

(RE)PARTILHANDO O SENSÍVEL LGBTQIA+ COM A PERFORMANCE DE RONDINELE|TRANSRÚSTICA NA 13ª PARADA DA DIVERSIDADE SEXUAL DO CRATO (2016)

Walisson Angélico de Araújo

*Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da
Universidade Federal da Bahia. Bolsista CAPES.*

walissonangelico@gmail.com

*Simpósio Temático nº 04 – Arte, Gênero e Sexualidade: Gramáticas de Resistência e Existências
Dissidentes*

RESUMO

Pelas chaves analíticas da *performance* e dos ativismos das dissidências sexuais e de gênero, pretendemos discutir de maneira teórico-metodológica neste trabalho a apresentação do(a) artista circense, intérprete e *drag* Rondinele|Transrústica para a 13ª Parada da Diversidade Sexual do Crato – CE, em 2016. Almejamos perceber como que a *performance* da artista pode nos sugerir ver processos de transculturação e de constituição de disputa política com a comunidade LGBTQIA+ a partir da experiência estética e comunicacional tecida pelas corporeidades em interação no evento. Engajado pelos afetos, a partir do vídeo disponível no YouTube e do repertório da artista, catalisamos práticas de ver-ouvir-sentir os rastros que parecem sugerir um corpo político integrado momentaneamente representado pelos realismos do arquivo. A *performance* de Rondinele|Transrústica de 2016 opera como uma disputa estético-política que nos auxilia a enxergar alianças afetivas não apenas como uma forma de resistência e de (re)afirmação dos corpos presentes, mas também de ocupação do espaço público como possibilidade de (re)partilhar o sensível das dissidências sexuais e de gênero.

Palavras-chave: corpo, dissidências sexuais e de gênero, performance, experiência estética, ativismo.

ABSTRAT

Through the analytical keys of performance and activisms of sexual and gender dissidences, we intend to discuss, in a theoretical-methodological way, in this work the presentation of the circus artist, interpreter and drag Rondinele|Transrustica for the 13th Parade of Sexual Diversity in Crato – CE, in 2016. We aim to understand how the artist's performance can suggest us to see processes of transculturation and the constitution of political dispute with the LGBTQIA+ community based on the aesthetic and communicational experience woven by the corporeality interacting in the event. Engaged by affections, based on the video available on YouTube and the artist's repertoire, we catalyze practices of seeing-hearing-feeling the traces that seem to suggest an integrated political body momentarily represented by the realisms of the archive. The performance of Rondinele|Transrústica in 2016 operates as an aesthetic-political dispute that helps us to see affective

alliances not only as a form of resistance and reaffirmation of the bodies present, but also as an occupation of public space as a possibility to share the sensitive aspects of dissidences sexual and gender.

Keywords: body, sexual gender and dissident, performance, aesthetic experience, activism.

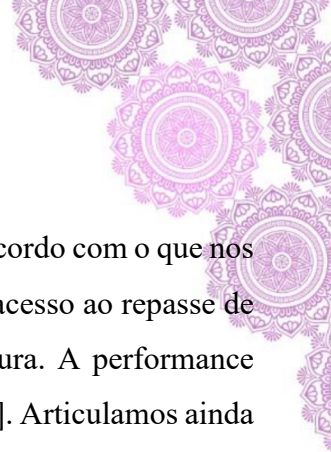
Introdução

Ao Sul do Ceará, localizamos no mapa a região metropolitana do Cariri, delimitada como um polo de “desenvolvimento socioeconômico”. O território é composto por nove municípios, a saber: Juazeiro do Norte, Crato, Barbalha, Jardim, Missão Velha, Caririaçu, Farias Brito, Nova Olinda e Santana do Caririⁱ. Neste trabalho, especificamente, dialogamos pela comunicação e com a experiência estética pelo repertório do artista, intérprete e circense Rondinele Furtado, que interpreta a *drag* Transrústica, idealizada entre os anos de 2011 e 2014. Meu primeiro encontro com Rondinele|Transrústicaⁱⁱ foi em 2016, na XIII Parada da Diversidade LGBTQIA+ⁱⁱⁱ do Crato, no Largo Júlio Saraiva, local conhecido como RFFSA^{iv}.

Sou de Iguatu, cidade localizada no Centro-Sul do Ceará. Em 2016, ao ingressar no curso de Jornalismo da Universidade Federal do Cariri (UFCA), me mudei para Juazeiro do Norte. Ao chegar no Cariri, percebi que a minha lente sobre o território tinha sido cristalizada pelas memórias e pelos arquivos apreendidos entre os fluxos da escola à “mídia”, na vida, pelo corpo que incorporava imagens e discursos estáticos sobre o território e a própria identidade do nordestino. Dialogando com Durval Muniz (2013), a representação do nordestino vem sendo desenhada e redesenhada pelas produções culturais, não apenas sobre uma identidade regional, como também uma identidade de gênero, não existindo espaço para os atributos femininos nas produções discursivas.

Tendo como catalise inicial para pensar este trabalho pergunto: como que a apresentação do(a) artista no evento LGBTQIA+ pode promover disputa estético-política e fluxos de transculturação para (des)aprender a cristalização da identidade cultural e de gênero do nordestino? Conseguimos entrever possíveis alianças afetivas integradas momentaneamente como possibilidade de (re)partilhar o sensível das dissidências sexuais e de gênero na experiência?

Portanto, reflito nesta análise, engajado politicamente em perceber como que a performance de Rondinele|Transrústica, realizada em 2016, pode indicar processos de transculturação e de constituição de disputa política com a comunidade LGBTQIA+ a partir da experiência tecida pelas corporeidades em interação no evento. Me coloco como fio condutor desta discussão, pelas sensibilidades e pelas memórias do meu corpo, (des)aprendendo com os fluxos dos activismos das dissidências sexuais e de gênero (COLLING, 2018) com Rondinele|Transrústica.



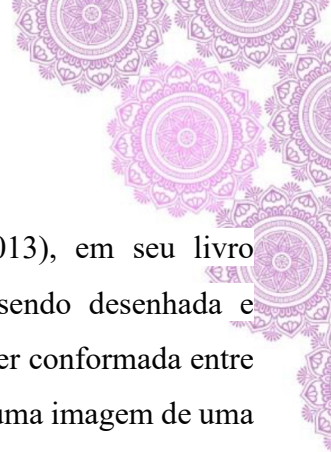
Costuramos performance neste texto enquanto gesto epistemológico, de acordo com o que nos ensina a estudiosa da performance Diana Taylor (2013), como possibilidade de acesso ao repasse de conhecimento, memória e percepção da complexidade da identidade e da cultura. A performance também nos auxilia como uma lente metodológica, um modo de ver[-sentir-ouvir]. Articulamos ainda com o que nos ensina Jorge Cardoso Filho e Juliana Gutmann (2019) sobre a importância da performance para a experiência estética e para o campo da comunicação.

Entrevemos com os arquivos (acessórios, roupas, vídeo etc.) e o repertório (fala, dança, movimento) (TAYLOR, 2013) de Rondinele|Transrústica como importantes para enxergarmos transformações destes roteiros unívocos e hegemônicos da cultura, não como mimese, mas no movimento de incorporação e transculturação. O arquivo, já que sustenta o poder e o imaginário instituinte (MBEMBE, 2002; TAYLOR, 2013), por outro lado, também pode nos servir como rasura, produzindo outras imagens da realidade cultural e territorial. Como parte do material utilizado, destacamos como importante a conversa realizada com o artista em 2020^v, realizada no Crato. O arquivo que catalisa a discussão deste trabalho é o vídeo rastreado no YouTube, publicado no canal do Faustino Pinto em 18 de setembro de 2016^{vi}.

Como evidenciamos as corporeidades nesta escrita, acreditamos na importância de refletirmos sobre o sensível com Emanuele Coccia (2010) e Jacques Rancière (2009). Acreditamos na experiência estética e comunicacional que tece Rondinele|Transrústica como movimento político e que pode (re)partilhar o sensível pela interação entre o espaço público e as corporeidades.

O Trabalho está dividido em três momentos. No primeiro tópico discutirei sobre o campo temático do arquivo e a cristalização da identidade cultural e de gênero do nordestino, onde pretendemos apresentar a possibilidade de entrever outras imagens sobre o território, o corpo e a cultura pelo repertório de Rondinele e da sua *drag*. No segundo fragmento deste texto almejo dialogar com a performance do(a) artista na 13^a Parada da diversidade sexual do Crato como possibilidade de transculturação, apresentando outras imagens, discursos e saberes para o território e a cultura. Finalizaremos enlaçando as sensibilidades à trajetória do(a) artista, onde os realismos do arquivo de 2016, disponível no YouTube, e os discursos e saberes com Rondinele|Transrústica podem auxiliar a enxergar a (re)partilha do sensível pela interação entre a arte, as corporeidades e o ambiente.

Além do rústico...



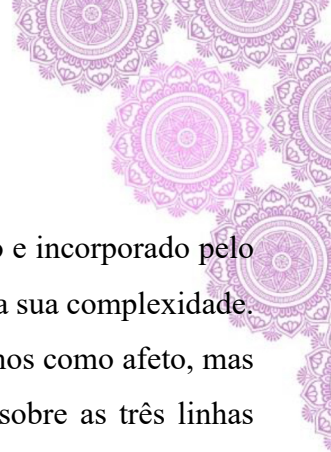
Venho (des)aprendendo com Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2013), em seu livro *Nordestino: invenção do “falo”*, que a representação do nordestino vem sendo desenhada e redesenhada pelas produções culturais, que assim como a sua região, iniciou a ser conformada entre o final dos anos de 1910 e o começo dos anos de 1920. Não somente foi forjada uma imagem de uma identidade regional, como também uma identidade de gênero, não existindo espaço nas produções discursivas para os atributos femininos. Segundo Albuquerque Jr. (2013), “[...] o nordestino é inventado como um tipo regional, como uma figura que seria capaz de se contrapor às transformações históricas em curso, desde o começo do século, que eram vistas como feminizadoras da sociedade e que levavam a região ao declínio” (p. 150).

Segundo Diana Taylor (2013), “a memória arquivada trabalha a distância, acima do tempo e do espaço” (p. 49). Arquivo vem do grego *arkhé*, termo que se refere a um espaço arquitetônico, um edifício ou um lugar onde se guardam documentos/registros, significa também o primeiro lugar, o governo. O arquivo sustenta o poder e o imaginário instituinte (MBEMBE, 2002; TAYLOR, 2013). Como nos ensina o filósofo Achille Mbembe (2002), “[...] nem todos os documentos se destinam a ser arquivos. Em qualquer sistema cultural, apenas alguns documentos atendem aos critérios de ‘arquivabilidade’. Com exceção dos documentos privados [...]” (p. 19)^{vii}.

Taylor (2013) nos explica que os arquivos são os materiais duradouros (fotografias, acessórios, roupas, vídeos etc.), enquanto o repertório se faz pelas práticas incorporadas (fala, dança, movimento etc.), sendo aqui importante destacar a interação entre ambos para acessarmos os processos de transculturação. O repertório de práticas pode rasurar o arquivo oficial, ampliando os roteiros e outras produções de saberes sobre o território, a cultura e as potencialidades do corpo.

As lentes institucionais me apresentaram uma imagem estática sobre o Cariri: um lugar de fé, cultura popular e de tradição, ainda com suas matrizes culturais com forte distinção entre o rural e o urbano; um roteiro estabilizado sobre o local^{viii}. Embora isso delimite e homogeneíze os territórios, os corpos e a cultura pelos arquivos e imagens hegemônicos, Albuquerque Jr. (2013), ao pensar os discursos que definiram um ser nordestino, articulado com Michel Foucault e Michel de Certeau, nos ensina que “[...] existe uma brecha entre o dizer e o fazer, que inventa um cotidiano diferenciado daquele que os discursos enunciam.” (p. 23). É preciso multiplicar os arquivos e as imagens sobre o nordestino e sobre o Nordeste para (des)aprendermos os estigmas culturais.

Iniciei esta pesquisa pelo campo do afeto, no sentido de tornar receptivo às emoções, de promover e permitir o encontro com as experiências entre as corporeidades e o território. Ao começar a morar na região e vivenciar as experiências sensíveis pela interação com a arte, pude observar que



o arquivo organizado e repetido como essência cultural de um local conformado e incorporado pelo meu corpo precisava ser (des)aprendido para ser ampliado, descortinando assim a sua complexidade.

Não conseguirei me deter de forma detalhada neste trabalho o que trazemos como afeto, mas para refletirmos de forma breve, como escreve Suely Rolnik (2016) ao falar sobre as três linhas abstratas que o desejo foi traçando, a autora nos explica que a primeira, a linha dos afetos, “[...] faz um traçado contínuo e ilimitado, que emerge da atração e da repulsa dos corpos, em seu poder de afetar e serem afetados.” (p. 49) É um fluxo que nasce do “[...] encontro com outros corpos (não só humanos) e com corpos que se tornam outros” (ROLNIK, 2016, p. 49). Para o autor dos estudos culturais Lawrence Grossberg (2010), a cultura nos permite ter acesso à textura da vida, sendo que o afeto está colocado para ele enquanto engajamento político:

É a multiplicidade de maneiras pelas quais as pessoas estão ancoradas em suas vidas, as maneiras como elas pertencem a certos lugares e ao longo de certas trajetórias. É a produção do fato de identificação. Opera por meio de múltiplos regimes e formações, produzindo muitas modalidades e organizações diferentes, incluindo, por exemplo, emoção, humor, desejo, pertencimento, estruturas de sentimento, mapas de matéria, mapas de significado (significação) e sistemas de representação (ou ideologia, como investimento afetivo em significações particulares que lhes conferem a pretensão de representar o mundo). (GROSSBERG, 2010, p. 194 – 195, tradução nossa)^{ix}

Os nossos corpos se tornaram arquivos do poder, catalogados e encaixados em categorias que limitam nossos modos de ser, fazer, saber, ver, ouvir e sentir. De acordo com Greiner (2005), seria por meio de metáforas pensar este corpo não pela perspectiva cartesiana e das formas, mas o corpo pensado pela instabilidade das forças da própria mente. Como Cardoso Filho (2020) escreve, articulado com os ensinamentos de Eduardo Viveiros de Castro sobre o perspectivismo ameríndio, os corpos não podem mais ser pensados apenas como fisiologias ou anatomias, “[...] mas “modos de ser”, um “feixe de afetos e capacidades”” (p. 306).

Sendo assim, ao me engajar com o encontro com Rondinele e sua *drag*, observo convergência com o que nos ensina Raposo (2015) sobre o ativismo, permitindo costurar conexões entre a arte e a política, pois mesmo sendo um conceito ainda instável e que não possui consenso, “[...] estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão.” (p. 4) Uma forma de reivindicação política pela a arte.

Para tecer esta análise com a apresentação de 2016 de Rondinele|Transrústica, relembro e retorno para novembro de 2020^x, quando Rondinele e eu combinamos nossa primeira conversa.

Fomos ao bar O Mirante, na encosta do bairro Seminário, no Crato. Lembro de quando o artista me falou sobre o seu contato com a arte, presente na sua trajetória desde a infância:

A ligação com o circo veio de uma forma muito natural, é até engraçado, mas minha avó tinha uma mercearia que vendia comida na Praça da Sé, no Crato, e todos os sábados e domingos tinha um rapaz chamado José Ernani que levava o material (as pernas de pau), e eu ficava lá perturbando para andar porque eu não tinha dinheiro e minha avó também não me dava, aí por dia eu ganhava um pratinho de comida sempre que eu ficava com fome, aí eu ficava dizendo 'mãe, eu estou com fome'. Eu chamava minha avó de mãe. Aí eu ia lá (em José Ernani) e dizia 'é cinco reais o pratinho da minha avó, quer trocar?', aí ele aceitava, então eu comecei frequentar bastante a Praça da sé e foi dessa maneira que eu conheci Naomi Houston, Andeciele Martins, grandes artistas e que eu tenho uma admiração incrível. (FURTADO, 2020)

Dos encontros com a arte em via pública, ainda quando criança, Rondinele se aproximou de atores, atrizes e artistas circenses da cena cratense. Daquele momento em diante a arte se tornou parte dos delineamentos tecidos pelo seu corpo em interação com os fluxos da vida. O *performer* representa a cultura regional de forma transversal, nos auxiliando a perceber não apenas os conflitos, bem como os diálogos entre as fronteiras dos processos culturais e artísticos de um local.

Rondinele integrou a Companhia Circo Escola Alegria, o Circo do Sopé, entre os anos de 2008 a 2014, onde iniciou as práticas nas técnicas circenses. Integrou também a Companhia Brasileira de Teatro Brincante, na qual teve experiências em sonoplastia, figuração, encenação como coadjuvante, entre outras vivências artísticas. Em 2010 participou no Curso de Formação em Teatro, realizado pelo Centro Cultural Banco do Nordeste Cariri (CCBNB) e em 2015 na Residência Cênica, processo de construção da Ópera Kariri. Entre seus principais trabalhos destacamos as peças como *Teu Nome*, pela Companhia Circo do Sopé (2010); *Desligue o Projetor* (2014), *Espie pelo Olho Mágico* (2014) e *Eu Rondei e Vou Rondar* (2014 - 2017), pela Companhia Yoko de Teatro.

Articulamos este texto com os activismos das dissidências sexuais e de gênero como nos explica Leandro Colling (2018), não operando como categorização, mas um gesto analítico, visto que é importante o trabalho destes artistas, pois “[...] criam e entendem as suas manifestações artísticas como formas distintas de fazer política [...]” (p. 158). Como esclareceu Rondinele,

Tudo se mistura de uma forma muito intensa, o meu trabalho e o Rondinele. Assim, hoje em dia, eu não sei diferenciar o Rondinele que está lá no enfrentamento expondo seus pensamentos para o Rondinele da Transrústica. Acredito que eu até consiga, porque a Transrústica é muito de enfrentamento, de levar as ideias que o Rondinele pensa. Hoje, eu como Rondinele, não posso ver algo acontecendo, algo que eu fale, e ficar calado, entendeu? Eu não vou estar nas pernas de pau, maquiada, não vou estar de figurino, mas vou estar na minha realidade do dia a dia, e se eu vir algo, eu

vou ter que enfrentar, vou ter que bater de frente com as ideias que a Transrústica acredita e ao mesmo tempo eu acredito. (FURTADO, 2020)

Retornando com Colling (2018), a emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gênero são produções que se disseminam pelas redes sociais digitais, não ocupam apenas os espaços fechados e museus, mas ocupam as ruas, espaços públicos etc. “Assim, esses ativismos emergentes no país nos últimos anos trabalham no sentido de liberar o fluxo desejante [...]” (COLLING, 2018, p. 165). É preciso tecer artimanhas para entrever as brechas não enunciadas pelas imagens e pelos discursos que se materializam em arquivos estigmatizantes sobre a cultura, o território e o corpo.

Como escreve Albuquerque Jr. (2013), “o nordestino é situado como um homem que se define na contramão do mundo moderno [...]. Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos.” (p. 150) Mas como nos ensina Rondinele, o nome da sua *drag* vem por querer levá-la para a cultura vista como local, mas não algo rústico. “[...] O Transrústica é mais ou menos isso, além do rústico, justamente para quebrar e ter esse choque, da Transrústica, aí eu venho de perna de pau, não uso salto [...]” (FURTADO, 2020). Não pretendemos demarcar tradicionalismos ou modernismos, mas diálogos entre fronteiras pela ação com a arte de Rondinele e da sua *drag*.

Rondinele|Transrústica na XIII Parada da Diversidade Sexual

Como nos explicam Cardoso Filho e Gutmann (2019), “a força da experiência estética reside na dimensão relacional e articulada aos aspectos simbólicos, políticos e culturais, em suas respectivas materialidades.” (p. 105) O autor e a autora entendem a compreensão do estético não apenas como acontecimento das linguagens, já que no campo da comunicação “[...] há também um desejo de discuti-los a partir de perspectivas ligadas às suas singularidades e borramentos, às suas capacidades de enfrentamento e desestabilização das convencionalidades [...]” (CARDOSO FILHO e GUTMANN, 2019, p. 106). Além disso, percebe-se a dimensão política pela relação do sensível como possibilidade de partilha que pode incentivar reorganização e disputas através das interações.

Em outro momento do texto, com Richard Schechner, Cardoso Filho e Gutmann (2019) explicam sobre os comportamentos restaurados (*restored behaviors*), ou seja, práticas repetidas, convenções que instituem rituais, identidades, narrativas, novos padrões etc. Como nos apresenta neste texto, o investigador e a investigadora pontuam como hipótese a capacidade de apreensão da experiência estética pela análise da performance articulada como uma forma-força. “[I]sto é, a

desestabilização das performances sociais convencionais pode indicar o acontecimento de experiência estética.” (CARDOSO FILHO e GUTMANN, 2019, p. 106). Ou seja,

As performances, então, se revelam como uma espécie de forma-força (e não meramente a representação de uma ação) que indicam tanto as matrizes convencionais da ação quanto seus desvios disruptivos em determinados acontecimentos. Elas se constituem como um interessante objeto para o mapeamento das experiências estéticas no campo da comunicação. (CARDOSO FILHO e GUTMANN, 2019)

Portanto, a performance aqui opera como esta forma-força na possibilidade de constituir conhecimento para o campo da comunicação, “como termo que conota, simultaneamente, um processo, uma práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um modo de intervir no mundo [...]” (TAYLOR, 2013, p. 44) Este texto opera como uma performance, um modo de conhecer e ampliar imagens, discursos e saberes em diálogo com o repertório do(a) artista.

Em 2016 estive na 13ª parada da diversidade sexual do Crato e foi lá que meu corpo pudera ver-sentir-ouvir e (des)aprender com a *performance* de Rondinele|Transrústica pela primeira vez. Sendo assim, operamos na complexidade da imagem, entre os realismos do arquivo em vídeo e a memória afetiva da minha presença na experiência, o que consideramos como parte de uma disputa estético-política pela arte. Vestida em uma peça de roupa feita com milhares de fios da fibra de sisal, Rondinele|Transrústica entrou no largo da RFFSA ao som de Margareth Menezes, a música escolhida foi um *remix* de *Uma História de Ifá (Elegibô)*^{xi}, composta por Rey Zulu e Ythamar Tropicália, gravada no primeiro LP da banda soteropolitana Ara ketu, em 1987, e regravada por Margareth, em 1988.

Ao som de um *remix* da vertente do *tribal house*, subgênero do *house music*^{xii}, ao começar a performance, Rondinele|Transrústica se aproximou do palco com movimentos intensos e marcados pelas batidas sonoras. Como rastreado na *Encyclopedia of African American Music*, dos estudiosos em música Emmett G. Price III, Tammy L. Kernodle e Horace J. Maxile Jr. (2010), o gênero possui influências afro-americanas e latinas que permeiam a *house music*, variando entre 118 e 135 batimentos por minuto (bpm), “ainda mais do que o *disco*, o *house* confia menos nas letras, e os vocais muitas vezes se tornam parte da sintaxe rítmica da faixa. [...] Em geral, palavras ou frases são repetidas com pouca preocupação com a sintaxe ou a forma da música.” (p. 406, tradução nossa)^{xiii}.

A base deste tipo de música se afirma pelo uso insistente de repetição. O desenvolvimento deste gênero está diretamente relacionado com o desenvolvimento da tecnologia musical, à medida que a *house music* se desenvolveu como um gênero da música de dança eletrônica, tendo como um

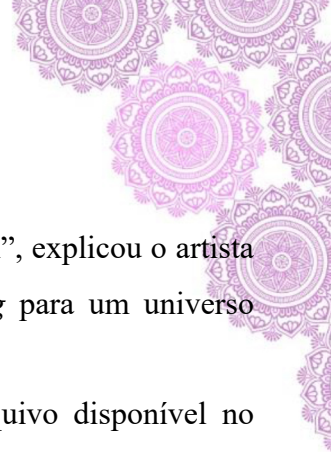
dos seus subgêneros o *tribal house*, combinando *house* com ritmos de *world music* e elementos de percussões musicais étnicas ou indígenas. Como nos lembrou Rondinele em 2020: “eu sempre gosto de fazer isso, de remixar”.

Logo após o início da apresentação, Rondinele|Transrústica removeu a peça que cobria o seu corpo, descortinando assim a sua segunda pele: um maiô bege que deixava o seu abdômen visível e um apetrecho de couro da mesma cor, como uma gola acoplada aos ombros e ao pescoço. Ao som do *remix*, o(a) artista sambou, girou e se deslocou em meio ao público. Arriscou também movimentos instáveis e continuou a se movimentar em cima das pernas de pau pelo chão de paralelepípedos irregulares do largo da RFFSA. Movimentos com destreza e pausas marcantes.

Os tambores e os batuques da melodia dançada no evento nos guiaram por conexões com o axé, conectando o samba-reggae em entrelace com a batida eletrônica da música. Após o primeiro minuto da apresentação, identificamos no vídeo^{xiv} o movimento de um passo de dança que parece ser movimento de incorporação da coreografia da música *Bang*^{xv}, da artista brasileira Anitta, e logo em seguida, ao som dos tambores o(a) artista girou, o que podemos sugerir como incorporação de movimentos ritualísticos das religiões de matriz africana e/ou do dançar dos corpos que giram ao som do *tribal house* nos clubes de música eletrônica LGBTQIA+.

Pelos batimentos por minuto do *remix* e o movimento de Rondinele|Transrústica em performance, observamos diálogos com a proposta de Diana Taylor (2013) com a transculturação, indicando “o processo transformativo por que passam todas as sociedades quando entram em contato com material cultural estrangeiro, seja voluntariamente ou não” (p. 37). A música, mesmo separada pelo tempo e pelo espaço, das tecnologias de reprodução sonora até os processos de transculturação, traz referências que nos permite rastrear brechas e resistências de formas expressivas, culturais e políticas da diáspora africana, assim como a interação com outras culturas. Como escreve Hall (2003), “é importante ver essa perspectiva diáspórica da cultura como uma subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação.” (p. 36).

Ao finalizar a *performance*, o apresentador do evento anunciou o nome do(a) artista de duas formas: Rondinele Furtado e logo em seguida o chamou de Transrústica. Pareceu borrar e sobrepor momentaneamente a identidade do artista com a da sua *drag*. A arte com Rondinele|Transrústica parece nos sugerir fluxos artivistas e de transculturação. A *drag* interpretada por Rondinele não tem como objetivo mirar na cultura “[...] americanizada, [com] um perucão, um bocão, uma make quebrada [...]” (FURTADO, 2020), mas sim uma prática das suas interações, sem soltar as mãos da tradição do local. “São formas que a gente procura de encaixar certas culturas em outras culturas, de



dar aquele choque, e as pessoas ficarem ‘o que é isso?’, e daí levar a mensagem”, explicou o artista destacando existir um conflito “[...] muito grande [em] levar a cultura *drag* para um universo totalmente tradicional.” (FURTADO, 2020)

Neste caso, a apresentação realizada em 2016 e lembrada pelo arquivo disponível no YouTube, parece operar como possibilidade para (des)aprender roteiros estabilizados sobre a cultura, o território e as potências que tece Rondinele|Transrústica pelas suas corporeidades e acoplamentos feitos ao corpo (pernas de pau, roupa, acessórios etc.). As fronteiras aqui não são excludentes do movimento ancestral, popular e local ou do movimento global, mas opera no entremeio, no que está em diálogo, dissolvendo essências e estigmas cristalizados no tempo sobre o território, a cultura e o próprio corpo. Não temos como intuito ignorarmos a tradição, mas nos opormos a rigidez do tradicionalismo e dos fluxos hegemônicos que cristalizam imagens, discursos e saberes.

(Re)partilhando o sensível com Rondinele|Transrústica no evento de 2016

Como nos apresenta Helena Katz e Christine Greiner (2005) é o sentido do movimento que dá início ao processo da comunicação, visto que “[...] nem tudo o que se comunica opera em torno de mensagens já codificadas. [...] Esses processos têm lugar no tempo real das mudanças que ainda estão por vir, no ambiente, no sistema sensório-motor e nervoso.” (p. 133) Quando Rondinele|Transrústica se apresentou em 2016, acoplada às pernas de pau e dançou em meio ao público, toda a interação do evento me fez ver-sentir-ouvir o território que não é uma tessitura singular e cristalizada, mas múltiplo e em transformação.

Pelos rastros deixados pelo arquivo no YouTube, conseguimos escutar os gritos e sentimentos o engajamento do público ocupando o local para festejar. Entre imagens e mensagens complexas de serem comunicadas, Rondinele|Transrústica parecia costurar um campo de força no seu entorno, como uma disputa estético-política. Na nossa conversa no bar O Mirante, no Crato, Rondinele expressou: “a gente joga a mensagem e faz com que as pessoas pensem também e reflitam. Tipo, uma música ou tal movimento [...] Tem interpretação, tem tudo isso. O corpo fala muito, entendeu?” (FURTADO, 2020).

O corpo não apenas fala, como também sente. Para o filósofo Emanuele Coccia (2010), “vivemos porque podemos ver, ouvir, sentir, saborear o mundo que nos circunda” (p. 9). A vida sensível “[...] pode ser definida como uma faculdade particular de se relacionar com as imagens: ela

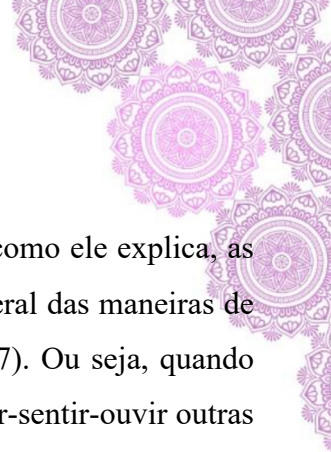
é a vida que as próprias imagens esculpiram e tornaram possível.” (COCCIA, 2010, p. 10). Vivemos no meio da experiência sensível e somente podemos sobreviver graças às sensações.

O sensível é o ser das imagens que define as formas, limites, realidades, as materializações do que nos envolve pela experiência e intensidade, não se resume meramente à questão psíquica e nem mesmo à própria existência do mundo e das coisas (COCCIA, 2010). É preciso um devir sensível, pois “se o sensível não coincide com o real, é também porque o real e o mundo, enquanto tal, não são por si mesmos sensíveis, eles precisam tornar-se sensíveis.” (COCCIA, 2010, p. 17) Para isso, nos importa trazer o que nos apresenta Jacques Rancière (2009) como a partilha do sensível, sendo o que dá a forma à comunidade, “[...] que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 15). Com a existência do sensível e o nascimento das imagens, as formas se multiplicam, deixam de ser únicas e irrepetíveis:

E já que a experiência e percepção são uma contínua correspondência com o sensível – ou melhor, a vida psíquica do sensível –, também o pensamento é uma forma de multiplicação. A palavra, a audição, a visão, todas as nossas experiências são uma operação de multiplicação do real, uma vez que utilizam imagens. (COCCIA, 2010, p. 34)

E neste caso, imagem aqui se aproxima do que nos explica Rancière (2012), não sendo esta “[...] o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito.” (p. 92). Revendo os rastros que foram deixados pelo vídeo do YouTube, percebo que alianças afetivas foram constituídas, não de modo integral, mas parcialmente, parecendo sugerir a constituição de um campo de força que se integra momentaneamente pela dança, pela arte e pela interação. Percepções que engajam afetos e tecem corporeidades entre o|a artista, o público e o ambiente.

À vista disso, quando percebo a ação das corporeidades de Rondinele|Transrústica na apresentação de 2016, parece engajar o movimento do público ao interagir quando dançam ou gravam vídeos e fotografam com os seus celulares, assim como também as interações entre as pessoas na festa. Me parece, pela ocupação do espaço público e ao festejarem, que comemoram a existência enquanto pessoas LGBTQIA+. Não podemos ignorar que resistir em espaços públicos pelos corpos que dançam e rebolam é também um ato político de (re)afirmação de presença. Nesse sentido, percebemos a constituição e a partilha de processos comunicacionais e estéticos pelas corporeidades em interação.



Acredito que seja válido trazer o que nos ensina Rancière (2009), pois como ele explica, as “[...] práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.” (p. 17). Ou seja, quando tecemos este enredamento da experiência de 2016, percebemos que podemos ver-sentir-ouvir outras possibilidades estéticas e comunicacionais tecidas pela arte das dissidências sexuais e de gênero neste campo de força sensível. E como nos ensina Cardoso Filho (2020) sobre as sensibilidades contemporâneas, é importante não ignorarmos a interação contínua entre materialidades corpóreas e o ambiente: “[...] suas materialidades são, portanto, determinantes, apropriam-se e estão emaranhadas umas nas outras.” (p. 306)

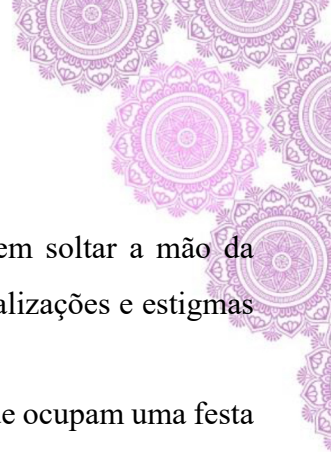
Sendo assim, observei a existência de interações que constituíram e ampliaram as imagens não apenas sobre o território e a cultura, como também sobre os limites do corpo que se acopla em pernas de pau. Para o artista, estar nos acessórios de madeira, é uma maneira de “[...] afirmar que tem um corpo em cima daquilo, um corpo que quer ser visto, um corpo que quer ser respeitado [...]. subir na perna de pau dá um, a palavra é o que, é empoderamento, dá um gás.” (FURTADO, 2020)

O que proponho aqui como uma (re)partilha sensível, emergiu pela complexidade das imagens que foram sendo tecidas nesta experiência de 2016 em/enquanto performance com o(a) artista, uma forma de enxergar a complexidade da cultura não vista pelos arquivos oficiais. Sugiro repartilhar o sensível como forma de repartilharmos as imagens e quem sabe possamos repartilhar o comum, onde a ocupação dos espaços públicos pela arte das dissidências sexuais e de gênero consiga nos apresentar a política de comemorar a vida no país que mais mata pessoas LGBTQIA^{+xvi}. A festa como uma forma de mostrar que estas corporeidades existem e resistem com a arte para além do ódio.

Considerações

Já que as práticas artísticas são maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral e nas próprias maneiras de ser e formas visíveis que nos são ensinadas, finalizo acreditando que a apresentação de Rondinele|Transrústica, assim como me permitiu (des)aprender e ampliar roteiros estabilizados sobre a cultura, o território, a identidade e o corpo, penso que também sugeriu uma disputa estético-política pelo campo do sensível e dos afetos, produzindo um campo de força ativado pelas corporeidades em interação que parecem se integrar momentaneamente incorporando a felicidade.

Os fluxos de transculturação nos apresentam outras imagens, discursos e saberes tecidos pela arte das dissidências sexuais e de gênero. Esta experiência nos deixa ver outras possibilidades de



existência, produzindo tensão às imagens hegemônicas sobre a região, mas sem soltar a mão da tradição. Operamos no entremeio do diálogo entre as culturas, dissolvendo cristalizações e estigmas no que diz respeito ao território, à cultura e sobre os próprios limites do corpo.

O sensível é deslocado pela produção das interações das corporeidades que ocupam uma festa LGBTQIA+, produzindo engajamentos múltiplos despertados pelo campo das sensibilidades neste campo de força entrelaçado pela música, pelo corpo que dança e pelo público que interage com a apresentação. Sendo assim, (re)partilhar o sensível pela arte como política das dissidências sexuais e de gênero por meio de uma disputa com a performance e pelo modo de ver-sentir-ouvir, é sugerir disputas por outras formas de repartilhar o comum e ocupar os espaços públicos da cidade. O corpo em ação, engajado pela arte como política para reestabelecer novas políticas de resistência e (re)afirmação de presença das corporeidades que se integram momentaneamente para festejar a sua existência. Precisamos enxergar outras partilhas sensíveis que devem ser vistas, valorizadas financeiramente, politicamente e culturalmente falando.

Mesmo com as problemáticas de um evento institucional, como a desvalorização aos artistas locais, o que não conseguiremos aprofundar nesta análise, lembremos: a existência de uma experiência em/enquanto performance em um evento LGBTQIA+ que agrega um corpo integrado momentaneamente pela arte, apresenta também modos de resistência das dissidências sexuais e de gênero. Não vamos nem falar em como a pandemia da covid-19 afetou este cenário, inclusive o de artistas como Rondinele|Transrústica, que teve suas apresentações canceladas.

Referências

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino**: invenção do “falo” — uma história do gênero masculino. São Paulo: Intermeios, 2013.

CARDOSO FILHO, Jorge.; GUTMANN, J. Performances como expressões da experiência estética: modos de apreensão e mecanismos operativos. In *Texto*, v. 47, p. 104-120, 2019.

CARDOSO FILHO, Jorge. Objetos, natureza e cultura: uma proposta de abordagem sobre sensibilidades contemporâneas. In: CARDOSO FILHO, Jorge; ALMEIDA, Gabriela; CAMPOS, Devisson (org.). **Políticas do sensível**: corpos e marcadores de diferença na comunicação. Belo Horizonte, Mg: Ppgcom/Ufmg, 2020. p. 297-315.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.

COLLING, Leandro. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. *Sala Preta*, v. 18, n. 1, p. 152-167, 2018.

FURTADO, Erisvaldo Rondinele. **Primeira ida a campo com Rondinele**: entrevista [27 nov. 2020]. Entrevistador: Walisson Araújo. Crato, 2020. 2 arquivos sonoros (70 min).

GASTALDI, Alexandre Bogas Fraga *et al.* (Orgs). Observatório de Mortes Violentas de LGBTI+ no Brasil - 2020: Relatório dacontece Arte e Política LGBTI+ e Grupo Gay da Bahia. 1. Ed. Florianópolis: Editora Acontece Arte e Política LGBTI+, 2021. 79 p.

GREINER, C. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2005.

GROSSBERG, L. **Cultural Studies in the Future Tense**, Durhan and London: Duke University Press, 2010.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia. In: **O Corpo**: Pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, p. 125 – 133, 2005.

MBEMBE, Achille. The Power of the Archive and its Limits. In: HAMILTON, C. et al. (eds.). **Refiguring the Archive**. Dordrecht: Springer Netherlands, 2002. p. 19–27.

OLIVEIRA, José Marcelo Domingos de; MOTT, Luiz (org.). **Mortes violentas de LGBT+ no Brasil - 2019**: relatório do grupo gay da bahia. Salvador: Editora Grupo Gay da Bahia, 2020.

PRICE III, Emmett G.; KERNODLE, Tammy L.; MAXILE JR., Horace J. (ed.). **Encyclopedia of African American Music**. Santa Monica, California: Greenwood, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2ª ed. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.

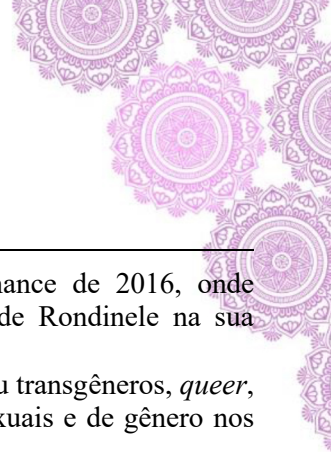
RANCIÈRE, Jacques. A imagem intolerável. In: **O espectador emancipado**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 83–102.

RAPOSO, Paulo. “**Artivismo**”: articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de Arte e Antropologia** [Online], Vol. 4, No 2 | 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/cadernosaa.909>>. Acesso em: 03 de jul. de 2020.

ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. 2 ed. Porto Alegre: Sulina/ Editora da UFRGS, 2016.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

¹ Informações disponíveis no link: <https://www.cidades.ce.gov.br/regiao-metropolitana-do-cariri/>. Acesso em: 25 out. 2021.



ⁱⁱ Uso o nome Rondinele|Transrústica nos momentos relacionados com a performance de 2016, onde momentaneamente a identidade parece se sobrepor, não havendo um apagamento de Rondinele na sua personagem, a Transrústica.

ⁱⁱⁱ LGBTQIA+ é a sigla utilizada para lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais ou transgêneros, *queer*, intersexuais, assexuais. O sinal + procura alcançar a reverberação das dissidências sexuais e de gênero nos contextos específicos.

^{iv} Local da antiga estação da Rede Ferroviária Federal – RFFSA. Atualmente funciona como Centro Cultural do Araripe - RFFSA.

^v Esta pesquisa iniciou quando fui bolsista CNPq de Iniciação Científica no grupo Filosofia, Arte e Estéticas do Movimento (FiloMove), coordenado por Natacha Muriel López Gallucci, na Universidade Federal do Cariri (UFCA), em 2020. A investigação ainda está sendo desenvolvida, pois a artista estará presente na cartografia dos afetos que vem sendo tecida para a Dissertação do Mestrado na Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom), na Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob a orientação de Jorge Cardoso Filho.

^{vi} Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v-9DDhKOKQA>. Acesso em 20 de outubro de 2021.

^{vii} Texto original: "We often forget that not all documents are destined to be archives. In any given cultural system, only some documents fulfil the criteria of 'archivability'. Except for private documents [...]"

^{viii} Podemos acessar a “Rota Cariri”, lançada em 2020, iniciativa da Secretaria do Turismo do Ceará (Setur) em parceria com a Secretaria da Cultura do Estado (Secult) e o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae) para perceber discursos e imagens que são institucionalmente articulados e repassados sobre o turismo do território. Disponível em: <https://www.ceara.gov.br/2020/03/03/rota-cariri-e-lancada-e-sera-divulgada-no-mercado-nacional/>. Acesso em: 10 dez. 2021.

^{ix} Texto original: “It is the multiplicity of ways in which people are anchored into their lives, the ways they belong at certain places and along certain trajectories. It is the production of the fact of identification. It operates through multiple regimes and formations, producing many different modalities and organizations, including, for example, emotion, mood, desire, belonging, structures of feeling, mattering maps, maps of meaning (signification), and systems of representation (or ideology, as the affective investment in particular significations that grants them the claim to represent the world)”.

^x **A entrevista utilizada nesta análise foi realizada em 27 de novembro de 2020.** Tive outras conversas com o artista em momentos casuais, em eventos e festas LGBTQIA+ no fluxo entre Crato e Juazeiro do Norte desde o nosso encontro em 2016. Assim como também tivemos mais dois momentos de conversa após a entrevista realizada em 2020.

^{xi} Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PKa12yBZV-A>. Acesso em: 15 jul. 2021.

^{xii} Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PliJHOb_7JE. Acesso em: 07 nov. 2021.

^{xiii} Texto original: “Even more so than disco, house has less reliance on lyrics, and the vocals often became part of the rhythmic syntax of the track. [...] In general, words or phrases are repeated with little concern with syntax or song form.”

^{xiv} Momento do passo que se assemelha ao da coreografia de *Bang*, da Anitta: <https://youtu.be/v-9DDhKOKQA?t=81>. Acesso em: 01 dez. 2021.

^{xv} Momento do passo de dança disponível no link: <https://youtu.be/UGov-KH7hkM?t=10>. Acesso em: 01 dez. 2021.

^{xvi} Em 2019, segundo o relatório do Grupo Gay da Bahia (GGB), 329 pessoas LGBT+ tiveram morte violenta, sendo 297 homicídios e 32 suicídios. Já em 2020, segundo o Observatório de Mortes Violentas de LGBTI+ no Brasil – 2020, pesquisa guiada pelo Grupo Gay da Bahia e o Acontece Arte e Política LGBT, rastreamos 237 mortes motivadas pela LGBTI+fobia (GASTALDI et al., 2021).