

TOURANINFO: EXPERIÊNCIAS DE ESCAPE DA(S) BINARIEDADE(S) EM UM CORPO BAILARINO

Lui Martins dos Reis

*Discente do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do
Paraná
luimartins.r@gmail.com*

Princesa Ricardo Marinelli Martins

*Docente do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do
Paraná
princesa.ricardo@gmail.com*

*Simpósio Temático nº 11 – DANÇA, GÊNERO E INTERSECCIONALIDADES: POLÍTICAS,
POÉTICAS E EPISTEMOLOGIAS EM ARTE)*

RESUMO

Este trabalho é uma análise do processo criativo desenvolvido na primeira metade da pesquisa performativa de TCC do discente Lui Martins dos Reis, do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), que culminou na performance corporal Touraninfo, (des)estruturada ao redor dos arquétipos femininos e masculinos encontrados no balé romântico/clássico de repertório. O título da performance, em proposital jogo de inversão dos gêneros binários, criou-se no desenrolar das explorações da figura do Toureiro, presente no balé Dom Quixote, articulada às múltiplas criaturas místicas femininas encontradas nos balés românticos e clássicos, como sílfides, dríades e fadas, que foram condensadas na simbólica ideia mitológica da Ninfa. A criação de corpos e papéis binários dentro da prática do balé será analisada a partir do conceito butleriano de performatividade de gênero, e as tensões entre o corpo não binário e as cristalizações do imaginário do balé serão apresentadas através dos registros compilados ao longo da pesquisa, os quais se aproximam das ideias de escrita e desenho automático, métodos influenciados pelo surrealista André Breton. Com isso, pretende-se evidenciar as possibilidades do corpo dissidente que traz em si as marcas de uma forma artística extremamente binária, subvertendo, em um movimento de profanação, os dogmas de tal prática em disparador poético sujeito às metamorfoses demandadas pelo processo criativo e (des)identidades do corpo em questão.

Palavras-chave: Gênero, Pesquisa performativa, Balé.

ABSTRACT

This essay is an analysis of the creative process developed in the first half of the final graduation performative research by student Lui Martins dos Reis, from Bachelor and Licentiate Degree Course at the State University of Paraná (UNESPAR), which culminated in the performance Touraninfo, (de)structured around feminine and masculine archetypes found in romantic/classical ballet repertoire. The title of the performance, in a deliberate game of binary gender inversion¹, was created in the course of explorations of

¹ All substantives are gendered in Portuguese. “Touraninfo” is a word agglutination composed by the substantive “*touro*/bull” (a masculine word in Portuguese) and “*ninfa*/nymph” (a feminine word in

the Bullfighter figure, present in the ballet Don Quixote, articulated to the multiple mystical female creature found in romantic and classical ballets, such as sylphs, dryads and fairies, which were condensed into the symbolic mythological idea of the Nymph. The making of binary bodies and roles within ballet practice will be analyzed from the perspective of the Butlerian concept of gender performativity, and the tensions between the non-binary body and the crystallizations of the ballet ideal will be presented through descriptions compiled throughout the research which approximate the ideas of automatic writing and doodling, methods influenced by the surrealist André Breton. With this, it is intended to highlight the possibilities of the dissident body that carries within itself the marks of an extremely binary artistic form, subverting, in an action of profanity, the dogmas of such practice in poetic trigger submitted to the metamorphoses demanded by the creative process and (de)identities of the body in question.

Keywords: Gender, Performative research, Ballet.

INTRODUÇÃO

ou sobre o processo de transformar desejos em pesquisa

Entrar em processos de investigação em dança é sempre decidir mover algo no mundo e também nos corpos que somos. Temos insistido numa prática de dança que seja conectada, ao mesmo tempo, com aquilo que nos move e aquilo que queremos mover. Atravessando-ressignificando-tensionando existências (ou, em outras palavras, as ficções performativas que compõem o que chamamos de “eu”) tendo no movimento ponto de partida e centralidade. Criar-investigar dança é também, de certa forma, desafiar-se a inventar outro mundo. Outros mundos. É um exercício de procurar espaço e tempo para poder destruir o espaço e o tempo. É a aventura de produzir ficções outras em meio às ficções que chamamos, na vida cotidiana, de realidade. Talvez então, para nós, criar tem sido inclusive questionar aquilo que chamamos de humanidade. De certo modo acreditamos que a humanidade é um projeto que fracassou e que novos projetos de existência estão por aí, vivos, disponíveis, em curso. Não é pessimismo, nem fatalismo. Pelo contrário: é potência de desejo, é apostar que podemos mais, podemos outra coisa. Pensando assim, criar é sempre morrer um pouco. Morrer, matar, mover.

O texto que compartilhamos aqui é a tentativa de palavrear o impalavreável, capturando um pedaço da pesquisa desenvolvida no encontro entre Princesa e Lui por ocasião da elaboração do trabalho de conclusão de curso de Lui na graduação em

Portuguese). The last letter of both substantives – *o* and *a* – are gender flexions, so in the agglutination “Touraninfo” we exchanged them for a disruptive purpose.

Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR. Talvez seja justo começar por aqui: pelo encontro.

Ah, o encontro! Temos apostado na radicalidade do encontro como estratégia-contexto de reinvenção. De si, do outro, do mundo. Chamamos essa bruxariuzinha de "poética do encontro". No caso da pesquisa aqui compartilhada, é sobre olhar com cuidado para o tamanho enorme da potência do encontro entre dois corpos-existências. Ao valorizar o corpo novo que passa a existir quando entro e deixo o outro entrar, admitimos e compreendemos o encontro como método de pesquisa. Não qualquer tipo de encontro, mas um encontro que se pretende revelador e cúmplice. Investigativamente, pensar o encontro como poética significa estabelecer e pactuar outras formas de olhar para a vida que se estabelece na relação com o outro, procurando nessa relação nossa matéria poética.

Encostades, aproximades, os dois corpos caminharam na direção de dar movimento a algumas das questões urgentes-emergentes na trajetória de Lui, nunca visando a respostas plenamente objetivas. Colocar questões no mundo e perceber como elas alimentam nossa criação, estética e politicamente, não garante nenhum resultado cartesiano. Pautamo-nos então em dois eixos que ora se desdobraram, ora foram recortados e afunilados. *Como é possível construir uma performance quimérica de gênero atravessada pela técnica e gestualidade binária do balé clássico?* Atentamo-nos para o fato de o corpo sujeito ter passado por um treino e socialização femininos, então foi crucial a aproximação e apropriação da gestualidade e dinâmica dos bailarinos homens. Para além disso, quais faíscas ou resquícios do balé permanecem? Manter o corpo estritamente fiel ao código dessa técnica não foi frutífero para tais investigações. Em outras palavras, o balé precisou deformar-se para abraçar o corpo desviante.

DESENVOLVIMENTO

desenvolver e destruir formas em movimento

Procedimentos-disparadores-parâmetros-programas (ou sobre como as questões viram corpo)

Um desafio que atravessa essa pesquisa (a nós e também à dança enquanto área de produção de conhecimento), diz respeito a COMO as questões do mundo e em especial as relativas a identidades e direitos de populações em situação de vulnerabilidade vulneráveis têm sido tratadas nas pesquisas em dança. É inegável o aumento do número de trabalhos e artistas interessadas nas discussões de Gênero e sexualidade, das diásporas, dos povos originários, das pessoas com deficiência. No entanto percebemos que as questões são abordadas como assunto, como tema, e pouco invadem os próprios PROCEDIMENTOS em dança. Como as existências fora do binário podem virar matriz de movimento? Textura? Tônus? Corpo, afinal? Como retirar o debate sobre performatividades dissidentes do campo do “assunto” ou do “tema”, para transformá-los na própria estrutura da dança que fazemos?

Na forma que estamos entendendo as poéticas da coreografia, a proposta é partir de uma observação-investigação para diagnosticar gestos que já estão na corpa que sou eu. Que informações o constroem? Quais as suas necessidades e urgências? Como se coloca em relação ao mundo? Partindo desta corpa particular e específica, COMO colocar em movimento as ideias e imagens que o habitam e o posicionam no mundo? COMO organizar esse material estabelecendo relações com o mundo? Trata-se de problematizar metodologicamente o “fazer dança” em cada corpo a partir do que ele é e de como ele está no mundo – na busca por questões latentes em cada um e pelo modo específico como essas questões se desenvolvem em um pensamento coreográfico.

Como questões íntimas minhas podem se transformar em importantes assuntos para serem partilhados com o mundo (uma pessoa de cada vez)? Como desenvolver um vocabulário de movimento que fale de algo que é só meu, ou que só pode ter origem em mim? O que você pensa enquanto dança? É possível dançar tudo o que penso, em tempo real? Como torno intensas as relações que estabeleço com a dança que faço? E com meu público? O quanto de mim consigo tornar visível enquanto danço? Como dançar produz-reconstrói minha constituição enquanto pessoa?

O “Como” do movimento passa a ocupar lugar de destaque. Trata-se de olhar justamente para as invisibilidades. Os afetos, memórias, pensamentos, imaginações. Tudo aquilo que me atravessa e me compõe. O que eu movo quando me movo?

Balé no (com o) corpo de Lui: limite e disparador

Ainda no útero materno, apontaram minha² genitália e afirmaram a meus pais que eu era uma menina. Como na vivência de várias destas, o balé clássico entrou na minha vida ainda na infância, mas eu o rejeitei pois, ora essa, em minhas palavras de criança “era coisa de menina delicada demais, ‘patricinha’ demais”. Mal sabia eu que trairia minhas palavras e, na pré-adolescência, teria um tórrido caso de amor com esse mundo de fadas e princesas.

Estudei por anos tal modalidade, e nela me formei. Os princípios e alinhamento do balé parecem criar raízes no meu corpo, mas tal perenidade não se aplicou ao meu entendimento (des)identitário. Percebi-me um corpo não-binário, fora de quaisquer possibilidades de existência no universo bailarínstico. E friso essa inexistência, pois essa dança é constituída em uma nítida cristalização binária. O passo executado por homens e aquele feito por mulheres não é exatamente o mesmo. Há elementos básicos, realmente, no balé clássico, como a rotação externa e a verticalidade, que se aplicam a todos. Mas em se tratando de tônus muscular, possibilidades de *port de bras*, expressões faciais ou passos cujo treino é mais ou menos exigido, percebe-se que há dois corpos diferentes sendo construídos nessa modalidade de dança. E também que, infelizmente, não há possibilidade de intercambiá-los dentro desse mundo.

O processo que acontece nessa produção de corpos é, em outros termos, um refinamento da performance de gênero esperada dentro dos ambientes do balé clássico. Judith Butler descreve o gênero como uma instância performativa, ou seja, que foge à ideia de uma essência interna verdadeira e permanente (BUTLER, 2019, p. 235). As características de gênero são consolidadas através de atos repetidos e estilizados que são reforçados a partir de inúmeros aparatos pedagógicos de generificação - família, escola, instituições sociais - que deixam suas inscrições no corpo de cada indivíduo, desde a ciência de sua existência no ambiente uterino até seu tipo de maquiagem cadavérica em seu enterro ou a forma como os descendentes referir-se-ão ao antepassado. A dança, como quaisquer manifestações culturais, é reflexo e produtora de comportamentos sociais, e o

² Como estratégia para sermos mais justes com a relação entre a escrita e as experiências da pesquisa, entendemos que o texto seria escrito assumindo dois tipos de vozes: nos trechos que descrevemos nossos pontos de partida e procedimentos o texto vem na primeira pessoa do plural, nos itens que tratam especificamente das experiências de Lui, a narrativa é na primeira pessoa do singular, considerando mais detalhadamente as subjetividades do corpo-Lui.

balé é, além disso, inegavelmente fruto de um regime hegemônico de representações culturais. Reitero, aqui, a definição dos regimes hegemônicos de representações culturais trazida no segundo capítulo da obra “Dança, Gênero e Sexualidade: Narrativas e Performances” (2019), de Giuliano Andreoli, por meio de um pensamento de Tomaz Tadeu da Silva: esses regimes são sistemas de significação cuja pretensão consiste em expressar o humano em sua totalidade e se utiliza do “consentimento” para que grupos sociais determinados dirijam a ação de outros, nessa incessante luta pelo direito de instituir significados. Assim, o balé, advindo da hegemonia europeia, pode ser entendido como dispositivo produtor de um entendimento supostamente universal daquilo que é o corpo da mulher e do homem - e *ai* de quem pensar em ser qualquer outra coisa nessa modalidade! - e quais seus devidos comportamentos.

Muito do que se produz, academicamente, sobre as relações de gênero no balé, recai sobre dois eixos: a opressão da mulher reforçada pela feminilidade dócil exigida por essa dança (ALDERSON, 1987; FITZ, 1998; ABREU, 2017;) ou o distanciamento dos homens em relação ao balé por receio de pôr sua masculinidade em cheque (SANTOS, et al., 2015; WOLLZ, CERQUEIRA, MULLER, 2016). Num mundo onde, cada vez mais, corpos menos binários são construídos, e a própria identidade pode ser encarada de uma perspectiva móvel e fragmentada (HALL, 2004), surpreende-me que a discussão não ocorra de forma mais fluida.

Mas será que a única perspectiva de um corpo bailarino é resignar-se a cumprir um dos papéis identitários viáveis nessa dança? O balé só pode ser visto e estudado como um domínio impenetrável e improdutivo para corpos dissidentes? Num ato de honestidade crua, digo que é mais salutar afastar-se dessa arte; a tentativa de criação de um balé que abarque a diversidade parece desgastante e infrutífera. Mas essa modalidade é, ainda assim, uma matriz de movimento que gruda como cola quente em meu corpo e, sem dúvidas, em muitos outros corpos *queer*. Assim, ao invés de esfregá-la para fora da minha pele como uma pintinha confundida com sujeira, gerando sofrimento e frustração, resolvi selecionar elementos dessa forma artística para cruzar com meus interesses de dissolução das paredes de concreto que parecem cercear as possibilidades de se existir enquanto ser humano.

Começando a olhar para alguns balés e gestualidades, percebi familiaridade com muitos solos femininos, história das protagonistas, trabalhos de *port de bras*, padrões no sequenciamento das variações e afins. Deparo-me com meus objetos em casa advindos

do balé: tenho meias cor-de-rosa, sapatilhas de ponta, *collants*, saias, *tutus*, inúmeras maquiagens e grampos - que não se fazem mais necessários em minha cabeça sem cabelos, no momento. É isso o que aprendi a fazer e ser ao longo dos anos, e ao pretender lançar-me a uma desbinarização do movimento, meu *gynus* hipertrofiado precisou dar lugar ao treino e direcionamento de um *andro* atrofiado. Dessa forma, defini o primeiro procedimento como o momento de *portar-me como um bailarino*, estudando as variações, gestos e desafios técnicos masculinos - observando, por exemplo, aulas de mestres especializados em técnica específica masculina - para que meu repertório corporal permitisse um jogo minimamente mais justo.

Tal plano pareceu sutil ao observador – inclusive questionaram-me, afirmando que nada mais eu estava fazendo do que executar passos de balé, ao invés de um processo de investigação. No entanto, afirmo sem sombra de dúvidas que foi um procedimento surpreendente. O corpo que precisou emergir não era aquele que eu tinha permissão para usar em minhas aulas convencionais ou estudo de variações femininas. Sim, eram diferenças mínimas – até pelo fato de eu não ter habilidade e destreza com esse modo de portar o corpo ao dançar – mas propus uma insistência para que essas diferenças habitassem cada gesto, olhar, postura. Mesmo o modo de encarar o público – imaginário, pois eu estava em casa, em pleno distanciamento social – era outro. A forma como os passos podem ser dados, a dinâmica do contato dos pés no chão. A angulação do tronco em relação ao quadril, ou mesmo a falta de movimento na região das sobrelhas quando a cabeça acompanha o movimento. Eu não podia mostrar “afetação”. Elegância, sim, fragilidade, não. Essas coisas nem sempre são ditas numa sala de aula de balé clássico, mas estão todas implicitamente incluídas quando um *maitre* de dança diz para seu bailarino homem ser mais forte, mais ativo. Viril.

Ao longo desse procedimento, em especial ao entrar em contato com distintas variações masculinas de repertório, pude perceber que a masculinidade também traz suas matizes. *As masculinidades*, talvez seja mais adequado, aliás. Dessa forma, fez-se necessário um filtro dentro daquilo que seria investigado mais profundamente em meu corpo. Quais das masculinidades possíveis no balé clássico seria propulsora dos seguintes laboratórios? E com quais ideais femininos dessa modalidade eu as confrontaria?

Ninfas, toureiros e a metamorfose: percurso investigativo

Arquétipos, para Carl Gustav Jung, são conteúdos que habitam o inconsciente coletivo (JUNG, 2000, p. 16), imagens universais arcaicas. Os mitos e contos de fadas, para o autor, são expressões dos arquétipos, por exemplo. Propor que quaisquer informações são “universais” é uma grande aposta, provavelmente eurocêntrica e que despe povos colonizados de nuance e complexidade. Contudo, limitando-nos à realidade do balé clássico, tal termo funciona para descrever conjuntos de alguns estereótipos de gênero que podem ser reunidos em personas reconhecidas inconscientemente por praticantes que estejam em contato com a modalidade e seu repertório por tempo o suficiente. Admitimos, dada a quantidade de voltas necessárias para explicar o uso de tal conceito, talvez seja um exagero clamar o arquétipo para tal análise. Assim, entendemos que aqui nomearemos algumas referências usadas no processo investigativo como *imagens arquetípicas do balé romântico e clássico*.

O personagem Basílio, do balé Dom Quixote, foi a referência de masculinidade selecionada para subseqüentes aprofundamentos, a qual, aos poucos, fundiu-se a um espectro de imagens mentais aproximadas a um toureiro e seus movimentos - mais ou menos realistas. Consideramos tal figura como portadora de atributos socialmente vinculados com a masculinidade hegemônica - a explosão, assertividade, confiança, capacidade de superar um adversário forte como um touro -, sendo assim uma escolha estratégica para continuar desafiando alguns limites estabelecidos pela socialização e prática do balé como um corpo lido no feminino. Ao mesmo tempo, há uma fresta de mobilização da masculinidade na imagem do *toreador*: ele exala uma peculiar sensualidade que já se apresenta como disparador de possíveis androginias no movimento.

Em relação às imagens arquetípicas da feminilidade, pinçamos a frágil e etérea donzela dos balés românticos - usualmente uma criatura mágica: fada, sílfide, dríade. Escolhemos, dentre incontáveis possibilidades, chamar a figura com a qual trabalharia de Ninfa por um vínculo afetivo existente desde a infância de Lui com tal ser. Curiosamente, a Ninfa que era objeto de sua obsessão juvenil não poderia ser mais diferente das ninfas retratadas nas célebres pinturas de Hans Zatzka ou John William Waterhouse; eram personagens do espetáculo Alegria, da famosa companhia Cirque du Soleil. Seres de cabelos curtos encaracolados, pele prateada, um rabo azulado e asas enormes. Pequenos

fos de pelos azuis saíam de suas articulações - um ser mais monstro, com certeza, do que idealização da feminilidade.

O desvio já estava posto: o toureiro másculo, porém com sua sensualidade singular, e a ninfa que nasceu de desejos monstros. Assim, o procedimento que se inicia pontualmente com uma investigação de *port de bras* selecionados dos personagens que correspondem a essas imagens arquetípicas (Basílio e Giselle, por exemplo) logo se deforma em um espaço laboratorial que envolve o tônus, dinâmica e imagens mentais registradas ao longo do processo. Havia uma necessidade de *transbordar* os contornos da técnica, pois o corpo que desafia o binário de gênero instaura em si um desafio daquilo que é o próprio humano. O interesse por trabalhar com um elevado tônus muscular foi particularmente frutífero no desenvolvimento de movimentos bélicos considerados masculinos, e permitiu estados corporais que, fundidos à insistência na relação com as imagens arquetípicas estudadas, abriram espaço para que - num ato bastante ciborguiano - o binário de gênero não fosse o único binômio em dissolução: a dualidade humano-animal começou a emergir como questão no corpo.

O toureiro, em todas as suas investidas contra seu imaginário touro, começa a perder a verticalidade - princípio este também norteador da prática do balé clássico, vale a lembrança. Logo, as debochadas brincadeiras com o animal tornam-se verdadeiras agressões horizontalizadas, num fluxo muito mais próximo daquele encontrado na vítima animal - o touro - do que no homem e seu capote. Aliás, o quão fácil é discernir vítimas e algozes?

Mesmo com toda a exploração do toureiro, que vinha cada vez mais se tornando quimera humana-aurina, as mãos de Lui ainda pareciam asas, leves, tocando com sutileza, até que tal corpo-sujeito chegava à imagem mental de um touro com mãos de ninfa. Elas não saíam daquela corporeidade: mesmo que ele guerreasse usando o corpo, costas, pernas, cabeça, chifres, as mãos muitas vezes escapavam dessa dinâmica violenta e acalentavam o espaço. Nasce, então, o primeiro monstro de uma pesquisa que se direcionaria aos poucos a entender a criação de ficções monstruosas que desafiam a ontologia do existir em binários. O ser foi chamado de Touraninfo - bem como toda essa etapa processual - e só pôde emergir pois os enunciados com os quais trabalhamos permitiam que a metamorfose dos desejos fosse abraçada com tanta intensidade quanto foram as pulsões iniciais. Mais do que isso, a metamorfose, desde o início do trabalho, regia a dinâmica dos experimentos corporais e visuais.

Enquanto força metamórfica, toda vida é um atlas se desdobrando: ela não habita um território, ela é, em sua carne, o mapa do território. (...) Poderíamos dizer também que a metamorfose é o que permite compor uma série díspar de mundos e formas em *uma única linha de vida*: através dessas formas se expressa um só eu. Toda forma, em sua profundidade mais íntima e individual, parece ser a pura realidade da transmissão. (COCCIA, 2000, p. 72)

A abertura para a compreensão do caráter inegavelmente múltiplo e metamórfico dos processos vivos, artísticos e/ou conceituais permitiu a esta pesquisa o florescimento de tal *série díspar de mundos*, não só em se tratando dos elementos investigados, mas, também, das mídias usadas como formas de a jornada materializar-se em obras artísticas metaestáveis. O desenho digital e em papel³ e, mais tarde, o suporte audiovisual, foram domínios nos quais a experimentação aconteceu, sendo alimentada pelos laboratórios corporais e, também, alimentando-os.

O desenho em papel foi sorrateiro: inicialmente apenas registros de Lui, guardados. Um diário de bordo textual se estruturava, mas havia uma camada visual se projetando a partir das investigações e escolhas semióticas, que parecia escapar daqueles vestígios verbais. Foi apenas quando se delimitou - com um intenso insistir de Princesa na potência de investir-se nessa forma artística que pulsava das mãos de ninfa daquele sujeito - um enunciado nítido sobre a manutenção de um diário de bordo de esboços e elucubrações visuais que tal domínio se estabeleceu em permanente diálogo com os laboratórios corporais e subsequentes escritas.

A estratégia usada para registrar em escrita e/ou desenho foi, a princípio, bastante simples: ao final de cada experimentação no corpo, as sensações e imagens mentais emergentes eram postas imediatamente em palavras e/ou desenhos, sem tempo para elucubrações labirínticas. Os surrealistas diriam esta ser a forma de exprimir o “funcionamento real” do pensamento, que acontece na ausência do controle racional ou julgamento estético e moral (BRETON *apud* Danto, 2020, p. 58). Nós, de forma alguma, pretendemos afirmar que há um modo único de “funcionamento real” do pensamento, aliás, se há algo que pretendemos evidenciar, é o próprio questionamento do que é dado como realidade indubitável. Todavia, diante de um corpo - Lui - hiper racionalizante, os

³ Acesso a alguns desenhos de Lui criados a partir das experimentações e que, subsequentemente, fomentaram seguintes laboratórios:
<https://drive.google.com/file/d/1NEvsMKla-kwivE2iDmx0DiPA3cRbIq3j/view>

escapes proporcionados por um imediato comando de registro ainda contaminado pelo estado corporal construído investigativamente eram frutíferos estímulos desestabilizadores das estruturas meticulosamente planejadas para cada etapa da pesquisa. A codificação de passos de dança que, por anos, impulsionou um modo de pensar ansioso pela decodificação segmentada, era desafiada pela intuição - seja lá o que esta seja. Instinto, ou talvez a percepção dos desejos do (e no) corpo.

Nossa relação com o suporte audiovisual, pelo contrário, iniciou-se de forma compulsória. A pandemia afetou todos os corpos, de uma maneira ou outra. O corpo que dança, acostumado às práticas coletivas, calor e suor, a encostar-se em pessoas mais ou menos conhecidas, sofreu ao perceber-se limitado pelos quadrados virtuais. Todavia, o constante uso de câmeras e efeitos trouxe, também, uma nova camada de possíveis significações da imagem em movimento. Aliás, “suporte” audiovisual não é um termo adequado à relação que emergiu com as ferramentas do vídeo e sua captura. O domínio do audiovisual, ou o mundo das possibilidades ficcionais que desafiam os limites das leis da física condicionantes dos modos de se pensar a criação em movimento, talvez sejam maneiras mais precisas de descrever tal encontro de desejos corpóreos e o tempo-espço do vídeo. Segue um dos mais marcantes registros textuais feitos por Lui a partir dos vídeos-experimentos⁴ Touraninfo:

Assim, é nas sombras que experimento. É sendo sombra, silhueta. O jogo de luz esconde meu rosto, minhas feições identitárias, minha humanidade. Os sons da minha respiração fazem-se mais do que suficientes; o som da fisiologia do meu corpo. Não da Biologia taxonômica que finge certeza em suas classificações clínicas, mas do corpo que se animaliza e, ao mesmo tempo, se faz avatar nas telas. Do sangue que escorre ao corte da pele, e dos circuitos digitais que complexificam nossa criação artística. Se há uma cor nessa composição, ela é sanguínea; mas nem por isso ela deixa de ser pixelada.

Este já era um ciborgue entre touro e ninfa, virtualidade e carne. O ciborgue, criatura do mundo pós gênero (HARAWAY, 2009, p. 38), evidencia o caráter prostético, mítico e ficcional das narrativas identitárias, inclusive da categoria de gênero. Assim, apresenta-se uma jornada que transforma a robótica bidimensional do balé no animal pulsante que só consegue, no momento, afetar o outro e ser afetado codificando-se numa nova bidimensão ciborgue. O toureiro edita-se, recorta-se, inverte seu gênero e sua imagem, torna-se mais sanguíneo do que nunca, numa dinâmica que *transborda* não

⁴ Acesso a um dos vídeo-experimentos do processo Touraninfo:
https://www.youtube.com/watch?v=_f8zLaWWTk8

somente os arquétipos masculinos e femininos, mas também opõe a hipermídia à lentidão investigativa.

CONSIDERAÇÕES (não tão) FINAIS Ou futuros em movimento

O toureiro.

Vermelho.

As mãos de ninfa

O rubi, vermelho sangue, forte, mas precioso.

O sangue vermelho escorre suave.

A silhueta. O tempo que se dilata.

A repetição do monstro. Do bailarino. Da obsessão.

Curvas e flechas encontram-se numa virilidade passiva, ponderada.

Os opostos que se mostram iguais no corpo quimérico,

Sanguíneo, sombrio, anônimo.

A etapa da pesquisa de TCC de Lui que foi decupada ao longo desta escrita amplia o entendimento do corpo não como objeto simplesmente subordinado a um pensamento técnico específico, mas sim, como matéria capaz de, no movimento, metamorfosear as camadas produtoras de sentido de uma prática - no caso o balé clássico - que traz em si elementos coercitivos, sim, mas também pode ser investigada como disparador criativo da existência-sujeito que se propõe a ela ciente de suas inadequações. Talvez esse seja um ato de profanação de uma dança colonizadora de corpos, ou um modo de transformá-la em fetiche sujeito às lascívia do corpo dissidente. Quem sabe ambos, simultaneamente, visto que aqui não trabalhamos com as exclusões binárias e certezas ontológicas.

Os versos acima, concebidos por Lui ao longo das investigações da criatura Touraninfo, são morte e nascimento, ao mesmo tempo. A nitidez das imagens arquetípicas escolhidas foi perdida, bem como a silhueta do bailarino. No entanto, não há desperdício de energia no sistema vivo - tais elementos nutriram o solo para que as mais diversas possibilidades quimerísticas se construíssem ainda num corpo carregado de linhas clássicas, mas atento aos desejos de deformação daquilo que lhe foi dado como norma, seja a codificação da dança, seja a codificação do gênero, seja a classificação em espécie.

Durante a pesquisa, mas também na medida em que os materiais resultantes dela foram encontrando o mundo e recebendo retornos dele, foi aparecendo uma questão: se as práticas de dança sistematizadas são tão marcadas pelas performatividades binárias de

gênero (e o balé é só um dos inúmeros exemplos que poderíamos usar), como seria desenvolver propostas e práticas, pedagógicas e de criação, que deem conta de permitir que corpos dissidentes tenham também a possibilidade de usar a dança para se constituir desobedientemente?

Reiteramos que Touraninfo é somente um dos frutos de uma pesquisa que moveu e ainda move mundos e futuros através do estudo das monstruosidades e suas possibilidades no corpo, na imagem, e na relação entre ambos. Assim, as demandas conceituais e procedimentais continuarão se atualizando num esforço de encontrar lugares que abarquem as mais diversas particularidades dos corpos dissidentes. Alguns caminhos que já despontaram são o investimento na cor vermelha e signos a ela atribuídos para construir ambientações em vídeo, a fusão entre animal e humano, o entendimento da metamorfose como fio condutor do processo, das edições em vídeo e possíveis performances ao vivo.

Ah, como é difícil a finalização! Ainda mais quando se sabe que é uma mera formalidade, visto que esta pesquisa está apenas começando. Que o encontro gerador de tais movimentos continue a proporcionar frutíferas questões, embalando o desenvolvimento do campo de estudo das proposições de ficções no (do e para o) corpo. Que quimeras das mais diversas espécies, modalidades de dança e formas artísticas possam desfilar, imponentes, carregando em si sementes de uma radicalização da empatia que abarque um multiverso de existências.

REFERÊNCIAS

ABREU, Fernanda F. Reflexões sobre gênero no balé clássico. **Revista Ártemis**, v. 23 n. 1, jan-jun, 2017. p. 149-155.

ALDERSON, Ivan. Ballet as ideology: Giselle, act II. **Dance Chronicle**, v. 10, n. 3, 1986, p. 290-304.

ANDREOLI, Giuliano Souza. **Dança, gênero e sexualidade: narrativas e performances**. Curitiba: Appris, 2019

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 17ª ed., 2019.

COCCIA, Emanuelle. **Metamorfoses**. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

DANTO, Arthur. **O que é a arte?** Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020

FITZ, Aletheia Isis. **An examination of the institution of ballet and its role in constructing a representation of femininity.** Dissertação (Mestrado em Arte) - Faculty of Graduate Studies and Research. University of Alberta. Edmonton, 1998.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: **Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.