

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU
INSTITUTO DE ARTES – IARTE
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

FERNANDO VIEIRA BRUNO

ROLLERQUEDA: UMA PERFORMANCE *QUEER* E *CAMP*
A cartografia deslizada em patins

UBERLÂNDIA/MG

2022

FERNANDO VIEIRA BRUNO

ROLLERQUEDA: UMA PERFORMANCE *QUEER* E *CAMP*

A cartografia deslizada em patins

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Artes Cênicas/Mestrado do Instituto de Artes (IARTE), da Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Estudos em Artes Cênicas: poéticas e linguagens da cena

Orientadora: Profa. Dra. Ana Elvira Wuol

UBERLÂNDIA/MG

2022

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

B898 2022	Bruno, Fernando Vieira, 1986- Rollerqueda: uma performance queer e camp [recurso eletrônico] : a cartografia deslizada em patins / Fernando Vieira Bruno. - 2022. Orientador: Ana Elvira Wuo. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.261 Inclui bibliografia. 1. Teatro. I. Wuo, Ana Elvira, 1964-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Artes Cênicas. III. Título. CDU: 792
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4522 - ppgac@iarte.ufu.br - www.iarte.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	18/02/2022	Hora de início:	14:30	Hora de encerramento:	16:00
Matrícula do Discente:	12012ARC003				
Nome do Discente:	Fernando Vieira Bruno				
Título do Trabalho:	ROLLERQUEDA: uma performance Queer e Camp, a cartografia deslizada em patins.				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: poéticas e linguagens da cena.				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Comicidade, criação e atuação: arte, contexto, ensino, aprendizagem e linguagem mediadora ao artista da cena.				

Reuniu-se virtualmente, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professores Doutores: Ana Elvira Wuo, orientador(a) do(a) candidato(a); Mara Lúcia Leal (PPGAC/UFU); e Ricardo Wagner Machado da Silveira (IPUFU).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Ana Elvira Wuo, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

[A]provado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.

Documento assinado eletronicamente por **Ana Elvira Wuo, Professor(a) do Magistério Superior**, em



18/02/2022, às 16:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mara Lucia Leal, Professor(a) do Magistério Superior**, em 18/02/2022, às 16:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Wagner Machado da Silveira, Membro de Comissão**, em 18/02/2022, às 16:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3382274** e o código CRC **05FF9533**.

RESUMO

O presente trabalho teve por objetivo desenvolver um princípio, a criação de um termo chamado QUEERAÇÃO, que são as performances *Queer* nutridas e executadas dentro da Universidade. QUEER + AÇÃO referem-se às ações performáticas. QUEERAÇÃO é dotado de retórica e visa propor discussões e tecer as relações conceituais sobre as performatividades *Queer* com a estética *Camp*. Destaca-se que *Queer* e *Camp* podem ser práticas potentes para a criação de visualidades dentro do campo da performance arte. Os dois, *Camp* e *Queer*, estão nessa mesma linha do desejo, maquinando-se para surgirem as QUEERAÇÕES. A metodologia de abordagem é cartográfica. O texto apresentado tratará do procedimento de programar-se para uma ação performática e evidenciará uma ação resultante chamada ROLLERQUEDA. A escolha de tal método deu-se para agrupar todos os conceitos e pensamentos e, ao mesmo tempo, criar a QUEERAÇÃO. A cartografia é uma construção geográfica do pensamento, que pode experimentar, podendo ser agenciada. A unidade real mínima não é a palavra, nem a ideia ou o conceito, nem o significante, mas o agenciamento, uma vez que, é sempre um agenciamento que produz os enunciados. Há uma multidão a ser performada e muitas linhas surgindo, esperando acontecer e querendo desabrochar.

Palavras-chave: *Queer*; *Camp*; Performance; Visualidade.

ABSTRACT

This work aims to develop a conceptual notion about QUEERAÇÃO: Queer performances nurtured and performed within the University. QUEER + ACTION (Performative Actions). QUEERAÇÃO is endowed with rhetoric. Propose discussions and weaves conceptual relationships about Queer performativities with Camp aesthetics. To show that Queer and Camp can be powerful practices for creating visualities in the field of performance art. The text presented will deal with the method of programming for a performative action and will highlight a resulting action called ROLLERQUEDA. Both, Camp and Queer are in this same line of desire, plotting to arise QUEERAÇÕES. The approach methodology is cartographic; The choice was such a method to group all the concepts and thoughts and at the same time creating the QUEERAÇÃO. Cartography is a geographical construction of thought. Being able to experiment, being able to be managed: The minimum real unity is not the word, nor the idea or the concept, nor the signifier, but the agency. It is always an assemblage that produces the statements. There is a crowd to be performed. Many lines appearing, waiting to happen and wanting to blossom.

Keywords: Queer. Camp. Performance. Visuality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Salvador Dalí Andando Com Tamanduá Em Paris	15
FIGURA 2 - Lady Gaga E Seu Vestido De Carne	20
FIGURA 3 - Lady Gaga E Seu Chápeu De Lagosta	21
FIGURA 4 - Vera Verão	26
FIGURA 5 - Capa Do Disco Maria Alcina (1973).....	28
FIGURA 6 - Flávio De Carvalho E Seu New Look	29
FIGURA 7 - Performando Na Heaven Disco Club - 2009	30
FIGURA 8 - Instalação Elektra	32
FIGURA 9 - A Paixão De <i>Queer</i> I	33
FIGURA 10 - A Paixão De <i>Queer</i> II.....	33
FIGURA 11 - Frames De Video Performance De 2018.....	38
FIGURA 12 - Leigh Bowery I.....	45
FIGURA 13 - Leigh Bowery II	46
FIGURA 14 - Minha Vestimenta E Máscara Inspirada Em Leigh Bowery	47
FIGURA 15 - Ação ROLLERQUEDA No Evento Paralela I	50
FIGURA 16 - Ação ROLLERQUEDA No Evento Paralela II	51
FIGURA 17 - Croqui Da Ação <i>New Look</i>	57
FIGURA 18 - As Mangas Bufantes.....	58
FIGURA 19 – Video De Flor	60
FIGURA 20 - Video De Planta	61
FIGURA 21 - Video De Verme.....	62
FIGURA 22 - Video De Mariposa	63
FIGURA 23 - Video De Ave.....	64
FIGURA 24 – Video De Espelho	65
FIGURA 25 - Refil De Cola.....	66
FIGURA 26 - Máscara KN95.....	67

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 27 – Espelhos Para Colagem	68
FIGURA 28 – O Processo De Colagem Dos Reflexos	69
FIGURA 29 – Máscara Reflexo	70
FIGURA 30 - O <i>Look</i> Completo	71
FIGURA 31 - Material De Divulgação ROLLERQUEDA.....	72
FIGURA 32 - Planejamento De ROLLERQUEDA	73

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 PERFORMANCE.....	14
2.1 <i>CAMP</i> E <i>QUEER</i>	18
2.2 <i>CAMP</i> COMO VERBO	23
2.3 PAIXÃO <i>QUEER</i>	29
2.4 PROGRAMA E BRICOLAGEM	34
2.5 <i>QUEER</i> EM FUGA.....	39
3 QUEERAÇÕES	44
3.1 <i>ROLLER</i> E QUEDA	47
3.2 <i>ROLLERQUEDA</i>	49
3.3 QUEDA E CONFIANÇA.....	53
3.4 DESMONTANDO <i>ROLLERQUEDA</i>	55
3.5 ANÁLISE FINAL: ATENÇÃO E ESCUTA CONTRA AS MÁQUINAS (DES)CRIATIVAS	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
REFERÊNCIAS	82
APÊNDICE	84

1 INTRODUÇÃO

Sinto que preciso passar pela minha infância antes de avançar no presente texto. Talvez, atravessar por esse sertão de minha memória evidencie o porquê de meu interesse e de o foco de minha atenção estar em uma pesquisa *Queer*. O porquê desse desejo: a memória de infância já é um tanto anuviada. Todavia, tento desembaçar algumas questões e resgatar quando eu comecei a me sentir de fora, quando notei que batia em um ritmo diferente nessa música chamada vida.

Um momento que ficou marcado em mim, e que é importante para analisar a minha construção como indivíduo, aconteceu em uma reunião familiar. A família assistindo televisão e, Vera Verão, que era performada pelo saudoso artista e humorista Jorge Lafond, falecido em 2003, fazia a sua participação em um quadro humorístico. Havia um momento de sua performance que era maravilhoso: Vera Verão girava e gritava: “Eeeepaaa!”. Nesse momento, a performance se elevava ao máximo com o grito exagerado de Vera Verão, bem “bicha” mesmo, escandalosa e magistral. A personagem girava e gritava para se impor a uma situação que não aceitava. E eu, pequena criança, ficava encantado com esse momento performático e exagerado. E, nessa passagem escrachada de Vera Verão, com toda a família reunida, decidi fazer igual a minha musa: ensaiei um “Eeeepaaaa!” meio desajeitado, mas tentando carregar a força da performer da televisão. Ali, com todos na sala, me arrisquei, tomei espaço em frente à televisão, assumi meu palco e soltei o meu grito exagerado e um giro igual ao da Vera.

Feita a minha performance, uma suspensão de silêncio tomou conta da sala, quando senti a força daquilo. Senti que fizera algo errado, já que todos estavam me olhando, especialmente um tio, com ar de escárnio. O silêncio parecia intransponível. E, mesmo que tenha sido rápido o momento de tensão, aquilo impactou-me para a vida, uma vez que, ainda que sendo, hoje, a memória fílmica de um momento que me deixou depois envergonhado, como se diz popularmente, minha “cara caiu no chão”.

Minha mãe ficou envergonhada e, por vê-la constrangida, também fiquei e senti a queda. Entendi com essa situação que eu não deveria imitar uma “bicha”, não no meio da sala com os familiares todos presentes, já que isso era errado e era vergonhoso. Não deveria performar algo de “bicha”. Isso era desviante; eu deveria ser macho. Talvez todo o drama, todo o silêncio e toda a atmosfera daquela noite na sala se dera assim porque foi a minha primeira revelação, meu atestado do indivíduo que eu poderia ser. Eu já mantinha trejeitos delicados. Eu já era diferente.

Essa diferença acompanhou-me até em minha religiosidade. Fui, em um tempo de minha

vida, frequentador de uma igreja protestante. Nessa igreja, anualmente, havia grandes assembleias religiosas onde tínhamos que pegar um transporte de nossa cidade para uma outra cidade vizinha. Eu tão jovem, retraído, com medo de extravasar alguma estranheza, passava horas sem formular alguma frase qualquer, por medo de estar diferente dos outros. Mas, em uma dessas viagens de ônibus, e recordo que foi no retorno para a minha cidade, pois o evento havia chegado ao fim, talvez marcado pela felicidade do encerramento e de poder voltar para o lar, entreguei-me ao contentamento e brinquei um pouco no corredor do ônibus com meus primos e colegas próximos. Por fim, sentado, ouvi de um colega: “Você é esquisito”. Não perguntei o porquê. Ficou novamente aquela suspensão no ar, o silêncio. Formou-se ali uma neblina densa, mas apenas em mim. Pouco tempo depois abandonei a igreja, a religiosidade.

Talvez por esses acontecimentos em minha vida, tentei camuflar a estranheza e a diferença que eu sentia em mim. Quebrar essa parede dura de pedra que construí para me proteger foi um processo lento. Tentar se adequar e ser a barreira de seu próprio fluxo de desejo, de barrar sua própria vida é forte e doloroso. Felizmente, a entrada da arte em minha vida possibilitou-me encontrar falhas nessa parede de pedra e ir destruindo-a aos poucos.

Com a entrada no conservatório estadual de música e artes de Araguari em Minas Gerais, pude ter contato com o teatro, onde foram se revelando outras maneiras que possibilitaram que eu me enxergasse como indivíduo. Uma fase de maior rebeldia, talvez, expurgando toda a repressão religiosa que antes eu vivi, rebeldia para os outros que me viam como diferente. Estava desabrochando. Nesse desabrochar, entendi minha sexualidade e meu desejo de vida, entendendo quem eu era como pessoa e podendo seguir adiante, focando minha atenção no que eu realmente almejava ser.

Para acontecer esse desabrochar, foi preciso atravessar por caminhos tão diferentes ao que eu estava estagnado antes: sair de um caminho que já não fluía, sair de uma religiosidade inibidora de intensidade e de fluxos de vida. Precisava viver perto do coração selvagem da vida, assim mesmo, como no primeiro romance de Clarice Lispector, que narra uma personagem que tem sede de liberdade, sede de uma vida que se tornasse outra e não a mesma que a prendia. Sentia uma força, um desejo de sair de uma prisão.¹

Como mencionado, a entrada em um Conservatório de música e artes, possibilitou-me um encontro com uma nova realidade de vida e um fulgor relacional com outras pessoas jamais sentida. Acostumado ao engessamento da igreja, deparar-me com outras pessoas, com outras visões, com outras conexões e com uma multiplicidade de ideias e vontades foi como entrar em

¹ Referência ao livro “Perto do Coração Selvagem” de Clarice Lispector, seu primeiro romance, publicado em 1944.

um campo realmente selvagem e sedutor. No mais, era um encontro comigo mesmo, um encontro com a vontade de ser outras pessoas, de ter outra vida que a igreja tanto reprimiu. Todas as sextas-feiras, que era o dia da semana com aulas e oficinas de teatro, eu me salvava e descobria outras partes de mim não alcançadas, descobrindo que, para conseguir ser eu mesmo, era preciso me relacionar com os outros e outras. Desta forma, relacionei-me com várias figuras e tornei-me um pouquinho de cada uma delas.

Descobri, depois desta percepção sobre mim mesmo, tantos novos caminhos que, para mim, tornaram-se deslizantes e não mais engessadores. Descobri qual sexualidade me cabia; descobri paixões e forças. Se não fosse essa entrada no ambiente artístico e a fuga de uma igreja repressora, eu não teria acessado as pistas para um caminho de vida que me levasse a entrar em um curso de Artes. Se não tivesse me revoltado e sido um tanto rebelde, até mesmo com minha família, não sei onde estaria. Assim como disse Clarice Lispector (1998), que “perder-se também era caminho”,² precisei perder-me para organizar-me como o indivíduo que sou hoje.

Imperava em mim uma vontade de estar na rua e de me colocar em risco. O grande tempo desperdiçado, sentado em bancos desconfortáveis da igreja, jorrou em mim uma vontade de experimentar o que era o mundo e de deslizar por ele. O mundo era minha cidade e, em minha cidade, observei sujeitos e sujeitas. Toda noite, ao caminhar pela cidade, ela performava para mim: a noite era performance; estar fora de casa pela madrugada era um movimento tão novo. A rua fornece, o impossível acontece na rua.

O contato com a arte em minha cidade, as noites e a possibilidade de conhecer outras maneiras de viver, além da religiosidade, conduziram-me ao desejo de entrar em um curso de graduação em Teatro, o qual me despertou tantos outros universos desejantes, sendo um deles a paixão pelo que se denomina *Queer*. Tratarei deste assunto no capítulo “A Paixão *Queer*” com mais detalhamento.

Sobre esta pesquisa, no início dela, tive como orientadora a professora Dr. Juliana Bomtempo, que apresentou-me ao pensamento de Deleuze e Guattari (1972, 1995) sobre o Corpo sem Órgãos (CsO). A professora Juliana Bomtempo precisou afastar-se para sua pós em meu segundo ano de pesquisa no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Como acordo entre ambas as partes, resolvi chamar a professora Ana Wuo para seguir comigo nessa caminhada.

Ana Wuo seria de grande valia para minha pesquisa, pois em sua disciplina “Pesquisa

² LISPECTOR, C. *A Cidade Sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

em Artes Cênicas”, ministrada para minha turma de ingresso em 2020, no contato com as diferentes abordagens metodológicas de pesquisa, identifiquei no meu percurso performático uma aproximação com o método cartográfico, por conta de a minha pesquisa não ter fixidez previamente num método preestabelecido, mas ao dar entrada num campo inesperado, em que as ações são acontecimentos que se fazem na união com o campo da criação, dos desejos que pulsam e atravessam as ações, na subjetiva feitura in praxis seguindo pistas .

Um dos objetivos desta pesquisa foi mapear as máquinas desejantes que me atravessam e constituem e de alguma forma performá-los. A minha vontade artística envolveu questões relacionadas à performatividade *Queer* e uma estética que chamou minha atenção, a estética *Camp*, uma estética do exagero. Se não fossem as questões de minha vida mencionadas anteriormente, com certeza não chegaria à pesquisa que procuro hoje, um desejo de aparecer e ser visto, um desejo de deslizar pela diferença, de desformar, performar e experimentar aquele grito na sala interrompido, o grito da Vera Verão.

O meu objetivo principal, de acordo com o projeto inicial, foi demonstrar de que forma as performatividades *Camp* e *Queer* da universidade divergiam da realidade *Queer* de rua e marginal, identificando quais são as diferenças e similitudes nas performances *Queer* dentro do contexto universitário e de fora da universidade. Inicialmente, visitaria lugares *Queer* na cidade de Uberlândia, para compor um mapeamento de performatividades que aconteceriam na cidade, boites, lugares em que artistas costumam apresentar as performances de seus shows *drags*. Em seguida, faria uma análise e comparação com a performatividade que acontecia dentro do espaço da universidade. Porém, investigar e responder esta questão dentro da pandemia do Covid-19 tornou-se inviável devido ao isolamento social, pelo menos no momento, mas que poderá num futuro estudo, quem sabe um doutorado, ser abordado.

Dentro de outras pistas apontadas, elegeu-se outro objetivo principal, a partir da realidade e do contexto possível no momento. Então, como alguns objetivos foram sendo intuídos, recriados e adaptados, observei outras formas de abordagem da pesquisa, na qual encontrei o objetivo principal que passou a ser o desenvolvimento de um princípio, a criação de um termo chamado QUEERAÇÃO, que são as performances *Queer* nutridas e executadas dentro da Universidade. QUEER + AÇÃO (Ações performáticas). QUEERAÇÃO é dotado de uma certa proteção, é nutrida pelo apoio da universidade, estabelecendo uma certa facilidade nas execuções de ações e, por isso, diverge das performances fora do âmbito acadêmico. Além deste conjunto de questões preliminares, especificamente, investigou-se e elaborou-se visualidades *Camp* e *Queer*, a partir da promoção de performatividades.

No decorrer do texto, foi abordada breve contextualização da performance arte, apresentando uma discussão a partir do modo como me relacionei com as várias possibilidades da linguagem. Foram tratadas neste trabalho as questões *Queer* pelo viés e à luz

da estética *Camp*. Discutir-se-á, no decorrer do texto, como executo as minhas performances e como uso o conceito de Bricolagem para promover minhas ações deslizantes. Passearei pelo Corpo sem órgãos de Deleuze e Guattari, para insurgir um pequeno desmonte estrutural, seja nas ações ou textualmente. Evidenciar-se-á, ainda, uma ação construída por mim chamada ROLLERQUEDA, construída a partir de uma linha de fuga, bricolada.

A metodologia da pesquisa foi Cartografia, na qual conduzo e componho a fluência de meu desejo para a performatividade em vida. Segundo Rolnik (1989), a prática do cartógrafo possibilita entender as estratégias de composição que levam a uma fluência do desejo no campo social. Desta forma, o movimento da performance ROLLERQUEDA desliza e transforma a paisagem desejante como nos aponta a frase de Rolnik (1989, p.15): “é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem”.

Acredita-se que para uma pesquisa em arte e, neste trabalho em específico, a cartografia seja um grande instrumento de base ao movimento e aos fluxos vibrantes e instintivos da criação, pois esta investigação com cunho criativo carece de base aberta para surgir outras linhas possíveis, para que o pesquisador possa deslizar aleatoriamente pela paisagem e nutrir-se do que está a sua volta, com ensejos de construção de territórios existenciais, pois artistas são observadores de um mundo em movimento e a cartografia, como vem aclarar Rolnik no texto “O cartógrafo”:

O problema, para o cartógrafo, não é o do falso-ou-verdadeiro, nem o do teórico-ou empírico, mas sim o do vitalizante-ou-destrutivo, ativo-ou-reativo. O que ele quer é participar, embarcar na construção de territórios existenciais, constituição de realidade. Implicitamente, é óbvio que, pelo menos em seus momentos mais felizes, ele não teme o movimento. Deixa seu corpo vibrar todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a existencialização. Ele aceita a vida e se entrega. De corpo-e-língua (ROLNIK, 1989, p.66).

Por meio da QUEERAÇÃO sinto-me vibrante e vivo para pensar as minhas performances como dispositivos singulares de experimentação, podendo performar o que tanto foi reprimido na minha existência. Na perspectiva de vibrações artísticas corporais, surge um desejo implícito no meu percurso como ator para construir territórios existenciais e subjetivos, surgindo canais de passagem, desvios, frestas, fissuras, atravessamentos que me levaram ao desejo de performar. Sempre indaguei o porquê de meu interesse na performance arte; talvez pelo seu caráter multifacetado, multi-existente, vibrante e desformador, de tal maneira é que recorro a tal linguagem como forma de criar potência de existência e realidade. Assim, compreendi neste trabalho, este momento específico da vida como uma vibração incontrolada, intuitiva deslizante e criadora do corpo, me aproximando das ideias de Rolnik (1989), fui tocado pelas pistas inspiradoras da autora, pistas estas que apontam sobre deixar o corpo “vibrar as frequências”. Desta forma, vibrando frequências, é que compreendo que no instante de uma ação performática, essa vibração, de forma intensa estasiante, acontece em

min. O acontecimento performado, no exato momento, me coloca em risco, e o risco, é exatamente um abandonar-se, um deixar experimentar- se arriscando, em queda de “corpo-e-língua” sem interpretar.

Contextualizando a metodologia abordada no projeto inicial, o qual foi dividido em 2 etapas, a constar: Etapa 1 - Inicialmente, na primeira etapa do projeto, foi adotada a pesquisa exploratória, bibliográfica, buscando os conceitos da estética Camp, teoria Queer, Performance e Bricolagem. A busca de dados ocorreu nas bases do SciELO, no Google Acadêmico e em livros que contemplaram a temática. Etapa 2 - Logo, partiu-se para o campo com a pesquisa cartográfica. A escolha de tal método trouxe possibilidades de entrar em fluxo gerador de criatividade, em campo aberto para capturar, seguir pistas criativas vibratórias, escolhas, elencando, praxis, conceitos e pensamentos e, ao mesmo tempo, criando e agenciando a QUEERAÇÃO.

A cartografia é uma construção geográfica do pensamento. Podendo experimentar, podendo ser agenciada: A unidade real mínima não é a palavra, nem a ideia ou o conceito, nem o significante, mas o agenciamento. É sempre um agenciamento que produz os enunciados. Os enunciados não têm por causa um sujeito que agiria como sujeito da enunciação, tampouco não se referem a sujeitos como sujeitos de enunciado. “O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos”. (DELEUZE; PARNET, 1998, p.43).

Para Deleuze e Guattari (1995), há forças e fluxos que se conjugam; o desejo não é interior ao sujeito, nem tão pouco a um objeto, todavia é imanente a um plano que não preexiste, mas ao seu plano que é necessário surgir: cartografias e mapas que construímos com essa vazão do desejo. A propagação do desejo vai produzir linhas que são próprias, já que é movimentando-se que vai produzindo a rota, movendo e produzindo caminho, múltiplas conexões; “visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. Em linhas gerais, trata-se de sempre investigar um processo de produção” (KASTRUP, 2009, p.32).

De algum modo, desde o início da pesquisa, estou no método cartográfico, aberto ao que vai surgindo em fluidez, transformando e nutrindo. Tendo Programa, manejo o fluxo, as performances são resultantes vivos de toda a união de materialidades na construção de visualidades; mas mantendo a atenção no agrupamento dessas materialidades.

O processo cartográfico não busca acontecer de forma linear. O importante é onde o pesquisador irá colocar sua atenção: a entrada do aprendiz de cartógrafo no campo da pesquisa coloca imediatamente a questão de onde pousar sua atenção. Em geral, ele se pergunta como selecionar o elemento ao qual prestar atenção, dentre aqueles múltiplos e variados que lhe atingem os sentidos e o pensamento (KASTRUP, 2009).

Ordenando minha atenção a unir e levantar os conceitos que estou pesquisando, engendrando em mergulho dentro da própria pesquisa, de algum modo pude alcançar de forma

segura a construção da QUEERAÇÃO, unindo todos os conceitos de forma bricolada e não linear, mas segura, pois “não se trata de uma ação sem direção. Cartografia reverte tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa” (BARROS; PASSOS, 2009, p.17)

2 PERFORMANCE

Pensar a arte da performance em uma contextualização histórica é um processo que demanda certa dificuldade em buscar a fonte de sua origem. Traçar um mapeamento de como ela foi surgindo talvez seja uma maneira mais clara de retratá-la. A performance arte surge a partir de um desejo de utilizar o corpo para uma arte visual do movimento, o corpo como o objeto. A arte da performance revela como característica a multiplicidade, já que é uma arte da combinação de diversas linguagens artísticas que começou a ser executada a partir de questões individuais e não de um corpo para a representação teatral. A performance surge em meados dos anos 1960 e 1970. Marvin Carlson explica sobre a dificuldade de colocar a performance em uma tradição histórica:

Quando a performance moderna, ou a arte da performance, começou a ser reconhecida durante os anos 1970, como um modo artístico típico, naturalmente começou a surgir uma grande variedade de material secundário. Primeiramente, vieram as resenhas e os estudos de performances individuais; depois, os estudos mais gerais com novas abordagens e tentativas de colocá-la dentro da cultura contemporânea e de uma tradição histórica, mesmo quando a natureza da performance, uma característica marcante desde o início, dificultava a tarefa dos cronistas, comentadores e pesquisadores (CARLSON, 2010, p. 92).

Percebe-se, então, que há uma dificuldade de catalogar a performance arte, de descobrir a sua exata origem. Qual foi o disparador para que surgisse uma arte, cujo termo “performance” pode gerar em nossa cultura diferentes nuances semânticos? (CARLSON, 2010).

Pode-se dizer que a arte da performance possa ter surgido após a necessidade de tratar questões relacionadas ao corpo pós-guerra, pois corpos foram torturados, machucados e destruídos. Ou a partir de uma reviravolta estética que o Surrealismo trouxe para a arte do corpo. Quanto a isso, Renato Cohen diz:

Em termos cênicos, o surrealismo vai surgir como tática e ideologia a estética do escândalo[...]. As peças surrealistas acontecem tanto em edifícios, quanto em caminhadas de demonstração dos líderes do movimento, e visam, através do escândalo, chamar a atenção para as propostas do movimento, tanto a nível ideológico quanto artístico. É clara a identificação entre as atitudes dos surrealistas, nos anos 20 e os futuros *happenings*, dos anos 60 (COHEN, 2002, p.42).

O surrealismo abrange esse parâmetro performático, tanto que aconteciam “caminhadas de demonstração dos líderes do movimento, e visavam, através do escândalo chamar a atenção”

(COHEN, 2010, p.42). A partir desse momento, a arte do surrealismo torna-se performática através do viés do corpo, como pode ser observado na Figura 1. Salvador Dali, passeia pela cidade de Paris, com um tamanduá bandeira, em 1969.

Nota-se que Dali ainda carregava a performatividade surrealista tempos depois, já que o movimento se iniciou anos antes.

FIGURA 1 - SALVADOR DALÍ ANDANDO COM TAMANDUÁ EM PARIS



Fonte: The Reel Foto (2011).³

O movimento surrealista começa a tomar forma após os anos 1920 em Paris. No texto “Quadro histórico do surrealismo”, Luiz Nazario (2008, p. 23) compreende o surrealismo como uma vanguarda subversiva:

³ THE REEL FOTO. *Salvador Dali Walking His Anteater*. 2011. Disponível em: <http://reelfoto.blogspot.com/2011/10/salvador-dali-walking-his-anteater.html>. Acesso em: 25 jun. 2021.

A partir do dadaísmo, e em meio à agitação mundial provocada pela Revolução de 1917 na Rússia e pela reação europeia cristalizada no fascismo italiano, que chegará ao poder em 1922, com a marcha de Benito Mussolini sobre Roma, surge em Paris outra vanguarda subversiva: o surrealismo, que tomava igualmente o partido dos valores subjetivos ameaçados por todos os poderes.

Essa subversão do surrealismo para com as noções de valores estéticos e políticos talvez tenha afetado a performance arte que conhecemos hoje. Ao mesmo tempo em que o surrealismo é fortemente abarcado nas artes plásticas e na literatura, ele também afeta de forma estrutural a arte teatral, chegando, então, a um representante subversivo do surrealismo no teatro: Antonin Artaud.

Artaud, nascido em 4 de setembro de 1896 em Marselha, França, e falecido em 4 de março de 1948, França, foi um grande expoente de um teatro que estava em mudanças estruturais e poéticas. Ele acreditava em uma arte em que o indivíduo artista pudesse colocar seus desejos e até mesmo seus delírios. Por isso, a linguagem já não conseguia conter o que Artaud procurava e a linguagem já não conseguia capturar seus desejos:

Mais urgente me parece determinar em que consiste essa linguagem física, essa linguagem material e sólida através da qual o teatro pode se distinguir da palavra. Ela consiste em tudo o que ocupa a cena, em tudo aquilo que pode se manifestar e exprimir materialmente numa cena, e que se dirige antes de mais nada aos sentidos em vez de se dirigir em primeiro lugar ao espírito, com a linguagem da palavra (ARTAUD, 1999, p.36).

Artaud começa, então, a introduzir um teatro anterior à linguagem. Um teatro que bebe e se serve de todas as linguagens, gestos, sons, palavras, fogo e gritos (ARTAUD, 1964). A performance arte abrange essa força de múltiplas conexões com outras vontades e potências.

Antonin Artaud começou a perceber que determinados processos da sensibilidade humana, da experiência, não era possível de ser expressado pela linguagem formal, pela lógica e pelo modo convencional de percepção. Será que, a partir desse momento, Artaud sentiu forças que o condicionavam a uma experiência teatral mais performática? Uma experiência que traria uma arte do desejo, da verdade, que exporia a real força do pensamento? Fortemente influenciado pelo surrealismo é possível encontrar no *Manifesto Surrealista* de André Breton uma passagem que possa nos dar um maior sentido para a vontade de Artaud a uma arte cujo império são as forças de um pensamento, digamos, selvagem:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral (BRETON, 1923, p.11).

Nesta passagem do Manifesto de Breton, percebe-se a busca de uma arte em que não separa o artista de suas vivências, assim como acontece na arte performática. O artista traz suas

questões para as ações. Contudo, Artaud vai além de seus colegas do surrealismo, buscando uma arte em que não se separa da vida. Hoje, a performance arte carrega essa característica de ser uma arte que não se separa da vida, possibilitando o performer trazer também suas questões e vivências.

Na introdução do presente texto, trago minha vivência para de modo elucidar o porquê hoje busco performar de modo exagerado. Em fluxo de pensamento, escrevo o seguinte manifesto:

MANIFESTO CONTRA A INTERPRETAÇÃO

Ir contra a interpretação

O paradoxo é o melhor remédio.

É melhor apegar-se a diferença: dobrar, desdobrar, redobrar, inventar.

Por favor, quando estiver só grite teu próprio nome,

mas não me faz sentido a interpretação.

Não me faz sentido cavar o conteúdo,

só será aceito aquilo que se transforma e que recolha-se ao fluxo.

Faz sentido a experimentação. Destroço uma única interpretação.

Interpretação *mui* perigosa, ela *mui* codifica.

Aqui é um completo devir,

Interpretou hoje, morrerá amanhã.

Não ceder à interpretação.

Não fazer pela interpretação,

Não experimentar pela interpretação,

Não criar pela interpretação,

Na dúvida, faça a curva, desvie.

Em autoestrada invente outra rota.

Crie pelo futuro,

entenda a sua multiplicidade, o *eu* já morreu.

O *eu* é interpretação.

Na dúvida, se desmonte.

Se faça pelas partes desmontadas,

recolha cada parte desmontada e monte um mapa.

Mas não interprete.

Seja o mapa.

Vou contra a interpretação.

2.1 CAMP E QUEER

Se no surrealismo a proposta do movimento era chamar a atenção, na contemporaneidade, que estética abarca isso? É possível perceber um tipo de performance que esbarra no exagero *Camp* e *Queer*. Em função disso, é possível fazer um traçado do *Camp*

art, abordando sobre como ele afeta e esbarra nas visualidades *Queer* e como é potencializador criativo na construção de performances.

Hodiernamente, é possível perceber *Camp* como exagero, inatural, artificial (SONTAG, 1987). De acordo com Sontag (1987, p.318), em seu ensaio sobre o *Camp*, "*Camp* é um certo tipo de esteticismo. É uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético. Essa maneira, a maneira *Camp*, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício de estilização".

Portanto, por acreditar no esbarramento do *Camp art* para com as performatividades *Queer*, este trabalho também discutirá sobre a criação de visualidades para a performance arte e a Teatralidade.

O que importa na discussão aqui presente e na performance que será a analisada a partir do campo relacionado ao *Queer* e *Camp art*, é o seu valor estético. As performances chocam e se esbarram com as questões *Queer*, uma vez que todo o discurso do trabalho poderia circular pela fala das questões heteronormativas e seus processos de condenação e determinismos biológicos. Então, a partir desta visão em choque, surge uma questão a ser explorada na práxis: como experimentar e vivenciar esses discursos, essa temática, no plano estético da criação da arte/performance/teatro?

Apoio-me no mecanismo do *Camp art*, que, para Susan Sontag (1987, p.318), representa "uma visão de mundo em termos de estilo peculiar. É a predileção pelo exagero, por aquilo que está 'fora', por coisas que são o que não são". O *Camp* está ligado ao *Queer* sem muito forçar; o *Camp* também é o inominável, aquele que está fora da margem.

Daniel Link, argentino nascido em Córdoba, é um escritor, jornalista e foi editor da *Magazine Literario*, professor e diretor na Universidade de Buenos Aires. Em seu dossiê "*Kitsch, Camp, Boom: Puig e o ser moderno*", profere que: "O pop é uma arte não conservável, uma arte instantânea, uma arte intermitente. Algo que não necessariamente está em relação com o museu" (LINK, 2015, p.21).

O Pop é algo subestimado, quase descartável, fora da margem. Por isso, em meio a essa premissa, de uma maneira preliminar, é possível fazer alguns questionamentos, tais como: o *Queer* e o *Camp* em sua forma conceitual e estética também desagradam? Como seria esse desagrado, subestimado e fora da margem? E o que seria *Camp* na contemporaneidade? Levando em consideração que o ensaio *Notas sobre o Camp* de Susan Sontag fora escrito em 1964, o texto revela sua visão da arte *Camp* naquela época. Por isso, é necessário explicitar embasamentos para explicar conceitos na atualidade.

Assim sendo, se pensarmos um nome para afirmar uma figura *Camp*, nos dias de hoje, e que está no cenário pop, é a cantora Lady Gaga, a qual no começo de sua carreira, trouxe na

sua representação, princípios extravagantes do grotesco, do absurdo e do exagero, elementos estes que estão contidos na estética *Camp*.

Para Sontag (1987, p.318), “a marca *Camp* é o espírito da extravagância. *Camp* é a representação de uma mulher andando com um a roupa feita de três milhões de penas”. Lady Gaga, de forma ousada, trouxe os holofotes para si, aproveitando-se de uma estética absurda e bizarra. Vide seu vestido feito de carne, quando participou de uma premiação televisiva, na Figura 2. Outro momento interessante foi uma aparição sua pelas ruas de Nova York, usando um chapéu de lagosta, uma homenagem e referência à obra “Telefone lagosta” de Dalí, representada na Figura 3.

FIGURA 2 - LADY GAGA E SEU VESTIDO DE CARNE



Fonte: Getty images (2010).

FIGURA 3 - LADY GAGA E SEU CHÁPEU DE LAGOSTA



Fonte: Getty images.

Todavia, surge uma questão muito relevante, com base nos estudos e práticas sobre o assunto: Como trazer a sensibilidade e a extravagância *Camp* para a performance arte?

A partir dos estudos de Preciado (2014), que trata das transformações do corpo como performance de gênero e como ato contrassexual, é possível elucidar e conceituar o *Queer*. O autor discorre em seu Manifesto contrassexual:

A contrassexualidade tem como tarefa identificar os espaços errôneos, as falhas de

estrutura do texto (corpos intersexuais, hermafroditas, loucas, caminhoneiras, bichas, sapas, bibas, fanchas, butches, históricas, saídas ou frígidas, hermafrodykes...) e reforçar o poder dos desvios e derivações com relação ao sistema heterocentrado (PRECIADO, 2014, p.27).

Diante de tal elucidação, nota-se que as transformações também podem ser as das práticas envolvidas para o sujeito transformar-se em *drag*, como, por exemplo, a camuflagem do órgão masculino para resultar em uma ilusão feminina. De certa forma, há variantes nas transformações envolvidas, assim como a *drag* pode ser do feminino para o masculino e também uma transformação mais andrógina, *Queer*.

Contudo, preliminarmente, é preciso entender que o termo *Queer* é também um discurso acadêmico iniciado por pós-estruturalistas, como Judith Butler, e é um estudo que surge no final da década de 1980, nos EUA, a partir do questionamento das noções de gênero e suas implicações sobre categorias de sexo e sexualidade:

A teoria Queer surgiu no final da década de 1980, nos EUA e no Reino Unido como um discurso acadêmico. Em princípio, se constrói como uma dissidência da teoria feminista, influenciada pelo pensamento pós-estruturalista, pós-moderno e pós-feminista. Seu questionamento principal diz respeito às noções essencializadas de gênero e suas implicações sobre as categorias de sexo sexualidade. Além disso, reage contra as identidades fixas e discute as problemáticas do corpo em relação às subjetividades vigentes. [...] Outros sujeitos que não se reconheciam como tal, mulheres, lésbicas, de classes sociais mais baixas, de outras etnias e com outras práticas e formas de vida, se negaram a se reconhecer apenas como gays e se denominam “queer” (BARRETO, 2011, p.34).

Compreendemos com a síntese acima que *Queer* é desconstrução da heteronormatividade, é a resignificação. O pensamento *Queer*, a teoria *Queer*, surge como uma necessidade, um respiro, para desconstruir o determinismo biológico e trazer a ideia significativa de que a identidade sexual é um constructo social. Necessitava criação de uma base teórica que falasse pela minoria, interrompesse de alguma maneira a cultura compulsória da heterossexualidade. O termo *queer* era um xingamento contra o desejo homossexual. Algo como “estranho”. O estranho que deveria ser eliminado, deveria estar fora de uma sociedade da ordem, assim nos escreve Ricardo Miskolci quando sintetiza a trajetória da teoria *queer*:

Homossexuais e dissidentes de gênero passaram a ser vistos como uma ameaça contaminante à ordem social estabelecida, leia-se heterossexual, reprodutiva e assentada no modelo familiar tradicional. Tornavam-se, portanto, queer, abjetos, pessoas com relação às quais muitos não escondiam sentir nojo e até mesmo esperarem que fossem eliminados. Compreende-se, assim, como o uso do termo queer para denominar uma linha de pensamento e pesquisa foi um ato político de resignificação da injúria. Autodenominar-se queer era fazer de um termo negativo e que deveria causar vergonha uma forma de combate às forças normalizadoras cujo intuito de exclusão e até mesmo eliminação de dissidentes sexuais e de gênero era patente (MISKOLCI, 2014, p. 09).

Então, necessitou o desenvolvimento de uma teoria que abarcasse, que pensasse por esses sujeitos que estão à margem, inadequados, excluídos da sociedade, sobrepostos a uma codificação de mundo sem encaixe. Teoria esta que abrangesse pessoas em situação de vulnerabilidade, as quais simplesmente abarcavam a diferença. A Teoria *Queer* surge influenciada pelo pensamento pós-estruturalista e a partir dos pensadores voltados aos pensamentos minoritários.

A Teoria *Queer*, também ao lado do feminismo, passa a povoar territórios e a promover dialogos, uma vez que seu seguimento não é fechado. Pelo contrário, é como profere Rafael Leopoldo (2020, p.25). o pensamento *queer* tem como característica original ser uma teoria da ação e “livre”, a-centrada para acontecer como quer acontecer:

Pensamos que a teoria *queer* está muito mais próxima de uma ação de teoria que de um sistema fechado em si mesmo. A própria filosofia de Deleuze, juntamente com Guattari, é sistemática; mas é um sistema aberto, uma filosofia a-centrada, uma filosofia rizomática, de modo que confiamos que o pensamento *queer* esteja mais próximo desta abertura, deste a-centrado, deste rizoma, que de um sistema fechado, centrado a arborescente, e com desejo metafísico de chegar numa completude apaziguadora.

Então, o pensamento *queer* é aberto e livre para acontecer como quiser. Talvez seja assim mesmo, para acontecer como quer acontecer, rebelde. Entende-se *Queer* como performance de gênero, desnaturalização, fugindo das normas estabelecidas de como homem e mulher devem agir; é como também colocar-se em performance, como artista, tendo predileção por *Queer*, híbrida, incomum, estranha e excêntrica.

Em concordância com Barreto (2011, p.35), o *Queer* propõe uma busca com visualidades fora do comum; trata-se do que está na margem e quer aparecer: “a teoria *Queer* quer se apropriar do termo e o transformar num símbolo de oposição e constatação”.

Contudo, deve-se atentar para o fato de que uma performance de gênero não é somente *queer*. Há corpos que fazem o trajeto assumindo-se corpo-homem ou corpo-mulher. Butler (2008) pensa o o gênero não como uma parte imutável de uma pessoa, mas como algo em que ela sempre poderá transformar e representar, o que Butler chama de “performance de gênero”.

2.2 CAMP COMO VERBO

Dentre as várias questões formuladas no decorrer da presente pesquisa, cabe agora explicar: mas, de onde surge a sensibilidade *camp*? Como foi impregnado o termo pela primeira vez? Susan Sontag, na nota 14 de *Notas sobre o camp*, contextualiza de modo bem curto o surgimento do *camp*:

Uma história resumida do camp poderia, claro, começar muito antes – com artistas

maneirista como Pontormo, Rosso e Caravaggio, com a pintura extraordinariamente teatral de Geroges de La Tour ou com o eufemismo (Lyly etc.) na literatura. Mas o ponto de partida mais sólido parece ser o final do século XVII e o começo do século XVIII, devido ao extraordinário apreço pelo artifício, pela superfície, pela simetria; ao gosto pelo pitoresco e pelo sentimento do instante e a presença total de um personagem – o epigrama e copla rimada (em palavras), o floreios (nos gestos e na música) (SONTAG, 1987, p.352-353).

Já nos meados do século XVII é possível reconhecer uma performatividade de sujeitos que adotavam traços de um jeito estridente, esotérico e perverso (SONTAG, 1987). Para este segmento em específico, pretende-se reconhecer e mapear figuras brasileiras dotadas de uma sensibilidade estridente e extravagante, personalidades que articulam o verbo *to camp*, que singelamente comporta-se com afetação, algo que as pessoas *camp* fazem (SONTAG, 1987). Tal afetação era recorrente na vida de Susan Sontag, que vivia ao redor de amigos “afetados”. Em Berkeley, Universidade da Califórnia, Susan Sontag começou a reconhecer esses indivíduos afetados e, de alguma forma, reconhecia-se neles. Benjamin Moser (2019), na biografia sobre Sontag, ilustra para nós esse momento:

Com uma meticulosidade quase antropológica, um tipo de sensibilidade homossexual que Susan começou a observar em Berkeley e que ela, mais do que qualquer outro escritor, trouxe de maneira pioneira para a consciência de um público heterossexual. Ela confessou que era uma sensibilidade que alternadamente a atraía e a repelia, mas em Berkeley percebeu com clareza seu potencial libertador (MOSER, 2019, p. 86).

Entretanto, para Susan era difícil desabrochar essa sensibilidade *camp* e ela, reconhecia, instintivamente essa sensibilidade extravagante e, de alguma forma, comparava a homossexualidade ao *camp*. Ela, em suas *notas sobre o camp*, retrata o querer aparecer de uma classe que sempre foi repreendida:

Embora curto – dezesseis páginas, pouco mais de 6 mil palavras - *Notas sobre o camp* é o resultado de anos de reflexão. Um esboço aparece seis anos de sua publicação na Partison Review, durante a viagem de Sontag à Grécia em 1958. O título anunciava o tema que, como a sra. Copeland certamente desconfiava, estava por trás daquele que Sontag acabou escolhendo “Notas sobre a homossexualidade” (MOSER, 2019, p. 204).

Susan Sontag (1987, p.347), quando diz no começo de seu ensaio sobre o *camp*: “o *camp* me atrai muito e me ofende na mesma medida. E é por isso que quero falar sobre ele, e tenho condições para tanto”, ela está revelando a si mesma, falando de sua homossexualidade,

falando da afetação, tratando o *camp* como sua homossexualidade, nos mostrando que a sensibilidade *camp* se esbarra na sensibilidade *Queer* também. Mas, se Susan desabrocha, se torna estridente apenas pela escrita de seu ensaio *camp* e opta por uma vida, digamos, discreta. Ela irrefutavelmente diverge das personalidades que tratarei neste segmento. Personalidades *to camp's*, figuras que trago para alcançar um pouco, pelo texto, o que é essa sensibilidade *camp* para enfeitar este trabalho.

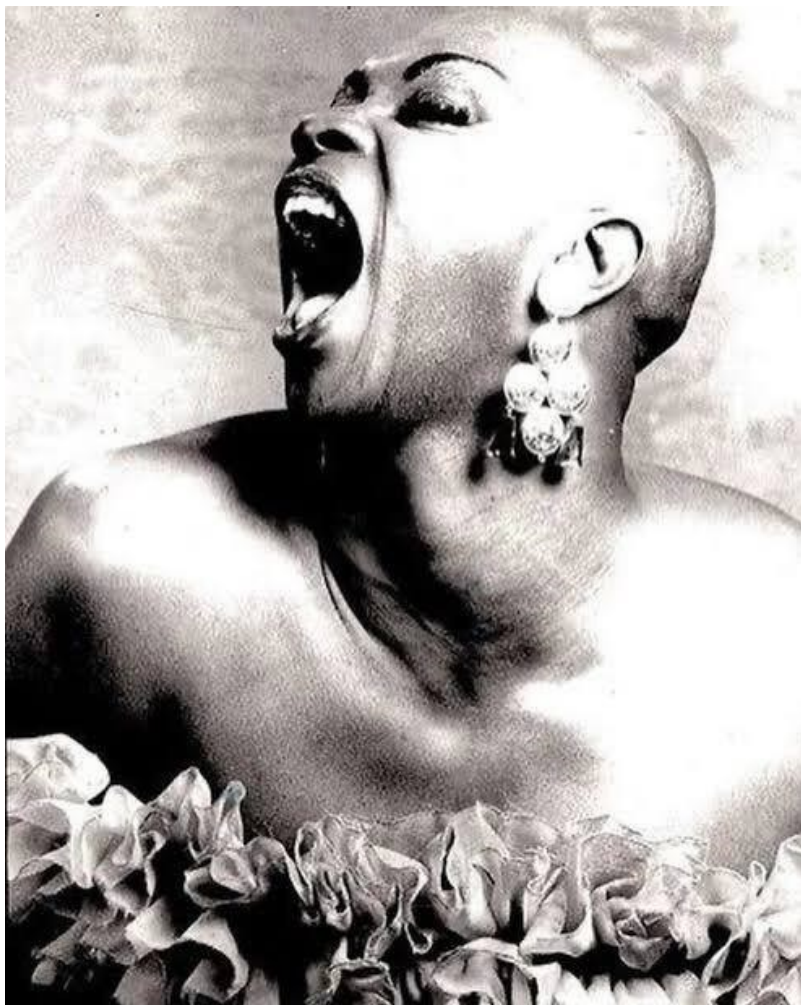
Foi mencionado na introdução deste trabalho, Jorge Lafond e sua Vera Verão. E para pensar pessoas brasileiras que captam uma sensibilidade *camp*, a Vera Verão seja talvez a minha primeira referência *Queer*.

O que difere Vera Verão das outras três figuras que trarei aqui, é que Vera Verão é uma personagem, uma criação do ator. Mesmo que haja uma dificuldade de separar personagem e criação, é possível estabelecer ainda a Vera Verão como uma figura *camp*. Com seu modo de vestir, de chamar a atenção, sua androginia, a excentricidade e a quebra de barreiras em uma televisão em meados dos anos 90, mantinha uma sensibilidade *camp*, de fazer algo extraordinário, de ser especial, glamoroso (SONTAG, 1987).

Vera Verão estava fazendo algo especial, algo extraordinário: visitar a casa das pessoas semanalmente em um programa televisivo de humor dos anos 90,⁴ onde a homossexualidade ainda era vista de forma ridicularizada e não respeitosa. Vera Verão era um grito da diferença, grito que eu trouxe em uma fotografia sua para representá-la neste texto, conforme visto na Figura 4.

⁴ Jorge Lafond consolidou sua carreira em um programa humorístico televisivo, A Praça é Nossa, da emissora de televisão SBT, nos anos 1990.

FIGURA 4 - VERA VERÃO



Fonte – Site Primeiros Negros.⁵

Outra personalidade que tem o espírito da extravagância é a cantora Maria Alcina. Com uma voz poderosa e performance corporal notável, surgiu em 1972 entoando versos de *Fio Maravilha* de Jorge Ben Jor, no Festival Internacional da Canção. Sua voz confundia o público, este não sabendo se tratava de uma voz feminina ou masculina. Em uma entrevista, Maria Alcina comenta a confusão que sua presença performática causava:

Causou impacto, claro, e até hoje causa impacto em várias situações, principalmente a parte sexual - as pessoas ainda perguntam se eu sou homem ou mulher. Não é só a questão da voz - a minha é bem peculiar, é de contralto, rara em mulheres -, tem toda a figura, o jeito de cantar. Não tem como, pareço uma cachoeira, não tem como frear. Eu sou muito doida! Eu sempre utilizei, desde o Fio Maravilha, uma parte teatral. Aí volta para aquela menina que brincava no quintal de teatrinho. Acho que é isso, todo meu trabalho na música tem uma referência de teatro, de personagem. Eu canto, mas sou uma personagem, no sentido de que enquanto eu canto dá vontade de andar para tal lado, vontade de ser uma palhaça, mesmo que não combine. É o lado cachoeira, parece um bicho que tem dentro e deságua. Esse tipo de temperamento causou impacto

⁵ LOURENÇO, Estevão. *A Vera Verão de Jorge Lafond*. Site Primeiros Negros. s/d. Disponível em: <https://primeirosnegros.com/a-vera-verao-de-jorge-lafond/>. Acesso em: 22 jun. 2021.

desde que eu cheguei.⁶

Essa questão que Maria Alcina menciona, de que a confundem com homem ou mulher, por causa de sua voz e performatividade, é um argumento que Susan Sotang trouxe para denotar o *camp*:

Assim, a sensibilidade *camp* está viva no duplo sentido com que algumas coisas podem ser entendidas. Mas não é aquela construção em dois andares, com um significado de um lado e um significado simbólico de outro. A diferença consiste basicamente entre a coisa significando alguma coisa, qualquer coisa, e a coisa como puro artifício (SONTAG, 2020, p. 353).

Maria Alcina confundia os telespectadores usando a performatividade como artifício para trazer sua voz poderosa, como afirma ainda na entrevista:

Investi junto com meus figurinistas, tudo que eles criavam eu usava, então fui desenvolvendo a Maria Alcina: a voz chamava atenção, eu era muito magrinha e com roupas muito diferentes. Fui descobrindo que o palco é um lugar para se ter fantasia... E aí volta ao meu quintal! (risos) É tudo no inconsciente, quando eu brincava, menina, eu nem sabia. Já mais adulta, fui aprendendo e até hoje faço esse resgate e volto a lembrar que eu brincava.⁷

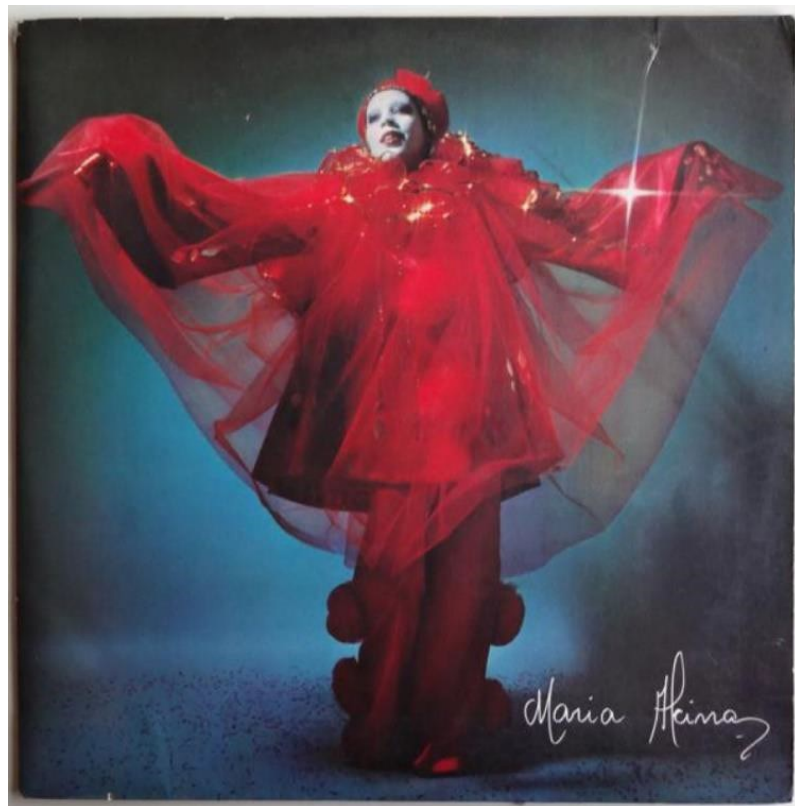
A cantora é uma artista que sempre soube mesclar a sonoridade com uma visualidade teatralizada. Em seu disco de estreia, chamado Maria Alcina (1973), traz uma capa em que está vestida e posando de forma muito *camp*, conforme Figura 5.

⁶ Entrevista disponível em:

https://www.opovo.com.br/jornal/vida_e_arte/2019/04/19/em-entrevista-exclusiva--maria-alcina-fala-de-palco--musica-e-fantasia.html. Acesso em: 13 jun. 2021.

⁷ Idem.

FIGURA 5 - CAPA DO DISCO MARIA ALCINA (1973)



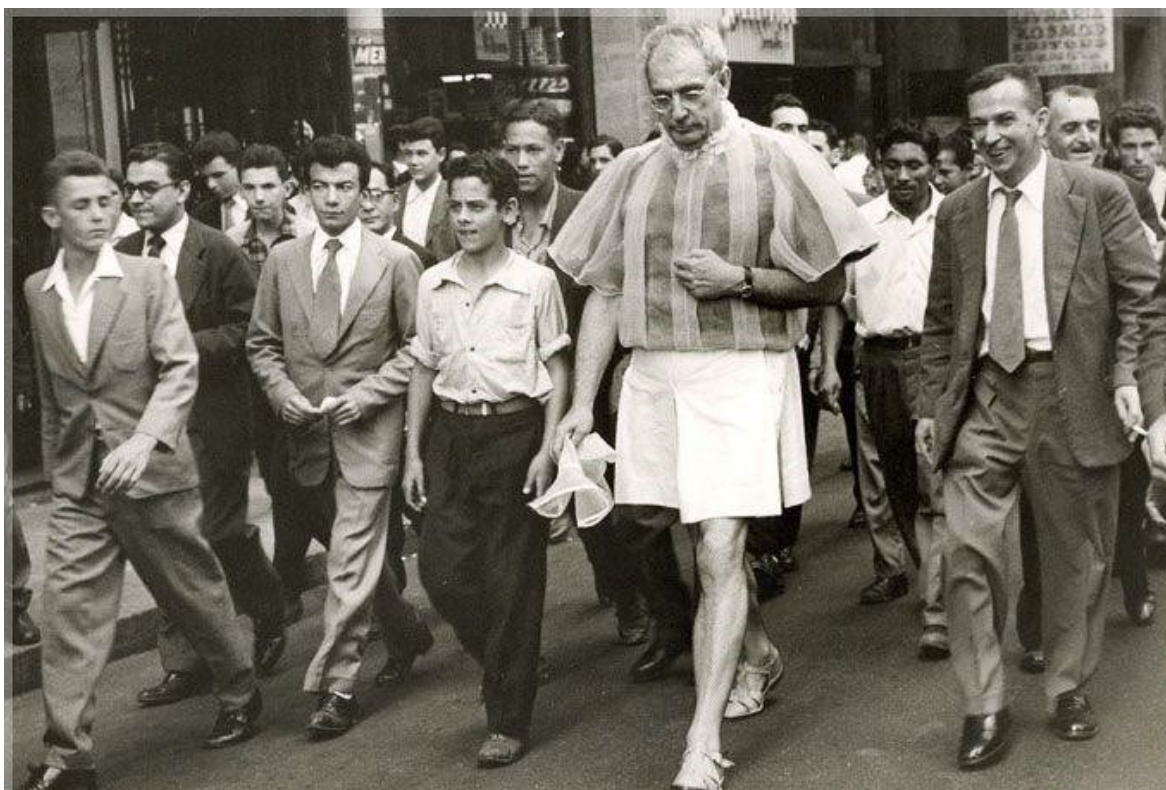
Fonte: Jornal O Povo (2019).

Em 1956, o artista visual Flávio de Carvalho (1901 - 1977) discutiu em seu trabalho a dicotomia entre ser homem e mulher, masculino e feminino, em uma performance chamada Experiência nº 3. A performance envolvia questões relacionadas à moda e o que é usado pelo masculino e pelo feminino, além de suas distinções. Flávio Carvalho criou, então, um *new look*, uma provocação. Esse texto ajuda a entender melhor a intenção de *new look*:

Sugere-se que o *new look* proposto por Flávio de Carvalho destaca-se pela desconstrução da roupa masculina/feminina. O artista apropria-se de peças do guarda-roupa feminino – desnaturalizando as ideias de que as roupas possuem sexo, empregando-as livremente dos parâmetros socialmente impostos e utilizando-as como a roupa do homem contemporâneo tropical, que enfrenta temperaturas elevadas. Assim essas roupas possuem um corte ideal para os dias de calor, pois não entram em contato com a pele e possuem aberturas que permitem que o corpo respire e que o suor evapore rapidamente (SELISTRE; BLANCA, 2016, p.285).

Abaixo a imagem de Flávio Carvalho trajando o seu *new look*. A ironia composta na ação é territorialmente *camp*, o que se observa na Figura 6.

FIGURA 6 - FLÁVIO DE CARVALHO E SEU NEW LOOK



Fonte: Fundo Flávio de Carvalho/ CEDAE – UNICAMP.

É necessário reconhecer a força e coragem da ação de Flávio de Carvalho, visto que a Experiência nº 3 foi executada em 1956, uma época em que não existia uma teoria *Queer*. A ação é uma ruptura tanto para as questões deterministas de como mulher e homem devem portar e vestir, de um código de vestimenta, tanto para uma nova forma de se fazer arte e de levar essa arte para a rua, para uma performatividade urbana.

Esse passeio por tais figuras, identificam como a sensibilidade *camp* é uma sensibilidade da ação, do movimento, da resposta, do grito em querer ser visto. O *camp* é o exagero de uma classe que está inconformada em viver escondida, suprimindo desejos e adoecendo. Quanto a mim, criando visualidades e ações, é uma forma, também, de dar o meu grito.

2.3 PAIXÃO *QUEER*

Na introdução deste trabalho, foi mencionado que jorrava em mim uma vontade de experimentar o que era o mundo e descobrir performatividades e conexões com outras pessoas. Em 2009, tive a oportunidade de canalizar meus desejos na arte *drag* performática. Como performer, executei alguns shows em Uberlândia, na extinta boite *Heaven Disco Club*. Alguns shows também em Araguari. Tinha a oportunidade de fantasiar, de teatralizar vontades, dar o

grito que não pude quando criança. Abri a porta para a vida que queria naqueles instantes em performance. Ali, descobri a porta que me levaria a tantas outras oportunidades em minha vida. Infelizmente, todo o registro visual foi apagado da conta do acervo no *YouTube* que a *boite* mantinha dos shows. O site também foi deletado. Mas há um vídeo pelo *YouTube*, que está em uma conta pessoal de uma pessoa que assistiu um dos meus shows. No show eu performava, em uma festa temática, Freddy Krueger,⁸ dançando e dublando.

FIGURA 7 - PERFORMANDO NA HEAVEN DISCO CLUB - 2009



Fonte: Frame de vídeo hospedado no *YouTube*.⁹

Reassistindo ao vídeo, percebi o quão ele retrata uma extravagância que sempre quis para a minha vida. Não segui uma carreira *drag*, mas esse momento em minha vida serviu para exercer desejos de uma performatividade que foi trancafiada quando criança.

Em 2014, entrei para o curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Com a entrada no curso de Teatro, encontrei um espaço onde eu poderia trabalhar as questões que sempre foram latentes em minha vida, como, por exemplo, as questões *Queer*, performatividade *drag*. Em alguns trabalhos realizados em disciplinas que mantinham um currículo teórico e prático, executei performatividades de meu desejo.

Em uma disciplina chamada Projeto Integrado de Prática Educativa (PIPE), ministrada pela professora Valéria Gianechini na Universidade Federal de Uberlândia, em 2015, tinha como seu resultado, para a conclusão dos processos vivenciados, uma instalação artística. E como seria essa instalação artística? Lembro de ter visto outra turma que passara por essa mesma disciplina e com a mesma professora, criar trabalhos que interviam os espaços do bloco

⁸ Freddy Krueger é um personagem cinematográfico de filmes de terror, fortemente abraçado pela cultura *pop*.

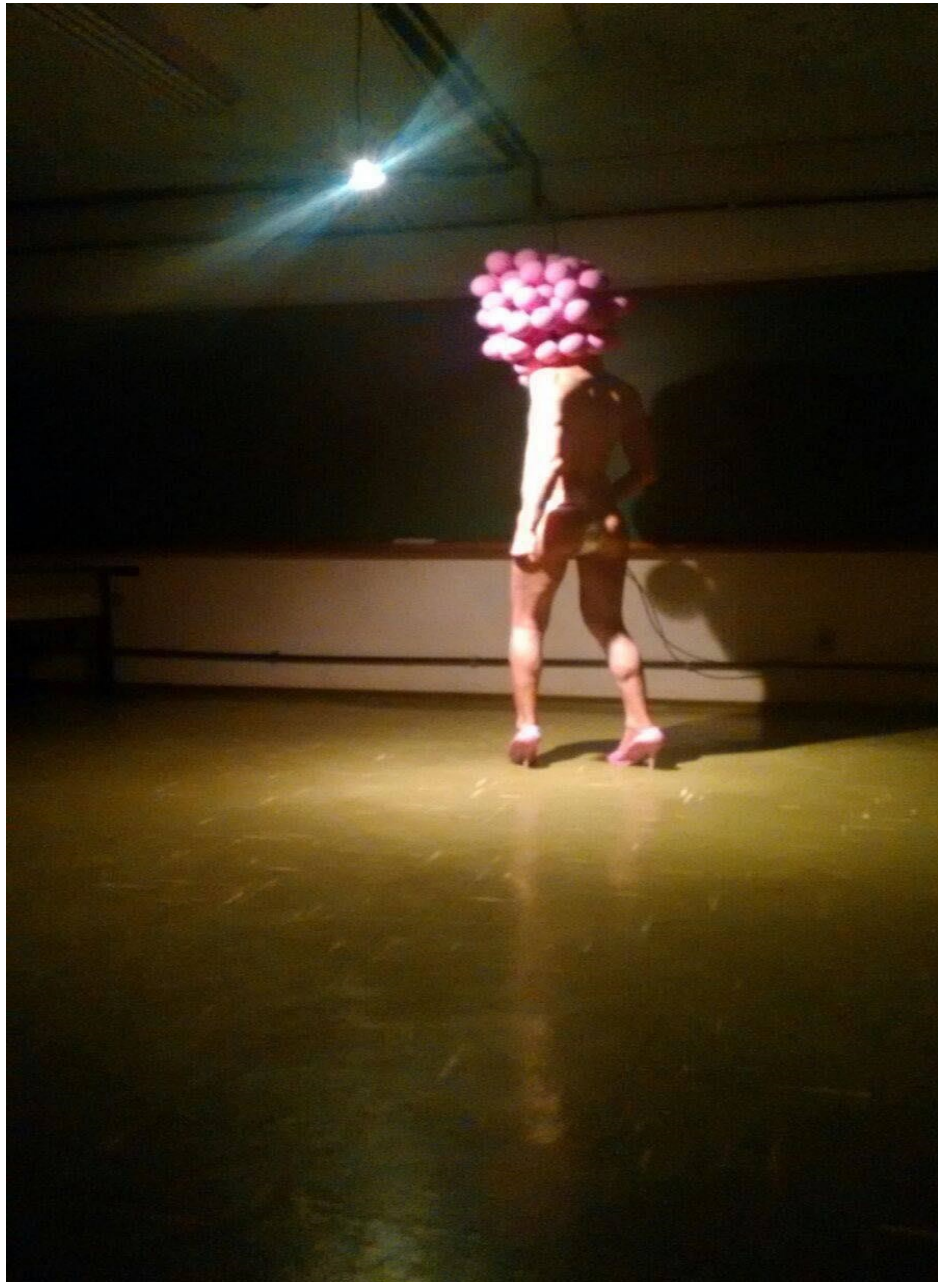
⁹ HENRIQUE, Rodrigo. *Electra* 31/10/2009 By Claudionei. 2009. Disponível em: <https://youtu.be/pYdV3Zgbf2M>. Acesso em 20 jun. 2021.

3M da UFU, trabalhos que resgatavam a memória de cada aluno, trazendo essa memória para um lugar mais artístico; fotos colocadas na parede, um corpo com roupas brancas e dois baldes a frente com tintas e o corpo esperando para ser sujado com essas tintas.

Por baixo da escada um ambiente com luzes e doces para serem colhidos. Isso tudo chamou minha atenção, até eu ter a oportunidade de entrar nesse trabalho com a professora no 2º semestre de 2015. Trabalharíamos, mais uma vez, com essas instalações artísticas que resgatavam a memória da infância escolar e, ao mesmo tempo, fazia um parâmetro de como é ser artista e ser da licenciatura, estar pensando arte para a escola.

Então, pensei no que eu, Fernando, entendia como ser artista. Entendi que poderia trazer essas questões para esse começo no Curso de Teatro. Ao mesmo tempo, sentia receio: será que a Universidade era o lugar de trazer essas performatividades? O que eu fiz antes na noite em boates, a *drag*, era artístico ao ponto de trazer para a instalação de PIPE III? Mas, eu tinha que realizar isso. Era algo que estava tão latente, que sentia vontade de ser exposto. Como o trabalho tratava de memórias pessoais, eu me sentiria infiel comigo se não o trouxesse. Construí uma instalação onde pudesse trazer a minha *drag*, chamando-a de Elektra, assim como o nome de minha *drag*, conforme representado na Figura 8.

FIGURA 8 - INSTALAÇÃO ELEKTRA



Fonte: Do Autor (2015).

Descobrir que poderia trazer questões pessoais para as práticas performáticas, que eu gostaria de conduzir, foi tão libertador que o meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) surgiu a partir de minha instalação *Elektra* com o resgate de minha vivência.

Em 2016, performei pelo campus Santa Mônica a ação “A Paixão de *Queer*”. Nesta ação, o que fiz foi, basicamente, permitir um passeio pelo campus, com o corpo que produzi para a instalação *Elektra*, e que o público pudesse interagir estourando os balões no final da ação. Conforme Figuras 9 e 10.

FIGURA 9 - A PAIXÃO DE *QUEER I*

Fonte: Fotografia de Bruna Nogueira (2016)

FIGURA 10 - A PAIXÃO DE *QUEER II*

Fonte: Fotografia de Bruna Nogueira (2016).

A ação foi executada como uma procissão, onde o público caminhava atrás em passos

lentos, como um ato de paixão. No final, palitos eram entregues as pessoas para destruir os balões e formando esse composto visual com o tecido vermelho. A ação tinha essa carga religiosa, pois até aquele momento eu ainda estava libertando-me da pressão religiosa, tratando dela em minhas experimentações performáticas. A religiosidade ainda estava incrustada em minha pele e eu buscava mais performatividades, mais criações *Camp* e *Queer*, maiores interações com o público, risco e paixão.

2.4 PROGRAMA E BRICOLAGEM

Para nortear as performances e as criações com visualidades *Camp* e *Queer*, neste estudo me apoio na teorização de Eleonora Fabião (2008), que chama a estrutura da ação performática de Programa: “O Performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo, mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem suas proposições” (FABIÃO, 2008, p.337).

Eleonora Fabião parte do conceito estudado por Deleuze e Guattari (1995), das passagens do masoquista que é evidenciada na obra *Mil Platôs 3*. No livro mencionado, é tratado os caminhos do Programa do masoquista. O masoquista estabelece um contrato com a sua senhora/*dominatrix* para um programa com chicotadas, costuras e agulhas. Mesmo que a *dominatrix* esteja de algum modo a parecer dominar o jogo performático, é o masoquista que controla o Programa e detém o caminho da performance apesar de seu risco. Portanto, com o entendimento de Programa, há que estar atento para o fato de que a minha ação *ROLLERQUEDA* que será revisitada tem uma base um tanto sólida; percebo que as ações construídas com a estética *Camp* necessita de materiais de fácil acesso para construir visualidades.

Exponho, então, o conceito de Bricolagem, que é o arranjo de elementos heterogêneos, a princípio díspares, que podem ser encontrados ao acaso para construir algo novo (AVERSA, 2011), mesmo compreendendo que o conceito de Bricolagem esteja ligado ao conceito de trabalhos domésticos.

O termo *bricolage*, de origem francesa, está associado a esta pesquisa como um conceito relacionado ao trabalho manual na sua essência, seja um trabalho de instalação, jardinagem, pintura, dentre outros. Levi Strauss (1989, p.33) elucida na citação abaixo o conceito de Bricolagem na obra “Pensamento Selvagem”:

O conjunto de meios do Bricoleur não é, portanto, definível por um projeto (o que suporia, aliás, como o engenheiro, a existência tanto de conjuntos instrumentais

quanto de tipos de projetos, pelo menos em teoria); ele se define apenas por sua instrumentalidade e, para empregar a própria linguagem de Bricoleur, porque os elementos são recolhidos ou conseguidos em função do princípio de que “isso pode servir”. Tais elementos são, portanto, semiparticularizados: suficientemente para que o Bricoleur não tenha necessidade do equipamento e do saber de todos os elementos corpus, mas não o bastante para que cada elemento se restrinja a um emprego exato e determinado, cada elemento representa um conjunto de relações ao mesmo tempo concretas e virtuais: são operações, porém, utilizáveis em função de quaisquer operações dentro de um tipo.

A partir da explicação, podemos entender melhor que isso significa usufruir de elementos do cotidiano, configurando-os para um outro lugar e, ainda fazendo apropriação deles para poder transformá-los em outros trabalhos também, o que foi realizado durante a ação.

A Bricolagem de alguma forma está intrínseca ao que apropriado do conceito de Programa de Eleonora Fabião (2008, p.6) para a construção de minhas ações performáticas, uma vez que há o contato e o Programa para que haja movimento, “Para performar, ‘organismo’, ‘sentido’ e ‘sujeito’ são atos – nem repetíveis, mas atos; atos performativos”. A bricolagem fornece ao programa uma experimentação, ou seja, o momento de bricolar é uma fricção que acende propostas para o meu programa. A Bricolagem, assim como o programa, tem o efeito da experimentação.

O interesse do Bricouler, o sujeito que participa da bricolagem, é o durante, o processo, a Bricolagem é um canal para a experimentação, assim como o programa um “motor de experimentação” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.14). O programa alicerça, mas também permite uma facilidade para experimentação. O Programa capta e a Bricolagem reúne materiais e de alguma forma organiza as intuitividades acontecidas com as minhas criações experimentais. Os dois conceitos “organizam” minha prática neste estudo. Na bricolagem acontece a experimentação, o Programa mapeia e sintetiza. Enquanto estou na bricolagem, não tenho ideia do que irá surgir, estou em processo de apenas captar forças, sem um corpo. “algo vai ser necessariamente produzido sobre tal modo, mas não se sabe o que vai ser produzido”. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.15)

A bricolagem tornou-se essencial para a construção de visualidades *camp*, uma vez que, a essência *camp* vem da vontade de querer aparecer, ser exagerada, condiz muito com a bricolagem, percebo que não importa muito o que irá surgir da vontade *camp*, mas sim a força que resultará quando ser performada, ser vista. Não interessa a forma, tanto para a bricolagem quanto para a visualidade *camp*; a vontade *camp* é exercida também enquanto acontece a bricolagem, ser vista será um acontecimento além de formas pré estabelecidas.

Para fortificar a discussão sobre estética *Camp* e sua sensibilidade, dialogo com a teoria do Corpo sem Órgãos (CsO) de Deleuze e Guattari (1995). Susan Sontag (1987, p.29) menciona que é necessário “aprender a ver mais, a ouvir mais, a sentir mais”. Isso de alguma forma agrupa-

se ao CsO, pois para chegar-se ao desmonte em adquirir outra sensibilidade de ser, é preciso povoar-se de intensidades: “Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.16).

A gênese do CsO tem origem em Antonin Artaud, que em uma transmissão radiofônica de 1947, chamada “*Para acabar com o juízo de Deus*”, surge com essa compreensão de que é preciso um *corpo sem órgãos* para se libertar de automatismos que estão anteriores à experiência. Para Artaud, a arte perde o seu valor quando “nos limitamos ao domínio do que o pensamento cotidiano pode alcançar, ao domínio conhecido ou desconhecido da consciência” (ARTAUD, 1999, p.47). Desta forma, nos limitamos a vivenciar ou apreciar a arte para a interpretação.

As performances criadas por mim e a ação tratada neste trabalho, preocupam-se diretamente em ser visuais, em ser algo *Camp*, que quer aparecer, e não com a interpretação. Susan Sontag, em seu ensaio *Contra a interpretação*, faz uma crítica à noção de que a arte necessita de um conteúdo em primeiro lugar:

Quer pensemos a obra de arte aos moldes de uma imagem (a arte como imagem da realidade) ou aos moldes de uma afirmação (a arte como afirmação do artista), o conteúdo continua a vir em primeiro lugar. O conteúdo pode ser mudado. Agora pode ser menos figurativo, menos claramente realista. Mas ainda se supõe que uma obra de arte é seu conteúdo. Ou, como se costuma dizer hoje em dia, uma obra de arte, por definição, diz alguma coisa. (“O que X está dizendo é...”, “O que X disse é...”, e assim por diante.) (SONTAG, 1987, p.17).

Diante de uma arte que preza o conteúdo, há determinado código e regras para chegar-se à interpretação, o quanto poderá ser perdido dentro de uma performance que almeja seu valor estético e a intensidade das ações. A interpretação reduz a subjetividade. “A tarefa de interpretação é praticamente uma tarefa de tradução” (SONTAG, 1987, p. 18). Se a performance é, a meu ver, uma ação/arte que acontece no instante em que se pratica e, muitas vezes, não é comercializada como produto, é, então, uma arte da experiência do artista.

“Pensar é sempre experimentar, não interpretar, mas experimentar, e a experimentação é sempre o atual, o nascente, o novo, o que está em vias de se fazer” (DELEUZE, 1992, p. 132). Desprendo da interpretação no sentido de que não quero uma ação pré-determinada a ser apenas uma coisa, desprendendo de uma busca de sentido à priori, mas que provoque multiplicidade de conexões interpretativas. Sei que as interpretações acontecem, entretanto, se minha intenção no início da construção performática é já moldar um foco interpretativo de captura, já em códigos pré-estabelecidos que, conseqüentemente, conduz a apenas um tipo de interpretação codificada, creio que afetaria a multiplicidade que almejo.

E se eu ofereço a ação apenas como uma coisa só, eu manipulo a interpretação dos espectadores. Ofereço, então, algo não muito descritivo quando trato de minha ação antes de performá-la. Busco uma ação que é visual nesse sentido, não oferecendo tanta informação na

linguagem, digamos, escrita, mas visualidades causando infinitas interpretações. Minha vontade é aparecer, ser visto, uma vontade *camp*.

Quando fui construindo a ação ROLLERQUEDA, inicialmente, não pensei em fazer uma condenação heteronormativa, mas ela partiu de um desejo *camp* de ser visto, de provocar uma imagem na cidade; os materiais foram se agrupando e, por eu viver nesse desejo *Queer*, foi isso que autocartografei. Claro que, após a ação, provoquei um corpo político na cidade, um atestado. Mas, o meu maior desejo é experimentar ações que vou descobrindo com agrupamento de materiais ao meu alcance. Um bom exemplo dessa força de desejo em que crio visualidades abstratas é um vídeo que construí em 2018, conforme Figura 11.

FIGURA 11 - FRAMES DE VIDEO PERFORMANCE DE 2018



Fonte: Do Autor (2018).

No VIDEO mencionado, não busquei um sentido em pressuposto, mas fluindo pela força criativa e intuitiva, motivado também pela sonoridade.

Em Deleuze e Guattari (1995), o ser se forma por um conjunto de multiplicidade; o ser é paradoxal e não identitário. Assim sendo, a captura que os mecanismos de codificação traduzem da vida não é aquilo que realmente é: é uma interpretação.

No livro O Anti-Édipo, Deleuze e Guattari (1972) questionam o papel da psicanálise e o complexo de Édipo¹⁰ como apenas um código de realidade psicanalista, pois somos multiplicidades. Ou seja, se o ser é formado apenas através dessa noção de pai, mãe e filho, complexo Edipiano, como ficam as outras questões nessa captura, os outros delírios, como ficam as questões *Queer*? O *Queer* já não embarca mais nessa codificação. Assim, posso entender minha performance, minha ação performática não como uma coisa só, não apenas capturada por constructos sociais, mas dadapelo fluxo do desejo da multiplicidade.

Retorno ao entendimento da Bricolagem que está também no pensamento de Deleuze e Guattari (1972, p.18), a capacidade do *Bricoleur* de “introduzir os fragmentos em

¹⁰ O termo *complexo de Édipo* criado por Freud é inspirado na tragédia grega Édipo Rei. O complexo envolve o sentimento do filho para com a mãe e sua ruptura para a formação de sua vida adulta.

fragmentações sempre novas”. Estamos sempre tentando produzir uma linha de fuga. Sempre inventando para dar conta de um determinado processo. É deixar acontecer, vivenciar o processo, a gambiarra, o que irá acontecer no final é apenas o resultado. A Performance não será vendida, mas vivenciada. Por isso, o pressuposto da minha ação ROLLERQUEDA transita por meio da experimentação, do risco, da vida, da intensidade, da bricolagem com o elemento inusitado e o novo. As experiências são articuladas com um não- lugar da normalização, seguindo fluxos e forças do desejo imanente em processo.

Para Deleuze e Guattari (1995), há forças e fluxos que se conjugam; o desejo não é interior ao sujeito, nem tão pouco a um objeto; é imanente a um plano que não preexiste, mas ao seu plano que é necessário surgir: cartografias e mapas que construímos com essa vazão do desejo. A propagação em desejo vai produzir linhas que são próprias, e é movimentando-se que vai produzindo a rota, movendo e produzindo caminho, múltiplas conexões, “visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. Em linhas gerais, trata-se de sempre investigar um processo de produção” (KASTRUP, 2009, p.32).

2.5 QUEER EM FUGA

A partir das teorizações assimiladas, entende-se que *Estamos sempre tentando produzir uma linha de fuga*. Mas, o que vem a ser uma linha de fuga? Tento compreender a partir da leitura de “Mil Platôs” vol.3, em que Deleuze e Guattari fazem uma análise de três novelas, no capítulo *Três novelas ou “O que se passou?”* (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.69), para elucidar o que seriam as linhas.

Para os autores, a novela, o estilo literário, transporta o leitor a uma relação com o incognoscível ou imperceptível. Na primeira novela analisada *In the Cage* de Henry James, há uma personagem que é telegrafista e noiva de um rapaz que planeja todo o seu futuro a dois. A personagem se vê presa a um relacionamento, no qual o companheiro coordena tudo e até mesmo trabalham quase no mesmo espaço, território. Deleuze e Guattari pontuam neste capítulo a territorialização, a partir do condicionamento do casal.

Para elucidar a noção de território trago como exemplo o trecho abaixo, o qual está no livro “Micropolítica: Cartografias do desejo”, em que Guattari afirma:

A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmatigamente. Toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI E ROLNIK, 1986, p. 323).

A personagem da novela se vê presa a um território em que não consegue escapar. O sentido de território é o sentido do agenciamento, que vai além dos espaços geográficos. Tem a ver com os agenciamentos maquínicos e as relações entre os corpos, os agenciamentos maquínicos de corpos na sociedade. É sempre os agenciamentos que produzem os enunciados (DELEUZE, 1998).

A personagem se vê ordenada a uma situação onde o noivo não para de fazer planejamentos para o futuro. Aqui Deleuze e Guattari vão pontuar a primeira linha. A de SEGMENTARIDADE DURA:

Existe aí, como para cada um de nós, uma linha de segmentaridade dura em que tudo parece contável e previsto, o início e o fim de um segmento, a passagem de um segmento a outro. Nossa vida é feita assim: não apenas os grandes conjuntos molares (Estados, instituições, classes), mas as pessoas como elementos de um conjunto, os sentimentos como relacionamentos entre pessoas são segmentarizados, de um modo que não é feito para perturbar nem para dispersar, mas, ao contrário, para garantir e controlar a identidade de cada instância, incluindo-se aí a identidade pessoal (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.73).

Essa primeira linha de SEGMENTARIDADE DURA é onde constituem-se as experiências e as vivências de cada um de nós. Ela é rígida e determinada, mais a constituição do ser do que ao devir. Porém, não quer dizer que vá erradicar a vida, “de forma alguma é uma linha da morte, já que ocupa e atravessa nossa vida, e finalmente parecerá sempre triunfar” (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 74).

Contudo, essa linha é sustentáculo dos extratos e das instituições. Rigidez e processos estáveis. Exemplos: escola, ter uma identidade, emprego, casar-se (instituição família). Sempre estar de acordo com as normas das instituições concretas. Além das instituições, há as de extratificação de movimentos: hábitos fundamentalistas como político e religioso, a heteronormatividade, ou até mesmo modos de vestir-se e portar-se.

A partir destas leituras em questão, posso perceber que, de certa forma, carregamos durante a vida linhas duras que nos despotencializam, formando uma rigidez para si e para a relação com o outro.

Quando, no meu passado, frequentava a igreja de testemunha de Jeová, percebia uma rigidez, ou percebo agora, na limitação quanto à doação de sangue, a proibição, pois, para a instituição, é severamente proibido a doação e recebimento de sangue de outro. Isso é, sem dúvida, uma força de linha dura, uma questão do fundamentalismo religioso operando uma despotencialização da vida, um controle.

Particularmente, penso que o fundamentalismo religioso destrói a fé do outro, seja por ver pela televisão ou pelas mídias sociais, o exemplo de um pastor destruindo imagens religiosas ou ateando fogo em locais de vertente umbanda. Outro exemplo que posso trazer com propriedade para melhor desenredar a discussão, é a minha própria experiência em meu

exercício de docência em escola pública, como me sinto ao ver outros professores na execução de um professor autoritário, rígido para com os alunos, um professor da instituição que deixa de ser flexível, deixando, assim, de ter uma relação de troca com os alunos e com os outros colegas de profissão.

Seguindo ainda a novela, há um momento de uma pequena desordenação na vida da personagem, quando a mesma depara-se com um outro casal que tem uma vida diferente da sua. A partir de leituras dos telegramas do homem, ela percebe que há segredos do mesmo: “Ao invés de uma linha dura, feita de segmentos bem determinados, o telégrafo forma agora um fluxo maleável, marcado por quanta que são como pequenas segmentações em to, captadas em seu nascimento como em um raio de lua ou uma escala intensiva” (DELEUZE; GUATTAR, 1995, p. 74).

A telegrafista estabelece uma relação de cumplicidade passional com o homem (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Acontece que, dela vivenciar uma outra realidade que não a sua, começa a constituir uma propriedade mais flexível para a sua visão, permitindo uma maneabilidade, desvios, curvas e fendas que a linha de SEGMENTARIDADE DURA não tem. Como afirmam Deleuze e Guattari: eis uma linha muito diferente da precedente, uma de segmentação maleável, onde os segmentos são como desterritorialização. Pode-se alcançar um outro território, mudar de lugar, abandonar:

O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fugas até sair do seu curso e se destruir. A espécie, humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios “originais” se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 323).

A personagem, através de uma virtualidade, atualizou-se, desencadeou um momento para uma diferença, uma erupção aconteceu ali. Surge uma linha de SEGMENTAÇÃO MALEÁVEL, tendo uns desvios que podem alcançar outras experiências, podem ser atualizadas no dia a dia, pois têm uma movimentação de agitação maior, “já que a matéria inapreensível desse algo está inteiramente molecularizada, em velocidades que ultrapassam os limiares ordinários da percepção” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 75).

Penso a minha entrada no conservatório de arte como um momento de quebra e ruptura de uma linha rígida na qual vivia com a instituição igreja. A entrada no conservatório de arte começou como uma desterritorialização, um novo lugar, uma maleabilidade. Contudo, ainda mantinha uma interferência para com as duas linhas, já que “elas não param de interferir, de reagir uma sobre a outra, e de introduzir cada uma na outra corrente de maleabilidade ou mesmo um ponto de rigidez” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.75). É preciso um movimento maior, uma alopração, uma composição mais estranha.

A personagem já atravessou um lugar onde não pode mais seguir, porém tudo tornou-se outro:

Ela alcançou como que uma linha nova, uma Terceira, uma espécie de *linha de fuga*, igualmente real, mesmo que ela se faça no mesmo lugar: linha que não mais admite qualquer segmentaridade, e que é, antes, como que a explosão das duas series segmentares. Ela atravessou o muro, saiu dos buracos negros. Alcançou uma espécie de desterritorialização absoluta (DELEUZE; GUATTARI, 1995 p.76).

Com uma conformação anormal perante as outras primeiras linhas, a linha de fuga não tem segmentaridade, nem há estruturação, mas um fluxo diferente, esquisito e incomum. Essa linha não é rígida e, ao mesmo tempo, também não há flexibilidade “nem mesmo há forma – nada além de uma linha abstrata” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 76), mas opera-se pelo campo de força e intensidade. Não é baseada em medidas. A linha de fuga se propala como uma linha de ruptura, de movimentos e fluxos, de transformação, seja no território, uma instituição concreta ou no corpo de uma pessoa em sua própria sensibilidade.

Voltando às questões iniciais dentro da discussão, então, compreende-se que as QUEERAÇÕES e a ROLLERQUEDA são linhas de fuga, uma ingênua revolução pessoal, no que passou por uma trajetória rígida para poder transforma-se. Quando forças rígidas não entendiam uma esquisitice e a conduziam ao retorno a uma rigidez, foi preciso passar por um risco, que deslizesse e flexibilidade para não morrer, achar um outro território, abandonar outro, fugir. Desta forma, a desterritorialização é fuga:

O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair do seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios “originais” se desfazem ininterruptamente os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais (GUATTARI; ROLNIK, 1986. p. 323).

A fuga estando à espreita, querendo rugir, *queer* querendo romper; uma vez que, a linha de fuga está presente desde o início, “mesmo se espera sua hora e a explosão das outras duas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995.p.86).

O momento da linha dura na infância, a igreja, desde lá uma fuga *queer* estava a espreita? A maleabilidade conduzida a partir da entrada no conservatório/arte foi a partida para a desterritorialização? Foi tão difícil o processo de caminhada, da passagem, visto que Deleuze e Guattari (1995) expõem que a segmentaridade mealável está intrínseca entre as duas linhas, linha de fuga e linha dura, em sua ambiguidade, podendo deslizar e tombar entre um lado ou outro, em risco de morte ou de vida.

Talvez ROLLERQUEDA represente, não sei, esse deslize, essa rigidez, momentos de quedas, fraturas, uma sintetização performática do que foi a passagem, que recorro hoje dolorosa.

Assim, a ROLLERQUEDA é um momento de uma linha de fuga, que é louca, desordenada, criativa e forte.

3 QUEERAÇÕES

Afetado pelo conceito de programa de Eleonora Fabião, crio minha ação *Queer* chamando-a de QUEERAÇÃO, *Queer* + ação. Uma primeira ação que surge depois de toda uma aproximação para com o desejo *Queer* e *Camp* é a ação ROLLERQUEDA. Eleonora Fabião descreve seus programas de ações de modo bem inteligível, como se ao lermos pudéssemos também performar tal trabalho descrito.

Atravessado por esse modo de raciocínio de Fabião, crio uma ação para performar na rua. A vontade inicial era, de algum modo, levar para a rua as visualidades *Queer* e *Camp* e que levantasse um programa de fácil execução. Construí, então, o programa de ROLLERQUEDA. No quadro, ofereço a ação, mas não deixo explícito o porquê da ação, o que ela é. De maneira geral é apenas patinar e cair segurando a bandeira. Chamo a minha ação programada de QUEERAÇÃO:

ROLLERQUEDA consiste em patinar pela cidade segurando graciosamente a bandeira colorida.

MATERIAIS: roller – mascaramento – vestimenta chamativa – proteção.

QUEERAÇÃO: Patinar pela cidade levando a bandeira. Provocar tombos. Cair e sempre levantar pelo trajeto da cidade.

Nesta primeira QUEERAÇÃO, denominada ROLLERQUEDA, cartografando desejos, consegui executar em práxis o que fui descobrindo com as leituras sobre bricolagem. Para realizar todo esse programa, aproveitei e agrupei materiais que já tinha ao meu alcance, como máscara, reaproveitada e construída a partir de um desejo *Queer*, e a vestimenta, tentando aproximar-me do que seria algo *Camp* para patinar pela rua, mantendo o conforto para as quedas e a bandeira colorida.

Seguindo as pistas intuitivas, percebe-se que os materiais foram se agrupando como uma força desejante, seguindo na direção e na confluência com o fluxo criador do processo antes mesmo de qualquer combinado conceitual à priori. O seu real valor foi a experiência em fluxo de conduzir todos esses materiais díspares. No caso da máscara criada, usei uma meia calça já descartada, um colar desmontado e um bracelete de brilhantes. Com os materiais agrupados para um outro propósito, construí esse *ser* para possíveis performances *camp*.

Em 2018, criei essa máscara para uma ação performática e visual em VIDEO, para

exercer uma sensibilidade em audiovisual. Aproveitando alguns materiais que eu tinha guardado em casa, resolvi conjugá-los para um bem final: minha máscara *Queer*.

Na ação ROLLERQUEDA uso essa máscara e com certeza a levarei para outras ações que possivelmente criarei. Ela, a máscara, proporciona o meu estado *Queer* que necessito para performar. A criei a partir de uma grande referência do cenário *Queer* performático: Leigh Bowery.

Nos anos 80, Leigh Bowery foi um artista performático bastante conhecido em Londres, sendo uma forte influência para as performatividades *Queer* e para o movimento *club kids*.¹¹ Bowery entendeu o seu corpo como uma obra de arte; cada aparição sua pelas ruas de Londres, onde viveu até o falecimento, era um evento performático. Logo abaixo, duas imagens em que representam a vestimenta exagerada e *Queer* de Leigh Bowery, apresentadas nas Figuras 12 e 13. Em seguida, minha criação inspirada no performer Bowery, nas Figuras 14 e 15.

FIGURA 12 - LEIGH BOWERY I



Fonte: Getty image.

¹¹ *Club kids* foi um movimento no final dos anos 80 e início dos anos 90 no cenário LGBTQIA+. A maioria de seus representantes eram *drags queens* e performers amantes da música eletrônica. O visual andrógono, extravagante e chamativo eram suas características.

FIGURA 13 - LEIGH BOWERY II



Fonte: Getty image.

FIGURA 14 - MINHA VESTIMENTA E MÁSCARA INSPIRADA EM LEIGH BOWERY



Fonte: Do Autor (2018).

Em 1993, em um evento chamado *Wigstock*,¹² que faz referência ao evento *Woodstock* – Festival nos Estados Unidos –, mas que é um evento anual de *drag queens*, Leigh Bowery chocou até mesmo outras *drags* que usam da performance para exagerar e chamar atenção. Completamente coberto com tecidos e sem deixar aparecer qualquer pedaço de sua pele, ele adentra ao palco entonando um verso da música dos Beatles, *All you need is love*, em uma versão totalmente diferente. No entanto, o impacto da performance não é a desconstrução de uma música dos *Beatles* e nem mesmo sua máscara branca com uma boca vermelha acentuada e cílios imensos, mas um momento de revelação que acontece quando deita em uma mesa e começa a balançar as pernas e dá à luz a um outro ser que estava o tempo todo grudado abaixo de suas vestimentas. A apresentação foi um choque. No final, Leigh Bowery saiu de mãos dadas com o ser dizendo “meu pequeno *baby*”.

Poderia pensar a performance de Leigh Bowery como uma Queeração? Imagino o programa de sua ação assim: Cantar *All you need is love* dos Beatles usando vestimenta extravagante – dar à luz enquanto a música finaliza.

3.1 ROLLER E QUEDA

Seguindo as pistas teorizantes apontadas pela entrada no campo reflexivo do trabalho, muitos assuntos foram sendo elencados na interlocução com a prática e a partir dela. Para

¹² *Wigs* em sua tradução para o português significa peruca.

tanto, chegamos a um breve estudo relacionado à concepção de esporte radical, com o intuito de tecer as devidas relações com o deslizamento dos patins, o risco e a queda.

O Esporte Radical é a prática de uma atividade física onde prevalece o risco e, apesar de existir há muito tempo, foi no início do século XXI que esse fenômeno se consolidou sendo estudado pela Educação Física. Segundo Pereira, Armbrust e Ricardo (2008), o termo Radical, que é raiz, promove uma atitude de busca de um significado à nossa existência. Acredita-se, segundo os autores, que o estudo do conceito de “risco” ocorreu pelas próprias mudanças sociais, econômicas e culturais de nossos tempos. A concepção de Esporte Radical surge de demandas relacionadas as expressões culturais, e daí sua nomenclatura, está na concretização ou na percepção de que essas atividades de risco vividas como esporte são afloramentos humanos de existir e sentir remontando a uma consciência significativa. Para tanto, neste estudo, o que nos interessa é a percepção conceitual do termo risco e da atividade vivida como afloramento de um desejo artístico, performático.

A patinação surge a partir da necessidade do homem de locomover de forma mais rápida. Surgem, na Noruega, os patins de gelo, e datam de 100 a.C., sendo provavelmente de ossos e maxilares de animais presos aos pés (CONFEDERAÇÃO BRASILEIRA DE HÓQUEI E PATINAÇÃO, 2018).

Há milhares de anos, o ser humano sentiu a necessidade de uma ferramenta acoplada aos pés para poder deslizar e fazer suas tarefas de modo mais prático e ágil. Na Idade Média, o que era uma necessidade antes, passou a ter como intuito a competição e, usando elementos que provocavam menos atrito que os ossos, como madeiras e lâminas de ferro, que davam uma maior velocidade, foram criadas competições criativas, dentre as quais destaca-se a patinação artística (CONFEDERAÇÃO BRASILEIRA DE HÓQUEI E PATINAÇÃO, 2018).

O tipo de patins que uso para a minha ação é chamado de *Inline*, pois ele mantém as quatro rodas em linha. Ele é diferente dos patins com as quatro rodas posicionadas como em um *skate*. Por vezes, ele é melhor para praticar saltos, deslizos em curvas e para patinar pelas ruas livremente e provocar quedas.

Dentro do programa da ação, o ponto mais crítico e de risco é a queda em si. O ponto em que mantenho a minha atenção e escuta totalmente em alerta. Há o perigo de ocasionar acidentes ou fraturar alguma parte do corpo. A queda é um momento forte para a ação em si. Acredito que ela seja uma metáfora que toca todas as pessoas. É o ponto da ação em que me comunico com todas as variantes pessoais do público, haja vista a queda na cinematografia, na literatura, religião e mitologia.

Na mitologia grega, a queda de Ícaro é um exemplo. Após este ter construído asas com

penas de gaivota, tendo sido estas coladas com cera de abelhas, Ícaro resolve voar para fugir do labirinto do Minotauro. Sentindo-se livre, então, voando e subindo mais alto, cada vez mais orgulhoso, sentindo-se como um deus, poderoso e forte, resolveu voar mais alto, e mais alto, e não ouvindo os conselhos de seu pai Dédalo, que estava junto com ele no voo, tão inserido em sua soberba, não viu que o sol começara a derreter sua cera de abelha, desfazendo as asas construídas por ele. O pai, Dédalo, sem poder fazer nada, observando um desejo, assistiu à queda do filho no mar Egeu, onde Ícaro se afogou.¹³

Há quedas desejantes se não tomarmos a atenção, que pode acontecer sem percebermos, mas mantenho em minhas quedas uma absoluta atenção, para que o processo de deslizar seja prazeroso e para que eu sinta o meu corpo em vibrátil e os fluxos de intensidade invadindo a ação de risco.

3.2 ROLLERQUEDA

Aproveitando que já tinha esquematizado o programa de ação ROLLERQUEDA, com todo o alicerce para que a ação pudesse ser realizada, inscrevi-a para o evento Paralela que aconteceu em novembro de 2020. Tal evento surgiu em 2015, a partir do grupo de pesquisa SPIRAX, coordenado pelo artista e professor Alexandre Molina,¹⁴ advindo de um grupo de pesquisa que partilhava as práticas desenvolvidas dos estudantes do curso de Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em outro evento chamado Sala Aberta. No Sala Aberta, os alunos do curso de dança demonstram suas práticas e atividades.

As ações do Paralela começaram a acontecer paralelamente ao Sala Aberta, surgindo o evento. Em 2020, o Paralela teve que reformular sua forma de acontecer por causa da crise pandêmica ocasionada pela Covid-19. Assim sendo, o evento ocorreu de forma remota. Porém, inscrevi minha ação ROLLERQUEDA no intuito de que fosse performada por transmissão ao vivo. Estaria ainda na rua em corpo presente, mas, decidi, com muita responsabilidade e seguindo os protocolos básicos de segurança sugeridos pela OMS,¹⁵ de distanciamento social e uso de máscara, levar a ação presencialmente, pois notei que a minha indumentária estaria protegendo a mim e ao outro também.

Fiz uma ressignificação de uma máscara que havia criado apenas para propósitos em

¹³ Mito consultado no site: <http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/interaja/multiclube/9a11/diz-a-lenda/10304-%C3%ADcaro>. Acesso em: 19 jun. 2021.

¹⁴ Professor do Curso de Bacharelado em Dança da UFU, é doutor em Artes Cênicas (2015), mestre em Dança (2008) e especialista em Estudos Contemporâneos de Dança (2005) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Sua licenciatura é em Educação Física (2001) pela UFU.

¹⁵ Site da OMS: <https://www.who.int/en/>

performatividades *Queer*. Hoje, além de uma máscara para fins estéticos, ela é uma máscara que, de alguma forma, atendeu também aos protocolos da OMS. Estava mascarado de fato e sem prejudicar a saúde dos transeuntes. Com certeza, se não fosse o figurino *camp* não poderia fazer a ação performática pela cidade.

Construí o figurino com tecido tafetá para que eu pudesse engomá-lo com amido de milho e criar uma forma mais bufante nas mangas da parte de cima do traje e, assim, ter uma roupagem mais exuberante e *camp*. Mantive um figurino extravagante e, ao mesmo tempo, o conforto para patinar e acontecer as quedas previstas na QUEERAÇÃO, conforme Figura 16.

FIGURA 15 - AÇÃO ROLLERQUEDA NO EVENTO PARALELA I



Fonte: Rogério Martins, Araguari, novembro de 2020.

A ação ROLLERQUEDA deveria acontecer pela cidade, ruas, calçadas e afins, estando imbricada ao trânsito, ainda que fugisse totalmente da realidade do momento. O ato de patinar fora de uma calçada já é uma invasão espacial e estética em meio ao cotidiano. Além disso, patinar vestido de forma diferente, fora dos costumes e mantendo uma bandeira segurada pelas mãos, é uma quebra de realidade maior e mais considerável ainda, pois, na sensibilidade *camp*, o que importa é essa ruptura com a paisagem normatizada, é fazer as coisas entre aspas, conforme afirmado por Sontag (1987, p.352): “O *camp* enxerga tudo entre aspas. Não é um abajur, e sim um ‘abajur’; não é uma mulher, e sim uma ‘mulher’”.

O *camp* exagera em tudo o que performa; se for para representar algo, será representado para realmente ser visto, já que é exagerado, performático, satirizando sempre uma ideia, mas sempre fugindo do natural e sendo artificial. A minha ação não era apenas

patinar, mas “patinar”, corrompendo a normatização da cidade, desformando, forçando um composto visual, lançando a minha presença, mesmo que eu tivesse que provocar quedas. O *camp* quer ser visto, quer aparecer.

A ação cartográfica ROLLERQUEDA, assim, consistia em aparecer e ser exagerada. O que nutria esse exagero era a patinação desenfreada, desorganizada e descontrolada. O clímax da ação eram as quedas. Contudo, era importante sempre manter a bandeira elevada, pois esse movimento revela a não frouxidão da ação, o ponto militante da ROLLERQUEDA; não deixar se abalar por causa das estruturas da cidade que não são próprias para uma patinação *camp* e *Queer*. O patinar provoca a sensação de liberdade, de exposição, de exibição. Entretanto, patinar também envolve, quase sempre, sobretudo quando não há espaço apropriado para a prática, cair, mas se levantar, conforme Figura 17.

FIGURA 16 - AÇÃO ROLLERQUEDA NO EVENTO PARALELA II



Fonte: Rogério Martins, Araguari, novembro de 2020.

Executar a ação ROLLERQUEDA pelas plataformas do ao vivo não foi uma tarefa fácil, pois, além de preocupar com a ação em si, os manejos, os detalhes do figurino e da proposta da ação, eu me preocupava com as questões da transmissão remota. Como a ação foi programada para acontecer na rua, a possibilidade de uma rede de internet que funcionasse de modo aceitável para a transmissão ao público era incerta. No caso da ação, tive que usar uma rede móvel, que, maravilhosamente, funcionou. E, por ter sido transmitido ao vivo, o retorno do público para com a ação foi de imediato, uma vez que, logo quando me desfiz da roupagem *camp*, já sabia quem havia assistido à ação.

Entendo que a ação tivera dois públicos: os que estavam presentes na rua e os que estavam presentes de modo virtual. Eu já notava o estranhamento do público local, devido às

falas emitidas como “O que é isso?” e “Para que patinar assim?”, ou até mesmo quando paravam e ficavam meio exasperados, como se aquilo não pudesse estar acontecendo ali; se questionando sobre o porquê de aquele ser todo colorido e usando roupas estranhas estar atrapalhando o composto tradicional e rotineiro do que é uma cidade, em plena luz do dia.

Na minha percepção, o que mais chamou a atenção entre os dois públicos e que possibilitou mais análises pessoais, além de questões *Queer*, revelando as multiplicidades de análises que geram, foi a ação da “queda” propriamente dita na QUEERAÇÃO. Dentre outras devolutivas, destaco uma de um colega que assistiu à ação pela transmissão ao vivo, relatando que a *queda* para ele, era “a obrigação do sujeito perante os percalços da vida, o cair e sempre levantar e a obrigação que temos de estar sempre bem para a luta do dia a dia”. Chamo a atenção para a observação do colega, pois ele é heterossexual e nada do *camp* ou *Queer* o afetou, mas sim a queda. De algum modo, todos temos medo da *queda*, é um prumo universal sujeito a arrebentar o fio e cair.

A ação cartográfica ROLLERQUEDA tem como característica o apelo visual. Ação é aquilo que está acontecendo: um sujeito patinando, segurando uma bandeira colorida e provocando quedas. Como já foi supracitado anteriormente, a ação ROLLERQUEDA não está preocupada com a interpretação a princípio, com um conjunto de códigos, conteúdos e signos à priori, mas com o valor da experimentação. Claro, que não me refiro à interpretação que o público poderá aplicar à ação, já que isso, efetivamente, acontece. O que defendo é a não preocupação de lançar determinados códigos e regras para um constructo interpretativo de elaboração em uma ação performática.

Se o interesse da ação ROLLERQUEDA é o seu durante, o percurso, a experimentação, a bricolagem, a gambiarra e todo o pré- performance, digamos assim, esse modo de vivenciar performaticamente assemelha-se à cartografia como pesquisa. A própria ação ROLLERQUEDA consiste em um deslize cartográfico: fui patinando, agenciando e revelando elementos em um mapa que se abria no instante da ação. É o *surfe* deleuziano:

Os surfistas não param de se insinuar nas dobras das ondas. Para eles a onda é um conjunto de dobras móveis[...] todos os novos esportes – surfe, windsurfe, asa delta – são do tipo; inserção numa onda preexistente. Já não é uma origem comoponto de partida, mas uma maneira de colocação em órbita. O fundamental é como se fazer aceitar pelo movimento de uma grande onda, de uma coluna de ascendente “chegar entre”, em vez de ser origem de um esforço (DELEUZE, 1992, p.151).

O importante é o processo para chegar à ação e, na ação ROLLERQUEDA, o momento da patinação e o deslize, é a captação cartográfica. A origem não importa, mas sim como estarei em órbita e aberto ao processo.

Estar aberto aos processos envolve focar a minha atenção às minhas próprias ações

criativas. Uso a cartografia para minha metodologia de pesquisa, uma vez que, para um cartógrafo, a teoria é sempre cartografia e ela se faz pelo juntamento com as paisagens de formação que o acompanha (ROLNIK, 1989).

No momento de minha QUEERAÇÃO Rollerqueda, senti que estivesse já cartografando reunindo todo um conjunto de ideias e sensações, deslizando e abrindo espaços para entender minha própria pesquisa prática. O trajeto da patinação foi longo: as quedas, o momento de percepção e a leitura configuravam um mapa que se abria no instante. Eu era um GPS que captava os movimentos e linhas enquanto deslizava. Um corpo vibrátil que capta no ar uma espécie de *feeling* (ROLNIK, 1989). A prática do cartógrafo, segundo Rolnik (1989), é a prática de escolha de novos mundos.

Após a ação, a cartografia deslizada em patins, percebo o desejo *Queer* e *camp* de forma mais clara, o porquê deles se imbricarem e agenciarem nesse mesmo fluxo de desejo. O meu *Queer* e *camp* são um só. O *camp*, com sua sensibilidade e estética, surge porque estava contido e precisava se performar, extravasar, assim como o *Queer*, que, etimologicamente, era um termo pejorativo, cujo intuito era senão o de ridicularizar sujeitos. Os dois, *camp* e *Queer*, estão nessa minha linha do desejo, maquinando para surgir QUEERAÇÕES.

A QUEERAÇÃO é ação do risco, seja em sua execução e prática, ou até mesmo a sua elaboração. O importante, a partir desse movimento de QUEERAÇÕES, é o quanto estou agrupando e encontrando canais de efetuações (ROLNIK, 1989). Talvez, a QUEERAÇÃO seja um canal para eu mapear meus desejos *Queer* e performá-los, não importando que QUEERAÇÃO eu deva construir ou quantas irão surgir, pois, ela pode também lidar com o instante, ou com o que está guardado. O princípio da QUEERAÇÃO “é o antiprincípio: um princípio que se manifesta a sempre estar mudando de princípios. É que tanto seu critério quanto seu princípio são vitais e não morais” (ROLNIK, 1989).

3.3 QUEDA E CONFIANÇA

A ROLLERQUEDA se constitui como uma linha de fuga. A queda é uma pequena quebra, um pequeno movimento para desestabilizar, dismantelar a força da homogeneização, através do motor condutor da performance. A ROLLERQUEDA é uma linha de fuga do acontecimento:

O acontecimento é sempre produzido por corpos que se entrecrocaram, se cortam ou se penetram, a carne e a espada; mas tal feito não é a ordem dos corpos, batalha impassível, incorporal, impenetrável, que domina sua própria realização e domina sua efetuação. Sempre se perguntaram: onde é a batalha? Onde está o acontecimento, em que consiste um acontecimento: todos colocam essa questão correndo: “onde é a tomada da Bastilha?”, todo acontecimento é uma névoa. Se os infinitivos “morrer”, “amar”, “mover”, “sorrir” etc., são acontecimentos, é porque há neles uma parte que sua realização não basta para realizar, um devir em si mesmo que está sempre, a um só

tempo, nos esperando e nos precedendo como uma terceira pessoa do infinitivo, uma quarta pessoa do singular. (DELEUZE; PARNET, 1998, p 53).

As quedas acontecidas na ROLLERQUEDAS não são metáforas, mas acontecimentos. Em uma análise de um filme estadunidense chamado “Confiança”, de Hal Hartley, Suely Rolnik imperará sentidos para o acontecimento como também para as quedas que aqui latejam em meu trabalho. Já no início de seu texto análise do filme, Rolnik (1994, p.3) escreve sobre acontecimento:

É um realismo do acontecimento, daquilo que, embora impalpável, já produziu uma rachadura no falso naturalismo da realidade visível e pressiona para que algo venha lhe dar corpo. É um realismo invisível, um realismo virtual.

Suely abrange uma leitura do filme do Hartley como um realismo que retrata uma ideia, que encarna, que traga uma existência pungente. O filme retrata dois personagens desajustados e com problemas familiares. O lar não é mais um lugar para residirem. Posso estar sendo sintético, mas o quero acolher da análise de Rolnik (1994) e do filme, são os acontecimentos quedas que sempre estão surgindo durante a película como pequenas fugas das personagens que circulam na história:

Há no filme uma verdadeira coreografia das quedas. De quando em quando alguém cai, sucumbe ao medo do desabamento da cena - desabamento do mundo, desabamento de si - que uma minúscula linha de fuga, um punhadinho de caos, perfurando o compacto muro do senso comum, pode vir a provocar; medo de não conseguir mais sustentar o plano ou sustentar-se no plano (ROLNIK, 1994, p.3).

Os personagens, ou até mesmo objetos, sucubem às quedas para meio que fugirem ou escaparem de alguma circunstância dolorosa ou uma atmosfera pesada. A queda é uma linha de fuga, ou “uma minúscula linha de fuga, um punhadinho de caos, perfurando o compacto muro do senso comum” (ROLNIK, 1994, p. 3).

A rollequeda é um linda de fuga, as quedas são acontecimentos que abrem um espaço de ruptura, mesmo que micro, contra uma homogeneização que zomba, pois bem como diz Rolnik (1994), ninguém no filme sustenta a queda de ninguém; ao contrario, há o prazer em ver o outro cair, perder seu valor. Assim, como na rollerqueda ninguém apoia, pois há a vontade de ver o sujeito cair?

Para Rolnik (1994), há duas linhas de fugas que imanam em um plano que tenta escapar da homogeneização, uma linha de destruição e uma outra de singularização. Quando sou ajudado pela moça, há na linha de singularização a ideia do amparo ao outro na queda; não para evitar que caia, nem para que finja que a queda não existe ou tente anestesiá-los seus efeitos, mas sim para que possa entregar-se ao caos e dele extrair uma nova existência.

Amparar o outro na queda é confiar nessa potência, é desejar que ela se manifeste. “A queda pode ser fatal. Dança macabra. O plano homogêneo pode despencar a qualquer momento.

Uma verdadeira coreografia das quedas” (ROLNIK, 1994, p. 3).

3.4 DESMONTANDO ROLLERQUEDA

*“O real não está na saída nem na chegada:
ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.”*
Guimarães Rosa.

rodas. roller. tecidos. máscaras. pensamentos. revisitações. esquemas. mapa. quedas. joelho. hematomas. laranja. verde. bandeira colorida. bandeira queer. asfalto. proteção. tafetá. esquina. rogério. apoio. rua. biblioteca. praça. polícia. medo. pessoas. riso. ajuda. mão. lixo. olhar. celular. banco. passeio. concreto. capim. pedra. cachorro. moto. vento...

Desordenei a estrutura inicial desta parte, mas necessitei destacar algumas palavras-chave em desordem para revisitar um fluxo de pensamento relacionado a QUEERAÇÃO ROLLERQUEDA. Para revisitar, analisar, olhar novamente para a própria ação; desmontá-la em palavras. Este foi o momento de separar as peças de uma ação que construí há mais de um ano.

Na disciplina de Criação e composição: percursos poéticos/ teóricos e pedagogias, ministrada por Mara Leal em 2021, no Programa de Mestrado em Artes Cênicas da UFU, deparei-me com o conceito, ou melhor, a prática da desmontagem: um recurso pedagógico para o artista demonstrar a sua prática cênica. Mas, de onde vem a desmontagem, quem pensa, quem discorre sobre ela? Em minha graduação ouvi falar sobre a prática, e até participei de uma desmontagem, sem ao menos ter lido um pouco sobre e saber de onde vinha. Ileana Diéguez, a qual recorro para fazer-me entender um pouco, esclarece sobre a desmontagem:

A palavra desmontagem é depositária de múltiplas ressonâncias teóricas e práticas. Tem como antecedente as demonstrações de trabalho desenvolvidas na prática cênica desde final dos anos setenta. Implica também uma aproximação dos discursos teóricos que nas margens do teatro e desde outras disciplinas – como a filosofia ou a teoria literária – proporcionam outros dispositivos para refletir em torno das teatralidades atuais (DIEGUEZ, 2018, p.11).

Talvez, a desmontagem proporcione um respaldo a este momento no qual me encontro, onde necessito dar uma olhada para a prática acontecida e tentar buscar demonstrar realmente como fiz a ação, como cheguei e quais as intenções; tanto para quem ler e para entender pedagogicamente minha prática artística.

Parece-me a “desmontagem” uma vontade de pensar novos territórios para transmitir uma prática artística, e não seguir por um modo estrutural de tentar explicar e fazer-se legível. Me parece não haver um método, mas modos de se fazer, prevalecendo o desejo do artista, e como conseguem, como dão conta demonstrar e como fará sentido para sua ação artística.

Mara Leal (2018) compreende a desmontagem como, simultaneamente, artística e pedagógica fornecendo a noção de que o artista através da desmontagem alcançará uma autorreflexão que quando executava a ação não percebia. Assim, como diz Leal (2018), a desmontagem “pode vir a ser um processo de autoconhecimento em relação a temas, procedimentos, modos de fazer que são recorrentes em seu trabalho, mas que talvez não fosse consciente, colaborando para a reflexão sobre seu processo criativo”.

A reflexão sobre a desmontagem, aqui proferida, vem corroborar para entender meu próprio processo criativo. Isso me faz entender que é importante revisitar o trabalho; é como ser agora espectador e, conseqüentemente, discursar sobre a prática.

Apegar-me-ei nessa liberdade de pensar minha própria desmontagem, tentando resgatar, desvelar fatores importantes da QUEERAÇÃO ROLLERQUEDA, revelando os mesmos dentro deste segmento do texto, os quais, sem os mesmos seria impossível desenvolver a materialidade e a visualidade do trabalho. Então, inicialmente, abordo sobre o tecido.

- **Tecido:**

Antes de pensar a ação, o que me encanta é pensar nos tecidos, cores, visualidades! É como se fosse um condutor para ir agrupando outras questões para a ação e ideias irem surgindo. Na busca de um tecido, que, digamos assim, seria glamouroso e que, ao mesmo tempo pudesse ser um tecido que não dificultasse os movimentos durante a patinação e as quedas, encontro o tecido tafetá.

Tal tecido não impediu os movimentos de quedas e manteve uma sofisticação estética. O tafetá tem em sua característica o toque de brilho e, ao mesmo tempo, é denso, podendo com a costura dar formas mais elegantes.

O tafetá, antigamente, era um tecido usado pela nobreza, com seu brilho e exuberância, mas ainda mantendo um toque misterioso. Não se sabe ao certo a origem exata do tecido, mas foi difundido na Pérsia, depois seguiu para a Europa:

O tafetá é um dos tecidos mais antigos do mundo e surgiu na Pérsia, há pelo menos, mais de mil anos e como grande parte dos tecidos daquela época, ele era feito a partir da seda. A origem desse nome vem da palavra “Taftah” que significa “entrelaçar” ou “tecer”, ou seja, é um nome ligado a forma de fabricação desse tecido. Nas Antiguidades, o tafetá era um dos principais tecidos que vestia a realeza, mais especificamente, usado naqueles vestidos pomposos e imponentes, já que uma das principais características desse tecido é o volume. (<https://blog.maximustecidos.com.br/tafeta-o-tecido-da-nobreza-da-antiguidade-ate-os-dias-atuais/>)

A principal característica do tecido tafetá, como dito na citação acima, é o volume que ele empresta. E, na minha concepção de uma performance *camp*, o volume é essencial para atingir uma tal extravagância. Queria que fosse uma manga bufante, bem chamativa.

A blusa da ação ROLLERQUEDA foi inspirada no figurino da “Experiência nº 3” de Flávio de Carvalho, a ação que foi supracitada no capítulo sobre *camp*. O que chama bastante atenção é a ironia da ação e da proposta de Flávio de Carvalho, pois, além de ironizar a masculinidade e a seriedade com que se pensava a roupa para o homem, Flávio de Carvalho também pensou em uma roupa adequada para a nossa realidade tropical, ao nosso clima brasileiro. Na figura abaixo, em seu croqui, deparamos com suas anotações ao lado da imagem de seu figurino:

FIGURA 17 – CROQUI DA AÇÃO NEW LOOK



Fonte: MOURAÇO; MOLITOR (2019).¹⁶

Como Flávio de Carvalho afirma no pequeno texto conjunto ao seu croqui na figura 18, seu figurino seca em 3h. Tem cores vivas e funciona como uma bomba de ar. As mangas bufantes meio que ajudam na retenção do ar, mesmo que apenas poéticamente falando. As mangas acumulavam ar, então me inspirando no figurino de Carvalho, também pensei que as minhas mangas, de algum modo, as mangas bufantes, causavam frescores.

Acima de tudo, uma roupa para a Guerra, para correr e prevenir de riscos. Gostaria que a ROLLERQUEDA mantivesse este propósito, ao vesti-la eu estaria pronto e seguro: Proteção = Escandalizando ar em minhas mangas.

¹⁶ MOURAÇO, Derek; MOLITOR, Felipe. Editorial. *Especial Bienal de Berlim*, primeira parte: curando bienais, aspectos práticos e conceituais. 2019. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/especial-bienal-de-berlim-primeira-parte-curando-bienais-entre-aspectos-praticos-e-conceituais/>. Acesso em: 15 de dez. de 2022.

FIGURA 18 – AS MANGAS BUFANTES



Fonte: Do Autor (2020).

Para me proteger de um atropelamento ou algo parecido, eu necessitava de uma cor que chamasse atenção, que seria visto de longe, proteção contra acidentes, realmente. Segundo o padrão de cores da ABNT, a cor alaranjada 1867, é a cor empregada para indicar perigo, para se estar atento. A cor alaranjada abrange o estar alerta e é vista a longa distância. É uma cor que me protegia, que me colocava para realmente ser visto; pensando na questão do trânsito e na minha segurança.

Ainda, pensando as mangas, para deixá-las alaranjadas e escandalosamente vistas, foi necessário engomá-las. Mesmo que o tafetá seja um tecido para se dar formas, ele não se mantinha “em pé” nas mangas que eu desejava bufantes. Foi preciso recorrer a uma técnica que minha mãe me ensinou: a goma de amido de milho.

Receita de goma para engomar mangas bufantes *camps*:

Ingredientes:

- 300ml de água
- 1 colher de amido de milho
- Música *Express yourself* da Madonna

Modo de fazer:

Primeiramente, coloque a música *Express yourself* da Madonna, seja ouvindo pelo fone de ouvido, que, por sinal, será uma experiência mais imersiva, pois irá isolar todos os ruídos exteriores de sua vida, ou ouça por um aparelho de som externo mesmo, que ainda manterá a sua atenção para os ruídos de fora, se assim quiser. Segundamente, reserve uma panela e uma colher. Despeje 300ml de água fria na panela, despeje também 1 colher de amido de milho na água. Mexa a mistura até todo o amido de milho dissolver por completo. Ascenda o fogo. Mexa até a mistura ficar transparente e com aspecto gelatinoso, você irá sentir o momento. Desligue o fogo e espere a goma dar uma esfriada para poder manipulá-la.

Aplicação:

Mergulhe o tecido na goma ou com um pincel aplique na região desejada. Não seja modesto na aplicação, quanto mais úmido o tecido ficar com a goma mais rígido ele ficará. Depois de aplicado a goma, deixe o tecido secar sob o sol.

Com o tecido engomado, adquirei as mangas que me alcançavam aos deuses, sem me preocupar das mangas ficarem caídas e frouxas, tristes e sem vida.

- **Máscara:**

Acredito que para a criação das máscaras de todas as queerações que proponho, este seja o momento em que o processo *bricouler* acontece de forma mais forte. Antes de chegar à máscara utilizada para a ROLLERQUEDA, preciso relatar sobre algumas outras máscaras criadas pelo movimento bricoulado. Fabriquei alguns vídeos, que, por sorte, estão hospedados no *youtube*, podendo fazer a revisitação dos mesmos.

O primeiro VIDEO o denominei como FLOR. Neste vídeo, construí óculos a partir de flores de um vaso quebrado. Se for analisar, neste vídeo eu ainda apresento bastante partes de minha pele, o que escondo são apenas os olhos. Mas foi realizado à partir do desejo de construir algo com materiais que havia dentro de casa.

Materiais: capa de chuva amarela, ramo de flores de plástico, armação de óculos. Muita cola quente. Desejo: agrupar todos os elementos. Diversão: o durante.

FIGURA 19 - VIDEO DE FLOR



Fonte: Do Autor (2018).

Como uma continuação do primeiro video com flores nos olhos, uma máscara germinando todo o caminho pela frente, broto com um segundo video, uma segunda experimentação. Nele disponho de uma sacola plástica vermelha sobre minha cabeça e um vaso de flor, somente. Cheirando algo plástico. Aspirando a artificialidade. Tocando o falso com vida. Neste VIDEO, diferente do primeiro, não me disponho a vestir flores, mas carregar algo já germinado, mesmo que artificial; coloco-me a segurar uma planta enraizada além de minha forma. Denominei este video de PLANTA.

FIGURA 20 – VIDEO DE PLANTA



Fonte: Do Autor (2018).

Deixo claro, mais uma vez, que eu não pretendia dar sentido, interpretação ou códigos para os videos, mas experimentar materialidades expostas e dadas em minha casa, na composição de visualidades. Acredito que, neste momento da criação dos videos, que não teve um intervalo tão grande entre um e outro, foi onde aprendi a executar e a dispor de uma linha de fuga para compor ações através de desejos.

Hoje, depois de três anos, voltando às criações das visualidades, percebo uma continuidade que não via quando fui criando as ações a partir das experimentações. No terceiro video, denominado VERME, obtenho através da máscara um verme propriamente dito.

Foram usadas meias finas beges e enchimentos de pelúcias. Logo após as flores, surge o verme. Neste video há uma singela violência que não acontece nas outras visualidades construídas, seja pela música mais *hardcore* ou pelos meus movimentos executados. É uma violência necessária para acontecer o desabrochar da próxima criação surgida.

FIGURA 21 – VIDEO DE VERME



Fonte: Do Autor (2018).

Neste próximo video, eu chego à criação da máscara que usaria na ROLLERQUEDA, chego à criação da minha maior vontade *Queer*. Chamo o VIDEO de MARIPOSA. Declaro este video, essa criação, como o momento mais *Queer* e, tal qual foi inspirada em Leigh Bowery, por acontecer de estar em uma roupagem mais espalhafatosa e por também adquirir trejeitos e elementos mais femininos, seja pelo leque e píncel de maquagem.

O video aconteceu logo após o VERME. Então, surge a MARIPOSA liberta, mais aberta, solta e leve. Para a composição da máscara, me dispus de uma calça *legging* preta, onde recortei uma das partes que encaixa as pernas. E desmontei um bracelete de brilhantes para compor os olhos e arranjos da máscara, para dar um rosto a ela. Esta é a máscara escolhida para a ROLLERQUEDA, por acreditar que carrega uma certa estética *glamour queer* e, por vias práticas, é a que, apesar de não parecer, que consigo enxergar melhor, pois estando esticada ao rosto acontecem frestas que possibilitam a visão.

FIGURA 22 – VIDEO DE MARIPOSA



Fonte: Do Autor (2018).

Acreditando que poderia voar com as minhas criações, chego a uma criação que eu mesmo não compreendo, e procurar significados não resolve. Mas, ela tem nome: AVE. O princípio de sua criação parte de uma fita de cetim. Na verdade toda sua construção parte de fitas em tecidos. A de cetim, mais clara, é a que entremeia por entre a máscara criada e que retiro e recoloco.

A máscara criada também foi composta por uma só fita vermelha e outra amarela, como que costurada e colocada de uma vez só. Como num deslizar de fitas para criar, e deslizando surge algo no final, colocado. Não tinha comigo nenhum propósito de dar forma a esta máscara, nenhum rosto, apenas fui compondo neste deslizar criativo.

Depois que fabriquei o video é que o nomeei de AVE. Me remeteu a um pássaro. Mas, o propósito na construção da máscara não era ser um pássaro. As fitas foram costuradas em uma meia fina que construí como no processo da máscara MARIPOSA. No video. a respiração é bem acentuada.

FIGURA 23 – VIDEO DE AVE



Fonte: Do Autor (2018).

Começo a entender o meu domínio corporal no video e como um movimento bem singelo pode se tornar algo maior. Partindo desse princípio de tela, reflexo, autoimagem, virtualidades, hoje entendo o porquê do último video criado: ESPELHO. Talvez tenha a ver com tela mesmo: esquadros, enquadros, ser visto, imagem, vestir, desvestir, estar na tela, compor a tela, comunicar na tela, aparecer na tela. Talvez seja o video em que me sinto mais *campy*, até as cores rosa e roxo me remetem à estética. É como se agora o revisitar este video sobre telas me desse outras funções de análises e aproximações.

Os anos de 2020/2021 foram os anos de estar na tela, trabalhar na tela, criar na tela, comunicar na tela, ser eloquente na tela.

FIGURA 24 – VIDEO DE ESPELHO



Fonte: Do Autor (2018).

O último video criado em 2018, mantinha esse apelo em estar na tela e ser visto como é enviada a imagem, o reflex, como a imagem é refletida para o outro. Como olho agora o trabalho que fiz antes, sendo ele um reflexo para o hoje. Buscar neste reflexo a trajetória para compor a linguagem final deste trabalho escrito, para desmontá-lo e refletir um sentido.

Nesta parte, através da memória, vejo, percebo, tento compor novamente, resgatar, mesmo que esteja tudo tão fragmentado, como na composição de uma máscara com *pequenos reflexos*. Pedaco por pedaco para conseguir um todo. Esse todo. às vezes. escapa e quebra, pelo simples fato da repetição. Para não repetir ou por não conseguir repetir, crio outra vez. E criando outra vez eu tento resgatar, peço desculpas por me fazer novamente.

Para tentar transmitir o que é meu trabalho para os outros estudantes, na disciplina que mencionei no começo deste texto: Criação e composição: percursos poéticos/teóricos e pedagógicas, ministrada por Mara Leal; pretendi formar algo novo a partir da sensibilidade de minha pesquisa e transmitir um recorte dela, por assim dizer. E, com isso, senti que precisava acessar o fazer, o *bricoular*, o durante, o processo, o executar, o *queerezar*, o *campiar* para, novamente, demonstrar o como e, seguidamente, desmontá-lo. Como que para resgatar me fiz outra prática, uma outra visualidade para acessar a minha *queeração* daquele momento e engendrar um efeito *queeracional* para com o outro.

Falar do processo, reformulando e refazendo para demonstrar o que já foi, fez algum sentido? Fez! Pude acessar o mecanismo da bricolagem outra vez, sentir o processo para poder demonstrar como é o fazer, ou a sensibilidade do todo.

Criei algo pensando no reflexo para o todo, colando pequenos reflexos. É preciso colá-los com cola quente. O modo de conduzir essa nova máscara de reflexos foi tão bricolado que eu,

até mesmo, não possuía a pistola de cola quente. Era preciso esquentar o refil de cola na chama do fogão, derretendo, aproximar à máscara e afixar os reflexos na mesma; levando a pequenas queimaduras nos dedos. É preciso cuidado.

FIGURA 25 – REFIL DE COLA



Fonte – Do Autor (2021).

Transformei uma máscara usada para a proteção contra a covid 19, máscara descartável profissional KN95 de proteção respiratória, em uma máscara reflexo. Também transformei um óculos em óculos reflexo. Colando, com dificuldade, cada pedacinho de vidro acima da máscara KN95 e o óculos para transformá-los em reflexo. Adquiri também um globo reflexo.

FIGURA 26 – MÁSCARA KN95



Fonte: Getty image.

FIGURA 27 – ESPELHOS PARA COLAGEM



Fonte: Do autor (2021).

FIGURA 28 – O PROCESSO DE COLAGEM DOS REFLEXOS



Fonte: Do autor (2021).

FIGURA 29 – MÁSCARA REFLEXO



Fonte: Do autor (2021).

FIGURA 30 – O LOOK COMPLETO



Fonte: Do autor (2021).

Considerando as criações com máscaras e impulsionado por esse momento reflexo, percebe-se que ainda hoje uso de uma camuflagem para performar o *queer*. Se antes, quando criança, camuflava uma vontade *queer*, uma vontade de extravasar que foi repreendida pela

família, hoje, performo esse *queer* de forma ainda mascarada, camuflada. Com isso, fiz da máscara preta com brilhantes um dispositivo-máscara para poder performar a vontade *queer*. No material de divulgação da ROLLERQUEDA no evento Paralela, a imagem que enviei para produção foi usando a mencionada máscara. É como se me sentisse seguro e poderoso para aparecer e ser visto.

FIGURA 31 – MATERIAL DE DIVULGAÇÃO ROLLERQUEDA



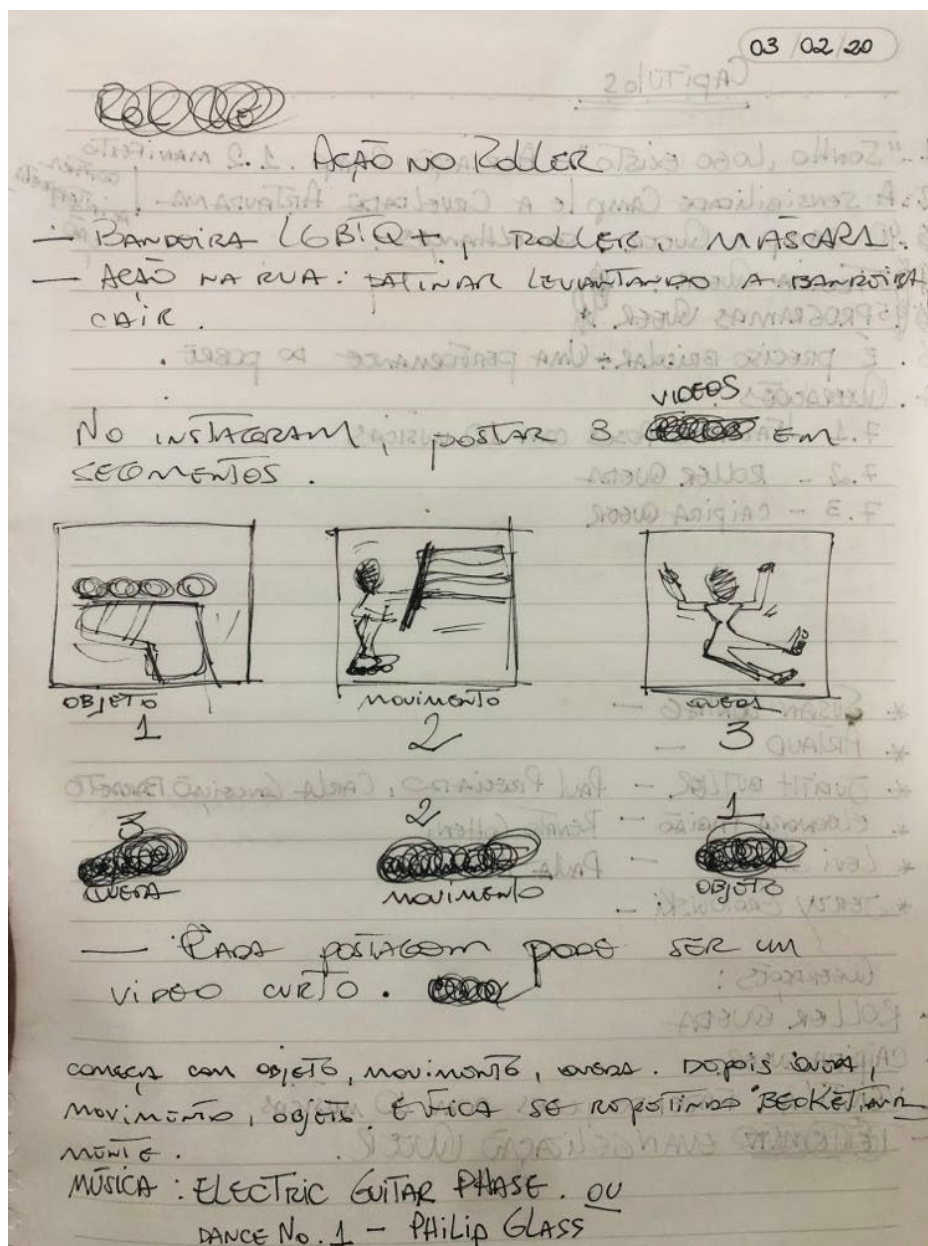
Fonte: Evento Paralela (2020).

O querer ser visto, a câmera, ser filmado. A segurança que intuitivamente acontecia no momento da ação por estar sendo acompanhado pela filmagem. Dimuníam os riscos? São percepções hoje que acercam o trabalho atual.

Como seria reperformar a ROLLERQUEDA? Aconteceria sem a salvaguarda filmagem? Acredito que um trabalho performático sempre poderá expandir e acontecer, digamos assim, de modo diferente, visualmente falando. Lembro que, no início da criação da ação, eu planejava a ROLLERQUEDA vinculada também à Plataforma do *Instagram*. Um pouco antes de todo o

modo de trabalhar virtualmente e condicionado às práticas remotas, dada pela restrição que a Covid-19 ocasionou, pensava em como conseguir estruturalmente transmitir a ROLLERQUEDA pelo *feed* do *Instagram*.

FIGURA 32 – PLANEJAMENTO DE ROLLERQUEDA



Fonte: Esquema da criação de ROLLERQUEDA. Do autor (2020).

Observando a Figura 34, do planejamento inicial de ROLLERQUEDA, a ação, o seu programa tentaria dar conta, ser acontecida também como as ações visuais das máscaras descritas neste capítulo, que foram feitas em 2018; aconteceria pequenos vídeos que sintetizariam a ROLLERQUEDA.

Acontecendo visualmente e tendo a possibilidade de edição, a ROLLERQUEDA teria sonoridade assim como os outros vídeos. Mesmo que a ROLLERQUEDA acontecesse editada, a filmagem seria na rua, porém não ao vivo. O que acabou acontecendo é que a ação acabou sendo feita em *live*, o que foi necessário desapegar da vinculação com *Instagram*.

De algum modo, a ação tornou-se um tanto mais crua, moldada para o seguimento de live, precisando apenas de alguém filmando e acompanhando o meu trajeto em deslize.

3.5 ANÁLISE FINAL: ATENÇÃO E ESCUTA CONTRA AS MÁQUINAS (DES)CRIATIVAS

Eu quero ser uma máquina.

Andy Warhol

Para chegar ao entendimento de minhas ações performáticas e a pensar em QUEERAÇÕES, tive que passar a entender, a aproximar, a juntar tantos pedaços de intenções e desejos, a reunir todo o material que se expande entre passado e futuro, que codifica o que sou e serei, a perceber uma força criativa sempre existente em mim, sempre fluindo, mas que precisava de instrumento para captá-la.

Assim como afirma Deleuze (1992) em “Conversações”, o movimento e a onda são preexistentes e não importa a origem ou partida, mas como colocar-se em órbita. A força criativa está sempre ali operando ou existindo. Mas, engano-me, uma vez que, nem sempre fora uma força criativa; tomo a liberdade de dizer que a força já operou como um duto (des)criativo, num longo processo de contingenciamento de minhas forças, que eu posso afirmar, vitais. Como referido na introdução deste texto, houve tantos momentos de uma força que fizeram represar o *camp* instaurado em mim. Contudo, que forças são essas? Para Deleuze e Guattari (1972, p.11), em “O Anti-Édipo”, somos máquinas:

Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta. O seio é uma máquina que produz leite, e a boca, uma máquina acoplada a ela. A boca do anorético hesita entre uma máquina de comer, uma máquina anal, uma máquina de falar, uma máquina de respirar (crise de asma). É assim que todos somos “bricoulers” cada um com suas pequenas máquinas.

Posso dizer, em referência aos autores supracitados, que eu tenho minhas próprias máquinas. O inconsciente e o desejo formam máquinas, máquinas psíquicas e máquinas que nossos corpos formam com o exterior. Como supramencionado, a máquina-órgão que se conecta com a máquina fonte, máquina seio da mãe que produz leite e máquina boca que se acopla a ela (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Posso me referir à represália de meu *ser* como uma máquina (des)criativa? Uma máquina operante, a fim de cortar qualquer desvio que descaracterizaria uma conduta e ideal normativo? Judith Butler (2013, p.23), denota, em seu “Problemas de gênero”, essa força que esmaga, estrebucha, mata para fincar um ideal normativo e mantê-lo:

Em que medida é a “identidade” um ideal normativo, ao invés de uma característica descritiva da experiência? E como as práticas reguladoras que governam o gênero também governam as noções culturalmente inteligíveis de identidade?

Butler (2013) reconhece muito bem a multiplicidade e em seu livro nos fornece a ideia de que somos pluralidades e não uma identidade fixa, imutável. Se somos multiplicidades, as máquinas e como o mundo é configurado nos adoecem.

Como já mencionado no capítulo anterior “Programa e Bricolagem”, em “O Anti-Édipo”, Deleuze e Guattari (1972) questionam a psicanálise como uma forma de domesticação do desejo. A psicanálise enquadra o delírio em um molde de como deve ser *delirado*. A psicanálise notou esse mundo desejante, partindo de uma lógica cultural e, a partir disso, desse mundo desejante, cria-se uma captura que força toda a multiplicidade a ser configurada pelo triângulo Edipiano, formado por papai, mamãe e filho. Mas, deliramos em outras coisas, deliramos um universo.

A crítica que Deleuze e Guattari (1995) operam é de que essa forma de entender os desejos humanos, e entender o desejo como uma falta e não como uma força, é uma captura capitalista e continua a dar certo. Assim, os autores pensam uma forma de análise, a esquizoanálise, que percebe a saúde sob outro ponto de vista, configurando um passeio pelos desejos, onde o *Bricouler* opera esses fios, deixa passar os fluxos, brinca com a ligação dos fluxos, experimenta e vivencia.

Chega-se, então, à cartografia como uma tática de mapear o pensamento, uma geografia do pensamento. A cartografia capta todo esse processo prático e teórico de minha pesquisa. Vou cartografando e o movimento vai desenhando esse mapa de forma não linear. É por causa das máquinas desejantes e dos fluxos das mesmas que entendo que o sujeito não é uma unidade única, ele é muitas coisas, muitas máquinas (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Ademais, também acredito não existir uma identidade para a performance arte, já que esta é híbrida e múltipla, e as minhas performances são assim: infinitas máquinas desejantes, máquinas de teatralidades, máquinas audiovisuais, máquinas indumentárias, máquinas rollers, máquinas *Queer*, máquinas *camp*, máquinas dança, máquinas cinema, máquinas quedas e afins.

Para ter um corpo capaz de sentir a delicadeza e sutilezas dessas linhas, precisei passar por uma prática de Ana Wuo e seu conceito de desforma que se assemelha ao CsO de intensidades de Deleuze e Guattari (1995). Wuo capta os pequenos delírios e desejos de seus alunos *clowns*¹⁶ com a escuta do olhar, para chegar a um despir dos automatismos e provocar o riso no espectador.

Para ter um corpo risível e engraçado, é preciso se apegar às diferenças. Para Wuo (2019), cada pessoa carrega uma singularidade *clownesca*, a partir de uma perspectiva

pluralesca. Wuo pensa a singularidade à partir da visão de multiplicidade que se assemelha aos vários fluxos de desejos máquinários de Deleuze e Guattari (1995), pois, segundo Ana Wuo, para o *clown* (do inglês, palhaço) é preciso desformar e esvaziar tudo:

Uma das regras determinadas no curso é, em primeiro plano, não julgar, não indicar caminhos no iniciado, mas propor práticas com variadas facetas, para que o aprendiz vá subtraindo, a seu tempo, as formas mecanizadas e convencionais de seu corpo, aproximando-o da essência de busca das ações primárias, do corpo vazio, de uma ‘desformação’. O objetivo é tentar desenvolver o ponto de esvaziamento, a não forma (WUO, 2019, p.7).

Para adquirir um corpo sem órgãos é preciso desformar, desrobotizar, para, por fim, trazer um corpo que é “improdutivo” que não está na produção Edipiana. Permitir a esse corpo experimentar aquilo que acontece no instante, colocar o corpo em outras possibilidades, inventar a si mesmo. O CsO (DELEUZE; GUATTARI, 1995) e a desforma (WUO, 2019) configuram o local do acontecimento sem a representação, o não querer cumprir um papel. Assim, como Ana Wuo (2019) instrui, o iniciado ao clown deve se desvencilhar de formas prontas e se esvaziar das convenções. Desformado, o iniciado surge com sons nunca emitidos, danças jamais dançadas, atuação corporal nunca antes executada.

Abrindo a ROLLERQUEDA ao público, de modo remoto, em um evento chamado “Café com pesquisa do Grupo Interdisciplinar de Pesquisas em práticas da cena: Máscara, Jogo, Atuação”, pude mapear mais algumas questões e análises dos espectadores, estando aberto à construção de análise conjunta ao espectador; o processo ainda cartografa com a visão do outro, povoando a minha atenção ao que fará sentido para a construção de todo o trabalho prático e escrito.

Os participantes do grupo de pesquisa, após a explanação de minha fala e a visualização da ação ROLLERQUEDA em VIDEO gravado, trouxeram em suas falas as questões da identidade, da multiplicidade e da diferença. O prof. Dr. Eduardo de Paula trouxe uma grande percepção, acerca do meu trabalho, sobre a questão da identidade e da diferença e sobre como a ação ROLLERQUEDA traz, “em doses homeopáticas”, a elaboração de uma militância *Queer*. Ele, Dr. Eduardo, percebeu a multiplicidade que é composta em meu trabalho, com todas as suas referências, emaranhados para formar um todo e pensar na questão da identidade e em como ela é porosa.

O que é a identidade? Ele menciona a questão indígena: não há um *eu* em uma comunidade indígena, mas um composto. O meu trabalho, não lida com um *eu*, mas com uma multidão. Abrindo a ROLLERQUEDA e mapeando ainda mais, vou elucidando algumas questões. Permiti-me, de início, ser a experimentação; agora o processo é estruturar o trabalho para com a análise do outro. A bricolagem chega nesse momento como uma agulha para costurar todas essas linhas descobertas durante a experimentação.

De algum modo, desde o início de minha pesquisa *Queer*, estou nesse desejo cartográfico, aberto ao que vai surgindo, transformando e nutrindo. Tenho o Programa, manejo o fluxo, as performances são resultantes vivos.

O processo cartográfico não busca acontecer de forma linear e, nesta direção, o conceito de “desforma”, desenvolvido por Wu (2019), propõe desformar o conhecimento prévio para que na ação artística o “não saber” proponha um campo de atenção aberto. Sendo assim, desformar pressupostos, tanto na cartografia como na desforma, desvela intuitivamente um estado de atenção mais apurado, para que o fenômeno entrada no campo aconteça, assegurando como e onde o pesquisador irá colocar sua atenção, a partir de uma refinada escuta potencializadora de desejo:

A entrada do aprendiz de cartógrafo no campo da pesquisa coloca imediatamente a questão de onde pousar sua atenção. Em geral ele se pergunta como selecionar o elemento ao qual prestar atenção, dentre aqueles múltiplos e variados que lhe atingem os sentidos e o pensamento (KASTRUP, 2000, p.35).

Tenho ordenado minha atenção para unir a teoria e a prática por meio de conceitos afins, os quais estou cartografando em um mergulho dentro da própria pesquisa, alcançando de maneira orientada a entrada no campo na construção da ação ROLLERQUEDA. Sendo assim, as teorizações e práxis apontadas de forma bricolada e não linear asseguram, pois, que “não se trata de uma ação sem direcionamento”. Cartografia reverte o modo tradicional do método de pesquisar sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa (BARROS; PASSOS, 2009, p.17).

Assim como Flávio de Carvalho em sua experiência nº 3, a QUEERAÇÃO propõem-se a entender, como também em uma leitura da experiência, como são afetadas as relações, por meio do olhar do outro. Por entender esse território *camp*, posso criar outras QUEERAÇÕES para captar como a cidade responde às minhas ações exageradas. Há muitos desejos *camps* e *Queer* querendo ainda ser trabalhados. Há também a possibilidade de uma QUEERAÇÃO sendo performada por uma multidão. Houve esse interesse de um aluno da graduação em teatro, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), no encontro “Café com Pesquisa”.

Contudo, analisando a performance ROLLERQUEDA, hoje após quase dois anos de sua realização, faço-me o questionamento: É uma singela produção *camp*, a qual procurava buscar acontecer? Ou precisaria de mais tempo para poder definitivamente performar algo que eu realmente estaria me sentindo *camp*, exagerado e extravagante? Assistindo e analisando a ação por VIDEO agora e, tomado pelo distanciamento de alguém que é espectador, sinto que ainda necessito alcançar o meu ideal *camp*. Quando me refiro a esse ideal, refiro-me às visualidades. Claro, percebo que estou no caminho, mas há um desejo de mais: de aparecer mais, de vestir mais, de criar mais.

No entanto, esse “mais” aconteceu no processo da execução da ação. Foi um processo de exaustão; não foi fácil percorrer uma avenida inteira e cair, levantar, cair novamente e ter

que levantar de novo. Sem dúvida, consegui acessar esse exagero na ação, com o meu corpo.

O que sinto falta é de brincar ainda mais com a estética, por meio da aquisição de uma visualidade mais espalhafatosa e polida. Talvez isso seja uma questão subjetiva, pois há a probabilidade de ter sido espalhafatoso para quem me assistia na rua, para quem observava aquela figura patinando e caindo, o laranja da vestimenta sinalizando de longe a figura no meio do asfalto, a figura atrasando o trânsito e compondo outras paisagens e relacionando-se com ela.

Mais uma vez recordo o momento da queda em que ocorreu um auxílio, quando alguém perguntou-me se eu precisava de “uma mão” para poder levantar. Isso me tocou. Eu estava performando e pensando que aquilo era visto como performance por todos. Mas, não. Talvez, para alguns, era a vida mesmo: alguém patinando, caindo e precisando de ajuda.

Hoje, reflito sobre a queda e qual a importância que ela se faz a mim; é interessante fazer esse exercício de possibilitar contextos. Sendo assim, a queda volta e meia me propõe diferentes significados e memórias. Há uma música chamada *Let it will be* da Madonna (abaixo a letra está traduzida), onde, num trecho, me chamou a atenção em que ela canta:

*Agora eu posso ver as coisas como realmente são
Eu acho que não tão estou distante
Estou no ponto que não há retorno
Apenas me veja incendiar!*

A voz da cantora se entrega a uma condição onde nada mais importa, que se deixe incendiar, não preocupa mais com o risco, com o tudo. Na música, ela reflete sobre sua carreira e o lugar onde chegou, o que já viu e o que já sentiu e agora apenas *deixa rolar*.

O que também sempre tomou minha atenção, não é apenas a música, mas, a performance dela em seu show na turnê *Confessions tour* (2005). Neste show, vejo uma Madonna, desimpedida de qualquer figurino pesado, entonando a música quase que caindo, tropeçando, desequilibrando e não esperando nada mais enquanto sustenta a letra: *just watch me burn!* É a Madonna à beira de uma queda, cantando, sustentando o equilíbrio até o momento final da apresentação, onde provoca a sua queda proposital; ela decide cair porque quer descansar, porque chegou à exaustão, a escolha da queda foi sua, o momento de finalizar-se no chão é o seu combinado consigo mesma.

Mas, a queda é sempre a morte? A queda é sempre a finalização? Quando religioso, quando evangelizado, eu ficava encantado com uma ilustração, infelizmente, não me recordo em qual livro, de Lúcifer caindo com a legião de anjos na terra. E eu me perguntava por que Lúcifer estava caindo e por que havia sido jogado por Deus. Claro que sei a resposta. Mas, por que Deus haveria de jogar Lúcifer, se Deus, com toda sua imponentia, poderia destruí-lo no momento em que ele o desbodeceu? A queda representaria uma vergonha tão grande que seria um castigo pior do que morrer e ser destruído para sempre?

Entretanto, nem sempre são dramas religiosos ou algo tão metafórico que permeiam meu imaginário e memórias sobre quedas; quantas vezes quando criança, na sala de casa, nos reuníamos em frente à televisão para assistir pessoas caindo; pessoas caindo na varanda de casa, pessoas caindo em festas de aniversários, em festas de casamentos, caindo dos púlpitos fazendo discursos sérios, em formaturas, animais caindo, palhaços caindo, e finalizava-se com uma sucessão frenética de tombos. Cair também é graça. Talvez esse estado de graça no sentido mais risível foi o que me fez ter o controle e a coragem de cair propositalmente na ROLLERQUEDA.

Um dos objetivos mais instigantes da pesquisa foi sentir, a partir da cartografia deslizada em patins, o ser afetado pelas forças singularizantes que a constituem, poder controlar minhas quedas. Isto posto, ouvi alguns comentários sobre a queda e sobre o trabalho de exaustão. Assim como a Madonna em *Let it will be*, chego a uma exaustão em que chega ao momento de dar uma última queda, e a escolha é minha; até onde conseguir alcançar caindo.

Todavia, sentia que ainda faltava dados para serem colhidos para, consequentemente, enxergar a análise do público sobre a minha ação. Iria abrir um evento pequeno, como um grupo focal, para colher as respostas dos espectadores. Queria entender: quais aspectos mais chamaram a atenção do espectador na performance? O espectador enxerga algo além das visualidades? A estética do exagero *camp* chama a atenção? É uma performance exagerada? E, assim, talvez, entender a plasticidade para com a minha QUEERAÇÃO e perceber, a partir da minha cartografia deslizada, se sentem a força da minha linha do desejo em queda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS E PROSPECTIVAS

Como intuito inicial da pesquisa, eu pretendia também mapear a resposta do outro, o olhar do espectador para com o trabalho prático. Assim como também poderia sondar as performatividades fora do ambiente da universidade e prevalecer a ideia de que as performances que pratico são QUEERAÇÕES, ações fortificadas e privilegiadas pelos muros da universidade.

Porém, isso não é possível no momento, uma vez que, por causa da pandemia do Covid-19, muitas das estratégias de minha pesquisas tornaram-se outras. No entanto, questiono se realmente preciso da análise do espectador para a constituição de minha QUEERAÇÃO. Penso em, talvez, uma outra QUEERAÇÃO para compor este trabalho, uma que se adapte melhor à condição remota e virtual.

Senti que, com essa pesquisa, precisei estar atento a um organismo mutável. Foi uma pesquisa viva. Tudo que pretendi, que projetei, meio que se transformou. As aulas, os encontros e orientações, todos aconteceram de maneira remota. Sinto que estando “sozinho” tive que encarar as possibilidades que eu teria para conduzir a minha pesquisa de maneira favorável e não desencadear o desânimo, mas aproveitar e fazer performar essa pesquisa. Sinto-me muito agradecido de ter conseguido levantar uma QUEERAÇÃO com esse trabalho de mestrado. Sinto-me agradecido de performar a ROLLERQUEDA, de ter sido executada através do PARALELA 2020. Agradecido da ROLLERQUEDA ter acontecido em meio ao caos ocasionado pela crise pandêmica.

Talvez, seja uma tarefa ultra-importante o pesquisador estar atento às mudanças e lançar mão de processos que talvez não iriam acontecer como previstos, as quedas de expectativa. É um desapego, realmente. Habitava tantas ideias em mim nesta pesquisa, que eu achava que aconteceria de forma presencial. Fui pego de surpresa, fui pego sem ter um plano “b” ou “c”. Precisou prevalecer um espírito em queda, onde o pesquisador esteja aberto ao inesperado, e, nesse inesperado, criar ainda com a essência que almejava o nascer do fruto.

Entretanto, já estar pesquisando as minhas vontades, os meus desejos, a minha forma de enxergar performance arte, sem dúvida é um privilégio. É um privilégio poder exercer essa pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – IARTE da Universidade Federal de Uberlândia. Participar de um programa de pós-graduação foi potencializador para entender, indubitavelmente, qual artista e indivíduo sou, que tipo de fôlego tenho para criar e pesquisar. É um posicionamento bastante político fazer acontecer uma pesquisa com questões *Queer* e ter os mecanismos para fazer isso acontecer.

Foi enriquecedor ter passado por duas orientadoras que trabalham com a cartografia, Juliana Bom tempo e Ana Wuo. Sinto que cresci um bocado. Encontrar, mais uma vez, Ana Wuo na minha trajetória acadêmica me deixa feliz e me faz entender que a vida tem desses

vai e vem, já que têm pessoas que você estabelece ligações que não se despede e nem desprende como assim acontecem com outras.

Ana me iniciou em *clown* na época de graduação, andou comigo pelos corredores do HC como palhaça Caixinha e coordenadora do projeto Palhaços Visitadores e, hoje, atravessou de mãos dadas – virtualmente - comigo nessa etapa do Mestrado. Ela ofereceu a disciplina de Pesquisa em Artes Cênicas no Mestrado, onde fui seu aluno. Durante a disciplina, reformulei meu projeto, percebi que a professora Ana me apontou caminhos mais concretos, orientando, desta forma, boa parte de minha pesquisa, que hoje estou finalizando. Só agradeço, imensamente.

Diante disso, espero que este trabalho e a minha pesquisa não pare por aqui. Espero que ele deslize por outros campos do conhecimento, cresça ainda mais, pois há muitas possibilidades desejantes, muitas dobras que poderão acontecer. Há uma multidão a ser performada, muitas linhas surgindo, esperando acontecer e querendo desabrochar. Realmente, sinto que a entrada na pós-graduação ajudou-me realizar a cartografia de uma vontade artística, rugindo para ser vista, mapeada e pesquisada.

Meu desejo é continuar com a pesquisa na pós-graduação, num futuro, originando mais QUEERAÇÕES, expandir a temática, ter a possibilidade de entrevistar pessoas, possibilitar maiores discussões com o olhar do outro, pois sinto que ainda há perguntas a serem respondidas, perguntas a serem originadas.

Trabalhar através do que acredito ser a QUEERAÇÃO, dar mais substância ao termo e sua reflexão acerca do que é performatividade na universidade e fora dela. Adentrar, quem sabe, se for aprovado nesta etapa, um doutorado, para, assim, aprofundar as teorias, os estudos e, estar inserido mais na filosofia da diferença. Para num futuro mais breve, revisar e transformar este trabalho em um artigo e publicá-lo.

Acredito que fui aprendendo a focar a atenção no que realmente importa, a partir da patinação em um mapa, onde foram sendo abertos elementos que já estavam ali postos, mas não antes revelados. Todo o processo foi bastante libertador e espero, com isso, que possa contribuir para outras tantas ações de desejos que virão.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Coll. Folio-Essais, n. 14, 1964.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AVERSA, P.C. **Bricolagem**: procedimento artístico e metodológico. Subjetividade, Utopias e Fabulações. Rio de Janeiro, 2011.
- BARRETO, Carla Conceição. **Visualidades Queer de Mathew Barney**: o ciclo Cremaster. 2011, 173f. Dissertação [Mestrado em Artes]. Universidade Federal de Brasília, Instituto de Artes, 2011.
- BARROS, R.D.B; PASSOS, Eduardo. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCOSSIA, Liliana (Org). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção da subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- BRETON, André. **Manifesto Surrealista**. 1924. Disponível em: <http://www.ufscar.br/~cec/arquivos/referencias/Manifesto%20do%20Surrealismo%20%20Andr%20Breton.htm>. Acesso em: 19 jun. 2021.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- CARLSON, Marvin. **Performance**: Uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva., 2002.
- CONFEDERAÇÃO BRASILEIRA DE HÓQUEI E PATINAÇÃO. **História da Patinação Artística**. 2018. Disponível em: <https://www.cbhp.com.br/site/historia-da-patinacao-artistica/>. Acesso em 15 jun. 2021.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1972.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- DIEGUEZ, Ileana. **Des/tecer, Des/montar, desvelar**. In: Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena. Organização: Ileana Diéguez e Mara Leal. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018. ISBN 978-85-421-0699-2
- DIZ A LENDA. **Multirio**: a mídia educativa da cidade. 2016. Disponível em: <http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/interaja/multiclube/9a11/diz-a-lenda/10304-%C3%ADcaro>. Acesso em: 17 jun. 2021.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas da cena contemporânea. In sala

Preta. **Revista do PPG em artes cênicas**. ECA. USP. 2008.

<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>

GUATTARI, Felix. ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do desejo**. Petrópolis: Editora Vozes. 1966.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCOSSIA, Liliana (Org). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção da subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LÉVI STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. Campinas: Papirus. 1989.

LINK, Daniel. *Kitsch, camp, boom*: Puig e o ser moderno. **Revista Eco Pós**. Rio de Janeiro. 2015. DOI:10.29146/eco-pos.v18i3.2761.

LEAL, Mara. **O desvelar da pesquisa em Artes: A desmontagem como procedimento artístico – pedagógico**. In desmontagens. v. 1 n. 1 (2014): Dossiê Desmontagem. <https://doi.org/10.14393/RR-v1n1a2014-01>

LEOPOLDO, Rafael. **Cartografia do pensamento Queer**. Devires, 1. ed., 2020.

LISPECTOR, Clarice. **A Cidade Sitiada**. Rio de Janeiro. Rocco, 1998.

MISKOLCI, Richard. **Estranhando as ciências sociais: Notas introdutórias sobre Teoria Queer**. Dossiê Teoria Queer. Revista Florestan. Ano 1, 2014. n.2.

MOSER, Benjamin. **Sontag: vida e obra**. São Paulo. 2019.

PEREIRA, Dimitri Wuo; ARMBRUST, Igor; RICARDO, Denis Prado. ESPORTES RADICAIS, DE AVENTURA E AÇÃO: CONCEITOS, CLASSIFICAÇÕES E CARACTERÍSTICAS. **Revista Corpoconsciência**, Santo André, vol. 12, n. 1, pág. 18-34, jan/jun 2008.

PRECIADO, Beatriz Paul. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

ROLNIK, Suely. *Trafic*. Reuve de cinema. Paris: 1994.

SELISTRE, Jackes, BLANCA, Rosa. **Do Camp ao Queer: de Flávio Carvalho a Ana Mendita**. In Anais do XI Ciclo de investigações PPGAV/UDESC, Florianópolis, 2016.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação: e outros ensaios**. São Paulo: L&pm, 1987.

WUO, A. E. **Relações simbólicas estabelecidas na iniciação clownesca: rito de passagem ao território de comicidade**. Fase 2- Facetas cômicas variadas e ridentes: atribuições de noções preambulares clownescas ao trabalho de ator. Orientação-Suzi Sperber-. PPGADC-IA-Unicamp. Campinas. Palhaça e professora da UFU. 2019. <https://doi.org/10.22478/ufpb.2177-8841.2018v9n2.43630>

APÊNDICE

Link da ação ROLLERQUEDA executada no evento Paralela 2020:

Álbum compartilhado - Fernando Bruno - Google Fotos. Disponível em:
<https://youtu.be/C9RbeciuEKY>

Link do video de FLOR: https://www.youtube.com/watch?v=c_1t66zz6Zo

Link do video de PLANTA: <https://www.youtube.com/watch?v=6GzkXsyjamo>

Link do video de VERME: https://www.youtube.com/watch?v=smB_-hLqGcQ

Link do video de MARIPOSA: <https://www.youtube.com/watch?v=HemMfINTj0U>

Link do video de AVE: <https://www.youtube.com/watch?v=K3WQWue8aSU>

Link do video de ESPELHO: <https://www.youtube.com/watch?v=9GNo7xc1Ffw>