. O que faria eu, sem o zelo de quem eu mais amava? Estaria eu errado por ser quem sou?

Eu não tinha forças, e pedia em pensamentos que ela também não tivesse, para conversar naquele momento com meu pai, pois agora eu receava uma reação dele parecida ou pior que a dela. Extremamente decepcionado e triste, no dia seguinte, retornei para Belém do Pará.

Ao chegar na capital paraense, fui atrás de orientação com uma pessoa que me era muito próxima na época. Alguém que me ajudou em diversos aspectos e, acreditava eu, poderia me ajudar neste também, todavia, outra vez me decepcionei.

Ouvi, dessa mesma pessoa, que eu tinha sido desrespeitoso, por contar a minha mãe em um feriado de páscoa e imprudente pois, em certa medida eu ainda precisava do apoio financeiro do meus pais para terminar minha faculdade. Certamente, isto intensificou a internalização de uma culpa por não corresponder a sexualidade normativa, e por acreditar que com este fato, eu estava causando transtorno no meu seio familiar e entre meus amigos.

As ligações para minha casa, desde então passaram a ser breves e curtas, minha mãe mal respondia minhas perguntas, anos depois, eu descobri que naquele período ela passava noites chorando por conta do ocorrido. Meu pai era quem mais conversava comigo, mas não tocava no assunto, haja vista que eu não havia conversado sobre isso com ele ainda, mas certa vez, em uma dessas ligações minha mãe contou-me que havia conversado com ele e, surpreendentemente, ele havia a advertido.

Meu pai me deu apoio e lembrou a minha mãe que o suporte familiar é imprescindível em determinados processos, principalmente em processos dessa natureza. Lhe ressaltando o fato de eu estar em Belém, longe de casa e morando sozinho, e que eles, em âmbito familiar, eram uma das poucas pessoas que me davam suporte afetivo e financeiro naquele momento.

Essa ligação, de pouco minutos, de poucas palavras, fez toda diferença e salvou a minha vida. Literalmente. O que me permitiu ter forças para a minha segunda experiência de “desarmareação” familiar, desta vez, para meu pai.

Não lembro exatamente quando, mas acredito que era entre os anos 2016 e 2017, eu estava namorando um rapaz e desejava que eles, os meus pais, o conhecessem, foi então que, em uma dessas minhas viagens para minha cidade natal, no quintal de casa, próximo ao giral, uma parte reservada para lavar roupas e louças, houve o seguinte diálogo entre mim, minha mãe e meu pai:

- “Mãe, pai, eu estou namorando, e queria trazer a pessoa para vocês conhecerem”. – Alguns segundos de silêncio se passaram e minha mãe respondeu:

- “É com menina? Se não for com menina, eu nem quero conhecer.”

- “Eu não namoro com meninas, mãe. Eu já conversei sobre isso com a senhora. - eu respondi.

Meu pai se levantou em silêncio e foi para parte da frente da casa, uma área onde havia uma árvore com um banco de madeira ao redor, onde as pessoas costumavam sentar-se para

conversar. Algo bem peculiar nas cidades do interior do estado do Pará. Eu, ainda extremamente nervoso, fui atrás dele para tentar conversar e, mais uma vez, meu pai me surpreendeu, com um dos maiores presentes que eu já pude receber dele, que foram as seguintes palavras:

- "Eu só quero que você seja feliz, meu filho. Com suas "escolhas" e com seu jeito de ser, independentemente de qualquer coisa, você continuará sendo meu filho"

Eu só consegui reagir com um "muito obrigado". E entrei em casa.

Difícilmente conversamos sobre minha orientação sexual em casa, mas eu sei que meu pai, talvez seja a pessoa que mais me defende, quando alguém é homofóbico se referindo a mim.

Foi meu pai que "convenceu" minha mãe que eu continuava sendo "o mesmo menino de sempre", depois de ter me assumido, foi meu pai que fez eu enxergar que até mesmo em silêncio é possível se comunicar com o mundo, foi meu pai que, sem nunca ter encostado um dedo em mim para me agredir, me educou e me mostrou que é possível transformar o mundo com nossas vontades.

Um homem simples, semianalfabeto, negro, agricultor, que além de ter criado seus filhos, cria hoje seus netos e cuidou de seu pai na velhice, até seus últimos dias de vida. Quem confiou o seu futuro, de sua companheira, de seu filho mais novo, meu irmão que durante um período morou comigo, e de muitos outros, aos esforços de seu filho que graças as suas poucas palavras – meu pai é sempre muito tímido e calado – e muito esforço, tornou-se um artista, professor e pesquisador.

Juanielson A. Silva

Registro de processo – Relato que compõe o processo criativo de "Desarmarear" (2021)

Eu e meu pai no dia de minha defesa do mestrado (2019)



Fonte: Edielson Shinohara

Em “Desarmarear”, processo criativo em videodança que compõe esta tese, a visibilidade, isto é, o pensar por imagens, mencionado anteriormente está diretamente relacionada ao campo da memória, na medida em que usufruo, enquanto recursos criativos, de episódios e situações vivenciadas por mim nas quais a questão homossexual é ressaltada. Aquilo que outrora foi vivenciado em minha experiência cotidiana e, por conseguinte ganhou uma determinada expressão visiva em minha mente, passa a ser ressignificada na obra ganhando outros contornos a partir de uma expressão gestual e uma plasticidade narrada poeticamente.

As imagens vividas das situações cotidianas se emaranham as imagens vividas do corpo em sua relação com o espaço, com o figurino, com a trilha sonora e com os gestos dançados na busca por um processo de tradução da experiência cotidiana em obra de arte. Aproximo das ideias de João de Jesus Paes Loureiro (2007), tal qual fiz em meu mestrado, para compreender melhor este processo a partir da noção de conversão semiótica que, para o autor, trata-se do “movimento de passagem de objetos ou fatos culturais de uma situação cultural a outra, pela qual as funções se reordenam e se exprimem nessa nova situação cultural, sob a regência de outra dominante” (LOUREIRO, 2007, p. 35)

Ainda segundo Loureiro (2007) a conversão semiótica é viabilizada por um estado de pensamento simbólico, isto é, a capacidade de concepção simbolizadora para as experiências vividas que fabrica, através de representações simbólicas, instrumentos intelectuais de compreensão e ação sobre a própria realidade, o que nos traz de volta a relação entre imaginação e memória, não apenas na partilha da memória como instrumento de criação, mas como a própria criação como faculdade que possibilita a intervenção na realidade. Esse estado de pensamento simbólico, defendido por João de Jesus Paes Loureiro (2007), que se aproxima da noção de visibilidade de Italo Calvino(1990), torna-se assim “veículo de recepção dos objetos e sua transformação em formas compreensivas para o pensamento” (LOUREIRO, 2007, p. 15) em outras palavras, não necessitamos de lembranças que sejam objetos repetíveis, mas, antes, nos interessamos pela lembrança como objeto narrável, na qual a invenção da narrativa compensa a imprevisibilidade de sua materialidade (MENESES, 1992).

O estado de pensamento simbólico, tal qual a visibilidade, enquanto capacidades humanas não apenas de representar simbolicamente o mundo, como de elaborar e reelaborar os signos percebidos na realidade viabiliza que aquilo que foi percebido simbolicamente sob uma determinada lógica passe a ser recebido em outra perspectiva a partir de um novo estímulo proporcionado por outra função atribuída ao fenômeno, isto se sua inserção cultural foi modificada, haja vista que as funções são qualidades percebidas/atribuídas ao objeto (LOUREIRO, 2007).

Isto é, as experiências cotidianas impregnadas na memória durante o processo criativo podem ser ressignificadas em dança ao deslocarmos seus signos da função estética cotidiana, isto é, de sua função pragmática, para uma função estética artística, isto é, de contemplação e afetação sensível. Se percebemos então a obra coreográfica como espaço de representação simbólica de artefatos da memória, tal situações e acontecimentos que são atravessados pelas memórias como fator determinante no passado do artista, perceberemos que nesta mesma obra tais artefatos tem seus significados, usos e funções anteriores reciclados e transfigurados tornando o gesto seu objeto-portador-de-sentido.

Ana Flávia Mendes (2010), em “Gesto transfigurado: a abstração do cotidiano urbano” e posteriormente em “Dança Imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do espetáculo *Avesso*”, tece tais relações entre função estética cotidiana, função estética artística e conversão semiótica do gesto, no que ela irá chamar de princípio da metalinguagem, princípio este que está relacionado a ideia de que em *um processo coreográfico o que se*

transfigura enquanto signo é o próprio corpo, sendo ele a matéria prima da dança. Os gestos transfigurados em dança comunicam assim sobre o próprio corpo que dança, suas questões culturais, sociais, biológicas e, por conseguinte, suas memórias. Segundo a autora:

O discurso do corpo e, logo, sua linguagem dependem de sua própria construção biopsicossocial. O discurso do corpo é reflexo da própria dramaturgia corporal. Considerando os fatores externos como informações que, por meio da impregnação cultural, passam a fazer parte do corpo, em especial os não-verbais, agregam informações relativas ao próprio corpo (MENDES, 2010a, p. 216)

Aqui a noção de corpo está associada a noção de *Corpo Imanente* de Ana Flavia Mendes (2010), que abordarei no próximo capítulo, mas que, de forma resumida, não se restringe à lógica da biologia, e é compreendido também em sua complexidade cultural, social, histórica e psicológica. Logo, o corpo é o próprio indivíduo, de tal forma que, não se estabelece uma dissociação entre corpo e mente, tão pouco entre corpo e identidade. Tudo é corpo. Haja vista que:

O corpo, nessa perspectiva, não é apenas um depósito ou sede de algo que nele se aloja, mas sim uma espécie de agenciador, um articulador de informações que o tocam e o penetram. O corpo é gerenciador de sua própria identidade, alterando-a e adaptando-a às diversas situações e/ou necessidades do meio (MENDES, 2010a, p. 171)

Trago tais questões à tona neste momento por acreditar que, é no corpo, por meio de seus gestos, em relação com o figurino, com o cenário, com a música e com tudo mais que compõe a obra “Desarmarear”, que as memórias se (re)materializam, ou melhor, se convertem em gestos artísticos.

Em “Desarmarear”, os fatos não estão lá reproduzidos literalmente tal qual aconteceram em minha vida, mas a memória se faz presente, impregnada no corpo e transfigurada em gestos, que na primeira cena são retilíneos, endurecidos e conflituosos, com aspecto de “comando”, “julgamento” e “submissão”, tal qual a cruz formada pelo corpo, em alusão a crucificação como método de punição e gesto de ajoelhar-se na rua como ato de submissão, ambos reverberações de minhas experiências com o cristianismo católico, que como muitos LGBTQIAPN+ não foi algo fácil de lidar.

Crucificar (2021)



Fonte: acervo pessoal

“Quem me vê sorrindo nas redes sociais desconhece a tristeza que cobriu meu coração durante os conflitos com Deus e a minha família antes de eu descobrir a minha verdade sobre Deus e sobre família. Antes deles segurarem a minha mão.”

Juanielson A. Silva

#écrimesim: quem me vê sorrindo nas redes sociais – poema autoral que atravessa a criação de “Desarmarear”

Durante minha infância e pré-adolescência vivenciei o cristianismo de forma muito intensa, além de ter vivenciados ritos da igreja católica como o batismo e a primeira comunhão, servi à igreja como coroinha e auxiliar de catequista. Lia a bíblia nas novenas em meu bairro e na igreja central, participava de peças teatrais voltadas as datas comemorativas da referida prática religiosa, entre outras experiências. Costumava, inclusive, ouvir e reproduzir a ideia que logo mais, na vida adulta, me tornaria padre e até hoje, em minha cidade, sou lembrado por este momento de minha vida.

A grande problemática, todavia, nesta relação com a igreja católica, passa a ser ressaltada em minha pré-adolescência quando as manifestações expressivas de minha orientação sexual se tornam mais acentuada. As violências simbólicas, como conceituadas por Pierre Bourdieu (2005) que se tratam das violências vividas pelo corpo e por vezes não percebidas como tais, porque não acontecem em forma de violência física, tais como os questionamentos sobre e a vigilância de meus comportamentos e de minha relação com a dança, culturalmente associada a homossexualidade, produziam conflitos internos entre mim e minha

sexualidade. A não convergência entre meus desejos e expressividades não heteronormativas, que começavam a se tornarem mais latentes naquele momento de minha vida, com minha prática religiosa tornava-se uma problemática cada vez mais difícil de lidar fazendo com que eu abandonasse a mesma e, por meio desta pesquisa, pude compreender melhor as razões pelas quais isso aconteceu.

Estes conflitos internos produzidos em mim, assim como na subjetividade de muitas outras pessoas pertencentes à comunidade LGBTQIAPN+ pelas práticas religiosas ligadas à cultura judaico-cristã não é um fato isolado e aleatório, muito pelo contrário, eles fazem parte de uma maquinaria do heterossexismo produzida pelo patriarcalismo fundamentado e gerido na igreja.

Daniel Borrillo (2016) aponta em seus estudos a cultura judaico-cristã como berço da homofobia e do heterossexismo pois, segundo ele, desde o século XVI, doutrinas e ideologias de aversão às práticas homossexuais são germinadas e atualizadas no seio das sociedades graças ao trabalho de dominação e aculturação que a igreja católica empreendeu durante sua trajetória:

as elites judaico-cristãs, assim como as do universo greco-romano, acreditavam na superioridade do masculino e na ordem do patriarcal que é sua consequência. Mas elas introduziram, igualmente um elemento novo que modificara radicalmente o paradigma da sexualidade: a abstinência. A única exceção a essa ideia ascética que, ao mesmo tempo, permite confirmar seu status é o ato sexual reprodutor no ambiente do casamento religioso. A sexualidade não reprodutora – e em particular, a homossexualidade, forma paradigmática do ato estéril por essência – constituirá, daí em diante, a configuração mais acabada do pecado contra a natureza. (Borrillo, 2016, p. 44)

Inclusive, André Bernardo (2020) em sua reportagem “Índigenas brasileiros: casos de amor e ódio na colônia”, publicada no site “Aventuras na História”, afirma que o primeiro caso de homofobia, registrado no Brasil, data do ano de 1614, na cidade de São Luís do Maranhão e sua vítima foi um indígena chamado Tibira, da etnia dos tupinambás, condenado à morte pela Ordem dos Capuchinos da Igreja Católica durante a Santa Inquisição sob a alegação de uma necessidade de “purificar a terra do abominável pecado da sodomia”.

Sendo assim, não é de hoje que a igreja católica, mas não tão somente ela, como outras religiões voltadas ao cristianismo, vem produzindo na vida de pessoas LGBTQIAPN+ primeiramente pela punição como crime de seus atos julgados como inapropriados e posteriormente por meio da culpa religiosa, um estado psicológico, existencial e subjetivo, produtor do medo e da autopunição diante de “falhas” ante o sagrado que solicita ao devoto uma constante punição e confissão de seus “pecados”.

ajoelhar (2021)

Fonte: acervo pessoal

Foram várias as vezes que perdi perdão, por ser quem eu sou...

Como visto, os gestos da cruz com o corpo e de ajoelhar-se, assim como outros na poética trazem à tona fatos de minha vida que não são peculiaridades ou fatos isolados, mas frutos da operacionalização da homofobia. O que perpassa, certamente, pela produção de uma subjetividade que forçada a se alinhar a heterocisnormatividade, o que para um corpo divergente desta, torna-se um martírio constante.

Essa dominação, se pensarmos pela ótica da violência simbólica, como anteriormente mencionada, não se faz apenas pela punição física ou pela violência verbal explícita, ela se constrói também, ao longo da vida dos indivíduos, a partir de pelos processos educativos vivenciados em diferentes instituições e relações, como nas escolas, nas igrejas, nos coletivos artísticos, na família, nos ciclos de amizade, entre outros, e por meio. Isto presume então que durante toda nossa vida, antes mesmo do parto, quando a descoberta do sexo do bebê tornasse rito, estamos assujeitados a fatores culturalmente construídos e repassados de geração em geração que tendem a determinar expectativas comportamentais para o indivíduo e isto é ressaltado, ou melhor, administrado pelos processos educativos vivenciados ao longo da vida.

Encaixar 01

Fonte: acervo pessoal

A cabeça como signo do saber, a caixa como signo do enclausuramento, os braços, apesar de livres, inertes, e as pernas unidas como nas posturas de continência militar, assim, em “Desarmarear”, representam, um processo de controle do pensamento, que por conseguinte, é um controle do próprio corpo que, sutilmente se materializam por meio das imposições do sistema heterocisnormativo. “Encaixar-se”, neste sentido, torna-se uma pseudo estratégia de sobrevivência imposta como único recurso viável ao corpo que tende a desobedecer a norma, todavia, essa gestão do comportamento não dá conta daquilo que não pode ser gestado, daquilo que não pode ser controlado, e as tentativas de permanência em um universo a qual não se pertence, assim, tornam um processo de punição do corpo.

Encaixar 02

Fonte: acervo pessoal

Voltar a caixa, mesmo depois de ter experimentado sair temporariamente dela, simboliza, em “Desarmarear”, um processo elástico com a heteronormatividade que entre idas e vindas repletas de conflitos internos, me colocaram em situações desagradáveis, em espaços e vivências que não me nutriam, muito pelo contrário, me desestimulavam. Ao esconder meu desejo por meninos, ao reproduzir discursos homofóbicos como estratégia falha de pertencimento à cultura dominante, ao não aceitar meus comportamentos mais afeminados e minha vontade de usar roupas estigmatizadas como roupas de meninas, entre outros processos, meu corpo apertava-se por entre os espaços que sobravam na cultura heteronormativa.

Tentar se desvincular dessa cultura, para compreender minhas particularidades, que se afluavam em uma cultura outra, seria de tal forma uma luta contra hegemônica das sexualidades que suplica ao corpo um novo momento para si, uma nova forma de estar no mundo. Algo que só foi possível por meio de uma fuga.

Durante anos fugi de minha cidade natal, de minha família, de pessoas mais próximas de mim e de outros inúmeros fatores, lugares e experiências que produziam em mim uma sensação de culpa por ser quem sou. Porém, acredito que esta fuga não tenha acontecido como ato de covardia, mas como ato de coragem na tentativa de buscar algo diferente para si. Fugi não tão somente como estratégia para sobreviver, mas também como criação de outras rotas para minha vida, como estratégia para viver. Fugi para desbravar.

Em “Experiências da Diversidade sexual e de gênero e sociabilidades na Amazônia”, Fabiano Gontijo e Igor Erick (2017), a partir de entrevistas como moradores da cidade de Santarém, em sua maioria homossexuais, apresentam as questões atreladas as questões de moralidade, diretamente relacionadas a (1) “aceitação” da homossexualidade, os aspectos demográficos, relacionados ao (2) tamanho das cidades (interior/zona rural - cidade pequena – capital) e os rumores e fofocas, caracterizados como (3) “disse-me-disse”, como aspectos característicos da experiência homossexual no interior do estado do Pará.

Neste trabalho, em vários momentos alguns entrevistados ressaltam que há uma busca por uma cidade maior, por acreditarem que em territórios como este há uma certa liberdade em exercerem suas sexualidades e evitarem, principalmente o “disse-me-disse”. Neste caso, o “disse-me-disse”, isto é, as fofocas e rumores, seriam dispositivos de vigilância produzidos pela homofobia em lugares onde os habitantes se conhecem com mais proximidade, dada as proporções demográficas deste.

Esses aspectos também atravessam minha experiência enquanto bicha, viado ou baitola que nasceu e cresceu em uma cidade do interior do estado. Existe uma forma peculiar que a homofobia opera em nossas vivências, por fatores como o já mencionada “disse-me-disse”, a forte presença da religiosidade, não só a ausência como negligência e estigmatização de discussão sobre gênero e sexualidade nos seios familiares e nos espaços formais de educação e, principalmente, o que percebi mais fortemente nos meses que residi em Concórdia, entre 2021 e 2022, enquanto esta pesquisa de doutoramento ainda estava em construção, a inexistência de um senso de comunidade entre os indivíduos LGBTQIAPN+ . Fatores que contribuem para uma internalização da homofobia, bem como por uma necessidade de fuga para encontrar forças em outros territórios, tal qual fiz em minha adolescência, de forma mais literal, ao migrar para capital paraense, e tal qual sigo fazendo cotidianamente ao tentar criar vínculos mais consistentes com pessoas que também são LGBTQIAPN+.

Faço isso porque acredito que, o corpo, as vezes, precisa de ajuda, ajuda que não pode ser encontrada no lugar do mesmo, no habitual, onde já percebemos que não há espaço para quem transborda demais. O corpo constantemente precisa encontrar força, uma força que vem de dentro, mas que precisa, por vezes, ser alimentada do que está fora, pelas bordas, dado pelos outros, que podem estar em um lugar-outro mais a frente. Fugir, assim, não é um ato de covardia, eu reitero, mas uma possibilidade de fortalecimento dos alicerces que susterrão uma vida duradora e feliz, uma vida que também foge, foge das estatísticas e dos números que demarcam a quantidades de corpos mortos pelo sistema.

Eu fugi quando passei na faculdade e vi, na possibilidade de estudar em Belém do Pará, uma possibilidade de experienciar minha vida com mais liberdade que minha cidade no interior me proporcionava, eu fugi quando vi na graduação e na pós-graduação oportunidades de independência financeira, eu fugi quando, em determinado momento de minha vida, decidi não morar com minha família, porque sabia que ali seguiria me machucando, eu fugi várias vezes, mas não foram fugas gratuitas, fugas ao acaso, foram corridas pela vida, pela minha vida.

Fugir (2021)



Fonte: acervo pessoal

A fuga produz o parto, o (re)nascimento de si e o parto é uma rasgadura. Rasga a pele, o casulo, o enclausuramento, rasga o corpo e o próprio corpo se rasga. Se rasgar, assim, como gesto de transgressão, aflora uma subversão do sistema, um rompimento, um tensionamento. Rasgar é um ato de bravura. Quando se rasga, se estimula outras rasgaduras, suas e de outros. Logo, se rasgar e “ser rasgado” é ser uma revolução em andamento.

Em “Desarmarear”, no gesto de rasgar as roupas busco nos meandros das memórias os episódios no qual fui considerado “rasgado” demais, ou que estava agindo de forma muito “rasgada”, e me utilizo da dupla interpretação do verbo – rasgar como ato de dilacerar uma vestimenta e rasgar como ato de agir de forma afeminada para além do considerado conveniente – para dar força a uma ideia alinhada ao empoderamento de corpos e compartimento não heterocisnormativos: se rasgar é um ato revolucionário.

Rasgar 01 (2021)



Fonte: acervo pessoal

Rasgar 02 (2021)



Fonte: acervo pessoal

A roupa é culturalmente alinhada ao gênero, e por conseguinte, as expectativas criadas para o gênero determinado desde a infância. A homossexualidade, apesar de ser uma orientação sexual e não uma identidade de gênero⁶, não deixa de passar pelas questões de gênero, uma vez que está também produz rupturas como o sistema de gênero, seja na atuação do desejo romântico, físico e/ou emocional, seja na produção de signos-outros que não convergem com as culturas heteronormativas.

Desde 2018, tenho experimentado explorar outras possibilidades do vestir, transitando entre o feminino e o masculino, além das típicas roupas “masculinas” que continuo usando, passei a usar brincos, saias, calças, blusas entre outros elementos que somente encontro nas sessões femininas das lojas. Demorei um pouco para me encontrar nesse universo, de alguma forma sabia que o que estava vivenciado ali não era necessariamente uma transição para o gênero feminino, mas sabia que estava vivenciado uma transição, um tipo de devir, no qual a roupa tornava-se um importante signo.

⁶ “Orientação sexual” é a noção atual utilizada para designar a orientação do desejo romântico, físico e/ou emocional de uma pessoa para com outra, por exemplo, “gay” para homens que sentem atração por outros homens, lésbica, para mulheres que sentem atração por outras mulheres, “bissexual” para quem sentem atração pelos dois gêneros e assim sucessivamente. Por sua vez, “Identidade de gênero” é a noção atual utilizada para caracterizar os aspectos sociais, como papel, função ou comportamento esperados de uma pessoa com base em seu sexo biológico. (SANTOS, et al, 2020)

A relação com minhas roupas assim, demarca um importante movimento dentro dessa minha jornada libertadora, pois revela uma certa autonomia diante dos signos que irão compor meu corpo socialmente, por isso, transbordei estas impressões para Desarmarear também ao vestir, no terceiro momento da poética, roupas que não estão habitualmente associadas ao gênero masculino.

Vestir (2021)



. Fonte: acervo pessoal

Se vestir, se cobrir, proteger-se. A troca de roupa, bem como a mudança de atmosfera na poética, representam dois processos significativos em minha vida, um relacionado a autonomia no vestir-se, como colada anteriormente, e outra relacionada ao acolhimento de meu pai, na época em que me assumi homossexual, relatado anteriormente, e o atual acolhimento de toda minha família e de meus amigos, diante de minha sexualidade.

O gesto de vestir-se então é associado a proteção, ao cuidado e ao zelo encontrado no afeto de pessoas importantes que me circundam. Zelo também transfigurado em outros gestos durante a dança, que agora traz à tona uma leveza, uma tranquilidade, com gestos que representam um olhar carinhoso para si, bem com um acolhimento.

Zelar (2020)



Fonte: acervo pessoal

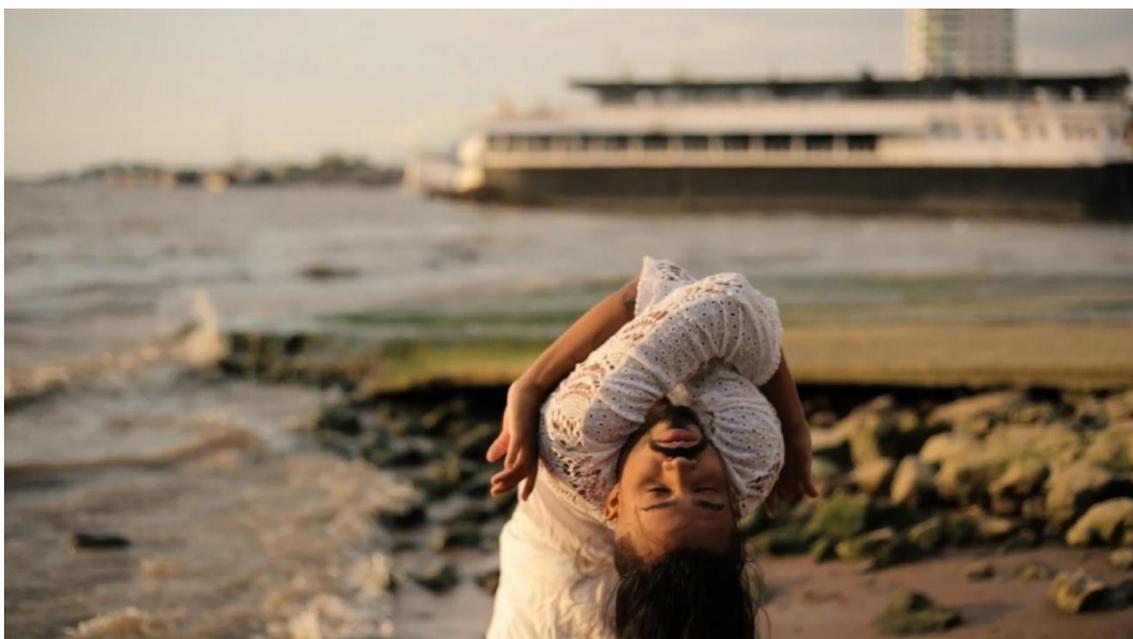
Certa vez, em uma de minhas viagens à Concórdia, estava sentado na frente de casa conversando com minha mãe e pela primeira vez tocamos novamente no tão temeroso assunto: minha sexualidade. Minha mãe me contou que uma vizinha veio conversar com ela sobre seu neto, que ela havia criado como filho. Um jovem que assim como eu tinha ido embora da cidade na adolescência e fora da cidade havia vivido experiências que permitiam compreender melhor sua própria sexualidade.

A senhora estava a pedir conselhos para minha mãe, pois sentia-se “traída” pelo neto que não havia lhe contado sobre sua orientação sexual e, por conseguinte, ela soube por terceiros via redes sociais. Minha mãe usou nossa experiência como exemplo, ressaltando que quando eu revelei minha orientação sexual para ela, ela não compreendeu e agiu de forma desrespeitosa e, de certa forma, violenta comigo, mas que se arrependia e que depois de conversar com meu pai e outras pessoas, bem como de se reaproximar de mim, compreendeu que a melhor coisa que poderia ser feita era me acolher.

Ressaltou a senhora a sua frente que no início dessa nova relação seria complicado demais para pessoas como elas que foram educadas a não normalizar a homossexualidade, principalmente em suas famílias, mas que com o tempo a maré baixaria e as relações poderiam se tornar mais tranquilas e felizes. Não tão somente essa experiência com minha mãe, que

desvela um amadurecimento e reaproximação de nossa relação, como o fato de hoje eu ser acolhido por outras pessoas que tenho afeto e admiração, também encontram espaço em “Desarmarear”, invadem o processo criativo e ganham formas artísticas. O acolhimento se transfigura em gesto.

Acolher (2020)



Fonte: acervo pessoal

Outro signo que invade a poética de Desarmarear é o cabelo. Forte marcador social das relações de gênero que, em meu caso, desde a infância foi determinado como sendo longo para mulheres e curto para homens. Lembro que quando preparei o roteiro de “Desarmarear”, em uma das cenas, eu iria cortar meu cabelo para simbolizar essa imposição do sistema, recordando-me da primeira vez que tentei deixa-lo crescer, mas fui retaliado com argumentações que meus parentes iriam comentar negativamente, todavia, analisando com calma, percebi uma outra potência simbólica nele: o gesto de soltá-lo.

Desde que iniciei esta pesquisa, em 2019, tenho deixado meu cabelo crescer, então ele praticamente acompanhou algumas mudanças. Na verdade, ele é uma dessas mudanças, pois deixar o cabelo crescer sempre foi uma de minhas vontades, porém, como relatado acima, nas vezes que tentei, ouvi comentários homofóbicos que me tiravam as forças e me faziam desistir do processo.

No entanto, dessa vez era diferente, por conta da maturidade e do próprio estudo acerca da homofobia, eu me sentia mais preparado para lidar com esse processo, logo soltá-lo, em cena, poderia simbolizar este ato de liberdade associado a uma força interior construída para lidar com a homofobia.

Soltar o cabelo (2020)



Fonte: acervo pessoal

“Meu cabelo não está grande, ele está crescendo, ele tá em processo, nós estamos, eu estou. Tá mudando, um(dança) necessária a mim. Eu estou mu(dando). Dando o melhor de mim para não surtar no meio desse caos. Gente, cadê a vacina? Esse governo federal de merda tá só ferrando com a gente.

Meu cabelo não está grande, eles crescendo, nós estamos, eu estou. Já são dois anos de cabelos, um inteiro foi em isolamento total, por causa da Pandemia. A última vez que eu saí, saí de cabelo solto e encontrei uns amigos, quase ninguém me reconheceu, eu diria que não é culpa do cabelo. A gente muda, né? Mesmo em isolamento a gente segue mudando. E tinha a máscara também. Então não sei. Quem sabe eu já fosse outra pessoa e não soubesse. Gente, cadê a vacina?”

*Juanielson A. Silva
Cabelação, Março, 2021*

O texto acima trata-se de uma postagem em rede social (Instagram) que fiz em março de 2021, na qual teço uma relação entre o crescimento de meu cabelo, o enfrentamento da pandemia do COVID-19 e as mudanças internas e externa que estava vivenciando. Esse pequeno texto, que carrega consigo vários signos de um processo de mudança relacionado não tão somente a estética corporal, mas a continua transformação do indivíduo em seus diversos aspectos, em especial duração um evento catastrófico, a pandemia do COVID-19, que nos afastou das pessoas e nos isolou em nossas casas, também atravessa a criação de “Desarmarear”. “Cabelação”, palavra oriunda dos termos “cabelo” e “ação”, foi a noção que encontrei para materializar esse processo de mudança, autonomia e liberdade.

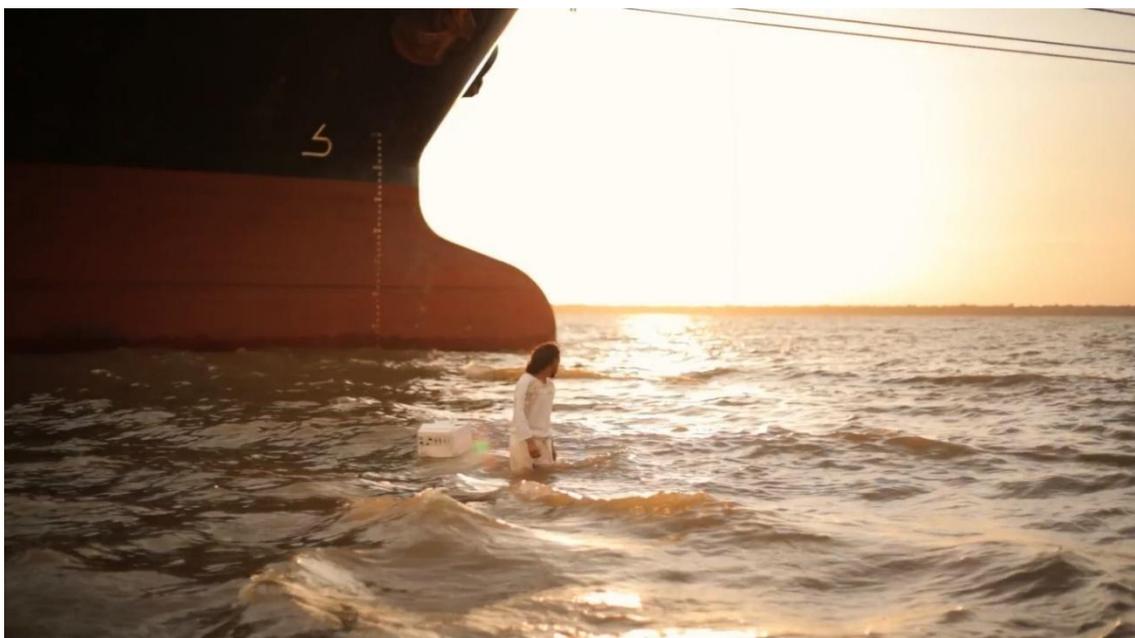
Por fim, trago à tona o *desapegar e o sorrir*, gestos que transfiguram os processos de desapego das normas que me foram ensinados ao longo da vida. A caixa, associada ao sistema e seus processos de violência simbólica recebe a roupa, anteriormente rasgada, e fechada é despejada nas águas. A água, signo da purificação representa então um novo começo para meu corpo, a abertura de um outro ciclo, no qual as questões em torna de minha sexualidade continuam surgindo, haja vista que a maquinação do sistema heterocisnormativo continua acontecendo, mas que a partir daqui conhecedor de caminhos que viabilizam rotas de enfrentamento, meu corpo mantém-se em pé, vivo e esperançoso.

Desapegar (2020)



Fonte: acervo pessoal

Desapegar 2 (2021)



Fonte: acervo pessoal

Sorrir (2021)



Fonte: acervo pessoal

Há muitos outros signos gestuais que transfiguram em si memórias de minha vida, ao longo de “Desarmarear”, mas aqui destaco alguns que acredito serem marcadores da construção dramática de poética. Crucificar, ajoelhar, encaixar, rasgar, vestir, zelar, acolher, “cabelar”,

desapegar, sorrir, entre outros, desta forma são representações simbólicas daquilo que outrora vivi e ressignifico em ato poético. A memória assim é propulsora para criação poética, apresenta-me signos que, por meio da imaginação, da visibilidade, do pensamento simbólico e da conversão semiótica ganham uma nova vida, uma vida em forma de arte.

Signos que não está mais diretamente associada ao literal, ao real, mas encontram por meio dele potências poéticas para reordenar as relações com a vida daquele que cria. Essa relação entre memória e imaginação, não é algo novo em minhas criações poética, muito pelo contrário, desde que me recordo, crio a partir de atravessamentos memoriais de minha própria vida, em minha pesquisa de mestrado, por exemplo, já tecia tais relações a partir do que chamei de “amolecer”, que compreendia como:

uma forma que encontrei para a dilatação memorial para a criação, isto é, um estímulo à **memória criadora**, que não se materializa na perspectiva de congelamento do real, mas da mobilidade das possibilidades de transgressão desse real. Um misto de lembrança, esquecimento e invenção.[...] De tal forma, não há um compromisso com a recordação do passado sugerido pelas fotografias, desenhos e poemas, até mesmo porque estes objetos já são abstrações do mesmo. Não se evidencia então a reprodução. [...] Lembrar então é apenas o “primeiro” passo desse procedimento. O que se sucede é a necessidade de uma busca por meio da intuição, pela dilatação do corpo, pela investigação de uma **memória corporal** que se iniciou muito antes dos ensaios. (SILVA, 2019, p. 12)

Todavia, como toda nova experiência, outras dimensões são descobertas, dilatadas e materializadas. Assim como em minha pesquisa de mestrado, ao propor o “amolecer”, tecendo relações entre minhas “memórias farinheiras” e criação em dança, aqui, ao propor a “Reformação” , tecendo dessa vez relações entre a criação artística e minhas “memórias baitolas”, produzo conexões que reafirmam o lugar da trajetória de vida no artista em suas criações poéticas. Escrita autobiográfica que desvela os campos simbólicos produzidos pelo imaginário a partir da memória daquele que cria.

Ambas as experiências também produzem um movimento de retorno, no qual, não mais apenas as memórias são indutores para criação, como o mergulho nelas, torna-se um processo de aprendizagem sobre si que possibilita o corpo compreender melhor seus processos, deixando para trás aquilo que não mais deve ser carregado e levando consigo aprendizagens que contribuirão para construção de outras memórias, memórias positivadas, uma vez que:

estar enterrado em minhas memórias [...] que vivem e sobrevivem ao tempo, por meio da dança e da cena, é ser um corpo raiz, é me tornar a raiz de uma árvore que proliferará e espalhará sementes pelo terreno familiar e, como pertencer faz parte desse trajeto, estar enterrado é, por fim, se sentir pertencente a tudo aquilo que vivo em cena e que vivi durante o processo de construção da mesma. (SILVA, 2019, p. 19)

Todavia, na “Reformação” o fato de os objetos da memória estarem relacionados diretamente como as experiências do campo da diversidade sexual e de gênero, transparece um aspecto peculiar deste processo. Uma dimensão do processo criativo como estratégia de tensionamento da violência de gênero, uma suplica ao direto a felicidade e a própria vida daqueles que fogem da norma, na medida em que contar poeticamente a história de um corpo marginalizado é perceber enlazes da estrutura da desigualdade que afeta não somente aquele corpo, mas tantos outros como ele. Por conseguinte, é vasculhar também a memória marginalizada de um povo, não apenas para arranhar as feridas, mas para criar estratégias de resistências e cura.

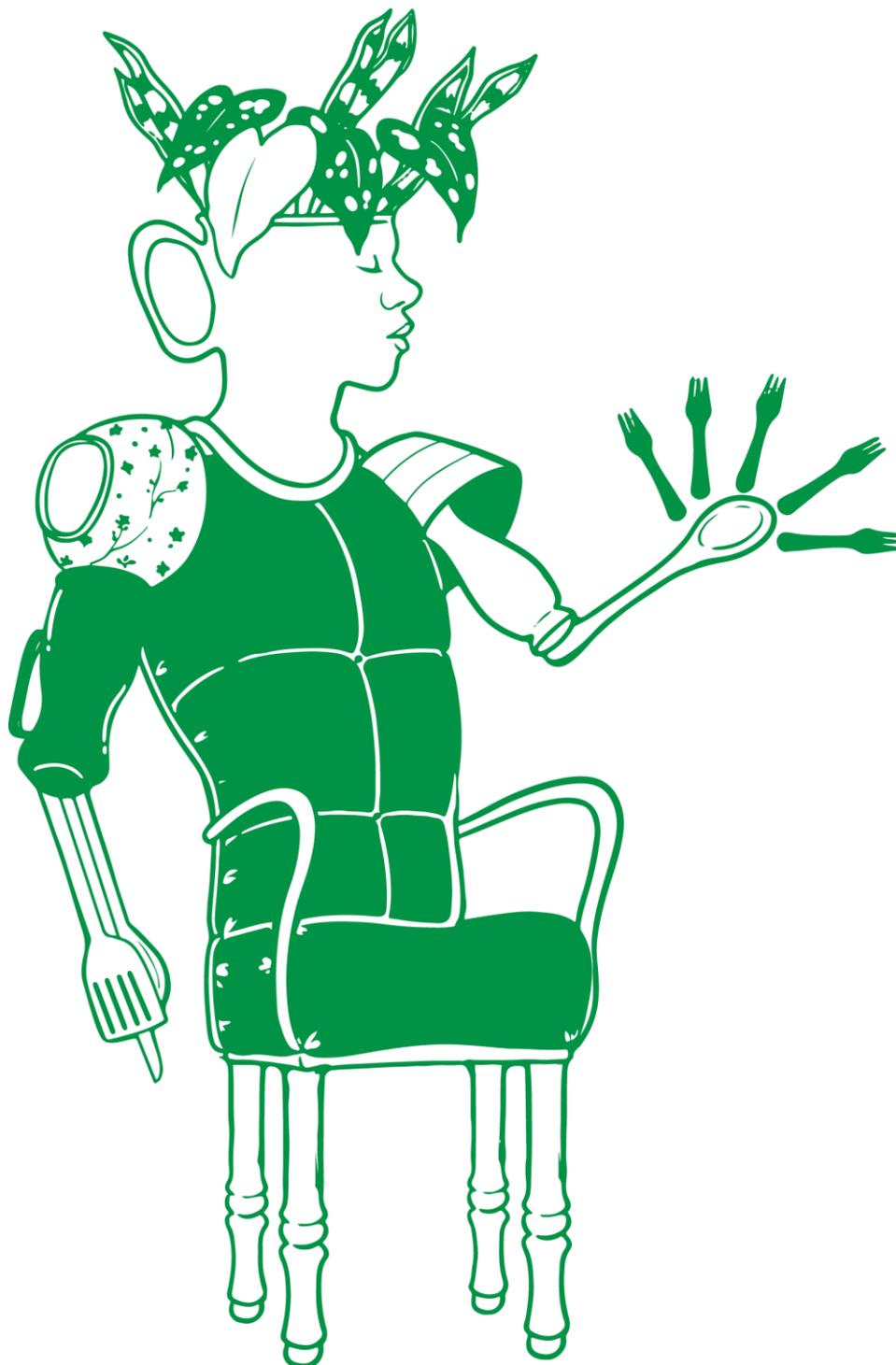
De tal forma, o corpo, na poética “Desarmarear”, como poética criada a partir de tais memórias, não tão somente por meio de seus gestos, como por meio do diálogo, com figurino, com as músicas, com a dramaturgia, com os lugares da filmagem, escolhidos não a toa, mas oriundos da fricção entre criação poética e enfrentamento a heterocisnormatividade, transmuta uma batalha vivida cotidianamente ao longo da vida e sinaliza que para seguir, para mudar, é preciso ter esperança. Lembrar, esquecer, criar e ressignificar, tornam-se movimentos de criação dos trajetos e dos mundos possíveis para minhas obras de arte e para meu corpo. Um movimento *criador de si* na construção de um *Corpo Ocupante Autocriador*, uma reformação.

De tal maneira, “Reformação” seria assim a ação transformar as memórias, em especial as relacionadas as questões de gênero e sexualidade, em obras de arte. Por conseguinte, de dar um novo sentido e uma nova forma as experiências vividas. De remodela-las; modifica-las, altera-las e de algumas delas se curar e de outras potenciar.

“Reformar” como modo de perceber e (re)inventar a casa-corpo: a vida, o corpo e as narrativas do artista-pesquisador, dando materialidade ao território da Arte&vida que este transita. “Reformar” é, assim, um modo de olhar as maneiras como o fazer artístico produz conhecimentos distintos durante as experiências criativas por meio da memória e, em especial nesta pesquisa, de memórias associadas a homossexualidade e, por conseguinte, também é um modo de perceber como a experiência criativa se torna estratégias de enfrentamento a homofobia. O que torna esta pesquisa não apenas uma Pesquisa *em Artes*, mas uma pesquisa *em* ativismo que não separa fenômeno pesquisado de pesquisador, muito pelo contrário, que está preocupada em compreender como a arte vista e/ou produzida na ótica do *Corpo Ocupante Autocriador*, dada a inseparabilidade entre forma e conteúdo, produz mudanças no corpo, isto é, na existência, daquele que pesquisa-cria.

MOBILHAÇÃO

Construindo uma técnica pessoal e um corpo cênico não heterocisnormativo em “Cuide-se”



Fonte: Alan Furtado

MOBILHAR

Abastecer o Corpo Ocupante Autocriador com novos gestos-moveis; trazer para a Casa-corpo outros movimentos; construir, a partir do diálogo com práticas artísticas não heterocisnormativas uma outra técnica possível, uma técnica pessoal, uma técnica que rompe com heterocisnormatividade. Materializar no corpo e dar fisicalidade a um projeto de Arte&vida que a liberdade do mover.

Experencie danças da diversidade e, nelas e por meio delas, conceba uma técnica pessoal que rompa com a heterocisnormatividade

Videodança “CUIDE-SE”

<https://www.youtube.com/watch?v=baXxqRFo6R4>

Durante aproximadamente sete anos, vivi e estudei diretamente a teoria-práxis da *Dança Imanente* de Ana Flávia Mendes (2010), por meio de minha atuação na Companhia Moderno de Dança (CMD) e seus respectivos núcleos. Teoria-práxis esta que também é uma das bases para muitos pensamentos desenvolvidos em minha pesquisa de mestrado e, por conseguinte, mesmo que eu não esteja diretamente ligado a CMD na atualidade, segue sendo uma motriz de meus fazeres artísticos e uma aliada no desenvolvimento de outras percepções possíveis para meu fazer-pensar arte, em especial estes que venho desenvolvendo nos últimos anos e que estão diretamente alinhados a agenda LGBTQIA+.

Um das percepções que muito me interessa na teoria-práxis da *Dança Imanente* e que dialoga na busca pela construção da noção do *Corpo Ocupante Autocriador* é a noção de *Corpo Imanente* que Ana Flávia Mendes (2010) desenvolve. Segundo a artista-pesquisadora, o *Corpo Imanente* surge como uma noção que acredita na existência do corpo cênico como algo que está atrelado a experiência psico-socio-histórico-cultural do intérprete-criador. Logo, não dissocia prática artística de experiência de vida, muito pelo contrário, convida o artista-pesquisador a trazer para seu fazer artístico, suas idiossincrasias, suas particularidades e suas percepções desenvolvidas e construídas fora do espaço tido como espaço do fazer artístico. Em outras palavras, a artista-pesquisadora, por meio da noção de *Corpo Imanente*, convida o corpo criador a emaranhar-se no entre Arte&vida.

Além disso, Ana Flávia Mendes (2010), opondo-se a ideia do corpo como objeto, afirma que este *Corpo Imanente* é o próprio indivíduo em processo de agenciamento de sua identidade na relação que tece com o mundo, isto é, em sua percepção o corpo é tomado como um gerenciador de si na experiência cultural e social, bem como consigo mesmo. O corpo é assim, um organismo em movimento de criação de si e não uma substância de posse do artista-criador. O *Corpo* é o próprio indivíduo em movimento e agenciamento de sua identidade. Segundo a autora:

O corpo, nessa perspectiva, não é apenas um depósito ou sede de algo que nele se aloja, mas sim uma espécie de agenciador, um articulador de informações que o tocam e o penetram. O corpo é gerenciador de sua própria identidade, alterando-a e adaptando-a às diversas situações e/ou necessidades do meio (MENDES, 2010, p. 171)

Ainda segundo a autora o *Corpo* “não se constitui apenas de informações biológicas, mas agrega em sua existência características culturais e, portanto, mais subjetivas” (MENDES, 2010, p. 171) e, “se a identidade é no corpo, quer dizer que esse último, por sua vez, reflete a

identidade” (p. 169). Todavia, Ana Flávia Mendes (2010), reitera que a identidade, não é algo estanque e, por estar diretamente relacionada ao corpo, se move, se transforma, se modifica, se (re)inventa na interdependência das experiências vividas pelo mesmo ao longo da vida e, nesse sentido, é transformado pelo seu aprendizado cotidiano. De tal maneira:

o corpo imanente, então, surge como noção que acredita na existência do corpo cênico como algo que, mesmo inerente à personalidade do intérprete, não se encontra fixo e estabelecido, mas em constante processo de construção e, conseqüentemente, de transformação. (MENDES, 2010, p. 37)

Ainda alinhada a essa noção de Corpo Imanente de Ana Flávia Mendes (2010), outra perspectiva que muito me interessa na teoria-práxis da *Dança Imanente*, é sua compressão sobre técnica. Uma vez que, Ana Flávia Mendes (2010), ao propor uma estratégia criativa investigava para desenvolvimento da autonomia do corpo, bem como para pesquisa de movimento e linguagem corporal em processos criativos, que ela denomina de “Dissecação artística do corpo”, na qual “a sensibilidade e a percepção são aguçadas nos intérpretes-criadores” (MENDES, 2010, p 276), a artista-pesquisa, propõe a possibilidade de invenção de uma “técnica pessoal” para o corpo cênico.

Vale ressaltar que, em uma primeira perspectiva, na qual, dentro da atividade humana haveria procedimentos preestabelecidos e previamente testados, onde deveríamos recorrer sempre que desejarmos alcançar um objetivo, a técnica, originário do grego *teckné*, pode ser compreendida como um conjunto de procedimentos definidos e passíveis de transmissão, cujo objetivo é gerar resultados consideráveis úteis (SOUZA, 2018).

Ainda nessa perspectiva, quanto as especificidades das artes, técnica poderia ser concebida como “um conjunto de procedimentos exigidos pelo emprego de certos instrumentos ou de certos materiais (técnica do violino, técnica do afresco) numa forma de arte específica (a técnica do estilo gótico)” (LALANDE 1999, p. 1109). No caso da Dança, desta forma, em um primeiro momento, pode ser compreendida, como um conjunto de procedimentos antecipadamente delineados que permite ao corpo alcançar com eficácia e eficiência dos resultados almejados para uma linguagem em dança específica.

Usualmente encontramos essa perspectivava no que Eugenio Barba (1989), nos estudos sobre representação e interpretação cênica, definirá como “técnicas de aculturação”, isto é, técnicas nas quais os atuantes “se submetem a um processo de aculturação forçado, imposto de fora, como uma maneira própria de se colocar em pé, de andar, de parar, de olhar, de estar sentado, distinta do cotidiano” (BARBA, 1989, p. 29).

Nesta primeira ótica, o artista-pesquisador aprende desde cedo princípios, códigos e modos de operação do corpo, e de utilização de sua energia, específicos da linguagem que estuda, para obtenção dos resultados já estabelecidos como proveitosos na atividade em questão. Para isso, regras e exercícios fixos são passados de geração em geração como constituintes de uma tradição do gesto.

Essa perspectiva nasce da romântica e idealizada ideia, que ainda se perpetua nos dias de hoje, de que há uma natureza no corpo, um tipo de estrutura original que antecede a cultura e por conseguinte está passivo a ser emoldurado. Todavia, Marcel Mauss (1934) em seu ensaio “Técnicas corporais” no revela que o corpo não conhece distinção entre ferramenta, matéria e agenciamento de sua própria composição e, conseqüentemente, de sua pertença cultural, o que o leva a construir um paradoxo entre natureza e cultura, sem saber ao certo o que vem antes e o que vem depois.

Desta forma, a cultura fabrica o corpo, porém, paralelamente, o corpo também age no ambiente, transformando-o e resignando-o a partir dos próprios agenciamentos da cultura (ROCHA, 2009). Trata-se assim, de uma via de mão dupla, um jogo constante no qual natureza e cultura se embricam em diálogo sem começo ou fim, um paradoxismo no qual “a natureza do corpo e, assim, a do homem, é cultural” (ROCHA, 2009, p. 49)

Esta possibilidade que Marcel Mauss abre em seus estudos nos leva a algumas pistas sobre a relação entre corpo e técnica como pensados na atualidade, a primeira é que, se não há corpo anterior a cultura, nem cultura anterior ao corpo e sendo a técnica o meio de intervenção do homem na natureza e por conseguinte o caminho para construção de uma cultura e vice-versa, *não há corpo sem técnica*. A segunda é que, sendo a técnica intrinsecamente relacionada as culturas e sendo as culturas rede de relações, costumes, hábitos, comportamento, valores e crenças que variam de acordo com as sociedades que as produzem, *as técnicas do corpo diferem com as culturas*. A terceira é que, sendo as técnicas do corpo produtos das relações entre corpo e cultura, e sendo estas relações resultantes também do fator tempo, isto é, relações que se alteram de acordo com a época em que o corpo se situa, *as técnicas do corpo variam com o tempo*.

De tal maneira, essas pistas de um novo prisma para as técnicas do corpo eclodem em uma segunda perspectiva de técnica corporal no âmbito das artes, muito mais alinhados as ideias propostas por Ana Flávia Mendes (2010), na qual o artista recorre a um conjunto de procedimentos próprios para obtenção da melhor forma de gestar seus processos ou produtos, nela a técnica pode ser compreendida como um conjunto de procedimentos individuais no qual

não se utiliza de processos impostos de fora, mas de mecanismo criados a partir da experiência particular do sujeito, criando assim uma *técnica pessoal*.

Logo, a técnica, segundo essa segunda dimensão, não é concebida como adestramento condicionado e cristalizado, uma vez que nessas experiências, “ela é abordada como experiência da percepção e recurso para construção do corpo próprio, um corpo disponível, à escuta, tal qual um processo de descobertas constantemente reformuladas, com respeito à individualidade” (MILLER, 2012, p. 52). Eugenio Barba (1995) afirma que a busca por essa técnica pessoal, em oposição as técnicas de aculturação, poderia ser chamada de **técnica de inculturação**.

Aproximo-me de tais proposições de Ana Flavia Mendes (2010) e Eugenio Barba (1989) e Marcel Mauss (2003), para pensar a invenção de uma técnica pessoal não heterocisnormativa no processo de “Cuide-se”, técnica esta que também nasce a partir de experimentações com outras técnicas pré-estabelecidas emergentes das práticas artísticas não heterocisnormativas e que encontra uma maneira particular de organizar o corpo para a cena.

O que compreendo como práticas artísticas não heterocisnormativas são práticas que nascem no contexto da comunidade LGBTQIAPN+ como Voguing, Waacking, performances de Drags e/ou práticas que não necessariamente nascem do contexto da comunidade LGBTQIAPN+, mas possibilitam um rompimento com os papéis de gênero, como por exemplo o Heels dance, o jazz funk/street jazz e ainda as danças de salão que na contemporaneidade permitem que as duplas sejam formadas por dois rapazes ou duas moças, entre outras.

Acredito que, dialogar com essas práticas, seja fazendo aulas, participando de processos criativos, vivenciando suas culturas, contemplando apresentações ou ainda estudando suas origens, seus artistas e suas configurações na atualidade, possibilita um alargamento das possibilidades para o corpo, isto porque as formas peculiares de tensionamento ao cis-heteropatriarcado que cada uma delas produz leva o corpo a questionar seu lugar dentro da lógica desse sistema, bem como a refletir sobre a possibilidade de criar suas próprias formas de tensionamento.

Logo, me interessa o desenvolvimento de uma técnica corporal pessoal, para o *Corpo Ocupante Autocriador* (ou a partir dele), que se faça alicerçada e atrelada a experiência psico-social-cultural do artista-pesquisador que a inventa, tal propõe a noção de *Corpo Imanente* (MENDES, 2010), e que, por conseguinte, alinhado aos outros movimentos criadores de si, se

torne também um processo de transformação e autocriação do corpo ao convidar o mesmo a se mover em direção a estas práticas.

De tal maneira, a técnica pessoal que vislumbro discutir e construir aqui não se materializa apenas da ação criadora de novos gestos, mas também do diálogo com outras práticas e, por conseguinte, com outros corpos e outras formas de se mover, antes não experimentadas por mim. Isto é, uma técnica que se faz a partir de um deslocamento pessoal por entre práticas artísticas antiLGBTFóbicas e não heterocisnormativas, que dão ao corpo uma possibilidade de se repensar e se transformar a partir das experiências vivenciadas. Não se trata, portanto de uma aculturação realizada pela experiência com técnicas pré-estabelecidas, mas, dada a idiossincrática relação entre cultura e corpo apresentada anteriormente, de um diálogo com essas técnicas que abre caminhos para uma técnica própria. Este movimento criador de si denomino de *Mobilhação*.

Mobilhação, no cotidiano, é o ato de abastecer uma residência com moveis, isto é, ocupar os espaços com objetos passíveis de deslocamentos. Tem origem no termo mobília ou mobilha que, por sua vez, etimologicamente, significa "coisas que se movem". Teço uma relação entre essa ação de adquirir móveis para uma casa e a materialização de expressões artísticas que rompem com o cis-heteropatriarcado, por compreender que, na medida em que o corpo se autocria, colhem-se, criam-se, transfiguram-se gestos, e outras formas possíveis de escritas, que traduzem aspectos invisíveis da pesquisa-criação em escritas poéticas, processo esse que se torna mais latente quando esse caminho se faz por entre espaços que já produzem tensionamentos ao cis-heteropatriarcado e criam assim uma rede de forças simbólicas para o corpo que está a inventar seu próprio modo de estar no mundo.

Parto do principio que ao mobilhar uma casa, objetos e espaço tecem uma relação dualista e paradoxal no qual um transforma a composição do outro, dá um novo sentido, uma nova atmosfera para a casa que não mais se reduzia as paredes. Em uma lógica semelhante, o corpo, enquanto casa, ao entrar em contato com gestos oriundos de práticas artísticas não heterocisnormativas, constrói um outro sentido possível para si, assim como para estes gestos que passam a ser a carregar a potencia simbólica de ser dançada por aquele corpo. Processo este que também germina caminhos para uma criação autoral alicerçada ao enfrentamento à homofobia e ao tensionamento do cis-heteropatriarcado pela abertura dada ao corpo para expressar-se com liberdade.

Assim, na medida em que um processo de Mobilhação de um corpo-casa(ou *Corpo Ocupante Autocriador*) acontece, seu ocupante vai adquirindo **gestos-móveis novos**, que na lógica da experiência artística, poderíamos ver como os gestos que nos são ensinados em processos de ensino aprendizagem ou em processos criativos colaborativos, ou ainda aprendidos de outras formas e que sempre se configuram com uma informação nova adquirida de fora pelo corpo; **gestos-móveis usados**, que poderíamos ver como os gestos que são reutilizados de outros processos do próprio artista-pesquisador, entendendo que mesmo que aparentemente repetidos, sempre se configuram com uma outra experiência do mover; e **gestos-móveis feitos por ele mesmo**, que poderíamos ver como os gestos inventados para cada processo do artista-pesquisador.

Tais dinâmicas abordam, no processo de criação em dança, tanto a consciência corporal, quanto as necessidades de condicionamento físico do *Corpo Ocupante Autocriador*, isto é, o conhecimento sobre *como* dançar. Ou seja, nesse processo de criação, manipulação e transformação da matéria prima, isto é, dos gestos-móveis, o *Corpo Ocupante Autocriador* e sua criação “vão se conhecendo, sendo reinventados e seus significados são, conseqüentemente, ampliados” (SALLES, 2013, p. 132). O corpo conhece e se reconhece nos gestos, haja vista que:

a medida que o artista vai se relacionando com o obra, ele constrói e apreende as características que passam a regê-las, e assim, conhece o sistema em formação. Modificações são feitas, muitas vezes, de acordo com critérios internos e singulares daquele processo. O artista conhece, nesse momento, o que a obra deseja e necessita (SALLES, 2013, p. 135).

Em outras palavras, a *Mobilhação* é uma forma de entender como o corpo em processos criativos, em diálogo com práticas artísticas não normativas, disseca-se artisticamente, inventando seus meios, técnicas e movimentos autônomos e construindo uma percepção própria sobre os enlaces entre prática artística e heterocisnormatividade, bem como encontrando estratégias para uma forma particular de tencionar o cis-heteropatriarcado.

Deslocamentos entre as técnicas, os gestos e seus tensionamentos políticos

Certa vez, logo após apresentar um trecho do “Rito Artístico Farinha poética” - obra que compunha minha pesquisa de mestrado - para as turmas da Escola de Teatro e Dança da UFPA, Carol Castelo, uma amiga também artista, professora e pesquisadora, na época

professora substituta no curso de Licenciatura em Dança da UFPA, comentaram comigo que estava surpresa com a construção gestual e com o corpo que via se materializando para a poética em questão. Apesar de que sua admiração, segundo ela, não partir apenas da contemplação da técnica corporal, uma das questões que mais lhe ressaltou os olhos naquele momento foi ver “um outro Juan dançando”. Carol, como amiga de longa data, assistiu vários de meus trabalhos artísticos, logo as recorrências, que por vezes se tornam padrões para meu corpo dançando, já lhe eram comuns, todavia dada a imersão na gestualidade cotidiana da produção de farinha de mandioca, que realizei para a construção do Rito artístico Farinha poética, outros gestos, e por conseguintes, um outro corpo, se materializava.

Carol, assim como eu, sabia que minha transformação ao longo do processo criativo do “Rito Artístico Farinha poética” extrapolava a cena e se embrenhava nos processos de vida, todavia não há como negar que essa transformação também aconteceu de forma muito potente na ordem da fisicalidade, da materialidade ou mais especificamente, da técnica do corpo em cena, uma comparação sutil para quem me via dançando pela primeira vez, mas significativa para quem já me acompanhava a mais tempo.

Apresentação do trecho da poética “Rito Artístico Farinha poética” na Escola de Teatro e Dança da UFPA(2018).



Fonte: Jefferson Neves

Essa experiência com Carol verberou várias questões em mim e me levou a um lugar ímpar de reflexão em relação as questões da técnica corporal, que conseqüentemente transbordam nesta minha pesquisa de doutoramento. Ao longo de minha trajetória na dança, transitei por diversas linguagens e visitei várias formas de se expressar com o corpo, inclusive formas não necessariamente dançantes, tais como a capoeira e outras lutas, e por vezes, deslocava essas expressividades para minha dança pessoal criando uma maneira singular de me expressar.

Ciente que estes diálogos com outras formas de se expressar de alguma maneira alimentam minha dança pessoal – e vice-versa – e ainda, que estes mesmos diálogos produzem constantemente um outro corpo que dança, comecei a refletir sobre a possibilidade de dialogar com práticas artísticas não heterocisnormativas, ou pelo menos danças que minimamente desconfiguram a lógica binária de gênero, para criar uma técnica pessoal não heterocisnormativa, bem como, por conseguinte, produzir um outro corpo para mim, mas desta vez, um corpo que borrasse certas linhas normativas na/da dança.

Vislumbrando, inicialmente, assim uma imersão em técnicas que já possuem um vocabulário próprio, mas sem a intenção de alcançar um corpo específico para aquela dança, pelo contrário, com a intenção de me ver, enquanto corpo, se expressando a partir daquela dança e de suas particularidades, assim como compreendendo que a dança hoje pode ser caracterizada também como recombinação de certas formas recicladas na qual a colaboração entre técnicas corporais que utilizam-se de pesquisa de movimentos mais sofisticados tecnicamente, também fazem parte do universo plural de possibilidades atuais de investigação e criação de movimentos, me permitir experimentar danças como o Jazz funk/Street jazz, o Hells dance/Stilleteo, experimentações esta que transbordam na poética de “Cuide-se”, poética que utilizo como exemplo dessa criação de uma técnica pessoal não heterocisnormativa aqui nesta pesquisa.

O Jazz Funk, ou como também é conhecido, o Street jazz, é um subgênero das Danças Urbanas que nasce a partir do hibridismo entre jazz dance e hip hop freestyle, ambas danças afro-diaspóricas norte-americanas. Além das não determinações prévias, ou marcadores de gênero que caracterizariam o que pode ou não pode ser considerado movimentos masculinos e movimentos femininos, entre suas principais características também estão os movimentos expansivos, o uso ressaltado do quadril, os giros marcados e os movimentos fluidos.

Meu contato com esta linguagem não nasce necessariamente com minha pesquisa de doutorado, mas certamente meu interesse em conhecer os entrelaces entre a mesma e as questões de gênero e sexualidade que de alguma forma percebia como uma possibilidade emergente me fez querer estudá-la de forma mais aprofundada, assim como estudá-la a partir de outra ótica. O Jazz Funk/Street jazz aparece pela primeira vez em minha vida ainda na minha pré-adolescência, na cidade de Concórdia do Pará, inicialmente por intermédio da Cia Fragmento de Dança, na época conhecida como “Centro performático de dança Fragmento”, uma companhia de dança que transita por entre as linguagens das Danças urbanas, das Danças contemporâneas e das Danças regionais e, quase que paralelamente, por intermédio da Quadrilha Junina Invasão do cheiro, na época uma quadrilha junina moderna.

A se saber, as quadrilhas juninas modernas, ou quadrilhas modernas, são uma manifestação cultural que se tornou comum no estado do Pará, no final dos 90 e início dos anos 2000. Em alguns aspectos diferente das quadrilhas juninas tradicionais, dentre suas principais características estão o uso de temas que variam entre a cultura nacional, temas mitológicos e narrativas autorais, o uso de músicas que não se limita a tradicional quadrilha junina, variando entre músicas pop internacionais, músicas clássicas, entre outras, os figurinos alegóricos que se assemelham aos figurinos das escolas de samba, com uso de arranjos e resplendores e ainda o forte atravessamento de técnicas de danças como as Danças clássicas, as Danças modernas e o Jazz dance.

Apesar de, na época não estudarmos as linguagens seguindo seus códigos pré-estabelecidos, mas de forma empírica, dado o contato de Iran Dutra, coreógrafo da companhia e da quadrilha junina moderna, com linguagens como o Jazz dance e as Danças Modernas, bem como por conta de seu interesse pela cultura pop, em especial por cantoras como Madonna e Jannet Jackson, que na década de 80 e 90 eram fortemente atravessadas em seus vídeos pelo Jazz Funk/Street jazz, boa parte das coreografias da Cia de Dança fragmentos e da Quadrilha junina Invasão do cheiro, se olharmos pelos parâmetros atuais do que pode ser considerado Jazz Funk/Street jazz, se encaixariam facilmente dentro desta perspectiva de dança.

Um bom exemplo disso, é que ao cursar o curso técnico de dança da Universidade Federal do Pará, nas quais eram ofertadas aulas dança moderna, ballet clássico, dentre outras, assim como ao fazer aulas de Jazz e Street Jazz, fora daquele contexto, meus professores vez ou outras me questionavam onde eu havia aprendido aquelas movimentações, já que eu ainda não havia feito aulas de dança destas linguagens. A resposta era sempre a mesma: “aprendi na

Cia de dança que fazia parte e na quadrilha que dançava, só não sabia de quais danças aquelas movimentações pertenciam”.

Como é possível perceber pelo parágrafo anterior, já no contexto Belenense, em minha vida adulta, tive oportunidade de fazer aulas de linguagens específicas, incluindo o Jazz Funk/Street jazz com professores que estudam a linguagem de forma mais específica. E, por meu interesse em vivenciar o que considero as práticas artísticas não heterocisnormativas, durante o desenvolvimento de meu doutoramento, me matriculei na turma de Jazz Funk/Street Jazz do professor Hian Denys de Oliveira, que talvez não conscientemente é também integrante do coletivo artístico Casa de Maniva, um coletivo de protagonismo LGBTQIAPN+ da cultura Ballroom, fundado por mim e que falarei mais adiante neste trabalho.

Diferente do Jazz funk/street jazz vivenciado por mim durante minha adolescência, nestes Jazz Funk/street jazz que eu estava a experimentar durante as aulas de Hian Denys de Oliveira havia uma abertura maior para uma expressividade que não se firmasse em padrões de gênero. O que posteriormente fui compreender que esta abertura talvez estive ligado a quatro fatores: (1) primeiro ao fato de aproximadamente quinze anos terem se passado entre uma experiência e outra, período no qual muitas mudanças sociais acontecerem e, por conseguinte, muitas discussões políticas acerca da diversidade de gênero e sexual já haviam atravessado os campos da dança e modificado a própria dança em questão; (2) segundo que estas mesmas mudanças atravessam a formação de novos professores da dança e implicaram na formação de um professor que, também faz da comunidade LGBTQIAPN+ disposto a efetivar em sua prática de sala de aula a liberdade de expressão; (3) por terceiro, ao fato de eu estar fazendo aula em um espaço no qual o tensionamento das relações hierárquicas de gênero, e por conseguinte do cis-heteropatriarcado, é um pensamento fundante das práticas artístico-pedagógicas, haja vista que Rullien Polizeli e Aline Moreira, diretores, fundadores e professores da Escola Lumiar de dança, escola no qual eu fazia não tão somente as aulas de Jazz funk, como de Dança de salão e desenvolvia meus projetos com Voguing, estudam e põe em prática uma dança de salão que não se alicerça na relação dama e cavaleiro e propõe tipos diferentes de condução, no qual qualquer indivíduo pode ser condutor ou conduzido, o que certamente cria um espaço mais democrático para todo o contexto da escola; (4) por fim, o fato de eu participar das aulas de jazz funk/Street jazz em um período no qual eu já estava extremamente envolvido com minha pesquisa de doutorado, na qual já havia realizado algumas experimentações e feito algumas leituras sobre diversidade sexual e de gênero, bem como sobre homofobia em diversos

contextos e, por conseguinte, por conta disso, já me encontrava em um “estado de mudança” em relação a mim mesmo e minha dança para um corpo e uma dança mais livre dos padrões de gênero.

Durante uma das lives para o projeto “Desarmarear: diálogos sobre Dança e Diversidade sexual e de gênero⁷”, Hian Denys de Oliveira, ressalta que apesar do Jazz Funk não nascer do contexto cultural LGBTQIAPN+ ou não ter necessariamente um protagonismo LGBTQIAPN+, a presença de corpos que fazem parte da comunidade LGBTQIAPN+, bem como o empoderamento destes causados por vários fatores sociais, transformou esta linguagem de dança, fazendo com esta, na atualidade, se aproxime muito mais de uma corporeidade livre dos padrões de gênero. Segundo o mesmo:

A gente entende a priori que o jazz funk não é uma dança que tem esse protagonismo do corpo afeminado e por isso, inclusive era denominado como Street jazz, pois remetia ao Street dance. Então tinha uma movimentação muito masculina do Hip hop embriçada com o jazz. Com o passar do tempo e do próprio processo da humanidade, esses corpos (pertencentes à comunidade LGBTQIA+) foram se empoderando e, como consequência, essa dança foi bebendo de mais fonte que não era mais tão somente o Hip Hop, mas danças diversas, incluindo danças de protagonismo LGBTQIA+, como o waacking, por exemplo. (OLIVEIRA, 2021, online)

Hian Denys de Oliveira ressalta que atualmente também é possível encontrar muito mais artistas empoderados em relação as suas sexualidades, o que influencia na construção da corporeidade do Jazz funk/Street jazz, pois segundo ele, “você ser assumidamente um homem gay faz toda diferença na construção de sua arte, na construção de sua pesquisa em dança”(OLIVEIRA, 2021, online), a partir disso, Hian Denys de Oliveira coloca em questão que a forma que ele cria suas poéticas em Jazz funk/Street jazz tem muito de suas características pessoais e, por conseguinte, é atravessado por uma expressividade não heterocisnormativa e por uma consciência de gênero que o faz “beber em fontes” como o Voguing, dança da comunidade LGBTQIAPN+ também praticada por ele.

O empoderamento dos corpos da comunidade LGBTQIAPN+, desta forma, altera as estruturas artísticas, pois possibilita que estes, em suas experiências, sejam elas emergentes das Culturas LGBTQIAPN+ ou não, não neguem traços importantes de suas subjetividades tais

⁷ “Desarmarear: Diálogos sobre Dança e Diversidade sexual e de gênero” foi um projeto artístico-cultural contemplado pelo edital juventude ativa, através da Lei Aldir Blanc de Incentivo Cultural. O projeto, além da Videodança “Desarmarear”, gerou quatro lives nas quais dialoguei com artistas LGBTQIA+ sobre suas atuações no campo da dança, ambas as ações foram pensadas e realizadas também com a intenção de somar com esta pesquisa.

como, suas sexualidades e suas expressividades de gênero não normativas. O empoderamento, como pretendo dialogar aqui, encontra alicerces nos estudos de Joice Berth (2019), cuja a pertença definição foge do esvaziamento discursivo e se situa em uma construção de forças e competências individuais e coletivas no âmbito dos sistemas de políticas para mudanças sociais.

De tal forma, segundo a autora, empoderar não seria necessariamente dar instrumentos para grupos oprimidos, mas seria um processo no qual estes mesmos grupos constroem articulações individuais e grupais que perpassam por estágios de autoafirmação, autovalorização, autorreconhecimento de suas competências e habilidades e de sua história, assim como, e principalmente, articulações que perpassam por um entendimento quanto a sua posição social e política (BERTH, 2019). Logo, a autoafirmação, um dos estágios mais associado à ideia de empoderamento, seria apenas um aspecto da teoria do empoderamento e por conseguinte não corresponde a sua totalidade. Empoderar um corpo, além da criação de sentimentos de autoestima e autoafirmação, é um trabalho de conscientização e reação das desigualdades sociais, e por conseguinte, a germinação de uma visão crítica da realidade, bem como de ações que alterem determinados contextos. Sendo assim:

Empoderar, dentro das premissas sugeridas, é, antes de tudo, pensar em caminhos de reconstrução das bases sociopolíticas, rompendo concomitantemente com o que está posto, entendendo ser esta a formação de todas as vertentes opressoras que visto ao longo da história (BERTH, 2019, p. 23).

Desta forma, afirmar que nas experiências com Jazz Funk/Street Jazz, há corpos pertencentes a comunidade LGBTQIAPN+ suficientemente empoderados para transformar as expressividades e os modos de fazer desta dança ao longo de sua história é afirmar que estes corpos estão vivendo um processo individual e social de tomada de consciência de seus lugares no mundo, bem como de suas potências enquanto agentes transformadores da realidade, por conseguinte, experimentar tal dança na atualidade é também vivenciar, (re)conhecer e trazer pra si esta força transformadora ao compreender que o Jazz Funk/Street Jazz, em sua gestualidade e suas experiências de encontro, torna-se um espaço de troca e uma aprendizagem que se faz enquanto transgressão.

Hian Denys de Oliveira dançando Jazz Funk/Street jazz (2020)



Fonte: Pablo Silva (Pabuloso Produções)

Movimentação de Jazz Funk/Street Jazz em “Cuide-se”(2021)



Fonte: Acervo pessoal

Movimentação de Jazz Funk/Street Jazz em “Cuide-se” (2021)



Fonte: Acervo pessoal

Por sua vez, o Heels dance é uma dança que também pertence ao campo das Danças Urbanas, e utiliza movimentações influenciadas por outras danças como Hip-Hop Freestyle, Jazz dance e Jazz funk, mas sua principal característica é o fato de a pessoa desta dança ser dançada em cima de um sapato salto alto. O mais próximo da determinação de uma data para seu surgimento é o começo do século XXI nos continentes Europeu e na América do Norte (MACIANO, 2018), mas foi a partir segunda metade do século XX, por conta da ascensão da Cultura pop, que tal dança se tornou mundialmente conhecida e vários grupos sociais passaram a experimentá-la, em especial a comunidade LGBTQIAPN+.

Brendo Pinheiro da Silva (2021), artista, professor e Drag queen de Belém do Pará, que atua com Heels Dance, também em entrevista para o projeto “Desarmarear: diálogos sobre dança, diversidade sexual e de gênero”, afirma que antes de começar a ter aulas de Heels Dance/Stiletto costumava ver vídeos de outras danças urbanas como Voguing e Waacking, ambas danças de contexto LGBTQIAPN+, assim como de videoclipes de cantoras da cultura como Beyoncé e Joelma (ex-vocalista da Banda Calypso), para se inspirar e reproduzir seus movimentos, sempre em cima de um sapato salto alto, mas sem saber que ao fazer isso estaria fazendo um dança específica, isto é, o Heels Dance. Ele brinca ao afirmar que teve Beyonce e Joelma como suas primeiras professoras de Heels Dance.

Brendo Pinheiro da Silva (2021) ressalta também que esse processo de aprendizagem do Heels Dance mediado pela Cultura Pop está relacionado a outros processos que atravessam sua construção enquanto artista da dança, primeiro a dificuldade em ter acesso à escolas de dança e a profissionais que estudem de forma mais aprofundada a dança em questão, por fatores como a escarceis desses profissionais no contexto paraense e ainda pelo valor cobrado para ter acesso aos espaços que oferecem aulas dessa linguagem o que gera o segundo processo que está relacionado a um autodidatismo na dança, na qual o artista precisa desenvolver estratégias próprias para aprender sobre a dança que deseja vivenciar, aproveitando-se de dispositivos como redes sociais, vídeos do Youtube, aulas online e eventos que trazem profissionais de outros estados para capital paraense, tal qual podemos observar nesta fala dele:

A primeira vez que fiz uma de aula Heels Dance foi com A Fran Manson, em um evento de danças urbanas organizado pela Escola Mirai de Dança (escola especializada em danças urbanas de Belém do Pará). Eu toda patricinha com meu salto de acrílico e super feliz em saber que ia aprender coisa nova. Isso foi um impulso (SILVA, 2021, online).

Atualmente o número de profissionais do Heels Dance no contexto paraense não tem se expandido tanto, já que dentre os profissionais da dança que atualmente ensinam Heels Dance no contexto paraense, mais especificamente, nas cidades de Belém do Pará e Ananindeua, pude encontrar apenas o já mencionado Brendo Pinheiro da Silva, e as dançarinas e professoras Alana Pinheiro, Kellen Sampaio e Karen Kzan. Todavia percebe-se um interesse desses profissionais que atuam com a linguagem em aprofundar-se tecnicamente e teoricamente na dança em questão, bem como uma oferta mais ampla de turmas desta linguagem nas escolas de dança, ocasionada por uma maior demanda do público interessado em experimentar a dança de salto alto.

Além disso, essa demanda de público, ocasiona, assim como é ocasionada também pela crescente em relação aos, anteriormente mencionados eventos de dança que realizam encontros entre praticantes das danças urbanas e professores especializados em determinadas linguagens, tanto de outros estados quanto do próprio Pará e, por conseguinte, uma ampliação dessa plataforma de acesso ao conhecimento. Durante a realização desta pesquisa, por exemplo, participei dos eventos “Conexão Nacional de Dança”, realizado pela Move dance Studio, “RR new Project” realizado Pela RR cia de Dança e do “Intensive Dancer’s Belém” realizado pelo artista-professor Jairo Sva, em ambos os eventos realizados em Belém do Pará com oferta de aulas de Heels Dance.

Eu, Jairo Sva(professor) e Jothan Neto, na aula de Heels dance/Stilleto durante o evento Intensive Dancer’s Belém



Fonte: Fortunado Fotografia

Além de meu interesse em vivenciar experiências de ensino-aprendizagem do Heels Dance por meio de aulas específicas da linguagem, como nos eventos de dança mencionados, também busquei outras formas de experienciar a dança com salto alto, participando de aulas de dança de outras linguagens, tais como Zouk, jazz funk e Voguing, porém em cima do salto alto, assim como experimentando de forma independente maneiras de dançar de salto alto, buscando assim encontrar estratégias próprias para meu corpo.

No que tangem as questões em torno da homofobia, Brendo Pinheiro da Silva (2021) conta que já ouviu comentários homofóbicos por ser um rapaz dançando de salto alto. Expressões como “o viadinho do salto” e “o gayzinho que dança de salto” já foram ouvidas pelo artista quando pessoas se referiam a ele e, segundo Brendo Pinheiro, o que mais o decepciona nesses episódios foi perceber que grande parte dos comentários dessa natureza vieram de pessoas que também fazem parte da comunidade LGBTQIAPN+, fato que demonstra que mesmo se tratando de um grupo marginalizado e estigmatizado ainda reproduzimos determinadas violências.

De tal forma, ser homossexual ou qualquer outra identidade social marginalizada não isenta uma pessoa de produzir e reproduzir violências, haja vista que esse processo de conscientização acerca dos dispositivos de violência, tal como a homofobia, e dos modos que eles se materializam na estrutura social e nas relações cotidianas é um processo educacional que se faz a partir de uma teia de ações que não depende apenas de uma vontade de se repensar, mas de estratégias efetivas dentro do próprio grupo minoritário.

Todavia, segundo o artista, essas mesmas pessoas que o criticam por dançar de salto alto utilizam o instrumento, por exemplo, para se fantasiar para o carnaval. O artista afirma: “Muitas dessas pessoas que criticam por estar dançando de salto são as mesmas pessoas que estão no carnaval de Vígia (de Nazaré) montados.” (SILVA, 2021, online). Isto revela um outro aspecto da dinâmica da homofobia não tão somente na dança, mas na sociedade em geral: a relação pejorativa entre expressividade homossexual e comichidade.

Não é incomum encontrarmos na arte, em especial nas artes cênicas como dança e teatro, bem como no carnaval, personagens e fantasias que fazem uso de características da homossexualidade como comportamentos afeminados, assim como da transgeneridade, para satirizar nossas existências, o que, se fizermos um paralelo ao conceito de Racismo recreativo, podemos compreender como uma “Homofobia recreativa”.

Na teoria do “Racismo recreativa”, o humor tornar-se um instrumento de violência simbólica que ridiculariza de forma sutil a existência de pessoas negras, aparentemente amenizando o forte impacto que ditos populares, piadas e outras formas de expressão “cômicas” pode exercer sobre o grupo marginalizado. De tal forma, nesta lógica, o humor não é apenas um produto de ideias espontâneas e dissociadas de um contexto social, muito pelo contrário, Segundo Adilson Moreira (2020, p. 95), “o humor assume a forma de um mecanismo responsável por medidas que legitimam arranjos sociais existentes”, haja vista que:

As piadas que elas contam são produtos culturais, são manifestações de sentidos culturais existem em dada sociedade. A produção do efeito cômico depende dos significados culturais existentes nas mensagens que circulam nas interações entre os indivíduos. Ele é, portanto, um tipo de mensagem que expressa o status cultural de que as pessoas gozam em uma determinada comunidade. (MOREIRA, 2020, p. 94)

Um bom exemplo disso, está na personagem “nega maluca” que se tornou comum no carnaval brasileiro. Uma representação exacerbada e estereotipada da mulher negra: preta, pobre, descabelada, hipersexualizada e exageradamente sorridente, que pode ser interpretado como uma ausência de consciência crítica sobre sua condição social. Fatores que contribuem para o engessamento do imaginário popular sobre pessoas negras, em especial, neste caso, sobre a mulher negra, estereotipando e depreciando a existência das mesmas.

De forma semelhante, piadas, ditos populares e representações estereotipadas das vivências homossexuais e transgêneras expressam um entendimento comum sobre os lugares que indivíduos da comunidade LGBTQIAPN+ devem ocupar, bem como os limites de sua participação na estrutura política da sociedade, as oportunidades materiais às quais estes podem ter acesso e um afastamento de suas características físicas e comportamentais e, por conseguinte de seus corpos, como elementos socialmente desejáveis.

Na homofobia recreativa, assim, o humor é um instrumento que intenta demarcar os lugares de superioridade da heterossexualidade e da cisgeneridade nas hierarquias sociais, produzindo um sentimento de autoconfiança naquele que sátira a existência do outro e de inferioridade naquele que é satirizado.

Em outras palavras, uma vez que, diante da cultura machista e sexista da sociedade brasileira, há uma tendência em buscar risos e chacotas das formas femininas de se expressar, na mesma lógica do Racismo recreativo, porém direcionando a satiriza de mulheres trans e travestis e homossexuais afeminados, não apenas no carnaval, como em espetáculos de dança,

teatro e outros veículos de comunicação, homens vestidos de mulheres e reproduzindo estereótipos acabam por reforçar a homofobia, a transfobia e o machismo, ao ridicularizarem estas identidades sociais.

Todavia, ser uma mulher trans/travesti, uma bicha, um viado ou um baitola está longe de ser uma fantasia ou uma identidade a ser estereotipada, pois estas são identidades sociais exercidas cotidianamente que sofrem violências específicas, e por vez perdem suas vidas por romperem com a heterocisnormatividade e com o cis-heteropatriarcado não apenas em datas e eventos específicos, mas diariamente. Além disso, estas identidades constituem uma pluralidade de modos de existir.

Acredito que nós mesmos, enquanto pessoas LGBTQIAPN+, somos capazes de representar nossas experiências e encontrar caminhos expressivos nas artes que não reduzam ou estereotipem nossas existências. Que façam isso de forma realmente compromissada com a agenda LGBTQIAPN+ e com a preservação e celebração de nossas existências. Caminhos que produzam sentidos reais e que tragam à tona a complexidade do existir LGBTQIAPN+. Caminhos que reconstituam nossa autoestima, nosso autoconhecimento e nosso desejo de estar vivo e não que reforcem que um lugar de inferioridade na lógica social. Tal qual, Brendo Pinheiro da Silva (2021) ressalta em nosso diálogo ao falar sobre a importância do Heels dance para construção de sua autoestima:

Eu tinha muita vergonha de me expressar. Eu lembro que uma vez eu fui ao banco e fiquei parado sozinho, não fiz o que tinha que fazer, porque eu era muito vergonhoso. E me ver hoje em cima de um salto alto, fazendo as pessoas pensarem assistindo minha arte me traz muitos pensamentos, e o principal é: me salvou. Isso tem me salvado até hoje (PINHEIRO, 2021, online)

Ele também relata que em sua experiência enquanto professor de Heels Dance que, apesar de sua didática não ser necessariamente direcionada a comunidade LGBTQIAPN+ ou a corpos femininos e afeminados, esse processo de (re)descobrimto de si enquanto corpo não heterocisnormativo se materializa na experiência de seus alunos, como podemos observar no seguinte relato: “Sempre que acaba minhas aulas, eu abro uma roda de conversa para saber como eles se sentiram. Já tive pessoas trans se descobrindo em minha aula e saber o quando elas se sentiram livres para expressar sua dança foi lindo” (PINHEIRO, 2021, online).

Questões que ressaltam os motivos pelo qual busquei experimentar o Heels Dance, haja vista esta busca está associada diretamente ao movimento de transgressão da técnica em dança

produzia pelo meu corpo até aquele momento. Dançar no salto alto, para mim foi uma ruptura com as associações de vulgaridade, bem como um despudor, isto é, um reconhecimento de outra sensualidade possível para meu corpo e um encorajamento para assumir em minha dança comportamentos e gestos que não cabem convergem com heterocisnormatividade, sem precisar assim corresponder ou me encaixar aos padrões de gênero instituídos como movimentos e forma apropriadas de “se dançar como homem”, bem como de reproduzir uma “virilidade dançante”.

De tal forma, acredito que dançar em cima de um salto alto é um processo de redescobrimto de si enquanto corpo não heterocisnormativo na dança, haja vista que ao mesmo tempo que este ato rompe com a necessidade de uma virilidade, constrói uma força singular do/no corpo que dança. Porém diferente da valorização de atributos e características físicas próprias do “homem ideal”, que habitualmente vem acompanhada de uma imposição hierárquica, esta (re)descoberta dos atributos de um corpo com outra masculinidade possível se trama de forma horizontal em relação ao outro, pois tal corpo estaria mais preocupado em se situar no mundo, em primeiro se entender enquanto indivíduo. Falo assim da “Mobilhação” do *Corpo Ocupante Autocriador*, no caso desta pesquisa, de um corpo que deseja dançar sem medo sua feminilidade, enquanto processo de formação e transformação de si. Um processo capaz de dar um novo sentido para o corpo, para a Arte e para vida de quem dança.

Brendo Pinheiro montado como a Drag Monique Lafon dançando de salto alto (2021)



Fonte: Redes sociais do artista

Movimentações de Jazz Funk e Heels dance em Cuide-se 01



Fonte: acervo pessoal

Movimentação de Jazz Funk e Heel Dance em “Cuide-se” (2021)



Fonte: acervo pessoal

Movimentações de Jazz Funk e Heels dance em Cuide-se 01



Fonte: acervo pessoal

O Voguing é uma dança que nasce e faz parte dos acervos de linguagens artísticas desenvolvidas na Comunidade Ballroom, uma comunidade que é um desdobramento da Comunidade LGBTQIAPN+ e ao mesmo tempo uma resposta à mesma. Uma vez que, a Comunidade Ballroom, como iremos discutir de forma mais específica nos próximos capítulos, nasceu na cidade de Nova York, em meados dos anos setenta, como uma réplica aos casos de racismo e transfobia presentes nos bailes Drags da referida cidade.

Fundada por Crystal Labeija e suas companheiras, mulheres trans negras e latinas que estavam cansadas de participarem dos concursos de beleza realizados nesses bailes e serem constantemente sabotadas, por conta de suas transgeneridades e racialidades, tal comunidade hoje é um organismo que não apenas produz diversas formas e linguagens artísticas, como torna-se um espaço de celebração e acolhimento aos corpos LGBTQIAPN+, em especial aqueles atravessados por outras interseccionalidades.

Há duas histórias sobre o surgimento do Voguing, a primeira toma Paris Dupree, figura da Cultura Ballroom retrata em *Paris is Burning* (1990) como protagonista e revela que a artista imitava as poses das modelos da revista *Vogue* em frente ao clube *Footsteps*, seguindo as batidas da música house. A segunda, relata que presidiários LGBTQIA+ negros e latinos americanos, vítimas das leis de proibição da homossexualidade e do racismo institucional, no presídio Rikers Slid em Nova York observavam as poses dos modelos das revistas de moda, como o caso da revista *Vogue*, pois este era o único tipo de conteúdo que adentrava as selas dos presidiários, e quando estes saíam da prisão, já nos bailes da Ballroom, começaram a imitar essas poses mesclando-as com movimentos que remetiam ao gestual dos militares. Rodrigo Pará, nomeado oficialmente como pioneiro da Comunidade Ballroom e, por conseguinte, da dança Voguing no contexto paraense, em entrevista me relatou um pouco sobre essa segunda versão:

existe uma história que eu não sei dizer se é verdadeira ou não, mas algumas pessoas LGBTs pobres eram presas e as únicas revistas que poderiam passar na prisão eram as revistas de moda, porque elas não tinham nenhum cunho político, teoricamente, então, existe a revista *Vogue*, e ela começou a entrar na prisão e as pessoas que estavam lá começaram a imitar as poses das revistas, através das poses de modelos, e desde então a dança evoluiu para outros estilos. (PARÁ, 2019, n.p)

Dentro da Comunidade Ballroom, o Voguing faz parte das chamadas “categorias dançantes” e se subdivide em três formas específicas de se dançar. A primeira forma é conhecida como Voguing Old Way, “Pose” ou “Pop, Dip and Spin” e tem com bases

fundamentais no o ato posar(pose), mergulhar/cair (dip), girar(spin), caminhar (walks and catwalks) entre outros.

Rodrigo Pará (Pioneiro Pará Juicy Couture) batalhando na categoria Voguing Old Way no evento BH Vogue Fever



Fonte: Redes sociais do artista⁸

A segunda forma do Voguing, presente na Comunidade Ballroom, é o Voguing New Way, que além de trazer algumas movimentações semelhantes ao Voguing Old Way, tem forte influência de técnicas de circo trazidas pelos artistas circenses que frequentavam a comunidade Ballroom, o que caracteriza, por exemplo, a exigência da alta flexibilidade dos performes. Algumas ações características do Vogue New way são: clicks (contorções dos membros nas articulações), arms control (controle de braços), hand illusions e wrist illusions (ilusões de mãos e punhos) e já mencionadas movimentações que exigem uma flexibilidade mais extensa.

⁸ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BoZeBFfBEi0/>

Everton Luan (Father Lion King Laffond) batalhando na categoria New Way no evento Sallen Ball (2022)



Fonte: Cintia Rizoli

A terceira forma de dança Voguing é Voguing Femme que surge pela necessidade de inclusão da gestualidade feminina na dança Pop, dip and spin (Vogue Old way) principalmente por conta do protagonismo das mulheres trans/travestis no contexto da Comunidade Ballroom. Nessa forma é possível reconhecer cinco principais elementos que são: hands performance (performance de mãos), catwalk e duckwalk (caminhadas inspiradas em movimentações de passarela), floor performance (desempenho no chão), spin e dips (giro mergulhos). Nesta última forma é possível observar movimentações mais fluidas, bem como movimentações que fazem alusão alguns processos da transição de gênero da mulher trans/travesti, e, conseqüentemente, ressaltando a feminilidade desses corpos. Em entrevista, Rafaela Cardoso, na Comunidade Ballroom conhecida como Legendary Prada Juicy Couture, uma das primeiras pessoas a fomentar o Voguing e a Cultura Ballroom no contexto paraense e a primeira pessoa a receber o título de “Legendary” no cenário brasileiro, um importante título no contexto da Comunidade em questão, relata que:

Depois surge o *Vogue Femme*, que é uma forma mais feminina de reproduzir as movimentações que vinham do *Pop dip and spin*, que acabou virando outra coisa quando o adotou uma corporeidade das mulheres trans com corpo mais com curva, o lance da hormonização da mulher trans é muito representativo no vogue femme, porque ele fala de quadris largos, sobre peitos grandes, sobre bundas grandes, e todo esse processo que a mulher trans passa. e por isso que o vogue no geral conta uma história, tanto a tua história quanto uma história que vem antes de ti. (CARDOSO, 2019, n.p)

Esta fala de Rafaela Cardoso abre precedente para uma reflexão importante acerca deste movimento que tenho chamado de Mobilhação: ter vivenciado não apenas o Voguing(principalmente o Voguing Old Way e o Voguing Femme), mas todas as linguagens de dança que de alguma maneira contribuem para o desempenho atual de minha técnica pessoal, como os mencionadas danças Jazz Funk/Street Jazz e o Heels dance, me ensinaram que, enquanto arte do corpo, antes de pensar a dança em si, é preciso pensar quais corpos são esses que as dançam, isto porque em cada um desses corpos existe uma história, uma narrativa e uma vivência atravessada por personalidades e por questões estruturais que influenciam na presença e/ou na ausência desses corpos nos diversos contextos dançantes. Como afirma Silvia Miranda V. Macedo (2021), na Comunidade Ballroom conhecida como Pioneira Yagaga Kengaral, em diálogo para o projeto “Desarmarear: diálogos sobre dança, diversidade sexual e de gênero”:

Nós, enquanto pessoas trans, nossas vivências sempre virão em primeiro lugar. Quando nós somos chamados para fazer algum evento, somos as **pessoas trans artistas**. [...] Quando tem evento trans ou alguma roda de conversa são as pessoas trans dançarinas, mas quando são as pessoas cis, são **profissionais do meio da dança** (MACEDO, 2021, online)

Rafaela Cardoso (Legenday Prada Jucy Couture) em performance no evento Natalina Ball (2019)



Fonte: Danielle Cascaes

Silvia Miranda V. Macedo (Pioneira Yagaga Kengaral) batalhando na categoria Voguing Femme no evento BH Vogue Fever



Fonte: Redes sociais da artista⁹

Hands Performances (Movimentações do Voguing Femme) em “Cuide-se” (2021)



Fonte: Acervo pessoal

⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/eysumiranda/>

Catwalk (Movimentação do Voguing Femme) em “Cuide-se” (2021)



Fonte: acervo pessoal

Duckwalk (movimentação do Voguing Femme) em “Cuide-se”(2021)



Fonte: acervo pessoal

Transitar por entre essas danças requer uma sensibilidade com seus contextos, suas histórias e suas memórias, não se trata assim apenas de um rearranjo de gestos e modos de fazer, mas uma experiência de aprendizagem que não apenas desloca de lá pra cá os movimentos, mas propõe fluxos no qual meu corpo é questionado e se questiona sobre suas performatividade no entre Arte&vida, transformando-se, desta forma, por estas novas gestualidades e ao mesmo tempo, dado sua inseparabilidade, pelo contexto no qual essas se manifestam. Fato pelo qual, diferentemente de anos atrás quando ainda nem pensava em realizar esta pesquisa, hoje compreendendo-me como artista que vive as danças urbanas, em especial o Jazz Funk e o Heel, e principalmente me tornei um membro da Comunidade Ballroom que vive e pratica o Voguing em seu contexto de origem e tem o mesmo como experiência dançante transformadora em sua vida.

Dado as reflexões anteriormente apresentadas, nos quais teço essa relação direta entre construção de um corpo cênico e uma técnica pessoal, a partir do dialogo e imersão em práticas artísticas não heterocisnormativas, afirmo, que engana-se aquele que acredita que para a construção de uma escrita corporal autoral nas artes do corpo não se possa experimentar outras práticas e técnicas corporais diferentes daquelas já praticadas pelo mesmo, por receio de contaminar-se ou “corrompe-se” com ideias que não são originalmente suas. Como vimos, é no encontro com outras formas de perceber e narrar o mundo que o artista pode inventar e ampliar seu próprio modo de existir e comunicar-se artisticamente. Um exercício de criação de si possibilitado por uma familiaridade e estranheza com o mundo de outros.

Acredito eu, o “x” da questão, está no “como”. “Como” o artista se relaciona e como lhe é imposta tal relação com estas técnicas e linguagens, por conseguinte, com seus modos de operação no corpo. É preciso, portanto, perceber quando nossos processos artísticos - envolvam eles técnicas pessoais, com movimentos autônomos ou técnicas com códigos pré-estabelecidos - concebem-se enquanto espaços de formatação de corpos dóceis¹⁰, isto é, processos no qual a disciplina produz corpos submissos, alimentando a força destes corpos em termos de utilidade e diminuindo essa mesma força em termos de força política de obediência.

Corpos não criadores, mas apenas reprodutores de modelos ideias cujo objetivo primeiro seria alcançar a um ideal, adequando-se a qualquer custo a esses procedimentos e apenas executando aquilo que lhe é designado, seja na reprodução desenfreadas de modos de operação do corpo que as *técnicas de aculturação* podem produzir, seja no errôneo afastamento de outras possibilidades para o corpo que os adeptos das *técnicas de inculturação* executam ao se afastar de práticas artísticas com códigos pré-estabelecidos.

É preciso, desta forma, perceber a sobreposição do discurso-prática que prioriza a igualdade e a produção do mesmo em detrimento a equidade, bem como a produção da diferença nos processos artísticos, sejam eles oriundos de *técnicas de aculturação* ou de *técnicas de inculturação*. Para então, paralelamente, aprendemos a agir em prol do desmantelamento desses processos disciplinares, reconstituindo tais processos como caminhos que permitam a geração de projetos éticos, poéticos e estéticos pessoais - independe dos modelos de criação e ensino da artísticos – que dialogue com a diversidade e produza corpos autônomos, pensadores e críticos.

¹⁰ Foucault, Michel. Vigiare e punir: nascimento da prisão. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

Para tal, acredito eu, faz necessário promover dois tipos de deslocamentos, que venho praticando ao longo destes anos: um primeiro deslocamento, no qual o pensamento contemporâneo encontra técnicas pré-estabelecidas - como costume realizar em minhas experiências criativas em Jazz Funk/Street Jazz, Heels/Stillete e Voguing - no qual se aciona a criação autoral como um caminho possível para descobertas de outras possibilidades performativas, e a *técnica como um meio*, e não como fim nos processos de criação, pois assim como Ianitelli (2004, p. 37), acredito que:

Independente da abordagem de ensino da técnica da dança, esta (a técnica) deve ser norteadora e compreendida como 'processo' e não como 'produto'. O objetivo não é 'chegar lá', onde quer que seja lá; a ênfase deve estar no 'como', o movimento é realizado por cada aluno, visando um corpo dançante, expressivo e idiossincrático.

Nesse deslocamento, aprende-se códigos e estipulam-se diretrizes de acordo com a dança em questão, porém norteia-se o processo a partir da individuação dos gestos, isto é, da construção de uma expressividade corporal pessoal que respeite a subjetividade e o desempenho pessoal do atuante.

E um segundo deslocamento no qual realiza-se uma aproximação de determinados aspectos de linguagens dançantes com códigos pré-estabelecidas a abordagens contemporâneas, tais como o treinamento, a repetição e o aprofundamento no próprio vocabulário da técnica em questão, como busca por um melhor desempenho corporal, sem necessariamente estar atrelado a necessidade de chegar a um fim ideal, mas um determinado por si mesmo com identidade e assinatura própria.

E ainda a possibilidade de descoberta de outros enlaces políticos que envolvem tal técnica (e seus sistemas culturais) como espaços de (re)construção para o *Corpo Ocupante Autocriador*, tal como observei no deslocamento que realizei na composição coreográfica de "CUIDE-SE" ao mergulhar em experiências corporais atreladas ao Voguing (e a Comunidade Ballroom de um modo em geral), no Heels dance e no jazz funk/street jazz, linguagens em dança que possuem elementos e modos específicos de operação do corpo, mas que abrem caminhos para um desenvolvimento autônomo, uma vez que estas linguagens e seus sistemas corporais possibilitam um deslocamento também político quanto aos corpos LGBTQIAPN+ que as dançam. Desta maneira, não é necessariamente a forma dos movimentos apenas, mas o conteúdo adquirido durante a imersão na dança que se transfigura para uma *técnica pessoal* e vai a cena.

Neste deslocamento, cria-se uma maneira particular de agir, de se mover no espaço e no tempo - isto é, cria-se uma técnica pessoal - , porém não se deixa de dialogar com outras possibilidades técnicas, gestuais e políticas emergentes de experiências criativas que utilizem um vocabulário técnico já pré-estabelecido.

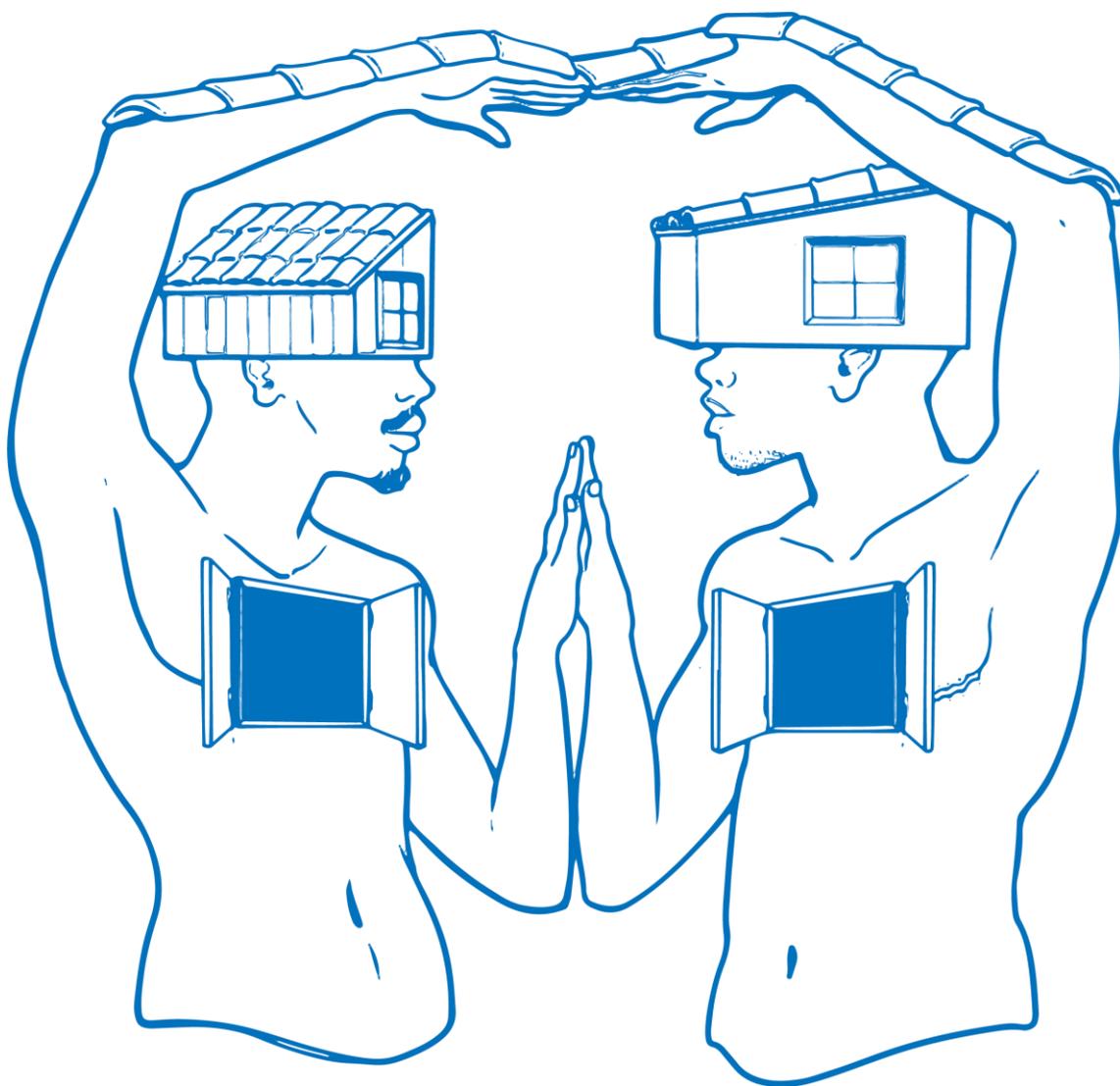
Penso, desta maneira, o corpo, durante o processo de criação de “Cuide-se”, como um corpo em estado de experimentação e criação de uma técnica própria que, para tal, se permite experimentar outras linguagens e outros modos de operação de si mesmo, sejam estes modos advindos de técnicas de aculturação, sejam eles inventados ao longo do processo. Partindo da premissa que, o *Corpo Ocupante Autocriador*, em processo criativo, encontra-se em constante estado de diálogo com o mundo e consigo mesmo, um corpo em mutabilidade causada pela familiaridade e estranheza com o outro, suscetível a alterações tanto na lógica compositiva do processo, quanto na maneira de organizar-se para a cena e para a vida daquele que pesquisa-dança.

Desta forma, uma *Mobilhação*, respeitando as idiossincrasias do processo e do *Corpo Ocupante Autocriador* que a faz, permite a criação de gestos e outras formas possíveis de escritas do e no corpo de uma forma particular germinada em conversações com formas não tão particulares. O que se busca, então, é a reinvenção do gesto e do próprio corpo, a partir do diálogo com outros corpos, outras técnicas e outros modos de estar no mundo que causam fricções e rupturas na lógica da heterocisnormatividade, que passa a ser percebido e reconstruído de acordo com as pulsões dos próprios processos criativos e das questões políticas e sociais que atravessam seu processo de autocriação.

Mobilhar seria assim, abastecer o *Corpo Ocupante Autocriador* com novos gestos-moveis para si; isto é, trazer para a Casa-Corpo e para o Corpo-Casa outros movimentos, outros agenciamentos, outras gestualidades e então construir, a partir do diálogo com práticas artísticas não heterocisnormativas, uma outra técnica possível, uma técnica pessoal que rompe com heterocisnormatividade. Mobilhar é então, é dar fisicalidade, isto é, materializar no corpo um projeto de Arte&vida que prima a liberdade do mover.

ACASALAÇÃO

*Tecendo relações com outros corpos
nas Casas da Comunidade Ballroom*



Fonte: Allan Furtado

ACASALAR

Juntar os corpos em movimento de (pro)criação, de invenção, de (re)nascimento. Dar existência, a partir da organização em coletivo, a outros modos de ver, perceber e estar no mundo. Acolher entre os braços, dar afeto e desconfigurar a lógica familiar vigente, isto é, propor outras famílias, outros modos de estar junto. Encontrar no outro individualidades e particulares, bem como diferenças e convergências que nortearão seus trajetos, projetos e processos de arte&vida e que irão permitir a configuração de uma unidade, um lugar, uma família, uma coletividade e/ou uma casa para chamar de lar.

Relacione-se com outros corpos dissidentes e, junto deles, germine outras perspectivas possíveis de Arte&vida

Documentário “Tecnologia Ballroom”

Antes de iniciar as discussões sobre os próximos movimentos criadores que realizei ao longo desta pesquisa, e por conseguinte, que *Corpo Ocupante Autocriador* realiza, acho importante ressaltar duas questões:

(1) a partir daqui as experiências compartilhadas se apresentam como um estudo de caso e desdobramento das percepções do que seria a experiência do *Corpo Ocupante Autocriador*;

(2) a escrita dos próximos dois *movimentos criadores* se faz em dois tipos de plataforma:

(a) a primeira seria esta plataforma textual, na qual debruçou-me sobre memórias, teorias, reflexões e relatos sobre a Comunidade Ballroom, em especial, a partir da minha experiência no âmbito desta comunidade, pois é a partir dela que nascem os *movimentos criadores de si* “Acasalação” e “Ocupação” que serão discutidas nos capítulos subsequentes.

(b) a segunda plataforma de escrita é o documentário “Tecnologia Ballroom”, uma obra audiovisual produzida em parceria com a artista Marcela Nicolas e que conta com a contribuição de diversas pessoas, no qual, convido artistas e coletivos que compõe a Comunidade Ballroom para falarem a partir de suas perspectivas sobre as experiências de integrarem uma Casa e de participarem dos bailes na Comunidade Ballroom, experiências estas que alimentam os dois *movimentos criadores de si* supracitados.

A ideia de produzir um documentário nasce de dois principais motivos, o primeiro pelo fato desta pesquisa ser uma Pesquisa *em Artes*, de abordagem performativa e, por conseguinte, suas camadas se desvelam a partir da experiência do *fazer arte*. E como durante minha experiência imersiva ao longo destes anos na Comunidade Ballroom inúmeros processos criativos distintos aconteceram, seria um tanto complexo falar a partir de cada uma dessas experiências. Logo, a produção de um documentário talvez abordasse de forma mais pontual algumas dimensões do fazer arte na Comunidade Ballroom e da produção deste *Corpo Ocupante Autocriador*.

O segundo motivo encontra-se no fato de que, o que acredito serem os *movimentos criadores de si* “Acasalação” e “Ocupação”, enquanto ações realizada pelo *Corpo Ocupante Autocriador*, não partem de uma experiência isolada ou individual, muito pelo contrário, esses dois movimentos são de forte teor coletivo, pois fazem referências a processos comunitários e, por conseguinte, é de extrema importância convidar outros indivíduos para falarem também e

colaborarem com as formulações acerca dos processos de transformação da identidade, do corpo e da sociedade por meio da feitura artística na Comunidade Ballroom.

Em um primeiro momento pode parecer que estes dois movimentos criadores, bem como as experiências relatadas neles destoem dois demais movimentos ou se apresentem como uma dobra da pesquisa inicial, porém, na verdade, eles visam reafirmar algumas discussões como a relação entre território, comunidade, pertencimento, já discutidas anteriormente neste tese, bem como produzir um sentido mais amplo para a experiência inventiva de um *Corpo Ocupante Autocriador* ao tramar também sobre os encontros e sobre a produção de espaços de fruição e compartilhamento das Artes feitas pela comunidade LGBTQIA+. Processos estes que nos movimentos anteriores não poderiam ser explorados pelo fato desta pesquisa ter sido atravessada pela Pandemia do COVID-19.

De tal maneira, sei que algumas lacunas sobre os próximos movimentos criadores da experiência do “*Corpo Ocupante Autocriador*” ficarão abertas, por hora, bem como algumas percepções muito específicas sobre a Comunidade Ballroom não serão discutidas aqui, porque percebi, junto de meus pares, que estas merecem uma atenção especial e talvez uma futura pesquisa que tenha a mesma como fenômeno principal de investigação. De tal forma, é importante ressaltar que meu interesse principal neste momento é discutir como minha trajetória, em especial minhas experiências em dois coletivos da Comunidade Ballroom (a Casa de Maniva e a Pionner House of Hands Up) e minhas caminhadas nos bailes desta cultura estão associadas e são também responsáveis pelas transformações e aprendizagens que envolvem meu corpo nestes últimos cinco anos nos quais me dedico as práticas e feituas artísticas LGBTQIAPN+ e que me possibilitam a constituição da teoria-prática do “*Corpo Ocupante Autocriador*”.

Pois bem, disto isto, acredito que possamos seguir para as reflexões sobre minha experiência no âmbito da Comunidade Ballroom que dão vida aos movimentos criadores que chamo de “Acasalação” e “Ocupação”. Experiências estas que iniciaram em agosto de 2019, quando ainda iniciava esta pesquisa, ao ser convidado para ir a “Kiki Ball Strike a Pose”, por Hian Denys, também artista paraense da dança, que algum tempo depois viria a estar junto comigo, primeiramente como filho e posteriormente como Pai da Casa de Maniva¹¹, Rodrigo Pará (Pioneer Pará Juicy Couture 007), pioneiro da Comunidade Ballroom Paraense, Renato

¹¹ Coletivo artístico de protagonismo LGBTQTQIA+ da Comunidade Ballroom Paraense fundado por mim em 2019.

Lopes (Mama Rená Bayonetta 007), mãe da House of Bayonetta, uma das Casas da Comunidade Ballroom Paraense, Rafaela Cardoso (Legendary Prada Juicy Couture 007), considerada a primeira lenda da cena Kiki Ballroom brasileira, que formam a primeira geração de lideranças e fomentadores da comunidade Ballroom Paraense, junto de Henrique Montagne (Montanha 007), promoviam ali, na “Kiki Ball Strike a Pose”, uma das primeiras ações voltadas a Comunidade Ballroom em nosso contexto.

O baile contava com três jurados, dentre eles os já citados Rodrigo Pará, Renato Silva e a modelo Tuane Valente, uma chanter/hoster, que seria a Rafaela Cardoso, e um Dj, no caso Henrique Montagne, e em sua estrutura, dada o teor introdutório no contexto da cidade, foram realizadas apenas três categorias: Runway, uma categoria de passarela, Face, uma categoria de estética corporal e Voguing OTA, uma categoria dançante.

Apesar de não conhecer a Comunidade Ballroom em sua dimensão e complexidade cultural, bem como do meu pouco contato com a Dança Voguing, naquela época limitada apenas a algumas aulas advindas do contexto das Danças Urbanas, como muitos que ali estavam, me arrisquei a caminhar e pude viver uma experiência ímpar. Apesar de sido corrigido em alguns momentos pelos juris sobre como deveria performar em cada categoria, o que demonstrava o teor pedagógico do baile, percebia ali, naquele espaço, uma potência significativa para corpos como o meu se expressarem e se conectarem com um modo de feitura artística que rompesse com a heterocisnormatividade. Potência artística-investigativa que muito me interessava dada a nascente pesquisa de doutoramento que estava realizando seus primeiros movimentos naquela época.

Na mesma semana eu passei a frequentar os treinos promovidos pelo projeto “Belém is Burning”, pensado e organizado pela supracitada primeira geração de lideranças e fomentadores da Comunidade Ballroom Pará, também organizadores da Kiki Ball Strike a Pose. Tal projeto visava, por meio de aulas, workshops, treinos abertos e rodas de conversa, construir a Comunidade Ballroom no contexto paraense. A partir deste momento, eu iniciava uma jornada que transformaria minha vida, meu modo de pensar e fazer arte e, por conseguinte, transformaria também os caminhos desta pesquisa, a ponto da Comunidade Ballroom, hoje em dia, não apenas ter se tornado uma das motrizes investigativas para a instituição dessa experiência que venho chamando de *Corpo Ocupante Autocriador*, como também ter se tornado a comunidade, e por conseguinte, a Cultura que pratico, estudo e fomento e, por conseguinte, que produz para mim, e para muitos outros, múltiplos sentidos de vida.

De tal maneira, um contato inicial que se materializou a partir do desejo de alimentar uma teoria-prática em dança sobre processos criativos, não apenas alcançou seu objetivo, como os transgrediu, transformando-se para mim em um modo de existir na sociedade e um mundo possível para habitar. Isso porque a Ballroom me abraçou, me apresentou caminhos artísticos, pedagógicos e de pesquisa, me possibilitou trabalho, me apresentou com famílias, amigos, alunos e tornou-se a minha comunidade. A Ballroom me ensinou sobre a vida, sobre as violências, sobre os direitos, sobre as diferenças, sobre os diversos empoderamentos, sobre as coletividades e sobre as singularidades.

Logo, a Ballroom me transformou enquanto indivíduo e ainda me apresentou com dois *movimentos criadores de si* para experiência do *Corpo Ocupante Autocriador*. Movimentos que acredito eu poderia ser identificada em outros processos artísticos ou culturais LGBTQTIA+, mas que só ganharam forma e conteúdo a partir desta relação de vida&arte que teço com a Comunidade Ballroom.

Por isso, a partir daqui, as próximas reflexões que irei tecer se debruçam em minhas feitura artísticas da Comunidade Ballroom, para falar de dois tipos de experiências culturais e comunitárias. Dois *movimentos criadores de si* que realizo no âmbito da Comunidade Ballroom e que são fundamentais para a inventabilidade de um *Corpo Ocupante Criador*.

O primeiro, denominado de “Acasalação”, está relacionado aos processos de *organização em coletivos*, dando ênfase aos processos de encontro que acontecem durante as feitura artísticas, isto é, as relações que ampliam as possibilidades de construção dos corpos envolvidos nos processos de Arte&vida, personificado na imagem das Casas da Comunidade Ballroom, como são chamados os coletivos da referida comunidade.

O segundo movimento, denominado de “Ocupação”, que será tratado no capítulo seguinte, que está relacionado aos processos de reinvenção e construção de espaços para celebração da vida e fruição da Arte de protagonismo LGBTQIAPN+, personificado na ideia dos bailes e outros espaços construídos também pela Comunidade Ballroom. Que reitera a necessidade desses espaços para a construção de uma identidade positiva LGBTQIAPN+.

De tal maneira, utilizando minhas experiências na e com a Comunidade Ballroom como motrizes dessas possibilidades artísticas e políticas vislumbro ampliar as possibilidades criativas-investigativas do *Corpo Ocupante Autocriador*. Para isso, acredito, primeiramente ser necessário uma breve contextualização sobre o que seria a Comunidade Ballroom e como eu a conheci.

O que é Comunidade Ballroom?

Comunidade Ballroom, Cultura Ballroom ou ainda Cena Ballroom é uma estratégia e um modo de se organizar coletivamente na sociedade. Trata-se de uma prática comunitária contemporânea que se configura com um desdobramento cultural da Comunidade LGBTQIAPN+ negra e latino-americana que agencia discussões, estratégias de fortalecimento, organizações em coletivos e formas de celebração e fruição artística, principalmente, para pessoas que pertencem a recortes sociais marginalizados tais como homens e mulheres trans/travestis, pessoas não binárias, homossexuais, pessoas que vivem com HIV+, negras, indígenas, gordas, entre outras.

Esta comunidade, tal qual conhecemos atualmente, nasce por conta da segregação racial que tornou-se tão forte nos bailes Drags na década de 60/70, nos quais as Queens participantes dos concursos eram dívidas por raça: Queens negras eram conhecidas como “The La Chanel’s”, Queens Latinas como “The Delightful Ladies”, e Queens Brancas como “The Pattie Girls” e, um grupo de garotas do Brooklyn como “The Brooklyn Ladies”. E, por conta do racismo, as queens não brancas dificilmente ganhavam as premiações (SOULJA, online).

Nesse contexto, uma pessoa muito popular foi Crystal La Asia. Sua beleza se descava tanto entre as competidoras que as meninas latinas passaram a chamá-la de La Bella (A Bela), contudo, as garotas negras não sabiam dizer ou soletrar este termo corretamente e começaram a chamá-la de Crystal LaBeija. Com o tempo, Crystal simplesmente começaria a usar esse nome como seu nome (SOULJA, online). E em 1967, Crystal LaBeija, que até então era uma das poucas Queens e mulher trans afro-latina a receber o título de Queen of the ball (Rainha do Baile) no concurso de Beleza Miss All-America Camp para Drag Queens de Nova York (ZION, 2022), iniciou uma revolução na história das Drags Balls que iria alterar o percurso da referida cultura e gerar um novo modo de se organizar na sociedade.

Ela inaugura uma nova subcultura, que se inspirava nos bailes Drags, mas ampliava suas possibilidades, em especial pelo ascendente protagonismo das mulheres trans e pela restituição de princípios germinados no início da trajetória da Cultura dos bailes, tais como o protagonismo dos corpos racializados, em especial dos corpos negros e latino-americanos.

Segundo Tim Lawrence (2011), em seu livro “*Voguing and the Ballroom Scene of New York, 1989-92*”, em ato de indignação contra o racismo e contra a transfobia escancaradas nas Drags Balls produzidas pela branquitude, Lotie LaBeija, uma Drag queen do Harlem sugeriu à Crystal LaBeija que elas realizassem um baile apenas para Queens negras e latinas dos Estados

Unidos da América e que essas se tornam-se protagonistas do evento. Crystal não apenas concordou como também acatou a segunda sugestão de Lottie que seria começar um coletivo e nomeá-lo de House of LaBeija sendo Crystal sua mãe. Ações que tornaram Crystal LaBeija a primeira mãe da Comunidade Ballroom e, como mencionado anteriormente, ressignificam a forma de pensar e produzir os bailes drags até aquele momento.

a criação das *Houses* juntamente com a promoção de *balls* direcionados exclusivamente para esse grupo marginalizado dentro dos outros espaços de socialização da cidade de Nova York na época, significou um local seguro e livre da pressão da necessidade constante de *passarem* por brancos para que pudessem ter a chance de ganhar algum dos prêmios e propiciou a esses indivíduos uma dinâmica livre para que pudessem desenvolver e transformar suas práticas e performances (SANTOS, 2018, p. 18)

A partir de então, as The La Chanel (Rainhas negras) começaram a se alinhar sob o comando de Crystal e Lotiee, formando a The House of LaBeija. As Brooklyn Ladies (Rainhas do bairro do brooklyn) começaram a se alinhar sob Paris Dupree, se tornando a Casa de Dupree, outra casa pioneira da Comunidade Ballroom e “com a abertura destas casas, os bailes Drags do Harlem, que tinham sido o modelo para a criação de espaços seguros e de afirmação para as pessoas LGBT, estavam agora a entrar numa nova era” (SOULJA, online). Pois instaurava-se assim o sistema de casas dentro dos bailes Drags, o que se tornaria um dos pilares do que hoje conhecemos como Comunidade Ballroom.

Pioneira Fundadora da Comunidade Ballroom Crystal LaBeija.



Fonte: japanese Visual-aesthetics (1968)

Marlon M. Bayle (2013), em “Butch queens Up in Pumps: Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit”, apresenta uma genealogia e uma etnografia dessa nova configuração da Cultura dos bailes, a partir da década de 70, inaugurada por Crystal LaBeija e suas companheiras, que então passa a ser denominada de Comunidade Ballroom, centralizada não mais na figura de Dragqueens, mas de Femmequeens, isto é, de mulheres trans que vivem o universo dos bailes e dos concursos. Segundo o autor essa nova prática comunitária passa a se instituir a partir de três eixos centrais, que são: (1) O sistema de gênero; (2) a estrutura de parentescos (As Casas); e os (3) os eventos de competição (os bailes).

No contexto Brasileiro por sua vez, em um primeiro momento, por volta de 2012, a Comunidade Ballroom começa a se organizar associada ao universo das Danças urbanas, por artistas como Akira Avalanx, Felix Pimenta, no estado de São Paulo, Kona Zion e Luana, no distrito federal de Brasília, Paula Zaidan, Raquel Pereira e Tete Moreira, Gui Barracuda, no estado de Minas Gerais, Diego Cazul e Shau Kinisi, no estado do Rio de Janeiro, que formam a primeira geração de pioneiros da Comunidade Ballroom Brasileira (PIONEIRES BALLROOM BRASIL, 2021). Estes artistas inicialmente tem contato com a Dança Voguing, em eventos de Danças Urbanas, mas ensinada por pessoas da Comunidade Ballroom norte-americana e, a partir desse contato, passam a estudá-la e fomentá-la em seus estados e regiões, correlacionada as dimensões culturais da Comunidade Ballroom. O que não era tão comum até então.

Segundo Fenix Zion (2022), as artistas Paula Zaidan, Raquel Pereira e Tete Moreira, que organizavam o BH Vogue Fever, um dos maiores eventos de Cultura Ballroom já registrado na América Latina, por exemplo, estudavam Voguing desde 2011. E Eduarda Kona Zion, que também já vinha estudando Voguing e Cultura Ballroom, fundou a Pioneer House of Hands Up, em 2012. Por sua vez, Diego Cazul e Marco Shau fundaram, em 2015, a Pioneer Kiki House of Cazul e a Pioneer Kiki House of Kinisi, respectivamente. Todavia, os primeiros bailes da Comunidade Ballroom Brasileira viriam a acontecer somente em 2015.

De tal maneira, em relação a Comunidade Ballroom dos Estados Unidos da América, a Comunidade Ballroom brasileira é bem mais nova, porém é considerada hoje, juntamente da Comunidade Ballroom Francesa, uma das maiores fora de seu contexto originário. E certamente uma experiência singular que, mesmo que siga muitos aspectos da Comunidade Ballroom norte-americana, produz suas diversas experiências também relacionada com as características do território brasileiro. O que envolve pensar as múltiplas experiências raciais, bem como a

interculturalização com a Cultura Brasileira e ainda, a produção de um sistema de gênero associado a experiências de gênero e sexualidade de nosso território.

Por outro lado, Renato Lopes (2023), conhecida na Comunidade Ballroom como Mama Rená Bayonetta, a comunidade Ballroom começa a se estruturar no estado do Pará por meio de ações promovidas pelo Pioneiro Rodrigo Pará, que atualmente faz parte da House of Juicy Couture, logo é conhecido na Comunidade Ballroom como Pioneer Pará Juicy Couture, em meados de 2017. Renato Lopes (2023) afirmar que, Rodrigo Pará fazia aulas na Escola Mirai de Dança, escola especializada em Danças Urbanas de Belém do Pará, e aos poucos introduzia o Voguing para outros professores da escola, o que fez com o mesmo fosse chamado para ministrar workshops da referida linguagem de dança em eventos, cursos e turma promovidas pela escola nos de 2015 e 2016.

No ano de 2017, Rodrigo Pará, junto de Rafaela Cardoso e Renato Lopes, trouxeram para Belém do Pará, Tetê Moreira, ex-integrante do Trio Lipstick, pioneira da Comunidade Ballroom e mãe da House of Barracuda, pra ministrar uma vivência mais direcionada a Cultura Ballroom afim de iniciar a Comunidade Ballroom no estado do Pará. De tal forma, neste mesmo ano, nasce no contexto paraense, amadrinhada e batizada pela Pioneira Tetê Moreira, a House of Jambu, primeira Casa da Comunidade Ballroom Paraense. Em parceria com a Escola Mirai de Dança e liderada pelo Pioneiro Rodrigo Pará.

Em 2019, Rafaela Cardoso, Renato Lopes e Rodrigo Pará, agora não mais como integrantes da House of jambu que já se encontrava fechada, resolveram iniciar, o projeto “Belém is Burning”, em parceria com a Escola Mirai de Dança. Este projeto foi uma importante plataforma de fomento para a Comunidade Ballroom Paraense, pois ofertava aulas de Voguing gratuitas e rodas de conversa sobre a Cultura Ballroom afim de expandir a comunidade no contexto da cidade de Belém do Pará. Em entrevista concedida, os artistas ressaltam que:

O Belém is burning surgiu de uma necessidade que a cultura Ballroom e a dança vogue se proliferasse, aumentasse o cenário, em Belém. Sabe? Na real, é um cenário bem escasso, quase nulo.” (CARDOSO, 2019, s.p.)

Aproveitando que tivemos experiências em outros estados, queríamos que isso também fosse uma realidade aqui na nossa cidade e tentar proporcionar esse mesmo tipo de vivência para outras pessoas que se identificam, mas que não têm esse contato com a cultura tão de perto. (LOPES, 2019, s.p.)

estava tendo muito essa mobilização nos outros estados, em São Paulo e no Rio de Janeiro, que acabam sendo os polos principais para onde as pessoas acabam indo para morar, estudar e trabalhar e tal. E aí, a gente queria trazer algo desse tipo para Belém, pela questão política da cultura Ballroom. E a gente acha que é momento importante na história do Brasil ter esse tipo de manifestação artística na cidade. (PARÁ, 2019)

Ambos relatam que o nome do projeto faz referência ao filme-documentário *Paris is burning* (1991) escrito e dirigido por Jennie Livingston que desvela o universo dos bailes da Comunidade Ballroom do bairro do Harlem na cidade de Nova York, e que se tornou uma referência para quem estuda e vive a Cultura Ballroom.

Os encontros do projeto, habitualmente aconteciam aos domingos a cada 15 dias, quando a Escola Mirai de Dança estava com espaço disponível, e dentre as principais ações estão os já mencionados estudos práticos de Voguing, as rodas de conversa sobre o cenário cultural LGBTQIAPN+ em diversos contextos, mas principalmente em Belém do Pará, e as estratégias possíveis para que a Comunidade Ballroom se estruturasse em nosso território, o que estimulava a reflexão sobre os corpos dos próprios participantes enquanto agenciadores da cultura, ao promover um (auto)reconhecimento, o senso de pertencimento e uma interrelação entre estes corpos, já que segundo Renato Lopes (2019, s.p):

A ideia (do Belém is Burning) é expandir essas informações horizontalmente para atingir o máximo de pessoas possíveis, e assim elas poderem aproveitar os eventos e projetos que queremos trazer pra todo mundo, além de aprenderem mais sobre seus corpos, suas ideias, suas identidades, seus anseios.

O Projeto “Belém is Burning” fechou as portas em 2020 por conta do início da Pandemia do COVID-19, mas em seu tempo de existência acolheu em média 30 pessoas, e das quais algumas dessas seguiram participando e fomentando a Comunidade Ballroom Paraense, o que inclui a mim. Por conseguinte, também a partir deste projeto algumas Casas de Cultura Ballroom nasceram e outras formas de organizar a comunidade passaram a ser pensada e executadas, em especial pelas identidades próprias das referidas Casas e suas lideranças. Alguns exemplos disso foram os nascimentos da House of Bayonetta (2020-atual), liderada por Rená Lopes (Mama Rená Bayonetta), da House of Bogeda (2020-2020), liderada por Rafaela Cardoso (Legendary Prada Jucy Couture), da House of Zathura (2020-2021) liderada por Henrique Motagne(Montanha 007), e Casa de Maniva (2019-2022), liderada por mim.

Fotografia com integrantes do projeto Belém is Burning depois de um encontro (2019)



Fonte: Renato Lopes

Acasalação: encontro e acolhimento nas Casas da Comunidade Ballroom como potência inventiva do Corpo Ocupante Autocriador

Nos processos do entre Arte&Vida, tem aqueles que nos levam a outros lugares, ao outro lado, a outra margem, tem aqueles que nos mostram que a própria travessia já um lugar, e tem aqueles que, por sua vez, nos mostram que o caminho que faz mais sentido para si é o retorno. Todavia, esse retorno não parte da lógica do regresso, mas sim, da retomada. Isto é, do reencontro consigo. De tal forma, nessa perspectiva, retomar e retornar seriam também processos de transformação. Afinal, quando retorno e retomo trago comigo aprendizagens adquiridas na viagem e a felicidade de um lugar-nome-corpo-casa para chamar de meu.

Nos últimos quatro anos, muitos mundos se deslocaram, se inter cruzaram, se transfiguraram e também se resignaram em mim e, por conseguinte, muitas aprendizagens se configuraram. Desde que comecei essa pesquisa realizei diversas mudanças, não apenas no sentido metafórico como também no sentido literal, haja vista que só de casa (e aqui me refiro as residências que habitei) foram quatro mudanças, sendo uma ainda em Belém do Pará, uma de volta para casa dos meus pais em Concórdia do Pará, uma para a cidade de São Paulo, em

busca de novos horizontes e, a mais recente, para outra casa, mas ainda dentro de São Paulo também.

Fundei e liderei uma Casa (e aqui me refiro a uma Casa de Cultura Ballroom) durante dois anos em Belém do Pará, a Casa de Maniva; vivi um período como 007¹², isto é, como uma pessoa que não faz parte de Casa no contexto da Ballroom; ensinei sobre Voguing e Cultura Ballroom para diversas pessoas em algumas turmas de Dança e projetos correlacionados a Comunidade Ballroom, tais como o projeto “Vivências em Voguing e Cultura Ballroom”, promovido pela Casa de Maniva em parceria com a Escola Lumiar de Dança, ainda em Belém do Pará, as turmas de Voguing de escolas privadas em São Paulo, os projetos de “Introdução ao Voguing e a Cultura Ballroom” aprovados e realizados pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo;

Além disso, integrei o Coletivo Capoeira para todes, coletivo de ensino e performance liderado por Puma Camillê e Quantik Odara, importantes figuras dentro da Comunidade Ballroom, junto de outros grandes artistas dos contextos de Campinas e São Paulo Capital; integrei o Grupo de Estudos de Voguing Old Way de São Paulo, frequentei os treinos e aulas abertas promovidos no Vale do Anhangabau, por meio da Pioneer House of Avalanx e do projeto Voguing For Live, ambos projetos da Pioneer Overall mother Akira Avalanx, e certamente, não poderia me esquecer de mencionar que, integrei a Pioneer House of Hands Up durante um ano, experiência que muito contribui para meu crescimento enquanto artista-professor-pesquisador, em especial pela conexão que tive com minha mãe na Comunidade Ballroom, Eduarda Kona Zion, Conhecida na Comunidade com Pioneira Kona Hands UP Zion, a primeira mãe de Cultura Ballroom do Brasil.

Mudanças de territórios e processos de coletividades relacionados diretamente a experiência na e com Comunidade Ballroom e, por conseguinte com a Dança Voguing, que transformaram meu corpo e meu modo de ver e perceber o mundo, em especial no entre Arte&vida. Trazendo à tona outras dimensões para este processo que venho chamando de “*Corpo Ocupante Autocriador*”, em especial dimensões relacionadas a coletividade, a partilha e ao acolhimento.

De tal forma, trazendo também outras possibilidades para este processo de autocriação artística (LAVAND, 2021) no qual experencio caminhos para o tensionamento do dispositivo de

¹² É uma referência a ideia de “agente livre” dos filmes da franquia “007”. Vale lembrar que a Cultura pop influencia na constituição de alguns aspectos da Comunidade Ballroom e o processo contrário também acontece.

violência e vigilância do gênero e da sexualidade, isto é, a homofobia e produz outros modos de existir não mais tão somente para mim como para outras pessoas. Ressaltando ou apresentando, assim, um aspecto crucial para a invenção de um *Corpo Ocupante Autocriador*: um processo que dá no trânsito entre o íntimo, o individual, a subjetividade e o interpessoal, o coletivo e a coletividade. Afinal, uma das coisas que aprendi com a Comunidade Ballroom é que não há luta, não há tensionamento, não há quebra de rupturas em dimensões tão grandes quanto as que travamos contra as hegemonias sistemáticas e estruturas que se faça sozinho. Logo, não há transformação pessoal sem coletividade, tão pouco revolução social, sem comunidade.

De tal forma, são muitas camadas desses processos de Arte&vida, destas Autocriações artísticas (LAVAND, 2021) que por vezes encontro em processos de educação não-formal, no caso das turmas e do projetos (que por hora escolho desdobrar em futuras pesquisas ou em outros momentos quando me dedicar a tecer teorias voltadas ao campo da educação sobre Ballroom e/ou sobre o Corpo Ocupante Autocriador) e em outros momentos se constituem em processo de educação informal, no caso da constituição e integração dos Coletivos mencionados, em especial da Casa de Maniva e da Pioneer House of Hands Up, coletivos.

Estes dois coletivos, assim como outras Casas da Comunidade Ballroom, produzem processos educativos e formativos que apesar não fazerem parte de um “sistema formal de educação”, integram uma estrutura educacional, isto é, um sistema cultural, gerido pela e na Comunidade Ballroom, no qual há uma partilha de saberes e fazeres potentes e transformadores, pois no interior das ações e dos processos simbólicos vivenciados por mim nestes coletivos, percebo a germinação de uma educação que perpassa por motrizes como “letramento de gênero e sexualidade”, “letramento racial”, “produção de artes de enfretamento e empoderamento”, “construção de técnicas artísticas que rompem com a heterocisnormatividade”, entre outros que já foram discutidas ao longo desta tese e que, por conseguinte, não somente se aproximam, como ajudam a constituir o que venho chamando de “*Corpo Ocupante Autocriador*”.

Pensando nisso, e seguindo a lógica da proposta inicial do *movimento criador* discutido neste capítulo, isto é, a “Acasalação”, que nasce a partir das minhas vivências com as Casas que já integrei na Comunidade Ballroom, escolho me ater aos processos vividos na Casa de Maniva e na Pioneer House of Hands Up, ao longo destes quatro anos de Comunidade Ballroom. E escolho algo muito singular como ponto de partida para esta discussão: meu nome artístico.

Isto porque, quando você passa a fazer parte da Comunidade Ballroom, você escolhe ou recebe um “nome Ballroom”, que funciona como um codinome dentro da Comunidade. Além disso, como já mencionado, integrar uma Casa não significa apenas que você faz parte de um coletivo, mas que você também ganhou uma nova família, o que simboliza ganhar um novo sobrenome, reconhecido de forma muito simbólica dentro da própria comunidade e que por vezes extrapola e invade outros campos de nossas vidas, como no meu caso.

Até início de 2023, eu assinava meus trabalhos artísticos fora do contexto da Comunidade Ballroom como “Juan A. Silva”, inclusive alguns dos trabalhos que compõe essa tese são assinados desta forma, todavia paralelamente, dentro da Comunidade Ballroom, eu assinava como “Juani Maniva”, que seriam meus nome e sobrenome Ballroom. Todavia, este nome, em 2023, tornou-se também meu artístico e ganhou proporções simbólicas que extrapolam minha experiência no circuito cultural da Comunidade Ballroom.

De certa forma, eu já fui, e alguns contexto sigo sendo, muitas pessoas (Juanielson, Nielson, Jhony, Jhuany, Juan), mas em 2023, resolvi retomar e recriar este nome (Juani Maniva), pois dessa vez, envolvia outros processos que não estão mais tão somente no campo da minha atuação artística profissional, como no campo de minha relação com a sociedade e com meu modo de existir nela.

Esse nome atravessa vários momentos diferentes de minha vida, pois apesar da escrita estar diferente, “Juani” foi um dos primeiros nomes artísticos que usei, ainda em minha adolescência e até o início da minha vida adulta, mas que abandonei porque não sabia lidar com as indagações pelo fato de aparentemente ser um nome “feminino”. Eu não me culpo por isso, a culpa não é minha. Eu era jovem e discussões sobre gênero e sexualidade passavam longe das minhas realidades.

E eu nunca tinha parado para refletir que, ironicamente, meu pai, meu maior exemplo de masculinidade, de uma outra masculinidade possível, uma masculinidade do afeto, da sensibilidade e da escuta, também tem um nome que transgrede a normatividade. Seu Jane (Joanes), lá no meu inconsciente, talvez tenha sido uma das primeiras referências e inspirações para o nascimento de um dos meus primeiros nomes artísticos.

Anos depois, quando “Juan A. Silva” já estava construído enquanto identidade artística e, por conseguinte, enquanto identidade social, em um contexto paralelo, que logo mais se tornaria uma das principais potências moventes tanto do meu fazer artístico, quanto do meu

modo de existir no mundo, “Juani” retornou para me lembrar do que havia esquecido e também para ressignificar outras questões.

Em 2019, quando a Cultura Ballroom chega em minha vida, Juani reacende. Saem os “y” e os “h”, que mais me pareciam adornos e não faziam mais tanto sentido para mim, talvez porque não havia sido eu quem tinha os colocado ali, e entra o “i”, com sua simplicidade, mas extremamente elegante e “soft”. E assim “Juani” renasce como eu deseja. No mesmo contexto, surge “Maniva” como meu sobrenome e um legado começa a se construir.

Como supracitado, na Comunidade Ballroom, quando você faz parte de uma “Casa” você recebe o sobrenome desta, e alguns meses depois de ter entrado na comunidade, em dezembro de 2019, nascia a “Casa de Maniva”, fundada e liderada por mim. Na escolha de nosso sobrenome, um dos pedidos que fiz para meus filhos foi que ele deveria carregar uma forte identidade nortista, trazer memórias e demarcar nossa territorialidade enquanto artistas da Amazonia. Vários sobrenomes foram sugeridos, até que “Maniva” apareceu.

Não sei ao certo se foi eu ou outra pessoa quem sugeriu, só sei que não precisou de muito esforço para entendermos que aquele seria o nosso legado. Para mim, em especial, esse sobrenome muito representa, principalmente por ser filho de agricultores/farinheiros que encontram na planta “Maniva” uma possibilidade de sobrevivência.

A planta “Maniva” é uma tecnologia indígena ancestral que minha família cultiva para produzir farinha de mandioca e tanto outros alimentos que dela surgem e, como cria do roçado (tal qual exploro em minha pesquisa de mestrado), carregar “Maniva” como meu sobrenome seria uma forma de reafirmar os laços com minha família biológica, com meu território, com minha ancestralidade e ao mesmo tempo elaborar um futuro possível por meio da minha arte para minha família artística, bem como para a Comunidade Ballroom paraense que estava naquele momento ganhando seus primeiros formatos.

“Maniva” era, assim, um legado ancestral-futurístico e amazônico nascente que transitava entre Arte&Vida. E “Juani Maniva” uma de suas personificações. “Juani Maniva”, tornou-se assim uma nova história e ao mesmo tempo a continuação de uma trajetória de Arte&vida.

Minha mãe colhendo mandiocas da árvore de Maniva(2017).



Fotografia: Juanielson A. Silva (Juani Maniva)

Minha mãe, meu irmão e meu pai durante a queimada de um roçado



Fotografia: Juanielson A. Silva (Juani Maniva)

Folhas de Maniva (2017)



Fotografia: Juanielson A. Silva (Juani Maniva)

A Casa de Maniva é, na linha do tempo da Comunidade Ballroom Paraense a segunda Casa do estado. E marca um importante momento em minha trajetória enquanto artista, pois foi também um momento no qual eu liderei um grupo de pessoas que tinham algo em comum: a vontade de viver a Ballroom. Por mais que muitos de nós não soubéssemos exatamente a dimensão macro do que isto simbolizava, nos interessava estar juntos e aprender mais e viver esta Cultura que estava sendo introduzida no estado e nos chamava atenção. Na constituição da Casa de Maniva, percebi três formas de recepção/acolhimento distintos:

Um primeiro que de certa maneira antecedia a Comunidade Ballroom e o projeto Belém is Burning, pois tratava-se de uma coletividade não oficializada, mas que já se fazia como tal ao meu redor. Eram pessoas que não apenas já estavam envolvidas comigo por meio de nossos fazeres artísticos, como também de certa forma já integrávamos uma configuração familiar, como os casos do Jardel Silva, meu irmão biológico e do Tarik Coelho, meu melhor amigo, que, na época nos acolhia em sua casa, assim como o caso do Lucas Belo que já era muito próximo e, por conseguinte também já havia desenvolvido trabalhos artísticos e partilhados de vários momentos importantes de nossas vidas.

Um segundo tipo de acolhimento se fez a partir do encontro com pessoas que também frequentavam os treinos promovidos pelo projeto “Belém is Burning” e que se reconheciam de alguma forma com meu modo de fazer e pensar arte (e vice-versa), em especial por identificarem em mim uma das primeiras possíveis liderança racializada da nascente

Comunidade Ballroom Paraense. Como foram os casos de Hian Denys, Jothan Netto, Monique Amaral, Monique Lafon, Emanuel Junior, Bruno Richard e Rih Brown. Algumas dessas pessoas também eram meus alunos no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará, durante o período em que eu atuei como professor substituto, o que estreitou nossos laços.

O terceiro tipo de acolhimento aconteceu por uma proximidade com alunos e/ou participantes de vivências promovidas direta ou indiretamente pela Casa de Maniva, fossem esses cursos promovidos por integrantes da Casa ou por nossos treinos abertos, como foi o caso de Lucy Silva que era aluna do curso de Voguing ofertada por Hian Denys, na época Príncipe da Casa de Maniva no Espaço das Artes, espaço Cultural de Belém do Pará.

Durante os quase três anos que estivemos juntos, muitas trocas, partilhas, e aprendizagens aconteceram. Entre as tantas experiências que partilhamos está a realização de dois bailes, que foram a “Voando pro Para I” e a “Voando pro Pará II”, ambos com ênfase na interculturalização entre Cultura Ballroom e Cultura Paraense, na qual, inclusive, propomos a categoria “Treme” com um dos desfiles dentro do baile; Colaboramos com o desenvolvimento de bailes de outras casas, como a Toró Ball, realizada pela House of Bayonetta, e com a realização da segunda edição da Natalina Ball que acabou se tornando um baile onde todas as Casas contribuem.

Além disso, estreamos um espetáculo denominado “Cômodos”, no qual integrantes da Casa propunham solos sobre suas experiências individuais e coletivas enquanto corpos dissidentes; participamos de batalhas de Danças Urbanas em eventos desta natureza que estavam acontecendo na cidade, e fomentamos treinos abertos, inicialmente em espaços públicos de Belém do Pará e, posteriormente na Escola Lumiar de Dança, em parceria com a escola, por meio do Projeto “Vivências em Voguing e Cultura Ballroom” no quais outras pessoas tiveram acesso a Cultura e Comunidade Ballroom. Experiências artísticas que certamente moveram estruturas em mim e nas demais pessoas envolvidas nos processos. Processos de autocriação partilhados.

Registro de um treino aberto em espaço público proposto pela Casa de Maniva em Belém do Pará (2021)



Fonte: acervo pessoal

Registro do Espetáculo “Comodôs” realizado pela Casa de Maniva dentro do projeto Jambu Live da Universidade Federal do Pará (2021)



Fonte: Jambu Live

Cartaz de Divulgação do espetáculo “Comodô” realizado pela Casa de Maniva dentro do projeto Jambu Live da Universidade Federal do Pará (2021)



Fonte: Jambu Live

Entre tantos outros projetos e processos artísticos que nos fortaleceram enquanto Casa e nos ensinaram sobre o sentido de estar junto, de ser família, de ter uma coletividade, de nos fortalecermos e nos acolhermos. Em especial por sermos corpos que transgridem a heterocisnormatividade, não apenas, mas principalmente no seu fazer artístico e que, em certa instância, devido o contexto inicial da cultura dos bailes em Belém do Pará, estavam juntos, naquele momento, aprendendo sobre o que significava viver e integrar a Comunidade Ballroom enquanto uma Casa.

De tal forma, talvez minha ênfase aqui não seja necessariamente no nosso desempenho enquanto coletivo artístico, mesmo que tenhamos desenvolvidos e contribuídos com importantes projetos artísticos-culturais, apesar do contexto de distanciamento das principais cenas da Comunidade Ballroom brasileira, do teor introdutório a esta comunidade no nosso território e também, ainda o enfrentamento a Pandemia do COVID-19, que vivenciávamos em boa parte desses nossos anos de atuação. Minha ênfase, inclusive, potencializada por esses fatores supracitados, está na relação que criamos durante esses processos, isto é, na

“acasalação” que vivemos. Para então compreender de que forma o “estar junto” é um movimento necessário para a inventabilidade do *Corpo Ocupante Autocriador*.

Afinal de contas, liderar uma Casa e estar junto dela, sendo uma pessoa que também estava aprendendo sobre a Comunidade Ballroom, me estimulou a pesquisar estratégias já tramadas pela Comunidade Ballroom e inventadas nossas próprias estratégias de estudo e de construção enquanto coletividade para a subversão da norma e construção de outros modos de existir. Estratégias contextualizadas ao nosso território, ao nosso tempo, a nossa cultura, ao nosso vocabulário e ao nosso peculiar modo de fazer e pensar arte na Amazônia.

É importante ressaltar que, viver esse processo de “Acasalação”, em um período tão crítico quanto a Pandemia do COVID-19, mesmo que por um certo período não pudéssemos estar presencialmente juntos, foi extremamente importante para mim, porque mais do que nunca o sentido de acolhimento, de escuta e de ajuda mútua se fez presente entre nós. E em muitos outros momentos, como nos meus processos de mudanças de casa e de cidades, bem como na construção e realização de outros sonhos e objetivos de vida, assim como em vários momentos que estive mal ou precisando de apoio, estar com meus filhos fez toda diferença, pois eram eles que me inspiravam, me aconselhavam, me faziam companhia, me lembravam de minhas potências e, por conseguinte, ao mesmo tempo, me davam razões para seguir em frente. E acredito que isto tenha sido recíproco. Lucy Silva(2023), na época, conhecida na Comunidade Ballroom como Queen Maniva, relata que sua experiência na casa simbolizou um processo de acolhimento e potencialização, ao relatar que:

primeiramente, acolhimento, porque foi um dos locais que eu não me senti julgada, por não dominar a dança, principalmente o Voguing. As pessoas foram acolhedoras e pacientes comigo. Segundo reconhecimento, porque foi um dos locais que eu reconheci que o que eu estava fazendo não era atoa. Fez que eu continuasse fazendo o que estou fazendo hoje, que é dançando. Fez com eu visse que importava também, por mais que ainda estivesse começando, que eu tinha capacidade para fazer o que eu estava fazendo. Se hoje, eu estou dançando e continuo, é porque eu lembro do conselho de outras pessoas da Maniva. Que chegavam e diziam: poh tu não vai parar, porque to consegue fazer tal coisa. Então tudo foi muito especial para mim, tudo teve contribuição para minha evolução. Então acabou sendo um dos maiores aprendizagem para mim, não só sobre a cultura, mas sobre reconhecimento, capacidade e afeto. (SILVA, 2023, s.p.)

Em depoimento, Jothan Pereira (2023) (Jothan Laffond), que também integrou a Casa de Maniva, e hoje faz parte da Casa de Laffond, relata a importância de encontrar em um coletivo, tal qual a Casa de Maniva, pessoas que inspiram seus processos singulares, em

especial a partir de um reconhecimento de si dentro da coletividade, principalmente por conta do protagonismo de pessoas pretas na Casa. Segundo Jothan Pereira (2023, s.p.):

Eu estava em um grupo, um coletivo (A Casa de Maniva), sendo a primeira Casa onde a maioria das pessoas eram pessoas pretas, com pessoas como Juan A. Silva, Hian Denys, Emanuel, que eram foda pra mim. Ocupando lugares onde a gente tem poucas referências pretas, com a universidade, por exemplo[...] A partir do momento que estava na casa, com essas pessoas, foi quando eu entendi que agora era hora, mais do que nunca de eu também estar no mesmo nível dessas pessoas, intelectual e prático. Isso foi gasolina pra mim. Não como uma exigência, mas como uma gasolina para falar assim ‘porra aquelas pessoas são foda e vou ter que ser foda igual elas’. Aí eu fui com esse intuito de estudar bastante e ser um diferencial da minha casa e para com a sociedade. Então, falar sobre a Maniva é sobre se reconhecer no outro.

Bruno R. Aragão (2023), que hoje se encontra afastado da Comunidade Ballroom, mas foi meu filho na Casa de Maniva e que, inclusive, em meu retorno à Concórdia do Pará, minha cidade natal, entre 2021 e 2022, resolveu ir comigo para morar no interior e passar um tempo residindo na casa do meus pais e trabalhar comigo em projetos artísticos-culturais que eu desenvolvia na cidade, relata que a experiência na Casa de Maniva foi um importante momento em sua vida, principalmente pela possibilidade de crescimento enquanto pessoa, em especial pelas trocas e aprendizagem com os demais integrantes, ressaltando que pelo fato de haver muitos integrantes na Casa, as diferenças iriam se fazer presente, mas que a experiência coletiva requer aprender lidar as diversidades de ideias e modos de ver e perceber o mundo:

Participar da House foi uma experiência incrível, principalmente por conta das pessoas que eu conheci lá dentro, me abriu portas. Além de dança, técnica ou estudar sobre Cultura, para mim essa parte foi muito importante: ter contato com pessoas novas, com pessoas diferentes. [...] Então me serviu muito pelo fato de eu lidar com muitas pessoas. A House de certa forma era uma casa grande, tínhamos mais de 10 membros, então, era muitas pessoas para lidar, trocar experiência, e obviamente nem todo mundo se dá bem ou quer conversar com todo mundo, então eu acabei me soltando mais, porque eu sempre fui uma pessoa muito calada, muito na minha. A house me serviu como um laboratório para comunicação, tanto que hoje eu converso com as pessoas de uma forma muito mais orgânica (ARAGÃO, 2023, s.p)

Em uma roda de conversa mediada por mim, no evento The Secret Voguing Night, organizada pelo grupo de 007's da Cena Ballroom de São Paulo, em setembro de 2023, com a participação dos Pioneiros da Comunidade Ballroom brasileira Felix Pimenta e Fenix Zion, dentre as tantas e importantes falas, uma das que mais me chamou atenção foi dita por Felix Pimenta sobre a importância de se viver a experiência da Casa, mesmo que uma pessoa não deseje permanecer em uma, isto é, mesmo que ela deseje seguir como 007's na cena, pois

segundo Felix Pimenta existe nesta experiência uma aprendizagem implícita sobre responsabilidades coletivas, amadurecimento e convívio com as diferenças:

Quando você participa de uma casa você não pode meter o louco do nada e seguir sua vontade do nada, porque precisa seguir uma regra e seguir o que aquela casa pede para fazer. (...) tem pessoas que não funcionam muito para estar em casas e tá tudo bem, mas é importante que elas tenham a todo momento essas referências na Ballroom, porque se você não tem referência mais pra frente vai ser babado, vai ser difícil. Então o que eu digo sempre é: que as pessoas tenham essa vivência, aproveitem essa experiência, que em algum momento sejam 007 ou entrem em casa ou passem muito tempo em uma casa e depois sejam 007, não importa essa ordem, mas que elas tenham essa experiência, porque na experiência da Ballroom é sim, também, importante que você tenha uma casa para você entender e aprender também como discordar, como argumentar, ou como você quer ser ou vai querer ser um pai ou uma mãe melhor com outras pessoas. (PIMENTA, 2023, online)

De tal forma, em nossa experiência enquanto Casa de Maniva, eram também nas diferenças e nas resoluções de conflitos entre nós que a partilha acontecia e a aprendizagem se construía. Ao reconhecer no outro não tão somente as semelhanças e os desejos em comum, que de uma forma muito orgânica já nos aproximava, mas também na possibilidade de conhecer as peculiaridades, as formas de existir, as complicações, as dificuldades, bem como as potências singulares de cada que ao chegar no coletivo ganhavam outras proporções, outras camadas e outras dobraduras. Corpos que encontrar e forma o coletivo se repensavam e ao mesmo tempo reordenavam a própria lógica da coletividade e dos processos individuais dos demais.

Registro pós-treino da Casa de Maniva (2021)



Fonte: acervo pessoal

Registro pós-treino da Casa de Maniva (2021)



Fonte: acervo pessoal

Tanto Jothan Pereira, quanto Bruno R. Aragão também mencionam a importância da participação na Casa de Maniva para sua formação e desempenho profissional, partindo do princípio que a Casa, além de ser esse espaço de acolhimento, tornou-se um laboratório de experimentação para quem desejava seguir profissionalmente no campo das Artes. Haja vista que durante nossa atuação em Belém desenvolvemos treinos, aulas e projetos que eram liderados pelos integrantes da Casa, assim como eu, em certa medida orientada aqueles que me pediam ajuda em seus projetos individuais.

A Casa de Maniva, então, foi importante para mim por causa disso: eu cresci enquanto pessoa e profissional dentro da House. Principalmente porque eu vi de perto a administração de um grupo, como convencer as pessoas, como organizar um treino, como fazer para todo mundo se dar bem, ou pelo menos respeite o outro, sabe? (ARAGÃO, 2023, s.p.)

Uma das lembranças que eu tenho da Maniva foi quando eu dei meu primeiro workshop na vida. E aí eu tava no carro com Juani e Hian e aí Juani perguntou: ‘Cê vai dar aula de Voguing?’ e eu disse que não estava preparada, mas logo em seguida Juani disse: Vei, cê estuda pra caramba, dança pra caramba, como é que você não está preparada. Cria sua metodologia, cria seu processo e vai dar aula. Você consegue. E eu acredito que isso está muito forte em mim até hoje, porque a mondra sabia da minha

capacidade. E é muito foda quando uma pessoa preta enxerga isso em ti, a potencia que você é. (PEREIRA, 2023, s.p.)

Estes relatos sobre vida profissional e empregabilidade me fazem lembrar das tantas formas de relação que eu tenho com Kona Zion, pioneira da Comunidade Ballroom e minha mãe da House Of Hands Up no capítulo de São Paulo. Certamente não é o principal tipo de relação que tecemos, mas pelo fato de sermos duas pessoas migrantes morando em São Paulo e artistas que saíram de suas cidades atrás de melhores oportunidades de trabalho, acabou se tornando um dos fios que tecem a nossa rede familiar.

Sempre que vou falar de nossa relação, gosto de contar a história de como eu a conheci: quando eu cheguei em São Paulo, logo no primeiro dia, eu fui fazer uma aula com um amigo meu que trabalhava na mesma escola que ela, coincidentemente, ela precisou faltar neste dia e a recepcionista perguntou se meu amigo ministrava aulas de Voguing e ele respondeu dizendo que não, mas que eu ministrava. A recepcionista perguntou se eu conseguiria dar uma aula naquele mesmo dia e eu aceitei. Em instante eu recebi uma ligação da Kona Zion, que já conhecia indiretamente meu trabalho por conta da Casa Maniva, me passando orientações sobre o que eu deveria trabalhar com a turma. A partir deste momento eu passei a substituí-la sempre que ela precisava, fomos nos aproximando mais, em outros contextos e de outras formas, até que eu recebi o convite para entrar na Pioneer House of Hands Up. Desde então, aprendi muito com ela e com todos da Casa, não tão somente nesses aspectos de atuação profissional.

Durante os meses de janeiro e fevereiro de 2023, quando eu precisei me mudar e estava sem lugar para ficar em São Paulo, Kona me acolheu em sua casa, abrindo não tão somente as portas de sua residência como de sua vida. Nós já havíamos vivido muitos momentos importantes enquanto mãe e filho, mas naquele período tudo ficou muito mais latente. Por vários fatores, mas principalmente por perceber que eu não estava sozinho em terras tão distantes da minha terra natal. Que havia com quem contar, para quem chorar, com quem partilhar risos e, certamente, com quem aprender muito sobre a Comunidade Ballroom e sobre o fazer-pensar arte de uma das artistas travestis mais potentes que eu já conheci na minha vida.

Neste período, Kona Zion, estava trabalhando na construção do show da artista da Dany Bond com um elenco composto totalmente por mulheres trans e travestis, todas também participantes da Comunidade Ballroom. Como eu estava morando em sua casa e também sou artista da Dança, tive a oportunidade de fazer assistência coreográfica para ela e acompanhar

de perto esse processo. Um verdadeiro laboratório que hoje reverbera na minha atuação profissional e na minha existência social.

Ser filho da Kona Zion e ter morado com ela durante dois meses também, em certa medida, me ensinou sobre como ser um mentor melhor, mais presente na vida dos meus filhos e até mesmo da minha família biológica. Todo dia, quando acordava, umas das primeiras coisas que ela fazia era ligar para alguns filhos e filhas, até mesmo alguns que já nem mais vivem a Comunidade Ballroom. Ela passava horas conversando com essas pessoas. E isso ressaltava para mim um aspecto crucial do que eu considero essa relação tecida nas casas, isto é, nas famílias da Ballroom: os laços familiares tecidos nas casas transgridem qualquer consanguinidade, produzem outras formas de ser e estar em família e fortalecem vínculos que perduram ao longo da vida, tais quais os que eu também ainda tenho com alguns de meus filhos.

Sem sombra de dúvidas, conhecer Kona Zion e fazer parte da Pioneer House of Hands em São Paulo, depois de ter fechado o capítulo da Maniva de Belém do Pará, fez muita diferença na minha experiência enquanto artista, nortista, racializado e LGBTQIAPN+ vivendo em uma megalópole, longe de casa e de minhas redes de afeto. Principalmente por essa dimensão de experiência comunitária que a Comunidade Ballroom proporciona por meio das Casas. Afinal de contas, em São Paulo outros extremos se fizeram presentes em minha vida. Principalmente porque antes de me mudar para essa cidade, eu tinha retornado de Belém do Pará para Concórdia do Pará, onde passei aproximadamente oito meses morando com meus pais. Logo, eu saí de uma cidade no interior do estado do Pará para uma das maiores cidades da América Latina e certamente esse processo de adaptação não foi tão fácil.

Questões como xenofobia, reorganização do modo de vida, relação com tempo e espaço, com mercado de trabalho e até mesmo com a própria Comunidade Ballroom que, neste novo território, pouco ou quase nada conhecia sobre minha atuação enquanto uma das lideranças da Comunidade em meu estado se fizeram presente e, certamente, se eu não tivesse sido acolhido por Kona Zion e pela Pioneer House of Hands Up tal processo de adaptação teria sido muito mais complexo e difícil.

Pioneer House of Hands Up (Cap. São Paulo) durante a gravação do documentário “Tecnologia Ballroom”



Fotografia: Marcela Guimarães

As dimensões de hierarquia que se organiza a partir de uma estrutura semelhante as das famílias convencionais, os processos de afetividade e respeito, a ajuda mútua, o interesse na emancipação profissional, artística e intelectual dos membros, o estar e andar junto, por conseguinte, o reconhecimento do outro como parte fundamental em sua vida, bem como o interesse em partilhar suas personalidades em um coletivo com dimensões artísticas, sociais, culturais e políticas, entre outras características trazem as Casas para um lugar muito simbólico e importante dentro de um processo de autocriação como o *Corpo Ocupante Autocriador*.

Haja vista que, no âmbito da Comunidade Ballroom, as Casas são organizações e estratégias coletivas estabelecidas a partir da reunião de indivíduos que em sua maioria são pessoas LGBTQIA+, negras e/ou que fazem parte de outros recortes sociais historicamente marginalizados. Apesar de haver registros de pessoas que residem juntas, uma casa não é necessariamente um prédio real, uma moradia ou uma residência compartilhada, mas sim o modo com que os praticantes da Cultura Ballroom se organizam enquanto coletivos. De tal forma que, mesmo que residam em diferentes e variadas localidades, os mesmos interagem e se reconhecem com uma unidade familiar e partilham processos de Arte&vida.

Em contraponto, deve-se levar em consideração que, dada a origem histórica dessas casas que se formam e até hoje em vários contextos se configuram a partir da necessidade de

acolhimento de pessoas LGBTQIAPN+ que foram e são expulsas de suas casas e não aceitas por suas famílias biológicas, em alguns casos as Casas da Ballroom deixem se apresentarem apenas como uma entidade promotora de uma socialização e se tornam literalmente um espaço físico de acolhimento e auxílio aos seu membros (SANTOS, 2013).

Apesar de partilharem de uma estruturação como núcleo familiar, as Casas da Comunidade Ballroom rompem com a ideia já instaurada pela lógica heterocisnormativa de família, principalmente pela maneira que suas origens culturais se dão. Logo, tal qual afirma Henrique C. Santos (2018), estas configurações familiares não são formadas a partir de um laço matrimonial entre duas pessoas, ou mais especificamente entre um homem e uma mulher, pois estas configurações são frutos de ligações sociais que transcendem esta concepção ao propor, para indivíduos LGBTQIAPN+ e/ou de outras dissidências, uma outra relação familiar possível, mais transgressora e acolhedora que esses indivíduos encontram habitualmente na sociedade.

Joceline Gomes (2023), na Comunidade Ballroom conhecida como Jô Hands Up, integrante da Pioneer House of Hands Up, a primeira Casa de Cultura Ballroom do Brasil e também a Casa a qual eu integro atualmente, em entrevista para o documentário “Tecnologia Ballroom”, questiona e propõe que:

a Ball é um espaço de celebração, mas e quando a gente não está lá pra celebrar. E quando a gente não está na energia de celebrar? O que sobra? Sobra a Casa. Pensando principalmente que nós somos corpos historicamente marginalizados, pessoas pretas, LGBTQs, latinas, periféricas, essas pessoas na maior do tempo, a gente, não tem motivos pra celebrar. Então assim, a Ball é esse espaço que a gente celebra o fato de apesar de toda violência que a gente sofre, a gente tá vivo, e a gente está produzindo coisas incríveis, uma cultura viva, uma cultura criativa, alegre, que gerou tudo que hoje a gente conhece de cultura pop, que de alguma forma veio da Ballroom, então é um espaço excelente para gente celebrar, mas a Casa é esse espaço que a gente constrói as bases de uma saúde mental, de um acolhimento, para que a gente tenha motivos para celebrar. (GOMES, 2023, n.p.)

Pioneer House of Hands Up (Cap. São Paulo) durante a gravação do documentário “Tecnologia Ballroom”(2023)



Fotografia: Marcela Guimarães

De tal forma, uma Casa na Comunidade Ballroom torna-se uma coletividade que não tão somente produz artisticamente, em especial para participar dos já referidos bailes da comunidade, como também se torna uma organização que promove integração social, cuidado, bem estar e, por conseguinte, uma produção de hábitos, comportamentos e sentidos de existência. Logo, seus integrantes encontram nesta forma de organização social um espaço político, afetuoso e educacional capaz de prepara-los, por vezes, informalmente ou, em caso, por exemplo, de Casas que promovem ações formativas, formalmente para as diversas demandas sociais que seus integrantes irão encontrar dentro e fora da Comunidade Ballroom, o que envolve agendas como saúde, educação, letramento racial e de gênero, empregabilidade, afeto, entre outras questões.

Também podemos verificar isto no relato de Fenix Zion(2023), na Comunidade Ballroom conhece como Pioneer/Trailblazer Overseer Fênix Negra de Mandacaru, que é pioneira da Comunidade Ballroom e liderança da Casa de Mandacaru, em entrevista para o documentário “Tecnologia Ballroom” ao mencionar sobre como viver a Comunidade Ballroom tem sido uma experiência que possibilita discutir diversas questões que permeiam sua existência enquanto pessoa trans não binária que vive com HIV liderando uma casa:

A questão de gênero para mim, de me entender uma pessoa trans não binária, de correr atrás da minha retificação. Tudo isso surgiu dentro da comunidade Ballroom. Também com a questão da racialidade, eu começo a me entender com uma pessoa com muito mais potência da sua negritude dentro da comunidade Ballroom, porque eu já fiz parte de outras coletividades como a Cultura Hip Hop, já fiz parte da capoeira, (que são) coletividade negras que me contemplavam em algum momento, mas que quando se fala, por exemplo, de dissidência de gênero e sexualidade, fugia bastante e me deixava muito deslocada. E a Comunidade (Ballroom) é um lugar onde eu consegui falar sobre negritude, e me entender uma pessoa não só negra, mas partindo para outros lugares, me entendendo com uma pessoa trans não binária e por aí vai. A Comunidade Ballroom também foi um lugar onde eu pude falar da minha sorologia com HIV, então como seria viver com HIV dentro da comunidade. Esse foi meu primeiro experimento, o primeiro lugar que eu consegui viver isso de maneira comunitária. Eu acredito que a Mandacaru vai ser esse lugar (ZION, 2023, n.p).

Casa de Mandacaru (Cap. São Paulo) durante a gravação do documentário “Tecnologia Ballroom”



Fotografia: Marcela Guimarães

Jade Mendonça(2023), na Comunidade Ballroom conhecida como Axé Avalanx, integrante da Pioneer House of Avalanx, também em entrevista para o documentário “Tecnologia Ballroom”, relata que a experiência da Casa é uma experiência de “renascimento”, por possibilitar o encontro com uma nova rede de apoio. Nas palavras da entrevistada:

A experiência da Casa é um lugar que talvez as pessoas, na figura de pai e de mãe não vão ter o que biologicamente se espera daquele lugar de pai e de mãe que vai, por exemplo, pagar suas contas, fazer tudo isso. Mas é um outro encontro que você tem, no qual você renasce. Quando você transiona, por exemplo, você passa a ter um novo nome, um novo número de identidade, várias coisas. E dentro da Ballroom, nesse

lugar, é como esse renascimento, porque você encontra uma nova forma de família, uma nova rede de apoio. (MENDONÇA, 2023, n.p.)

Pioneer House of Avalanx (Cap. São Paulo) durante a gravação do documentário “tecnologia Ballroom”



Fotografia: Marcela Guimarães

Em “Paris is Burning”, documentário de 1990 dirigido por Lennie Livingston, que retrata a Cultura de bailes da cidade Nova York na década de 80, Pepper Labeija, também mãe da Royal House of Labeija, a já mencionada primeira casa de Cultura Ballroom, afirma que uma casa é uma família, porque muitas das pessoas que são acolhidas pelas mesmas não tem família, e por conseguinte constroem juntos um novo significado de família. Ainda segundo a mesma, trata-se de um grupo de pessoas que partilham de uma ligação em comum (LIVINGSTON, 1990). Pietra Luz, conhecida na Comunidade Ballroom como Iana Kamikaze Avalanx, em entrevista relata como este sentido de família se constrói, por exemplo, a partir de sua experiência como integrante da Pioneer House of Avalanx:

A experiência de House para gente é muito de família (...). Eu sou de Fortaleza, não sou de São Paulo, e eu vim para cá no contexto acadêmico. Eu vim fazer faculdade na USP, mas basicamente com a roupa do corpo e contando que ia ter tudo na faculdade, até estar tudo estabilizado, mas eu vim para cá na época da pandemia, só que tudo que eu planejava foi por água abaixo. (...) E eu rompi com minha família biológica. Então eu estava nesse contexto quando entrei na Ballroom. E depois que eu entrei na Casa, fui anunciada. Teve uma vez que a gente estava no Uber e a Akira estava conversando com outra integrante da casa, sobre como é importante ter esse entendimento de família, aí ela me usou como exemplo e disse: ‘qualquer coisa que acontecer com a Pietra, é a gente que vai ter ajudar ela. A gente tem que ser as primeiras pessoas que ela vai pedir ajuda, pedir socorro.’ Isso acaba definindo muito nossas experiências enquanto casa para além das competições, para além dos outros fomentos (Luz, 2023, n.p.)

Victor Hugo Cesar(2023), na Comunidade Ballroom conhecido como Cyclony Pimenta, em entrevista ressalta que neste processo de “acasalação”, isto é, de encontro e partilha com outras pessoas a partir de uma relação familiar construída nas Casas, se produz um senso de fidelidade, respeito e colaboração entre os integrantes, tal qual ressalta na seguinte fala:

É a primeira vez que eu me sinto confortável em um lugar, onde eu posso ser eu mesmo sem julgamento. E as trocas que a gente tem enquanto uma casa, enquanto pessoas, não só como irmãs e irmãos, mas enquanto pessoas mesmo, eu acho muito bom, porque é muito respeitoso. Tudo bem que a gente tem as nossas intrigas, porque a gente é muito fiel. A casa em si. Quando é pra ajudar é pra ajudar, quando é pra sair, é pra sair, quando é pra fazer coisa certa, é para fazer coisa certa (Cesar, 2023, n.p.)

Casa de Pimentas durante a gravação do documentário “Tecnologia Ballroom”(2023)



Fotografia: Marcela Guimarães

Todavia, é importante ressaltar que, para que isso aconteça, uma organização hierárquica se constrói no interior da Casa. Como mencionado anteriormente, uma Casa organiza-se a partir de uma estrutura de parentesco, porém, dada a relação histórica com a figura das *Queens* (Rainhas), discutidas anteriormente na contextualização histórica sobre a Comunidade Ballroom, sua organização hierárquica inspira-se na estruturação de uma família real, certamente subvertendo algumas lógicas convencionais e propondo outras dimensões para isso.

No topo desta estruturação, encontram-se as figuras das *mothers* (mães) e dos *phaters* (pais) nestas figuras centraliza-se uma motriz ou um pilar central da Casa. Não é à toa que os demais membros recebem o “sobrenome” desta pessoa. Habitualmente é essa pessoa que lidera e toma determinadas decisões, como, por exemplo, sobre a entrada de novos membros na casa, bem como esta também são responsáveis pelo processo educacional dos filhos, em diversos aspectos, mas principalmente no que diz respeito a prática cultural da Ballroom.

Uma Casa pode ter mais de uma mãe e mais de um pai, seja no mesmo capítulo¹³, seja porque outros capítulos da Casa abriram em outros territórios. Quando isso acontece, os primeiros ou principais pais, passam a se chamar “*overall mother*” ou “*overall father*” e os outros apenas de “*mother*” e “*father*” representando que a liderança passou a ser compartilhada, mas que ainda há uma figura central na hierarquia geral da Casa.

Subsequentemente, a liderança de uma casa é compartilhada com pessoas que recebem o título de “*Imperator*” (Imperador ou imperatriz), que entre os filhos, isto é, entre os integrantes da Casa, atuam como filhos mais velhos, ou filhos com maior título, depois da mãe e do pai, dentro da hierarquia interna da Casa. Habitualmente estas pessoas atuam como intermediários entre os capítulos das Casas e, por conseguinte, estão mais próximos das mães e dos pais na tomada de importantes decisões, bem como na liderança de projetos e ações Casas.

Em seguida, há as figuras dos “*Princes*” (príncipes) e das “*Princess*” (princesas) que atuam também como filhos mais velhos, e por conseguinte assumem lugares de liderança, porém mais internamente no capítulo a qual pertencem. Imperadores, Imperatrizes, Príncipes e Princesas são, junto das mães e pais, lideranças de uma Casa, e assumem funções que possibilitam a organização e a estruturação do coletivo e, por conseguinte, na ausência da mãe ou do pai, representam a Casa.

¹³ “Capítulos” são coletivos que representam a mesma casa, porém em territórios diferentes. Funcionam como uma espécie de filiais da mesma Casa.

Luna Ákira Lopes (2023), na Comunidade Ballroom conhecida como Pioneer overall Mother Akira Avalanx, uma das pioneiras da Comunidade Ballroom no Brasil, ressalta todavia que, apesar desta hierarquia ser fundamental para o funcionamento da Casa, faz necessário que o sentido de coletividade prevaleça. Uma vez que, todos os integrantes se tornam a base para a funcionalidade da casa, segundo a mesma:

Por mais que você não tenha título dentro da Casa, por mais que tenha essa hierarquia, porque a gente sabe que responde a essa hierarquia, todo mundo tem que trabalhar. Então é a mesma coisa de qualquer lugar. Para o negócio dar certo, não tem que só o patrão trabalhar, tem que tá todo mundo ali fazendo. [...] realmente eu dou essa autonomia pra que a galera possa fazer coisas, fazerem coisas sozinhas, como por exemplo, hoje eu não ia conseguir vir, mas eu incentivei essas pessoas a virem, para que fizessem mesmo sem a minha presença, então, para que gire. [...] Tem essas pessoas que são as cabeças, mas as outras pessoas precisam ajudar a manter[...] por mais que tenha essa hierarquia, se a base não auxilia, as coisas não vão andar (LOPES, 2023, n.p)

De tal maneira, a Casa funciona como um organismo em rede, um sistema que depende de uma estruturação que, apesar de seguir uma imagem piramidal e, de certa forma, hierárquica, resulta da contribuição de todas as pessoas envolvidas no processo/projeto coletivo. Edan Mar (2023), na Comunidade Ballroom conhecido como Legendary Prince Edan Mutatis, a partir de sua experiência como uma das lideranças da Excelente Casa de Mutatis, corrobora com esta fala ao afirmar que:

Em momentos críticos, digamos, que a gente precisa tratar de alguns temas, seja de conflito entre a gente, conflitos com a comunidade, ou temas delicados de qualquer pessoa, somos nós que falamos. Mas de qualquer forma, por mais que tenham essas hierarquias, essas coisas, eu acho que a gente sempre tenta que o diálogo seja mais aberto o possível com todo mundo. Por isso essa questão da intimidade. Porque o ideal é vários dos temas, das decisões a gente consiga tomar enquanto coletivo (MAR, 2023, s.p.).

Ainda segundo Edan Mar (2023), esse entendimento da Casa como rede é importante porque é a partir dele que se torna possível o acolhimento das pessoas. Segundo ele, em sua experiência pessoal enquanto uma pessoa migrante, encontrar um grupo de pessoas que ele possa chamar de família é uma forma de suporte nesse processo. Em suas palavras:

Realmente a casa termina sendo um suporte para todes, né? Eu sou uma pessoa migrante, moro faz cinco anos no Brasil. E para mim é muito legal eu sentir que realmente tenho uma família de fato(MAR, 2023, s.p.)

Excelente Casa de Mutatis (2023)



Fonte: Guga Ferreira

Os depoimentos destas pessoas que, assim como eu, vivem a experiência de estar em uma Casa na Comunidade Ballroom, reiteram que apesar da hierarquia ser importante para a organização da Casa, o sentido de coletividade, a construção de laços, é um processo inerente e extremamente importante também para os processos individuais das pessoas que compõe a Casa, tal qual os vivenciados por mim ao longo destes quatro anos na Casa de Maniva e posteriormente na Pioneer House of Hands Up.

Estar junto, caminhar junto, pensar e fazer arte junto, bem como elaborar estratégias de sobrevivência e, principalmente de existência são movimentos que potencializam nossos corpos e reinstituem estes como experiências comunitárias. São, assim, movimentos que possibilitam a invenção de um *Corpo Ocupante Autocriador*. Isto é o que venho chamando de “Acasalação”, processo que se faz na feitura das experiências artísticas das Casas da Ballroom e que traz a tona a importância da coletividade para o processo de autocriação de um corpo.

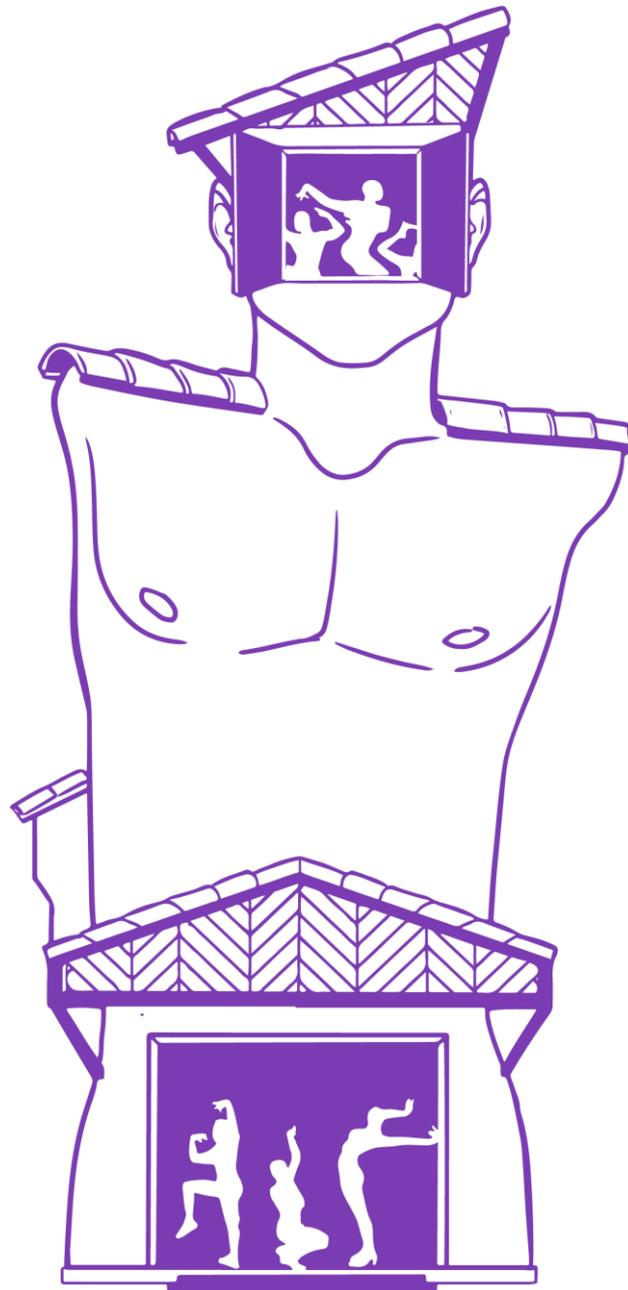
Acasalar, ou ainda “a-casa-lar”, seria assim, juntar os corpos em movimento de (pro)criação, de invenção, de (re)nascimento. Dar existência, *a partir da organização em coletivo*, a outros modos de ver, perceber e estar no mundo por meio da Arte. Acolher entre os

braços, dar afeto e desconfigurar a lógica familiar vigente, isto é, propor outras famílias, outros modos de estar junto. Encontrar no outro individualidades e particularidades, bem como diferenças e convergências que nortearão seus trajetos, projetos e processos de arte&vida e que irão permitir a configuração de uma unidade, um lugar, uma família, uma coletividade e/ou uma casa para chamar de lar.

Logo, tanto a experiência com a Casa de Maniva, quando a experiência com a Pioneer House of Hands Up e a escuta de integrantes de outras Casas da Comunidade Ballroom desvelam uma série de possibilidades para pensar e repensar a importância de estar junto, de se aglomerar e de se fortalecer por meio da coletividade, em especial para indivíduos LGBTQIAPN+ e/ou com outras identidades não-normativas. Pois são nesses encontros que estratégias contra-hegemônicas são tramadas e concretizadas em escalas e proporções diferentes e, principalmente, são nesses encontros que nossas existências são potencializadas. São nesses encontros que aprendemos a ser e estar no mundo de uma maneira onde não apenas as nossas dores são acalantadas, como nossas alegrias são ressaltadas. Logo, são nas Casas, e nos processos “acasalações” que estes corpos podem ser reinventados e criados como outros possíveis. Onde eles, a partir do encontro com outros, podem ser autocriados e assim, produzirem juntos alicerces e motivos necessários para celebrar suas existências, tal qual acontecem nos bailes.

OCUPAÇÃO

(Re)inventando espaços para celebração da vida e da arte nos bailes da Comunidade Ballroom



Fonte: Allan Furtado

OCUPAR

Inventar e reinventar espaços onde os encontros antes tomados como impossíveis se tornam possíveis. Encontros de amigos, de afetos e de famílias que em outros contextos eram negados. Tecer redes políticas nas quais a união de corpos dissidentes pode potencia-los. Tramar um espaço seguro para o afeto, para o renascimento, para a aprendizagem, para a cura, para a resolução de conflitos, para a transformação de si e do mundo ao seu redor e, principalmente, para a celebração da vida e da arte.

Contribua com a construção e frequente espaços onde pessoas da comunidade LGBTQIAPN+ sintam-se acolhidas e livres para se expressar

Documentário “Tecnologia Ballroom”

Viver a Comunidade Ballroom sem sombra de dúvidas tem sido uma das maiores aprendizagens que já tive em minha vida por diversos aspectos que vão desde movimentos mais simbólicos e internos como as partilhas cotidianas que tenho com meus amigos, minhas famílias e meus alunos que também transitam e integram essa comunidade até eventos específicos, de grandezas únicas que acabam se tornando acontecimentos que ficam na memória coletiva da comunidade.

A se saber, a Comunidade Ballroom produz diversos tipos de eventos que possibilitam os encontros entre as Casas, os 007's e admiradores da Cultura produzida pela Comunidade. São espaços de trocas, de socialização, de aprendizagem, de escuta, de celebração, de cura e de resolução de conflitos que agenciam e realizam a manutenção de toda uma coletividade. Enquanto eu morava no Pará, de certa forma não podia vivenciar muitos desses espaços por conta do aspecto ainda introdutório da Comunidade Ballroom no contexto paraense, o que inclusive me levava a produzir (literalmente) muitas dessas experiências e, por isso também, a migrar para São Paulo.

Lembro-me que entre os motivos listados por mim para minha mudança para a maior cidade da América latina e um dos lugares onde a Comunidade Ballroom brasileira mais produz experiências coletivas, estava “Viver a Ballroom”. Não tão somente pela possibilidade de pesquisar e teorizar sobre a comunidade, mas também e principalmente pelo desejo de vive-la, pela paixão que nutria dentro de mim por ela, em especial por aquilo que lia sobre a comunidade e pelos eventos que assistia de forma online. Logo, dentre os tantos tipos de eventos germinados pela Comunidade Ballroom alguns eu já conhecia em termos de conceitos e outros eu somente pude descobrir mergulhando na experiência comunitária que tive em São Paulo. Com a ajuda de Fenix Zion, pioneira da Comunidade Ballroom Brasileira anteriormente mencionada, na formulação mais conceitual desses tipos de eventos, listo alguns exemplos deles aqui:

- *Ball Mainstream (Baile Mainstream)*: Correlacionado a cena mainstream, trata-se de um baile que reúne casas mais antigas da Comunidade Ballroom e, por conseguinte, habitualmente, casas lendárias, icônicas ou pioneiras, que em sua maioria atuam na Comunidade desde os anos 1970. E em vista disso, casas que também tem um alcance maior em aspectos geográficos, espalhando-se por diversos territórios ao redor do mundo. Trata-se de um elemento basilar da Comunidade Ballroom.

- *Kiki Ball (Baile Kiki)*: Correlacionado a cena Kiki, trata-se de um baile que reúne as casas de um contexto mais jovem da Comunidade Ballroom, em especial, a partir dos anos 2000. De tal maneira, por conseguinte, habitualmente reúne Casas que tem um alcance territorial mais curto, por vezes de dimensões nacionais, regionais ou estaduais e, em algumas exceções, internacionais.
- *Mini ou Micro Ball*: Usualmente é uma versão mais sucinta dos bailes mainstream ou dos bailes Kiki. Serve como espaço de treino para os supracitados bailes maiores, podendo inclusive serem realizados sem obrigação de elementos como dresscode ou temas específicos de categorias, o que se torna quase uma regra no caso de bailes Kiki e Mainstream.
- *Vogue Night, Vogue Knights ou House of Vogue*: São eventos que acontecem com teor mais reservado para a Comunidade Ballroom. São miniballs mainstream, que por vezes, reservam um espaço para a cena Kiki. Trata-se de um encontro para celebração e socialização da comunidade na qual acontecem algumas categorias, Djs Sets, performances, entre outros formas de intervenções. Foi um evento criado por Jack Mizrahi.
- *Vogue Jam*: JAM é a abreviação de "Jazz After Midnight" e faz referência a reunião de músicos de Jazz, da década de 1950, que no contexto dos Estados Unidos da América, se reuniam para improvisar. De tal maneira, utilizando este termo, no contexto da Comunidade Ballroom, uma *Vogue Jam* torna-se um evento no qual o improviso é motriz condutora do acontecimento. Habitualmente, nestes espaços um Dj toca livremente um set de músicas, o microfone fica aberto para comentaristas da cena improvisarem e conduzirem a roda de improviso, assim como o salão se torna um espaço para livre expressão dos praticantes das diversas linguagens artísticas da Comunidade Ballroom, principalmente para a dança Voguing.
- *Roda de Commentator (Roda de comentarista)*: Commentator (comentarista), chanter(narrador) ou ainda host (anfitrião) são “figuras da voz” na Comunidade Ballroom. São pessoas que estão associadas a condução do público e das performances que acontecem nos eventos da comunidade por meio de suas intervenções sonoras, falas e rimas. Sendo assim, uma roda de commentator é um espaço no qual estas pessoas podem apresentar suas performances livremente e, logo, também podem apresentar composições autorias, improvisar rimas ou propor formas de intervenções do público e/ou artistas da Comunidade Ballroom presentes no salão.

- *CineBallroom*: Trata-se de um evento pensado e organizado para exibição e discussão de materiais audiovisuais sobre a Comunidade Ballroom, nos quais habitualmente são exibidos filmes, documentários e outras obras dessa natureza.
- *Voguenik*: Trata-se de um passeio ao ar livre com o objetivo de construir um espaço de diálogo, treino ou confraternização no qual praticantes da Cultura Ballroom levam alimentos para serem compartilhados.
- *Treinos abertos*: Os treinos abertos, diferente dos treinos produzidos para desenvolvimento de integrantes de uma casa ou de um coletivo específico (treinos fechados), são espaços de aprendizagem comunitários e compartilhados com diferentes pessoas já atuantes na comunidade ou que desejam integrar a mesma. Habitualmente estes treinos variam de acordo com as linguagens ou com as categorias que quem está propondo o treino domina, podendo ser, por exemplo, treinos abertos de Voguing, de Commentator, de Runway, de Face, etc.
- *Rodas de conversa*: Trata-se de um encontro com pessoas mais experientes com foco específico na discussão de temas pertinentes para a Comunidade Ballroom, transitando em assuntos como história da Comunidade, empregabilidade, protagonismos, saúde, estratégias de manutenção e reorganização da Comunidade, resolução de conflitos estruturais, entre outros.
- *Aulas, palestras, oficinas e workshops*: Ofertados e/ou ministrados por pessoas mais experientes da Comunidade Ballroom, trata-se de espaços reservados à aprendizagem teórica e/ou prática de determinadas linguagens ou de determinados aspectos da Cultura.
- *Festivais, Encontros, Residências e outros eventos de média e longa duração*: Eventos com proporções maiores do que os supracitados e que reúnem um conjunto de outros eventos menores nos modelos já produzidos pela Comunidade Ballroom. Alguns exemplos destes podem ser: o “BH Vogue Fever”, produzido pelo Trio Lipstick, o “Vozes Ballroom”, produzido pela Excelente Casa de Mutatis, o “Circuito Pioneer Ball” produzido pela Pioneer House of Hands Up, e eventos como “Femme Queen experiencie”, “VFL Convida” e “Residência Vogue for Life”, produzidos pelo projeto Vogue For Live, ambos eventos que reúnem em suas programações múltiplas ações como rodas de conversas, palestras, performances, oficinas, bailes kiki e mainstream, etc.

De tal maneira, o que venho chamando de “Ocupação” nesta tese e que é germinado a partir da minha experiência na Comunidade Ballroom não se restringe a experiência dos bailes, pois pode ser observado em diversos processos de reordenação, reorganização e (re)invenção

de espaços físicos e simbólicos produzidos por essa comunidade. Trata-se, simbolicamente de uma reintegração de posse dos lugares que nos foram tomados ou negados pelo sistema hegemônico. Todavia, os bailes tomam frente e tornam-se uma das motrizes principais desse *movimento criador*, haja vista que todos os demais espaços de alguma forma são pensados, geridos, produzidos e estruturados a partir ou em prol destas experiências culturais. Os Bailes são pilares da Comunidade Ballroom.

Uma vez que, como discutido anteriormente no capítulo sobre o *movimento criador* “Acasalação”, segundo Marlon M. Bailey (2013), a Comunidade Ballroom, se estrutura em três aspectos: (1) Os sistema de gênero e sexualidade (associado ao sistema de racialidade); (2) O sistema de parentesco, no caso as Casas; e (3) os eventos de competição, isto é, os bailes. De tal Maneira, não existe Comunidade Ballroom que se pense fora das dimensões e implicações políticas do gênero, da sexualidade e das racialidade, bem como, na Comunidade Ballroom, não existem casas sem bailes e tão pouco bailes sem casas. Ambas as experiências são emaranhadas e indissociáveis, pois são motrizes da invenção de um mundo alternativo criado pelas pessoas que integram essa comunidade por meio de suas performances ritualizadas (BAILEY, 2013).

Na roda de conversa mediada por mim, no evento The Secret Voguing Night, organizada pelo grupo de 007's da cena Kiki da Comunidade Ballroom de São Paulo, com a participação de Felix Pimenta e Fenix Zion, Pioneiros da Comunidade Ballroom brasileira, Felix Pimenta fez uma fala que corrobora com esta ideia de Marlon Bailey ao mencionar o baile como espaço primordial para manutenção da Comunidade e diretamente associado a experiência das Casas, e por conseguinte, aos fatores sociais que atravessam os corpos que as compõe. Segundo Felix Pimenta(2023), existem várias formas de estar inserido na Comunidade Ballroom, seja como membro de uma Casa, seja sendo 007, seja performando nos bailes ou contribuindo de outras formas para a construção destes, mas que independente do lugar que os indivíduos escolham estar inseridos na Comunidade, faz necessário que estes transitem pelos bailes e integrem em algum momento uma Casa, pois essas experiências são motrizes da prática Cultural da Comunidade Ballroom. Felix Pimenta (2023) argumenta:

É importante as pessoas pensarem diversos lugares, mas se aqui não acontecer (fazendo referência a passarela do baile), não tem história sobre Ballroom, então acho que é importante manter essa radicalidade, se for preciso falar assim, para gente não se afastar daqui sabe? Porque é entender também que a gente só vai poder falar sobre a Ballroom por conta das performances que acontecem aqui. Então é importante que as pessoas vivenciem a performance da Ballroom. Porque é aqui que é o medidor para gente encontrar e saber o que as pessoas estão performando. Então é importante que

as pessoas circulem pela Ballroom, mas se ela não circular aqui também, em certo momento, assim como eu falei da experiência da House, ela também não vai saber falar sobre a energia e saber falar sobre como que é a Ballroom. Porque a Ballroom só é Ballroom, por conta da Ball (PIMENTA, 2023, online).

Por experiência própria concordo com esta fala de Felix Pimenta, pois mergulhar na Comunidade Ballroom e, por conseguinte, participar dos bailes me possibilitou gerir diversos conhecimentos relacionados não tão somente, mas principalmente sobre a Comunidade Ballroom. Conhecimentos sobre as implicações e elaborações necessárias, fossem elas individuais ou coletivas, sobre gênero, sexualidade e racialidade, uma vez que participar das categorias que ali acontecem requer esse conhecimento, sobre as diretrizes artísticas das múltiplas linguagens sonoras, dançantes, visuais, entre outras que afloram no baile, assim como sobre comunicação, relações comunitárias e organizações coletivas que se personificam nos ritos de celebração durante o mesmo.

Logo, o baile é um espaço de celebração, mas também um dispositivo pedagógico, uma tecnologia, inventada por uma comunidade LGBTQTQIA+, negra e latino-americana, mais especificamente por mulheres trans, hoje chamada de Comunidade Ballroom, que concebe, alicerça e integra todo um sistema cultural que tem como frente corpos historicamente marginalizados, mas que na ritualista destes eventos, desvelam-se enquanto agentes criadores de mundos possíveis. E no ato de estar junto e de celebrar suas vidas se potencializam. Puma Camille (2023), em entrevista para o documentário “Tecnologia Ballroom”, corrobora com esta ideia ao apontar que o baile:

Um espaço seguro para gente poder manifestar potência. Eu particularmente não conheço outro espaço onde eu possa ser quem eu sou sem ter medo de ser tocada, assediada, estropada, agredida e poder manifestar potência e receber afeto (CAMILLÊ, 2023, s.p.)

Dante Francisco (2023), também em entrevista para o documentário “Tecnologia Ballroom” evidencia esta percepção ao dizer que os conflitos se fazem presentes na Comunidade Ballroom, pois ela é espaço de encontro para diversas pessoas diferentes, mas que isso não desvalida ou neutraliza o fato dos bailes serem um espaço para troca e principalmente um espaço seguro para estes encontros acontecerem, pois como o mesmo afirma, a partir de sua experiência, neste espaço “vai ter confronto, como todo lugar tem confronto, mas o confronto que eu tenho aqui não vai me machucar tanto quanto o confronto que eu tenho lá fora. O confronto que eu tenho lá fora, me mata, o que eu tenho aqui dentro ele no mínimo me deixa chateado. O de lá fora me mata” (FRANCISCO, 2023, s.p.)

Vini Ventania (2023), também em entrevista para o documentário “Tecnologia Ballroom” ressalta que o baile “é um espaço de canalização de muita cura, de muito encontro, de muita vibração, de muito tremor, são corpos que estão com muita urgência” (VENTANIA, 2023). Corpos que estão com urgência em criar um lugar para celebrar suas existências, para curar suas dores e denunciar, por meio da arte, o violento sistema que tende a matá-los. Denunciar a partir do gozo, do prazer, da celebração, do empoderamento, do uso do direito ao lazer e, principalmente, da possibilidade de criação de um espaço onde suas existências são respeitadas e potencializadas, tal qual Ilunga Malanda (2023, s.p) aponta em entrevista ao dizer: “Corpos marginalizados, a tal da dissidência, se juntando para se potencializar (...) a gente vai se questionar, a gente vai se atracar a partir de outras questões, mas a sua identidade eu respeito, com você se apresenta para o mundo eu respeito”

De tal maneira, é possível afirmar que, os bailes da Comunidade Ballroom são um espaço de encontro, celebração, aprendizagem e partilha no qual corpos habitualmente e historicamente marginalizados, violentados, excluídos e subjugados subvertem a lógica do sistema heterocisnormativo e racista ao inventar um mundo alternativo que se torna parte da realidade cultural e social desses corpos não tão somente desvelando como também germinando potências de diversas naturezas e, por conseguinte, se fortalecendo no processo. Uma vez que:

É durante esses eventos, mas também em todas as outras atividades dessas comunidades, como as *Houses*, por exemplo, que a possibilidade da criação de um mundo alternativo é efetivada, assim como a criação e legitimação de seus processos identitários, principalmente os de gênero e sexualidade (SANTOS, 2018, p. 52)

E isto se torna possível por vários fatores, dentre eles o entendimento de que um baile da Comunidade Ballroom é um espaço de celebração, mas não necessariamente é uma festa. Isso porque, a estrutura ritualística, bem como o espaço geográfico do baile organiza praticantes da Cultura Ballroom e público em uma outra lógica, certamente muito mais focada na contemplação das performances que acontecem na passarela. O que também implica, em certa dimensão, conhecimentos específicos daquilo que está acontecendo ali para que se possa participar, principalmente enquanto competidor ou performer. Dentro dessa lógica ritualística encontramos alguns momentos comuns que acabam se tornando um padrão para os bailes da Comunidade que são:

1. *The Grand House mach*: Trata-se de uma performance que inicia o baile feita pela Casa anfitriã, isto é, pela casa que está organizando o evento.

2. *Roll call*: Trata-se de um momento no qual as Casas da comunidade presente no baile são chamadas para a passarela para realizarem uma pequena performance e serem reverenciadas pelo público. Neste momento pessoas da organização ou artistas como Djs, hoster, commentator, chanter e Juris que também estão trabalhando no baile são apresentados.

3. *LSS* ou *LIPSS*: Trata-se de um momento no qual importantes figuras são chamadas à passarela para receberem estimas da comunidade e do público. Estas pessoas habitualmente já receberam algum “título” que reconhece seus desempenhos dentro da Comunidade Ballroom, como por exemplo, *Star (Estrela)*, pessoa com um ou dois anos de cena e que ganhou notoriedade, por conquistar alguns prêmios, mesmo que ainda esteja aprendendo sobre as categoria/linguagem artística, ou ainda por já estar contribuindo de forma significativas para o agenciamento da comunidade; *Statement (Afirmção/declaração)*, uma pessoa que tem entre três e cinco anos de atuação na cena e que de alguma forma já se afirmou como importante contribuidora para a comunidade, caminhando/batalhando em mais de uma categoria ou criando momentos memoráveis no contexto dos bailes. *Legendary (Lenda)*, geralmente uma pessoa com mais de 06 de anos na Comunidade Ballroom que se tornou mestre em sua linguagem/categoria, com uma atuação tão significativa dentro da Comunidade a ponto de ganhar reconhecimento como uma lenda. Geralmente é reconhecida com uma liderança, inspiração ou até mesmo é temida no campo das batalhas. *Pioneer/traiblazer (Pioneiro/desbravador)*, pessoa responsável por abrir caminhos e fomentar a Comunidade Ballroom em regiões na qual a mesma ainda não se fazia presente; no caso do contexto brasileiro, trata-se de um desbravador que germina os passos iniciais da cultura em seus estados. *Ícone (Ícone)*, pessoa com mais de 20 anos de cena e com uma singular atuação dentro da comunidade que extrapola a relação com sua casa e ganha proporções com toda a comunidade. Sua atuação é tão singular que o torna reconhecido com uma das figuras mais importantes dentro da comunidade e pode escolher querer caminhar/batalhar ou não.¹⁴

4. *Categorias*: Trata-se do momento ápice do baile, certamente o mais esperado do evento, nos quais os praticantes da Cultura Ballroom batalham em busca do grande prêmio (Grand Prize). A participação nestas batalhas por si só exige um conhecimento específico das

¹⁴ Estes dados são coletados do texto “Um olhar negro sobre a Comunidade Ballroom Brasileira” de autoria de Fenix Zion, Pioneire e intelectual da Comunidade Ballroom Brasileira, presente no livro “Bichas Pretas: Dissidências, memórias e afetividades”, organizado por David Souza, Daniels dos Santos e Vinicius Zacarias, e suas referências de tempo para titulação advém do contexto da Comunidade Ballroom norte americana, todavia uma vez que a comunidade Ballroom Brasileira é muito mais nova do que esta, outros critérios prevalecem e são levados em consideração para nomear *Stars, Statements e Legendaries* em nosso contexto.

linguagens artísticas produzidas dentro da comunidade Ballroom, bem como da lógica peculiar da comunidade pensar e estruturar suas batalhas, como irei descrever adiante.

Para caminhar em uma categoria primeiro, a pessoa que assim deseja precisa estudar os *códigos da linguagem artística* da referida categoria, como por exemplo, os elementos, o ritmo, o “shade”, entre outros. Por isso, habitualmente as categorias são divididas em (I) **Categorias dançantes**, nas quais *os participantes devem dançar* com é o caso de “Voguing Femme”, “Voguing Old Way/Pop Dip e Spin”, “Voguing New Way”, que são as mais clássicas, ou ainda, “Baby Vogue”, categoria destinada a iniciantes na prática do Voguing, “Hands Performances” e “Arms Control”, que são dobraduras das categorias de Voguing, “TM, FQ ou BQ Performance” que são categorias de Voguing destinadas a gênero específicos ou ainda “Samba no pé”, “Batekoo/Joga a raba”, “Capoeira&Vogue”, “Treme” e outras mais contemporâneas que nasceram no contexto brasileiro, nas quais os participantes devem dançar e demonstrar domínio dos devidos elementos e estruturas coreográficas das supracitadas danças; Como veremos nos exemplos a seguir:

Categoria Old Way na “White and Blue Ball” realizada pela Pioneer House of Avalanx (2023)



Fonte: Cintia Rizoli

Categoria Baby Vogue na “Ball do tempo” realizada pelo Coletivo AMEM na 35ª Bienal de São Paulo(2023)



Fonte: Cintia Rizoli

Categorias “Hands Performance” e “Arms Control” na “White and Blue Ball” realizada pela Pioneer House of Avalanx(2023)



Fonte: Cintia Rizoli

Categoria “Team Joga a Raba” no baile “Isso é ball” realizada pelo Coletivo AMEM (2023)



Fonte: Cintia Rizoli

Categoria “Samba no pé” no baile “Isso é ball” realizada pelo Coletivo AMEM (2023)



Fonte: Cintia Rizoli

(II) *Categorias não dançantes*, estas que, por sua vez, *os participantes não devem dançar* pois há uma prevalência de outras características como (a) *características sonoras*, como é o caso das categorias “Commentator x commentator”, no qual os competidores realizam uma batalha

de rimas e outros sons vocais em cima da batida do Vogue Beat e “DJ Pump Da Beat”, na qual Djs da Comunidade enviam suas músicas para participarem de uma batalha contra músicas de outros Djs; (b) *caraterísticas do universo da moda*, como é o caso de categorias como “Runway”, na qual os participantes devem desfilar na passarela apresentando catwalks, pivôs e poses fashions, “Fashion Killa”, no qual estilistas habitualmente situados no universo das streetweats batalham com suas obras ou ainda “Best Dressed” nos quais as melhores roupas, mas bem costuradas e trabalhadas são avaliadas (c) *características corporais*, como é o caso da categoria “Body”, na qual o participante mostra o melhor da estética do seu próprio corpo e da categoria “Face”, na qual a pessoa que batalha deve servir o melhor de seu rosto, ressaltando seus traços, linhas, curvas e sorrisos; ou ainda (d) *características performática* como no caso da categoria “Sexy Siren”, na qual a pessoa que caminha deve seduzir os jurados com sua performance sensual, demonstrando empoderamento sobre seu próprio corpo e da categoria “Realness”, na qual a pessoa que caminha deve convencer os jurados que a performance que a mesma realiza na passarela é similar a realidade solicitada no tema da categoria; entre outras caraterísticas presente nas diversas categorias dos bailes da Comunidade Ballroom.

Categoria “Commentator x commentator” na “White and Blue Ball” realizada pela Pioneer House of Avalanx(2023)



Fonte: Cintia Rizoli

Categoria Runway na “White and Blue Ball” realizada pela Pioneer House of Avalanx.



Fonte: Cintia Rizoli

Categoria “Fashion Killa” na “Ball do tempo” realizada pelo Coletivo AMEM na 35ª Bienal de São Paulo (2023)



Fonte: Cintia Rizoli

Além de demonstrar que conhece os *códigos da linguagem artística*, uma pessoa que deseja caminhar em uma categoria no baile deve também conhecer os *códigos de gênero* do sistema de gênero da Comunidade Ballroom, isto porque as categorias também são organizadas a partir deste sistema, especificando quem pode ou não caminhar.

Habitualmente nos cartazes de divulgação essa especificação do gênero é apontada com o próprio gênero na escrita da descrição ou por siglas que os representam. Na estrutura descritiva de uma categoria podem ser encontradas siglas como “FQ” que simboliza que a categoria é destinada apenas para Femmequeens (mulheres trans/travestis), “BQ” para demonstrar que a categoria é destinada a Butch queens (Homens cis gays ou com sexualidade não normativa), “TM” para sinalizar que a categoria é específica para Transmaculinos, “NB” no caso de categorias destinadas a pessoas Não Binárias ou ainda “FF” para categorias que englobam todas as Female Figures (Figuras femininas), isto é, mulheres trans, mulheres cis, dragqueens e etc, e “MF” para categorias destinadas a todas os Male Figure (Figuras Masculinas), isto é, Gays, Transmasculinos, dragskings e etc. No caso de categorias que não são restritas a algum gênero a sigla “OTA” ou “APT”, que significa “Open to All/aberto para todos” é usada, demonstrando que qualquer pessoa, independente do gênero pode caminhar, ou apenas o nome da categoria sem sigla alguma é apresentada no cartaz.

TM Vogue Performance, categoria destinada a Transmasculinos, na Ball do Tempo na na 35ª Bienal de São Paulo (2023).



Fonte: Cintia Rizoli

FQ Performance categoria, destinada a Femme Queens/mulheres trans, na Ball do Tempo na 35ª Bienal de São Paulo (2023)



Fonte: Cintia Rizoli

Outro fator importante a ser levado em consideração quando o assunto é participar de uma categoria é estar atento aos *códigos de vestimenta* (Dress Code) que está associado diretamente ao tema da mesma. Habitualmente os temas das categorias seguem o “tema geral” do baile, isto é, a proposta maior e é acompanhado de uma descrição que explica quais os códigos de vestimenta, bem como qualquer outro quesito que deva ser seguido por quem deseja caminhar na categoria. Como nos dois exemplos a seguir, nos quais no, no primeiro Hian Denys está caminhando na Categoria “Vogue APT”, onde o tema geral do baile eram as encantarias e seu drees code remetia ao Boto Cor de rosa e, no segundo, no qual Aquiles de Mandacaru e Alfred 007 na categoria Commentator + Vogue, no qual o tema era “Encruzilhada” e seus dress codes remetiam a Exu e Pombagira:

Categoria Vogue APT na Ball Visagens e “Encantarias de Belém” organizadas por Jothan Pereira, Shayra Brotero e Festival Psica na dentro da programação da 26ª feira Pan-Amazônica do Livro e Multivozes em Belém do Pará (2023)



Fonte: Yuri Barbosa

Categoria Commentator + Vogue na “Ball do tempo” com tema encruzilhada, realizada pelo coletivo AMEM na 35ª Bienal de São Paulo (2023).



Fonte: Cintia Rizoli

A seguir alguns exemplos de Cartazes com descrição de categorias:

Cartaz de divulgação da “Ball Visagens e Encantarias de Belém” organizadas por Jothan Pereira, Shayra Brotero e Festival Psica na dentro da programação da 26ª feira Pan-Amazônica do Livro e Multivozes em Belém do Pará (2023).



Fonte: Redes sociais da Ballroom Pará

Cartaz de divulgação das categorias do baile “Isso é baile” realizada pelo coletivo AMEM (2023)



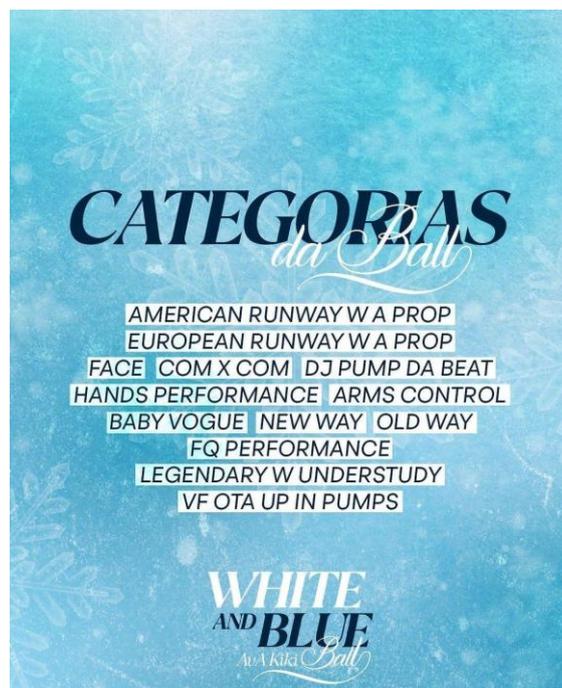
Fonte: Redes sociais do Coletivo AMEM

Cartaz de divulgação da “Ball do Tempo” realizada pelo coletivo AMEM na 35ª Bienal de São Paulo (2023).



Fonte: Redes sociais do Coletivo AMEM

Cartaz de divulgação das categorias do baile “White and Blue Ball” realizada pela Pioneer House Of Avalanx (2023)



Fonte: Redes sociais da Pionner House of Avalanx

Como visto, há uma lógica intrínseca nos bailes da Comunidade Ballroom que requer conhecimento da complexa estrutura desta experiência, desde os procedimentos ritualísticos, da estrutura simbólica dos títulos e das funções desempenhadas pelas pessoas envolvidas como Comentaristas, juris, apresentadores, públicos e competidores, da linguagem verbal e não verbal usada em seu interior, bem como dos códigos das linguagens artísticas, dos códigos de gênero e dos códigos de vestimenta que as categorias, bem com o próprio baile, solicitam aos seus participantes e, certamente, das representações simbólicas e históricas que essas possuem para quem vive a Comunidade Ballroom.

E isto vai na contramão de um pensamento resultante do racismo estrutural, bem como da LGBTfobia, mais especificamente da transfobia estrutural, que constantemente insiste em deslegitimar o que se produz na Comunidade Ballroom e seus bailes enquanto produção de conhecimento ou ainda em tentar esvaziá-la de seus sentidos políticos a fim de reproduzi-la de forma descontextualizada, inapropriada e com fins apenas mercadológico, mais especificamente para um mercado que não traz retorno algum a própria comunidade que inventou essas estruturas. Estratégia que não deixa de fazer parte de uma maquinação da tentativa de um extermínio, uma vez que “deslegitimar as lutas ou descontextualizar os fatos, negando a propriedade e alterando os sentidos, torna o ato da apropriação um dispositivo-chave na implementação de políticas de morte. (e) O extermínio de um povo pressupõe a morte de sua cultura” (WILLIAM, 2020)

O exercício então desta pesquisa, não tão somente a partir da minha experiência enquanto um integrante da Comunidade Ballroom Brasileira, quanto da escuta, do registro e da transformação dessas vozes em teoria é também uma reafirmação da produção de conhecimento, bem como de uma estrutura simbólica preenchida de sentidos para uma comunidade de protagonismo de corpos LGBTQIAPN+, negros, latinos e de outras identidades historicamente violentados pelos dispositivos de violência estrutural, feita por e para essas pessoas. Logo, é também uma “ocupação” dos territórios da produção de conhecimento acadêmico.

E assim sendo, essa pesquisa é também um exercício de transformação subjetiva, no caso de meu próprio fazer-pensar arte&vida, e coletiva, pois como vimos, o baile e, por conseguinte, a própria Comunidade Ballroom é uma tecnologia que se nutre de conhecimentos ancestrais e transgressores para criar outros modos de estar no mundo e outros modos de ocupá-lo.

Flip Couto (2023) em entrevista para documentário “Tecnologia Ballroom” corrobora com esse pensamento ao afirmar que “a gente está falando de uma comunidade artística que está transformando o entretenimento, está transformando a cultura, está transformando a moda, a gente está mudando o mercado” (COUTO, 2023, s.p.). Ilunga Malanda (2023) reforça isto ao ressaltar que os Bailes e, por conseguinte, a Comunidade Ballroom são experiências que podem partilhar muito conhecimentos e ensinar a sociedade, uma vez que, segundo a mesma “todos os debates que estão tendo em outros campos sociais(...) aqui a gente tá 200 anos luz a frente. A gente já se questiona em outro lugar”.

E é em direção ao futuro, mas retomando o passado, me reconectando com os territórios físicos e simbólicos da minha existência e, principalmente, vivendo o presente, a partir de e na Comunidade Ballroom, que compreendo e dilato as dimensões desse *movimento criador* que venho chamando de “ocupação” dentro do processo de autocriação do *Corpo Ocupante Autocriador*, isto é, da experiência que, por meio do fazer arte transforma aquele que faz. Eu ocupo a Comunidade Ballroom, a Comunidade Ballroom me ocupa e junto ocupamos e transformamos o mundo.

Ocupar a si e ocupar o mundo: a caminhada nos bailes como exercícios de autocriação

Ocupar, que na dimensão que percebo, a partir dessa experiência de autocriação artística (LAVAND, 2021) que germina um *Corpo Ocupante Autocriador*, pode significar inventar e reinventar espaços onde os encontros antes tomados como impossíveis se tornam possíveis. Encontros de amigos, de afetos e de famílias que em outros contextos eram negados. Tecer redes políticas nas quais a união de corpos dissidentes pode potencializá-los. Tramar um espaço seguro para o afeto, para o renascimento, para a aprendizagem, para a cura, para a resolução de conflitos, para a transformação de si e do mundo ao seu redor e, principalmente, para a celebração da vida e da arte.

Parto dessa ideia de ocupação não tão somente a partir da minha experiência na comunidade Ballroom, mas também pelos relatos que ouvi direta e indiretamente durante a realização desta pesquisa. Isto porque, quando passamos a viver a Comunidade Ballroom diversos movimentos acontecem em nosso interior e ao mesmo tempo ao nosso redor. Nós, enquanto indivíduos, e nossas vidas enquanto estruturas sociais e culturais agenciadoras de uma história coletiva, se movem junto na realização dessa ação de inserção e construção de uma

comunidade. Nossos corpos e nossas vidas se alteram, se modificam, se transformam ao longo da experiência. E isso se personifica em nossas caminhadas, isto é, em nossas performances artísticas, nos bailes, uma vez que “quando a gente caminha, a gente não caminha sozinho. Toda nossa história caminha com a gente” (VENTANIA, 2023)

Durante esses quatro anos que vivo a Comunidade Ballroom e caminho em seus bailes diversas transformações aconteceram em mim, algumas implicadas pela própria experiência na Comunidade, outras implicadas por experiências externas a ela, mas de alguma forma, sempre correlacionadas ou minimamente interligadas. O que vivo hoje, enquanto pessoa, enquanto agente social, enquanto artista, professor, pesquisador está quase que indissociável do que vivo na Comunidade Ballroom.

As acepções sobre sexualidade, gênero e racialidade que adquiro na experiência com a Comunidade Ballroom, o entendimento sobre a dinâmica coletiva das casas, os conhecimentos artísticos, as tecnologias e técnicas pedagógicas, entre tantas questões não tão somente influenciaram, como transformaram meu modo de ver, perceber e agir no mundo, isto é, transformaram a minha existência e, por conseguinte, transformaram meu modo de fazer e pensar Arte. E muito disso tudo está relacionado ou reverbera em minha “caminhada” nos bailes, isto é, em minha atuação artística dentro, e certamente também fora, da Comunidade Ballroom.

A experiência da Comunidade Ballroom, por exemplo, já me levou a refletir e (re)elaborar meu próprio gênero, isto é, a pensar e tomar consciência de forma mais direta da relação entre o discurso social e a autopercepção do meu próprio corpo nas relações identitárias entre o masculino e o feminino. Já me levou a refletir sobre os graus de desigualdade ou de privilégios no empenho das performatividades femininas e/ou masculinas que meu corpo trama mesmo enquanto um corpo cisgênero, seja na performance artística, seja na experiência social cotidiana.

Já me fez colocar em questão minha racialidade, outro movimento que sigo em investigação, principalmente depois que passei a viver a Comunidade Ballroom fora do contexto paraense, em São Paulo, não tão somente pela própria comunidade, certamente, mas pelo próprio contexto da cidade onde as dimensões da negritude, e por conseguinte de seus espaços de sociabilidade, são outras e onde a xenofobia (braço do racismo) atua mais fortemente em relação ao meu corpo que é indagado e questionado de diversas formas sobre suas ancestralidades e sua “aparência” que mais remete uma figura estigmatizada como indígena.

O que também, por outro lado, me fez fortalecer determinados discursos, dentro e fora da Comunidade Ballroom, que já se faziam presentes em meu fazer e pensar Arte&Vida, mas que fora do contexto paraense se tornaram uma urgência ainda maior e basicamente uma necessidade pessoal que dialoga diretamente com uma luta coletiva. Percebi que era mais do que urgente reafirmar meu fazer e pensar Arte&Vida, dentro e fora da Comunidade Ballroom, como um fazer-pensar da Amazônia, do norte do Brasil, que se faz a partir sim, de uma ancestralidade indígena e negra que está fora do eixo. Em uma outra direção, em “um outro norte”. O que, como consequência, faz hoje, quando entro na passarela ou em alguma roda de improviso, ecoarem os gritos:

“Do Pará, do Pará, do Pará, Do Pará, do Paranauê

Do Pará, do Pará, do Pará para você vê”

“Da Amazônia para o mundo,

Ela vem quebrando tudo,

não veio para brincar,

veio voando do Pará”

Versos que se popularizam depois de minha entrada na categoria “Commentator x Commentator” na “Ball da Laje 2.0: A laje é o futuro” realizada pela Excelente Casa de Mutatis em 2022. O que também faz as pessoas que estão como comentaristas dos bailes ou dos eventos da Comunidade trazerem referência ao norte, a Amazônia e ao Pará quando me faço presente no salão. E o que também influencia nas escolhas estéticas e temáticas quando os códigos de vestimenta ou tema das categorias me possibilitam explorar traços de minhas identidades territoriais e raciais, como foi o caso de minha entrada na categoria Vogue Old Way com o tema "Levante Latino" na Caliente Ball dentro do festival Mucho, no qual resolvi incorporar à minha caminhada a Cabanagem, revolta popular e social que aconteceu na província do Grão-Pará, entre 1835 e 1840, e continua reverberando em nossos corpos cabanos, em especial negros e indígenas, da região da Amazônia paraense.

Eu caminhando na Caliente Ball, realizada pelo festival Mucho, trazendo referências a revolta da Cabanagem na categoria Vogue Old Way na qual o tema era Levante Latino (2023).



Fonte: Canal da Ballroom São Paulo no Youtube

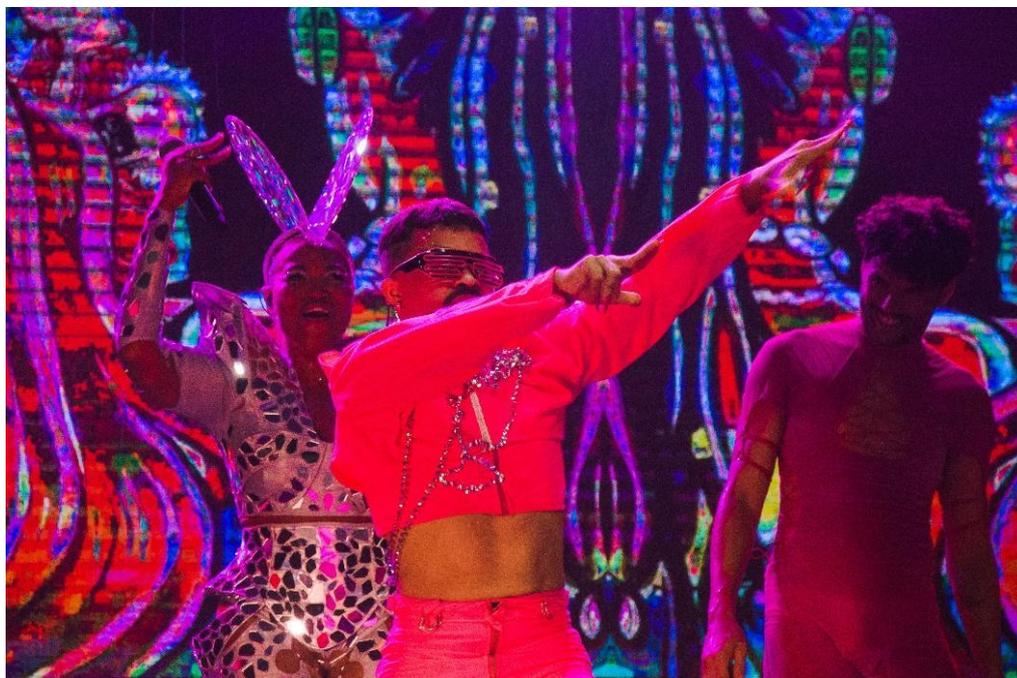
Interculturalização entre Cultura Ballroom e Culturas Amazônicas que ganham outras dimensões em minha atuação artística também fora da Comunidade Ballroom e potencializam meu corpo enquanto agente cultural e político em processo de ocupação de espaços físicos e simbólicos. Processo que também me levou a palcos como das Viradas Culturais de São Paulo, de Belo Horizonte, da 26ª feira Pan-Amazônica do Livro e Multivozes em Belém do Pará e do Festival Batekoo(edição de São Paulo) junto da cantora paraense Gaby Amarantos e da programação do projeto “Saberes e fazer do norte e nordeste: em diálogo com a Zona Sul de São Paulo” no Sesc Campo limpo, em São Paulo, junto de Nelson D, artista indígena da música, com performances que propõe um encontro entre o Voguing, da Cultura Ballroom, e danças amazônicas como tecnomelody, treme, carimbó, entre outras.

Performance no show da Cantora Gaby Amarantos (2023)



Fonte: Matt Souza

Performance no show da Cantora Gaby Amarantos (2023).



Fonte: Matt Souza

Performance no show do artista Nelson D na programação do projeto Saberes e fazer do norte e nordeste: em diálogo com a Zona Sul de São Paulo” no Sesc Campo limpo, em São Paulo, junto de Nelson D (2023)



Fonte: Sesc Campo Limpo

Performance no show do artista Nelson D na programação do projeto Saberes e fazer do norte e nordeste: em diálogo com a Zona Sul de São Paulo” no Sesc Campo limpo, em São Paulo, junto de Nelson D (2023)



Fonte: Sesc Campo Limpo

Experiências dentro e fora da Comunidade Ballroom que estão correlacionadas em diversas esferas, mas principalmente na reafirmação de um importante lugar dentro das várias camadas da experiência disso que venho chamando de *Corpo Ocupante Autocriador*: os diálogos possíveis entre dança, gênero e sexualidade sem abrir mão das interseções com a racialidade e a territorialidade.

E, por conseguinte, que de certa forma reorganiza não apenas a minha experiência na sociedade, enquanto sujeito social e artista, como também convida as comunidades que alcanço, transito ou ocupo a se repensarem e a olharem para outros lugares e outras experiências de gênero, sexualidade e racialidade. Posto que, assim como afirma Dante Alves (2023, s.p) em entrevista, ao falar sobre sua experiência na Comunidade Ballroom, “eu estou aqui para aprender e estou aqui para ensinar. Ensinar da minha vida, das minhas realidades e aprender com a realidade de outras pessoas”.

Outro importante aspecto que não posso deixar de mencionar sobre minhas caminhadas na Comunidade Ballroom e em seus bailes está relacionado aos processos de acolhimento, pertencimento e reconhecimento que essas experiências me proporcionam. Dentre as tantas caminhadas que realizei nestes últimos anos, existem duas em especial que gosto de recordar pois trazem muito fortemente esses processos à tona. A primeira foi minha apresentação para a comunidade Ballroom de São Paulo como membro da Pioneer House of Hands Up que aconteceu em novembro de 2022, na 2000’s Ball realizada pela Casa de Candaces, durante a categoria Old Way no qual o tema era Michael Jackson.

Neste dia eu estava bem feliz e ansioso porque também foi o dia que marcou minha primeira performance por meio da Comunidade Ballroom em um contexto fora dela. Eu havia performado na São Paulo Fashion Week, o maior evento de Moda do Brasil e um dos mais importante da América Latina, junto de outros grandes artistas da Comunidade Ballroom como Felix Pimenta, Simas Zion, Jessy Velvet Zion e Eva Bessa, que para mim são grandes referências, e em seguida nos encaminhamos para o referido baile onde aconteceria meu anúncio. Eu já integrava a Pioneer House of Hands Up há aproximadamente dois meses e estávamos organizando um momento propício para este anúncio acontecer, porque tanto eu, quanto minha mãe, Kona Zion, gostaríamos que fosse um momento especial, pois compactuamos que este tipo de acontecimento dentro da Comunidade Ballroom são momentos de extrema simbologia que anunciam um acolhimento e reverberam um certo pertencimento a uma família e por conseguinte a própria Comunidade Ballroom.

Neste período, a grande maioria das pessoas que caminhavam na categoria Vogue Old Way também faziam parte do Grupo de Estudos de Vogue Old Way de São Paulo, inclusive eu, e habitualmente marcávamos uma entrada coletiva, mesmo que fôssemos integrantes de diferentes Casas ou 007's.

Por isso, neste dia, todos os competidores da categoria entraram juntos em uma performance coletiva de Michael Jackson e em seguida caminharam individualmente em busca dos seus “tens/10s”¹⁵. Eu fui a última pessoa a entrar na passarela, logo depois de minha mãe, Kona Zion, que entrou performando com o seu e o meu chapéu e no final de sua performance se direcionou até mim e colocou meu chapéu em minha cabeça, convidando o público a ecoar o grito de nossa Casa: “Hands Up, mãos pra cima, Hands Up”, era o que se ouvia no salão enquanto eu dançava, anunciando assim para a Comunidade Ballroom que eu era o mais novo filho na Pioneer House of Hands Up em seu capítulo de São Paulo.

Meu anúncio como novo filho da Pioneer House of Hands Up (Cap. São Paulo) durante a 2000's Ball realizada pela Casa de Candaces



Fonte: Canal da Ballroom São Paulo no Youtube

¹⁵ Para participar das batalhas em uma categoria, a pessoa que caminha deve conquistar a nota 10 de todos os jurados, o que chamamos de “tens/10s”. Se, por acaso, uma das pessoas do Júri não aprovar a performance desta pessoa e der um “chop”(corte), a pessoa não entra nas batalhas.

Meu anúncio como novo filho da Pioneer House of Hands Up (Cap. São Paulo) durante a 2000's Ball realizada pela Casa de Candaces



Fonte: Canal da Ballroom São Paulo no Youtube

A segunda experiência aconteceu na White and Blue Ball realizada pela Pioneer House of Avalanx em setembro de 2023, na qual eu e Udney Matheus, na Comunidade Ballroom conhecido como Legendary Osasco Mutatis, caminhamos na categoria “Legendary and Understudy”, uma categoria na qual uma pessoa que já é Legendary na Comunidade, no caso Udney Matheus, forma um time com uma pessoa que está se empenhando para se tornar uma lenda também, no caso eu. Para mim, esse momento foi muito simbólico, importante e também ritualístico porque reconheceu, em especial pelo já Legendary Osasco Mutatis, a trajetória que venho construindo dentro da Comunidade Ballroom nestes anos de atuação, com muito empenho e compromisso, não necessariamente na busca por um título dentro da comunidade, mas por acreditar nesse lugar com um espaço que potencializa não apenas a mim, como muitas outras pessoas que o habitam.

Eu e Legendary Osasco Mutatis caminhando na categoria “Legendary and Understudy” aconteceu na White and Blue Ball realizada pela Pioneer House of Avalanx (2023)



Fonte: Cintia Rizoli

Eu e Legendary Osasco Mutatis caminhando na categoria “Legendary and Understudy” aconteceu na White and Blue Ball realizada pela Pioneer House of Avalanx (2023)



Fonte: Cintia Rizoli

Outras experiências relacionadas a esse processo de ocupação por meio dos bailes da Comunidade Ballroom me levam a estar em um lugar diferente na lógica da comunidade, pois ao invés de estar caminhando, eu estava na produção e organização dos mesmos. O que me trouxe à tona reflexões sobre os diversos modos de atuação, em especial, enquanto agente direto responsável pela realização desses bailes. Bem como, reiterou a importância da coletividade para estes processos de ocupação e reestruturação de espaços físicos e simbólicos para acolher nossos corpos. Isto porque, mesmo que orientado, mediado ou produzido por uma ou duas pessoas, o baile só se torna possível pela atuação de um grupo de pessoas que acreditam em um projeto em comum.

Logo, o envolvimento de pessoas nas diversas esferas do baile como na produção, na equipe logística, na equipe de comunicação, como apresentadores, como juris, como público e como competidores é o que faz um baile acontecer. De tal maneira, o baile acontece como um organismo vivo, uma rede em movimento na qual cada pessoa envolvida, por meio da sua atuação, torna-se um ponto chave neste complexo sistema.

De tal maneira, produzir espaços para fruição artística, em especial de arte LGBTQIAPN+ e ou protagonizada por corpos dissidentes, é um verdadeiro desafio. Em especial ocupando esse lugar de quem propõe e coordena um baile. No primeiro Baile que produzi para Comunidade Ballroom, a mini ball “Voando pro Pará II”, realizado pela Casa de Maniva em Belém do Pará, por exemplo, foi necessário um movimento coletivo que envolveu as pessoas da Casa, nas diversas funções como portaria, iluminação, som, limpeza e organização do espaço, negociações, criação de artes de divulgação e inscrição das pessoas que iriam caminhar, entre outras, assim como envolveu outras pessoas da Comunidade, participando do quadro de juris e caminhando das categorias, além de amigos e parceiros que também são artistas, mas não faziam parte da Comunidade, porém acreditavam neste projeto de arte&vida que Comunidade Ballroom estava se tornando não apenas para mim, como para todas as pessoas envolvidas em seus processos.

De tal forma, apesar de ser uma comunidade e um movimento artístico que estava dando seus primeiros passos em terras paraenses, a mini Ball “Voando pro Pará 2”, assim como outros bailes realizados anteriormente, já sinalizava a potência e a força das movimentações da Comunidade Ballroom Paraense.

É importante ressaltar também que a mini ball “Voando pro Pará II” é um desdobramento de uma mini ball realizada anteriormente, na finalização de um curso de

Voguing, pelo então Príncipe da Casa de Maniva, Hian Denys, em parceria com Espaço das Artes de Belém e que, por conseguinte, também foi assinada pela Casa de Maniva, nas quais, ambas seguiam a mesma ideia como motriz: a interculturalização da Cultura Ballroom com a Cultura Paraense.

De tal maneira, em suas categorias, códigos artísticos da Comunidade Ballroom se fundiam a códigos de vestimenta inspiradas em temas que remetiam a Cultura Paraense, como por exemplo, nas categorias da Mini Ball “Voando pro Pará II”, onde a categoria Voguing Old Way OTA recebia o tema “Boi de Mascará”, inspirada na manifestação cultural tradicional da cidade de São Caetano de Odivelas; a Categoria Baby Voguing recebia o tema “Festa do Çairé” inspirada na manifestação que acontece em Alter do Chão, na cidade de Santarém; a Categoria Lip Sync OTA, recebia o tema “baile do Cheiro” inspirado na tradicional festa que acontece em Concórdia do Pará, minha cidade natal; a categoria Runway OTA, recebia o tema “Festa Junina”, inspirado nas tradicionais festas que acontecem durante o mês de junho e julho em todo estado do Pará com forte relação as festas juninas do nordeste brasileiro; e Voguing Femme OTTA, que recebia o tema “Arraial do Pavulagem” inspirada na festividade que acontece durante o mês de junho em Belém do Pará.

Além disso, neste baile também estreamos uma nova categoria dançante na Comunidade Ballroom, uma categoria paraense, chamada “Treme” que é baseada na dança originária das festas de aparelhagem do estado do Pará.

“Registro da Voando pro Pará 2” realizada pela Casa de Maniva (2021).



Fonte: Edielson Shinohara

Cartaz de divulgação da Mini Ball “Voando pro Pará 2”

MINI ball
03.07.21
18h
Escola de Dança
Lumiar
São Paulo II - 1945, com Pará
premiação em
dinheiro
por categoria
GP R\$100

VOANDO PRO PARÁ 2

CATEGORIAS e TEMAS

- 1 - VOGUING OLD WAY OTA - Boi de máscara
- 2 - BABY VOGUING OTA - Festa do Çairé
- 3 - LIP SYNC OTA - Baile do cheiro
- 4 - TREME OTA - Festa de aparelhagem
- 5 - RUNWAY OTA - Festa Junina
- 6 - VOGUING FEMME OTA - Arraial do Pavulagem

realização

CASA DE MANIVA

apoio
 
TARIK COELHO Lumiar

uso de máscara obrigatório em todo o evento
INGRESSOS - 20 R\$ Inteira | 10 R\$ Meia | Transfree

Inscrição até dia 01.07.2021 via whatsapp 91-987016421

cartaz por @lanik.coelho

Fonte: acervo pessoal

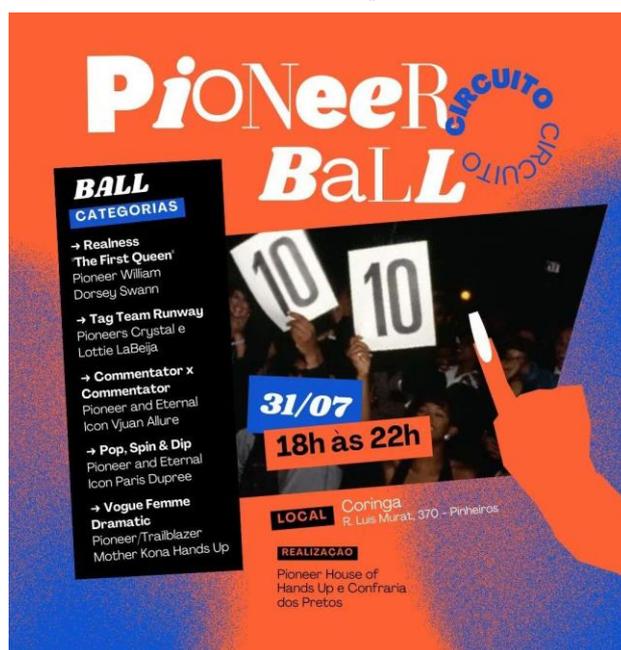
O outro baile a qual estive a frente, como uma das pessoas que estava coordenando e ajudando na realização do projeto, foi a “Pioneer Ball”, realizada pela Pioneer House of Hands Up, com produção executiva de Joceline Gomes (Jô Gomes) e produção operacional minha, em parceria com o Espaço Coringa e o projeto Confraria dos pretos, em São Paulo. A “Pioneer Ball” fez parte de um circuito de atividades desenvolvidas durante o mês de julho de 2023 que contou com uma serie de oficinas e o referido baile. Seu tema principal foi inspirado no pioneirismo da Pioneer House of Hands e homenageava os pioneiros da Comunidade Ballroom. Uma estratégia política e educacional de reafirmação da importância das pessoas que vieram antes e abriram caminhos para que possamos viver a comunidade tal qual ela se configura hoje. Assim sendo, na “Pioneer Ball” os temas das categorias homenageavam importantes figuras da história da Comunidade Ballroom e, por conseguinte, figuras que transformaram o que se entende enquanto arte, em especial, enquanto arte LGBTQIAPN+, negra e latina.

No referido baile, por exemplo, na categoria Realness, os participantes deveriam performar a partir da icônica imagem da Pioneer William Dorsey Swan, a primeira Drag queen da história e importante ativista dos direitos LGBTQIAPN+ e negros; na categoria Tag team

Runway, os participantes deveriam se inspirar nas pioneiras Crystal e Lottie LaBeija, percussoras da Comunidade Ballroom; na categoria Commentator x commentator, o tema era uma homenagem ao Pioneiro e eterno Icon Vjuan Allure, importante artística para o desenvolvimento das sonoridades da Comunidade Ballroom; na categoria Pop, Dip and Spin, também conhecida com Vogue Old Way, os participantes deveriam homenagear a pioneira Paris Dupree, considerada a pioneira da Dança Voguing; na categoria Voguing Femme Dramatic, o tema homenageava a já mencionada nesta tese Kona Zion, que também é mãe da Pioneer House of Hands Up e uma das pioneiras da Comunidade Ballroom Brasileira.

Além dessas, também houve uma categoria surpresa que foi a categoria baby vogue, nessa categoria não havia tema, mas havia uma proposição que remetia ao tema central do baile. Como essa categoria é destinada a pessoas que estão iniciando seus estudos no Voguing, quem desejava caminhar nela deveria escolher uma pessoa dentro do baile que tinha como referência ou que se tornou uma importante mediadora em sua trajetória dentro da Comunidade e convidá-la para acompanhá-lo até a passarela, mostrando para a comunidade esta relação que se tece entre mestres e aprendizes. Esta categoria foi muito significativa e emocionante pois se configurou uma espécie de ritualística dentro do baile que reiterou o processo de continuidade da Comunidade a partir das novas gerações e ao mesmo tempo a extrema importância da atuação de pessoas que abrem caminhos e seguem atuando como agentes necessários desse processo de continuidade.

Cartaz de divulgação da “Pioneer Ball” realizada pela Pioneer House of Hands Up(2023)



Fonte: Redes sociais da Pioneer House of Hands Up

Registro da “Pioneer Ball” realizada pela Pioneer House of Hands Up (2023). Na foto, na parte de cima, pioneiros Kona Zion, Ana Karoline Lima, Fenix Zion, Felix Pimenta, Akira Avalanx e na parte de baixo a Pioneer House of Hands Up



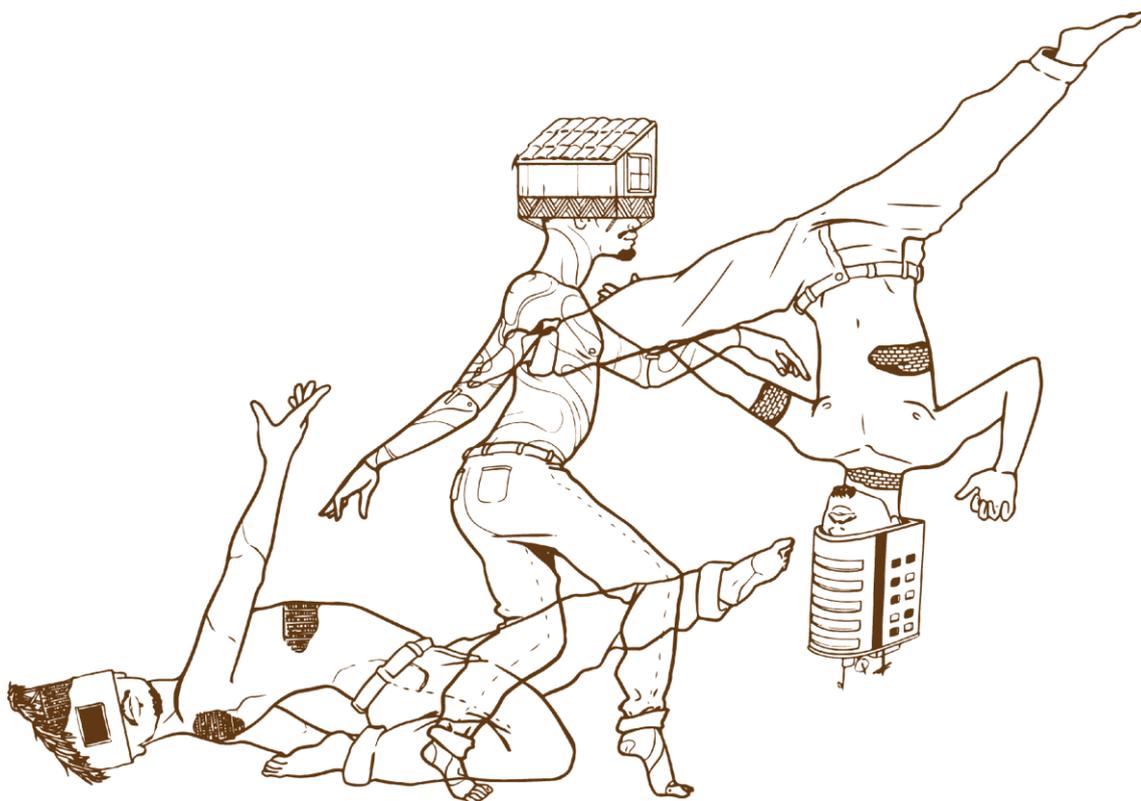
Fonte: Marcela Nicolas

Esses bailes, tanto os que contribui com a realização, quanto os que participei enquanto artista que performa, tornaram-se singulares experiências para mim, pois foram movimentos de transformação internas e coletivas por meio da Comunidade Ballroom, uma vez que foram neles que experienciei a materialização do que eu acredito enquanto processo de ocupação, tanto de mim, quanto dos espaços que transito. Produzindo ou contribuindo com a produção de sentidos, acolhimentos, atritos, resoluções e celebrações para uma comunidade que urge por essas experiências.

De tal maneira, são nos bailes da Comunidade Ballroom também que eu consigo perceber outros Corpos Ocupantes Criadores, que certamente não vivenciaram os mesmos processos que os meus, ou perceberam as experiências partilhadas da mesma forma, mas que em determinados momentos de suas trajetórias convergiram em direção a estes bailes e as outras experiências na Comunidade Ballroom e, por conseguinte, discursavam, por meio do corpo, urgências de si e se tornam demandas que extrapolam o individual e formulam uma voz coletiva, a voz de uma comunidade. Corpos insubmissos, transgressores e desafiadores do sistema. Corpos que ocupam e, nesse movimento de ocupação, inventam outros mundos possíveis para si e, por conseguinte, se reinventam, se autocriam.

RENOVAÇÃO

Movimentando o espiral da Arte&vida



Fonte: Alan Furtado

RENOVAÇÃO

Seguir em constante invenção de movimentos e diálogos possíveis, e ao mesmo tempo, retomar sempre que necessário aqueles já realizados; acompanhar as transformações do mundo e os movimentos da vida, para seguir produzindo em si mudanças. Tomar consciência que o processo de autocriação de um *Corpo Ocupante Autocriador* se faz em espiral e, por tanto, por mais que recomece nunca retoma ao início, porque o próprio corpo já não se encontra lá. Ele já outro, outro corpo, outra ação, outro movimento. Outro não como o diferente, não como o excluído, como o subalterno, mas como outra potência e outra existência em relação a si mesmo e aos outros. Um outro Corpo possível que se renova sempre que necessário, que produzir novas ações, que produz renovações.

Siga em constante criação de movimentos e diálogos possíveis

*Se você não encontrar razões para ser livre, invente-as.
 Seja criativo.
 E aproveite para fazer uma viagem despreziosa, longa, se possível sem destino.
 Experimente coisas novas.
 Troque novamente.
 Mude, de novo.
 Experimente outra vez.
 Você certamente conhecerá coisas melhores e coisas piores dos que as conhecidas, mas não é
 isso o que importa.
 O mais importante é a mudança, porque se você tem mais medo da mudança do que a
 desgraça, você não impede a desgraça,
 A mudança, movimento, o dinamismo, a energia.
 Só o que está morto não muda!
 Repetido com pura alegria de viver:
 a salvação é pelo risco, sem o qual a vida não vale a pena.*

Edson Marques

Foram quase cinco anos para finalização deste ciclo, muitas mudanças aconteceram, muitas transformações se agenciaram, muitos movimentos se realizaram e, por tanto, muitos mundos se criaram e se reinventaram. Certamente não sou mais o mesmo de quando rascunhava as primeiras escritas desta tese, tão pouco naquela época imagina que seria quem sou hoje, pois ao longo dessa experiência me transmutei diversas vezes, das quais em algumas vezes me perdi em meu próprio caminho, outras vezes caminhei caminhos que não eram os meus, em alguma situações precisei de apoio para encontrar a direção certa, em outras, por sua vez, eu fui o guia da jornada.

A experiência que vivi neste grande exercício de pesquisa em Arte e de vida tornou-se um conjunto de ações em torno de mim mesmo, mas não como exercício egóico, muito pelo contrário, como exercício do olhar para o outro, a partir do olhar para si e nessa relação construir possibilidades de vida, de existência, de pulsão. No exercício do incomodo com o estado das coisas, da escuta a necessidade de mudança, da abertura para criação de caminhos próprios e singulares, do reconhecimento dos territórios já habitados, das estruturas e dos sistemas de violência, bem como das tecnologias de subversão destes, da ruptura com padrões pré-estabelecidos e determinados como verdades absolutas, da ressignificação das memórias, do encontro com outro, da partilha e da celebração da vida e da arte em comunidade eu pude encontrar e inventar outros contextos, outros gestos, outras escutas, outras partilhas, outras aprendizagens e por conseguinte criar para mim um outro corpo que dança.

Um corpo que dança o impossível, o absurdo, o inimaginável e ao mesmo tempo um corpo que ocupa a si e ao mundo que se abre para ele. Um corpo que se autocria artisticamente, que se desdobra, que faz manobras, reinventa estratégias e não só reivindica espaços como os amplia e os concebe como novos. Não é talvez uma novidade o que faço, pois há tanto outros por aí, muitos inclusive que antecedem a mim, e tantos outros que nunca na universidade tiveram a oportunidade de pisar, fabricando corpos par si, seja por meio da arte, seja por meio de outras tecnologias, mas acredito eu, essa experiência pode mostrar caminhos, inspirar movimentos, dilatar experiências e fazer esperar novos e outros possíveis, em especial para pessoas que se reconhecem em trajetórias como a minha.

Uma vez que, a experiência de me autocriar e, por conseguinte, de autocriar um *Corpo Ocupante Autocriador*, é uma maneira de perceber o artista, na feitura de seus mundos criativos, como sujeito encruzilhado à diversos fatores, tais como biológicos, psíquicos, sociais, históricos e culturais que o provocam a elaborar sua existência a partir de agendas como gênero, sexualidade, territorialidade, racialidades e demais intersecções possíveis. Logo, é uma experiência que se faz alicerçada e emaranhada a um pensamento libertador, transgressivo e nada apolítico. Muito pelo contrário, é uma experiência engajada na preservação da vida das minorias, na emancipação dos corpos, na valorização dos saberes e dos fazeres de comunidades como a LGBTQIAPN+, a Negra, a Latina, a Amazônica, a Indígena, a Brasileira e tantas outras que precisam cada vez mais serem ouvidas a partir das vozes de dentro, daqueles que as vivem e as constituem.

Por conseguinte, o *Corpo Ocupante Autocriador* é um processo de autocriação artística que faz o artista, implicado no seu fazer poético, abrir espaços para a construção de um outro corpo para si e nesse trâmite agencia também transformações em suas coletividades e vice-versa. Tomando assim consciência sobre as questões de gênero, sexualidade, racialidade e territorialidade. Um fazer-pensar artístico implicado com a formação de uma outra sensibilidade que amplie as formas de vida, das minorias, dos excluídos e dos corpos marginalizados. Um fazer-pensar artístico capaz de inventar outros modos de operação com o corpo que tencionam o cis-heteropatriarcado.

A experiência de autocriação de um *Corpo Ocupante Autocriador* seria assim uma ocupação de si na medida em que reconhece a relação indivíduo-mundo e que se escreve a partir de sua vivência, de sua existência. Logo, tal processo não pode ser compreendido de forma estanque, finalizado, fechado, porque a própria existência segue acontecendo, seja no *Corpo*

Ocupante Autocriador que artista-pesquisador, seja nos Corpos Ocupantes Criadores daqueles que também foram de alguma forma afetados pela pesquisa.

E assim sendo, esta pesquisa não pode ser compreendida como determinadora última da formulação desta ideia de *Corpo Ocupante Autocriador*, mas talvez como um dos principais processos para sua concepção. Abrindo precedente para reestruturações, reorganizações e desdobramentos futuros. Pois vale ressaltar que aqui debruçou-me sobre alguns recortes de uma experiência vivenciada entre os anos de 2019 e 2023 que viabilizaram a construção de algumas perspectivas, mas que como experiência existencial que se dá no entre Arte&vida, a invenção de um *Corpo Ocupante Autocriador* encontra-se em movimento constante de transformação, de risco, de mudança, de autocriação e ocupação de si.

Principalmente por ser uma experiência artística antiLGBTfóbica que acompanha as transformações sociais e culturas nas quais seus praticantes estão imersos e, por conseguinte, das quais se nutrem. Uma arte que clama pelo movimento não apenas do corpo a dançar, mas da própria vida que se nega a ser interrompida. Uma arte que é um pacto com continuação vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUSTIN, John L. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- AIRES, Luiza. **Paradigma qualitativo e práticas de investigação educacional**. Universidade aberta, 2011. Disponível em <http://conselheiros6.nute.ufsc.br/ebook/medias/pdf/paradigma-qualitativo-e-pr%C3%A1ticas-de-Investiga%C3%A7%C3%A3o-educacional.compressed.pdf> visto em 15 de setembro de 2020.
- AQUINO, Rita F. **A produção de pesquisas acadêmicas em dança no país: um olhar a partir de teses e dissertações**. In: CONGRESSO ABRACE: CRIACAO ARTISTICA E REFLEXAO CRITICA, 5., 2008, Belo Horizonte. *Anais....* ABRACE: Belo Horizonte, 2008.
- BARBA, Eugenio. **La ficcion de la dualité**. In "Le Théâtre qui Dance". Lectoure: Bouftonnerres, n. 222/23, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. **Estética da criação verbal**. 2 ed. São Paulo Martins Fontes, 1997.
- BERNARDO, André. **Indígenas brasileiros: casos de amor e ódio na colônia**, 2020. Disponível em <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-indigenas-casos-amor-e-odio-na-colonia.phtml> acessado em 19/01/2022.
- BETH, Joyce. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro. Jandaíra: 2020.
- BORRILLO, Daniel. **Homofobia: história e crítica de um preconceito**. 1 ed. Belo horizonte: Autêntica editora, 2016.
- BRASIL. Coordenadoria de análise de jurisprudencia. Supremo tribunal Federal. **Arguição de descumprimento de preceito fundamental (adpf). perda parcial de objeto. recebimento, na parte remanescente, como ação direta de inconstitucionalidade. união homoafetiva e seu reconhecimento como instituto jurídico. Convergência de objetos entre ações de natureza abstrata. julgamento conjunto**. ADPF nº 132-RJ pela ADI nº 4.277-DF de 05 de maio de 2011.
- BRASIL. Conselho Nacional de Justiça. **Dispõe sobre a habilitação, celebração de casamento civil, ou de conversão de união estável em casamento, entre pessoas de mesmo sexo**. Resolução Nº 175, de 14 de maio de 2013.
- BRASIL. Ministério da saúde. **Redefine o regulamento técnico de procedimentos hemoterápicos**. Portaria nº 158, de 4 de fevereiro de 2016

BRASIL, Agência Nacional de Vigilância Sanitária. **Dispoe sobre as boas praticas do ciclo do sangue**. Resolução 34 de 11 de junho de 2014

BORRILLO, Daniel. **Homofobia: história e crítica de um preconceito**. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, editora, 2016.

BOURDIE, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999

BOURDIE, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre o poder simbólico**. In: BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005

CAIXETA, Viviane Ferreira. **A institucionalização do fomento a pesquisa em Artes no CNPq: O programa básico de Artes**. Orientadora: Isabel Teresa Gama Alves. Dissertação de mestrado. Centro de Desenvolvimento sustentável (CDS), Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. 1 ed. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CARVALHO, Ana Paula Comin de.[Et al.]. **Desigualdade de Gênero, raça e étnica**. Curitiba: Intersaberes, 2012.

CROCHÍC Et Al. José Leon. **A ideologia do cientificismo**. Revista Psicologia USP. volume 26, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pusp/v26n1/0103-6564-pusp-26-01-00001.pdf>, visto em 01 de setembro de 2020.

COLLINS, Patricia Hill Collins. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019.

FACCHINI, Regina Facchini. **Movimento homossexual no Brasil: recompondo um histórico**. Assembleia legislativa do estado de São Paulo. Cad. AEL, v.10, n.18/19, 2003. Disponível em https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/20788_arquivo.pdf acessado em 10/05/2019

FERREIRA, Mayrla Andrade. **Da Casa de contato à dramaturgia de Contato: experimentações e reflexões na Casa Ribalta**. Dissertação de mestrado. Instituto de Ciência das Artes, Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Federal do Pará. Belém do Pará, 2012.

FERREIRA, Mayrla Andrade. SANTOS, Lindemberg Monteiro dos. **Habitante Criador: Processos criativos da Ribalta Companhia de Dança**. São Paulo: Fonte editorial, 2016.

SILVA, Allan Patrick Lima. **O Habitante. O personagem: a elucidação do corpo dançante da Ribalta Companhia de Dança na ideação do habitante criador ator**. Em: FERREIRA, Mayrla Andrade. SANTOS, Lindemberg Monteiro dos. *Habitante Criador: Processos criativos da Ribalta Companhia de Dança*. São Paulo: Fonte editorial, 2016.

FERREIRA, Mayrla Andrade. **Corporeidades Ananin: um estudo sobre os saberes e fazeres cotidianos na cidade de Ananindeua/PA**. Unicamp: Anais do X Congresso da ABRACE. Campinas. v. 19 n. 1, 2018. Visto em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3973>

FREYRE, Gilberto . *Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48 ed. São Paulo: Global, 2003.

FORTIN, S. GOSSELIN, P. **Considerações metodológicas para pesquisa em arte no meio acadêmico**. *Art Research Journal Brasil*, Natal, v. 1/1, p. 1-17, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica: Curso dado no Collège de France (1978-1979)**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT. **Microfísica do poder**. 13. Ed. Orfanização e tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: edição Graal, 1979.

GREEN, J. **Além do Carnaval: história da homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. 2.º ed. São Paulo : UNESP, 2019.

GONTIJO E ERICK, Fabiano. Igor. **Experiências da Diversidade Sexual e de Gênero e Sociabilidades na Amazônia**. ACENO, Vol. 4, N. 7, p. 249-272. Jan. a Jul. de 2017.

HARVEY, David. **O direito à cidade**. *Lutas sociais: Barricadas Urbanas*, n 29. 2012. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/18497/13692> acessado em 19/01/2022.

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.

HORKHEIMER, M., & ADORNO, T. W. (1985). **Dialética do esclarecimento** (G. de Almeida, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1944/1947)

IANITELLI, Leda Muhana. **Técnica da dança: redimensionamentos metodológicos**. In: Repertório teatro & dança, ano 7. Salvador?: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, 2004.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS EDUCACIONAIS ANÍSIO T EIXEIRA (INEP). **Sinopse Estatística da Educação Superior 2018**. Brasília: Inep, 2019. Disponível em: <http://portal.inep.gov.br/basica-censo-escolar-sinopse-sinopse>, visto em 22 de agosto de 2020.

LALANDE, André. **Vocabulário Técnico e Crítico de Filosofia**. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. 5ª ed. São Paulo: perspectiva, 1998

LAVAND, Ana Rosangela Colares. **Anima Trama: Dança e Artes mágicas como processo de autocriação**. (Tese) doutorado em Arte. Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciência das Artes, Programa de Pós-graduação em Artes: Belém, 2021.

LOUREIRO, J. J. P. **A conversão semiótica: na arte e na cultura**. Edição trilingue. Belém: EDUFPA, 2007.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 12 ed. Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MARCIANO, Jhonatas da Cruz. **A influência da dança na vida das drag queens**. Monografia (Bacharel). Faculdade de Ciências. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, Bauru – SP, 2018.

MARQUES, Isabel A. **Ensino de Dança Hoje: textos e contextos**. São Paulo: Cortez, 2008.

MAUSS, Marcel. **As técnicas corporais**. In: Sociologia e Antropologia. journal de Psychologie, v. 2, n. 3-4, 1934. Disponível em: https://monoskop.org/images/b/bb/Mauss_Marcel_1935_2003_As_tecnicas_do_corpo.pdf acessado em 15 de fevereiro de 2022.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?: dança e educação somática para adultos e crianças**. São Paulo: Summus, 2012.

MENDES, A. F. **Dança imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do espetáculo Avesso**. São Paulo: Escrituras Editora, 2010a.

MENDES, Ana Flavia. **Gesto transfigurado: a abstração do cotidiano urbano nos processos de criação e encenação do espetáculo Metrópole**. São Paulo: Escrituras Editora, 2010b.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro; editora Jandaíra, 2020.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **A história, cativa da memória?: para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 34. São Paulo: Edusp, 1992. p. 14

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A genealogia da moral**. São Paulo: Lafonte, 2017

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2016

OLIVEIRA, José Marcelo Domingos de. **Mortes violentas de LGBTQ+ no Brasil – 2019: Relatório do Grupo Gay da Bahia/ José Marcelo Domingos de Oliveira; Luiz Mott**. – 1. ed. – Salvador: Editora Grupo Gay da Bahia, 2020

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 30 ed. Petrópolis, Vozes, 2014.

PINHEIRO, Luiza. **Anarcometodologia: o que pode uma pesquisa em Arte**. Belém: UFPA, 2016.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; editora Jandaíra, 2020

ROCHA, Thereza. **Entre a arte e a técnica: dançar é esquecer**. In: Seminários de Dança: O que quer e o que pode ser [ess]a técnica?. Joinville: editora LetraD'água, 2009.

SALLES, Cecilia Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. 2 ed. Editora horizonte: Vinhedo – SP, 2006.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 6 ed. . Apresentação de Elida Tessler. São Paulo: Intermeios, 2013.

SANTOS, Jair Ferreira. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

SILVA, Hugo L. da. **Poética da oportunidade: estrutura coreográficas abertas a improvisação**. Salvador: EDUFPA, 2009.

SILVA, Juanielson Alves. **Carta para meu eu curumim: os ramais.** Em Farinha poética: A coreocartografia familiar de um rito artístico. Orientador(a): Prof. Dr. Ana Flavia Mendes. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019

SILVA, Juanielson Alves. **Carta para meu pai: O retiro.** Em Farinha poética: A coreocartografia familiar de um rito artístico. Orientador(a): Prof. Dr. Ana Flavia Mendes. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019

SIMÕES JUNIOR, Almerindo Cardoso. **De sodomita a homoerótico: as várias representações para as relações entre iguais.** Revista Morpheus - Estudos Interdisciplinares Em Memória Social, 2015. Recuperado de <http://www.seer.unirio.br/morpheus/article/view/4758> acessado em 15/03/2020.

SOUZA, Luiza Monteiro e. **Experimentações em Dança Imanente.** São Paulo: Escrituras Editora, 2018.

TREVISAN, João Silveira. **A homossexualidade no Brasil, da colônia a atualidade.** 4 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018

VIERA, Jorge Albuquerque. **Sistemas e significações.** In: FELTES, H.P.M(org). Produção de sentido: estudos interdisciplinares. Caxias do Sul: EDUCS: Nova prova: AnnaBlume, 2003.

VIGOTSKY, Lev Semenovich. **A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores.** Org. Michael Cole [ET al]. 7 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VIGOTSKI, Lev Semenovich. **Imaginação e criatividade na infância.** São Paulo: WMF Fontes, 2014.

WOSNIAK, Cristiane. **A universidade e a formação do artista-docente da(na) dança.** Revista “O Teatro Transcende” Departamento de Artes – CCEAL da FURB – ISSN 2236-6644 - Blumenau, Vol. 22, Nº 1, p. 1 -2, 2017

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência.** 2 ed. Campinas, SP: Autores associados, 2001.

SITES

BBCNEWS. Dia do Orgulho Gay: **os países onde é ilegal ser homossexual**, 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-57641679> acessado em 26/01/2022.

MACHADO, Marco Antonio Crispin. **Ferramentas para pesquisa no campo das artes**. S/D Disponível em https://www.academia.edu/36928416/Ferramentas_para_Pesquisa_no_Campo_das_Artes visto em 12 de outubro de 2020.

MOREIRA, Matheus; DIAS, Tatiana. **O que é ‘lugar de fala’ e como ele é aplicado no debate público**. Nexo Jornal, 16 jan. 2017. Disponível em <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/01/15/O-que-%C3%A9-%E2%80%98lugar-de-fala%E2%80%99-e-como-ele-%C3%A9-aplicado-no-debate-p%C3%BAblico> acessado em 03/11/2021.

OLIVEIRA, Josenir Alcântara de. **Conheça o cearensês e saiba como surgiram vocábulos muito usados pelos cearenses**, 2017. Disponível em <https://www.amlef.com.br/2017/10/conheca-o-cearenses-e-saiba-como.html> acessado em 04/11/2020.

PIONEIRES BALLROOM BRASIL. Manifesto Ballroom Brasileira. Disponível e, <https://pioneersbr.wixsite.com/pioneersbr> acessado em 06/11/2022.

RODRIGUES, Sergio. **A Curiosa história do Gay “Baitola”**. Disponível em <https://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/a-curiosa-historia-do-ingles-baitola/> visto em 27/10/2020

SANTOS, Fábio. **Homossexualidade não é doença segundo a OMS; entenda**, 2011. Disponível em: <https://www.terra.com.br/vida-e-estilo/saude/ha-21-anos-homossexualismo-deixou-de-ser-considerado-doenca-pela-oms,0bb88c3d10f27310VgnCLD100000bbcceb0aRCRD.html> Acesso em: 22 de abril de 2018.

SOULJA, Lee. **E então havia Casas: Uma conversa com os pioneiros**. Disponível em: < <https://swervmagazine.com/entertainment-2/pioneers/> > acesso em 11 de setembro de 2023

DOCUMENTÁRIOS E OUTROS MATERIAIS AUDIVISUAIS

LIVINGSTON, Jennie. **PARIS IS BURNING**. Direção: Jennie Livingston. Distribuidora: Miramax Films. New York (US): 1990.

PIMENTA, FELIX. **Roda de Conversa: História da Ballroom (The Secret Vogue Night)**. Distribuidora: Ballroom São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GPASvpFSHBg> acessado em outubro de 2023.

ENTREVISTAS

ARAGÃO, Bruno Richard. Entrevista [Set. 2023]. Entrevistador: Juanielson Alves Silva. São Paulo, 2013.

CAMILLE, Puma. Entrevista [març. 2023]. Entrevistador: Juanielson Alves Silva. São Paulo, 2013.

CARDOSO, Rafaela. Entrevista [Out. 2019]. Entrevistador: Juanielson Alves Silva. Belém do Pará, 2019.

CESAR, Victor Hugo. Entrevista [Set. 2023]. Entrevistador: Juanielson Alves Silva. São Paulo, 2013.

COUTO, Flip. Entrevista [març. 2023]. Entrevistador: Juanielson Alves Silva. São Paulo, 2013.

FRANCISCO, Dante. Entrevista [març. 2023]. Entrevistador: Juanielson Alves Silva. São Paulo, 2013.

GOMES, Joceline. Entrevista [Set. 2023]. Entrevistador: Juanielson Alves Silva. São Paulo, 2013.

LOPES, Luna Ákira. Entrevista [Set. 2023]. Entrevistador: Juanielson Alves Silva. São Paulo, 2013.

LUZ, Pietra. Entrevista [Set. 2023]. Entrevistador: Juanielson Alves Silva. São Paulo, 2013.

MACEDO, Silvia Miranda V. Entrevista [març. de 2021]. Entrevistador: Juanielson Alves Silva. Belém do Pará, 2021
MALANDA, Ilunga. Entrevista [març. 2023]. Entrevistador: Juanielson Alves Silva. São Paulo, 2013.

MENDONÇA, Jade. Entrevista [Set. 2023]. Entrevistador: Juanielson Alves Silva. São Paulo, 2013.

MAR, Edan. Entrevista [Set. 2023]. Entrevistador: Juanielson Alves Silva. São Paulo, 2013.

OLIVEIRA, Hian denys de. Entrevista [març. 2021]. Entrevistador: Juanielson Alves Silva. Belém do Pará, 2019.

PEREIRA, Jothan. Entrevista [Set. 2023]. Entrevistador: Juanielson Alves Silva. São Paulo, 2013.

PIMENTA, Felix, 2023. Entrevista [Set. 2023]. Entrevistador: Juanielson Alves Silva. São Paulo, 2013.

PARÁ, Rodrigo. Entrevista [out. 2019]. Entrevistador: Juanielson Alves Silva. Belém do Pará, 2019.

SILVA, Brendo Pinheiro. Entrevista [març. de 2021]. Entrevistador: Juanielson Alves Silva. Belém do Pará, 2021

SILVA, Lucy. Entrevista [Set. 2023]. Entrevistador: Juanielson Alves Silva. São Paulo, 2013.

SILVA, Renato Lopes da. Entrevista [out. 2019]. Entrevistador: Juanielson Alves Silva. Belém do Pará, 2019.

SILVA, Renato Lopes da. Entrevista [Set. 2023]. Entrevistador: Juanielson Alves Silva. Belém do Pará, 2013.

VENTANIA, Vini. Entrevista [març. 2023]. Entrevistador: Juanielson Alves Silva. São Paulo, 2013.

ZION, Fenix. Entrevista [Set. 2023]. Entrevistador: Juanielson Alves Silva. São Paulo, 2013.

GLOSSÁRIO DE PALAVRAS E NOÇÕES (RE)INVENTADAS

Corpo Ocupante Autocriador: Noção inventado a partir do jogo entre as palavras Corpo, Ocupação e Criação. Faz referência ao processo de autocriação artística que faz o artista, implicado no seu fazer poético, abrir espaços para a construção de um outro corpo para si e nesse tramite agenciar também transformações em suas coletividades e vice-versa.

Movimentos criadores de si: Conjunto de ações inventivas de Arte&vida, isto é, de experiências artísticas e de modos de existência que o corpo realiza em torno de si ao longo da experiência do “Corpo Ocupante Autocriador”.

Incomodação: Palavra que se desdobra a partir das ideias de “incomodo” e “ação”. Trata-se do movimento criador de si que parte da não conformidade com estado atual das coisas, nem do corpo, nem daquilo que está ao seu redor e, à vista disso, trata-se também de um movimento produtor do desejo da mudança, do movimento, da ação.

Desarmareação: Palavra que se forma a partir do jogo entre as ideias de “des”, prefixo para reversão, “armário” e “ação”. Trata-se do movimento criador de si que usa como metáfora o jogo entre as ações de arrumar as malas para uma viagem; bem como de “sair” do armário, para tramar sobre organização, planejamento, mas também sobre abertura para o imprevisto e, principalmente, para invenção de um caminho próprio da pesquisa-criação e da autocriação de um Corpo Ocupante Autocriador.

Cidadanização: Palavra que faz referência direta ao termo “Cidadanização”, que seria o ato de torna-se cidadão. Trata-se do movimento criador de si que faz referência a tomada de consciência sobre os direitos e deveres, bem como das violências sofridas por um cidadão LGBTQIAPN+. Logo, movimento de reconhecimento e incorporação do território e do contexto do Corpo Ocupante Autocriador.

Reformação: Palavra inventada a partir do jogo entre as ideias de “reforma” e “ação”. Trata-se do movimento criador de si que produz uma resignação das memórias, em especial as

relacionadas as questões de gênero e sexualidade, das experiências artísticas vividas ao longo do processo de autocriação do Corpo Ocupante Autocriador.

Mobilhação: palavra nascente do jogo entre “mobilha” e “ação”. Trata-se do movimento criador que faz referência ao abastecimento do Corpo Ocupante Autocriador com novos gestos, que são vistos na experiência como móveis.

Acasalação: Palavra que nasce do jogo entre “A”, “Casa”, “Lar”. Para fazer referência a ideia de juntar corpos. Trata-se do movimento criador de si que se trama a partir da autocriação do Corpo Ocupante Autocriador em seus processos de coletividade, em especial, nos coletivos da Comunidade Ballroom que se denominam de “Casas”.

Ocupação: Desdobramento do termo original “Ocupação”. Trata-se do movimento criador de si capaz de inventar e reinventar espaços onde os encontros entre Corpos dissidentes são possíveis. Trata-se da constituição dos espaços seguros para o afeto, para o renascimento, para a aprendizagem, para a cura, para a resolução de conflitos, para a transformação de si e do mundo ao redor do Corpo Ocupante Autocriador.