

CINESTESIA SAPATRANSBICHA

Bruno Reis Lima

Bruno Reis é artista-pesquisador das interlocuções entre dança, performance e cinema. É membro do grupo de pesquisa em crítica de dança Labcrítica(DAC/UFRJ) e colaborador no site homônimo. Faz parte do grupo de pesquisa MOTIM(PPGARTES/UERJ) e do grupo de estudos Héteras Trágicas. É mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela UFF(2016), e atualmente doutorande em Arte no PPGARTES/UERJ. E-mail: breislima@gmail.com.

Resumo

Este artigo procura tecer o conceito de cinestesia sapatransbicha como um tipo de experiência estética/social com o movimento do corpo que só pode ser exercitada enquanto prática coletiva, quer dizer, enquanto parte de uma comunidade de pessoas desobedientes das coreografias sociais da cis-heteronormatividade. Nesse sentido, tentamos aproximar a idéia de comunidade em *Ética Bixa*, de Paco de Vidarte (2019) com o termo queer kinesthesia, de Jonathan Bollen(2001), para tentar articular um ensaio sobre a performatividade de gênero enquanto movimento. Utilizo como referência minha vivência cinestésica enquanto corpo-bicha em festas sapatransbichas do Rio de Janeiro e minha experiência enquanto parte da cena voguing e a cultura ballroom carioca como agente 0007 desde o ano de 2017. Cinestesia, aqui, é entendida como uma performatividade do corpo que constrói identidade e comunidade através da experiência do mover juntos. A questão principal deste ensaio é pensar na relação entre identidade e comunidade e como esta última quase sempre se perde nas leituras e usos neoliberalizantes da identidade.

Palavras-chave: LGBT, gênero, dança, performatividade.

Introdução

“O sentir cinestésico - o movimento do corpo visto do interior - supõe um espaço topológico, não euclidiano onde as oposições não definem necessariamente distâncias. Como vimos, o pensamento não pode compreender os movimentos paradoxais do corpo sem que estes se tomem eles próprios movimentos do pensamento.” (GIL, 2001 p. 166)

“Decidí ocupar o máximo de espaços possíveis, me colocar na cidade para que eu possa me prender nela, agarrar o máximo possível nas estruturas. como vírus me espalhar pela cidade para me alimentar. comer o máximo possível, encher a barriga. se conseguir, a marmita. se manter fixo na estrutura que te oprime. me manter fixo na estrutura que me oprime. corpo estranho. (PASSARELI, 2017)

Quando fecho meus olhos e danço, posso sentir as imagens do tempo se movendo em mim. A *boite* que está fechada¹, os meus amigos que estão distante, os ídolos que eu admiro. Tudo dança, tudo continua dançando, se eu deixar perceber, ouvir a música o suficiente para ouvir o meu corpo enquanto danço, parado ou não, conectado com tantas pistas do passado e do futuro de minhas irmãs sapas, trans e bichas.

Existe algo mais estranho do que o movimento? Para o filósofo português José Gil (2001) o corpo que se move mistura o espaço de fora e de dentro do corpo, ativa múltiplos planos simultâneos sem os inverter, mas transformando as distâncias e o espaço ao seu redor. O mesmo filósofo também nos diz que parar é também movimento de dança: enquanto paramos o mundo se move em nós e pra permanecer em pé ou fixo em alguma posição, milhares de articulações internas, contrabalanços de peso, pequenas flutuações de osso e músculo se movem.

Por isso gostaria de pensar uma cinestesia de modo ampliado: uma que contemple minha amiga Matheusa Passareli(2017), que

1 Para o leitor do futuro, estamos há um ano e meio em uma pandemia do coronavírus e em uma situação de negligência profunda do governo federal com o tratamento e o investimento em vacinas.

tentava se manter fixa na estrutura opressora da cidade, mas cuja fixidez tinha pouquíssimo ou nada a ver com rigidez, pelo contrário: era pura flutuação sensível que favorecia à resistência. Artista visual e ativista, Matheusa teve sua vida encurtada por um ato de violência transfóbica, mas sua proposta de uma poética do corpo estranho continua presente em nós todes que estivemos em algum momento com ela. Para resistir e ocupar os espaços da cidade do Rio de Janeiro com seu corpo prete e dissidente de gênero, Matheusa produzia alianças com outros corpos pretos e sapatransbichas.

Sempre encontrei Matheusa em festas, inclusive em duas *balls* de voguing, mas não só. Frequentei duas das três edições que ela organizou junto com outras parceiras da f32ta e2tr4nh4. Sempre gratuita, acontecia em espaços públicos e era regada a performances e música eletrônica. Havia uma estranha sabedoria ali, coletiva, de que para “permanecer fixo” em uma cidade como Rio de Janeiro é preciso se mover, e se mover em conjunto. É nesse sentido que gostaria de pensar uma cinestesia sapatransbicha.

Mais um pouco antes disso: por que prefiro a expressão sapatransbicha ou os corpos estranhos de Matheusa a denominações como LGBTQIA+?

LGBTQIA+ é palavra que não arranha a garganta, desce pelo ouvido como se fosse sigla de banco, comercial de cosmético. Sapatransbicha é uma palavra que me dá um pouco de vergonha de falar na frente da minha mãe, e me dá prazer falar com uma certa vergonha: alguma coisa se move e me mobiliza quando eu uso essa palavra. Aprendi essa palavra com Paco Vidarte, filósofo espanhol que propõe em seu *Ética Bixa* que só é possível pensar em uma identidade dissidente de gênero e sexualidade se ela for pensada como uma pertença e uma luta coletiva, antes de tudo.

Contra a falácia liberal de que “o que cada um faz na sua cama não devia importar a ninguém,” Paco rebate dizendo que

Não posso deixar de sonhar com uma comunidade bixa na qual o que cada um faz com seu inclua e determine, sim, a forma como integra a sociedade. (...) Diante do sujeito liberal onipotente - cujo fracasso social ele atribui só a si mesmo (...) deve surgir outro sujeito, que não se concebe como sujeito senão a partir de um pertencimento prévio a uma comunidade: pertença, antes, a uma comunidade, a uma minoria;

depois, por pertencer a esta minoria de bixonas e transapas, posso ter acesso à posição de sujeito, que já será, de saída, um sujeito solidário, inscrito em uma comunidade que o constitui, uma comunidade que não é feita por ele, mas que o faz, que lhe dá vida, existência, carta de cidadania. (2019, p. 27-28)

Gosto de pensar em uma movência sapatransbicha como esse pertencimento mobilizado, quer dizer, não um pertencimento estanque, mas algo produzido coletivamente enquanto relação de transformação coletiva de si(nós) e do mundo. Falar de cinestesia sapatransbicha é uma outra forma de pensar a identidade que não apenas pelo discurso verbal e/ou escrito. A partir dessa perspectiva tenho investigado, nos últimos anos, a maneira como o voguing e a cena ballroom² transformam gestos corporais generificados em movimento cênico e em como esse jogo coletivo cinestésico é capaz de construir uma comunidade.

Comunidades cinestésicas: a cena ballroom carioca

Entre inúmeras formas de movência compartilhada de corpos LGBTQIA+, a cultura ballroom me parece um lugar privilegiado para pensar justamente as formas como o mover pode produzir vínculos entre sujeitos dissidentes de gênero e sexualidade. Apesar de organizar-se como uma competição, as *balls* só são possíveis através de um amplo trabalho comunitário, o qual inclui desde as *houses* (ou casas) que organizam treinos coletivos e organizam as festas, até as participantes sem filiação, conhecidas como 007, além de um público que costuma frequentar as festas independentemente de competir ou não. É só na reunião de diversos indivíduos com dezenas de funções e experiências diferentes que é possível criar a festa/espetáculo que é uma *ball*.

Na cena *ballroom*, em suas inúmeras modalidades de competição, são exploradas as dicotomias entre feminino e masculino, entre outros tipos de marcações sociais, a partir da decodificação da gestão

2 A cultura ballroom, na qual o voguing é uma das modalidades de dança e competição, é um fenômeno cultural produzido por pessoas de gênero e sexualidade dissidentes, criada inicialmente por pessoas afroamericanas e latinas na periferia de Nova York (final dos 70 e início 80) e hoje praticada pela juventude sapatransbicha de diversas cidades do mundo.

do peso e das gestualidades convencionalmente associadas a uma marca ou outra de gênero.

No *voguing femme* os gestos são mais arredondas, o quadril é constantemente mobilizada lateralmente acentuando as curvas do corpo. Além disso, as mãos se movimentam desmunhecando ao estender o braço à frente do tronco ou tocando partes do corpo em sinais de sensualidade e siquerência. Enquanto isso, no *old way*, modalidade tida como fundadora do *voguing* e originalmente conhecida como *pop dip spin*, o quadril fica preso, os braços e mãos formam apenas angulos retos em relação ao corpo.

Um grupo de categorias que chama especial atenção na ballroom são aquelas que misturam esses dois estilos e muitos outros, em diversas combinações que são chamadas de *realness with twists*³, em que as competidoras iniciam a batalha utilizando um estilo marcado como masculino ou feminino e transitam para o do gênero “oposto”, quer dizer, começam com um tipo de desfile masculino e começar a dançar vogue femme, ou vice-versa.

Aqui há um jogo entre movimento e identidade e o que interessa, nessas categorias, é demonstrar igual destreza nas duas performatividades ou conseguir construir uma diferença marcante e surpreendente entre as duas coisas.

Muito antes de Judith Butler, a cena ballroom já mostrava, na periferia de Nova York que o gênero era construção e performatividade. Tais práticas permitem evidenciar performativamente as questões das identidades de gênero e orientação sexual e o modo como elas são constituídas não de maneira inata ou pré-discursiva, mas através de ações, gestos e movimentos corporais produzidos e reiterados coletivamente (BUTLER, 2013).

Segundo Marlon Bailey (2013), antropólogo afroamericano que produziu uma importante etnografia sobre a cena *ballroom* em Detroit no início dos anos 2000 - cena a qual ele frequentava e fazia parte - membros da cena precisam com frequência aprender técnicas para transitar entre diferentes leituras de performatividade generificada do movimento corporal por questões de sobrevivência. Ele explica: parecer mais “masculino” aos olhos de sujeitos homofóbicos para escapar da violência na rua, enquanto, em outras ocasiões, performar

3 A categoria pode ser chamada de *Realness with a twist*, *Vogue with a twist*, entre outras.

uma negritude, especificamente, menos masculina, mais feminilizada, uma forma de ser visto pela polícia de maneira menos “ameaçadora”, pensando que a polícia é instituição criada para perseguir a população negra e que têm o corpo do homem negro como seu alvo preferido de sadismo.

Meses antes de ler o trabalho do antropólogo americano já tinha escutado algo semelhante de um amigo carioca. Em vez de dizer que ele agia de forma mais masculina para escapar da polícia, ele disse que se portava de maneira mais “mano” quando tinha medo de ser assaltado e mais “bicha” quando passava diante da polícia. Aqui a afirmação de Bailey de que as balls são um espaço para treinar estratégias de sobrevivência faz total sentido, especialmente nas chamadas categorias de *realness* já mencionadas. “Tais práticas e estratégias são usadas por pessoas negras LGBTQs para negociar e sobreviver em terrenos muitas vezes perigosos e complexos; trabalho performativo comunal e *realness* são mecanismos culturais que possibilitam essa sobrevivência”(p. 76, 2013), afirma o teórico americano.

Tanto lá quanto aqui, saber oscilar entre diferentes tipos de legibilidades corporais é uma forma de sobreviver, mas também uma maneira de celebrar a própria existência. Apesar do aspecto do disfarce ou da fuga serem importantes, é importante ressaltar também na dimensão do sonho: é por eles que se escapa e aquilo que, até hoje, não foi possível proibir completamente (BONA, 2017).

Jonathan Bollen, em seu artigo *Queer Kinaesthesia*(2001), traz inúmeros *insights* para se pensar as relações entre identidade e movimento dançado. Neste trabalho, o pesquisador australiano produziu etnografia realizada na pista de dança de festas gays e lésbicas de Sidney, na Austrália, no final dos anos 1990. Bollen elabora uma concepção de cinestesia queer como alguma coisa que não apenas reflete uma identidade, mas é uma espécie de jogo coletivo que possibilita a experimentação conjunta de diversos tipos de modos de mover que deslocam e recombina normatividades coreográficas de gênero.

Neste artigo, fruto de sua pesquisa de doutorado, Bollen discorre longamente sobre as relações entre dança e disciplinamento do corpo. O autor acredita encontrar nas relações cinestésicas na pista de dança *queer* um jogo de aprendizado coletivo, uma relação intercambiável de experimentação entre diversas possibilidades expressão dos corpos dissidentes de gênero e sexualidade. Guardada as diferenças de contexto social e dos sujeitos que provavelmente frequentavam

aquelas festas, acredito que alguma coisa muito semelhante acontece na cena ballroom carioca e brasileira de forma geral. As práticas de competição de voguing nos seus variados estilos, além do runway, entre outras modalidades, são técnicas e práticas que exercitam diferentes expressividades de gênero e sexualidade enquanto movimento.

Mais do que um estilo ou técnica de dança, podemos pensar o voguing e a cena *ballroom* como uma forma de produção de comunidade cinestésica aberta para a experimentação de gênero e para a celebração de corpos periféricos.

Performando a norma, subvertendo a disciplina

Em uma *ball*, as vogueiras e vogueiros são avaliados por uma banca de jurados que dão notas para as performances e escolhem os vencedores de cada categoria. Cada *ball* pode ter de quatro até mais de uma dúzia de categorias, entre elas as já citadas *vogue femme*, mas também suas subdivisões *dramatics* e *soft and cunt, old way, new way, runway* (desfile), *sex siren*, entre muitas outras, incluindo as carioquíssimas *batekoo x passinho*, quase sempre presente nas balls que venho frequentando entre 2019 e início de 2020.

Os performers devem atender as expectativas e regras de cada categoria para impressionar os juízes e ganharem as batalhas e chegarem a ganhar um *grand prize*, quer dizer, ser o grande vencedor daquela categoria em determinada noite. O que nos faz pensar novamente sobre a questão da normatividade e da performatividade/performance de gênero.

Aproximando-se do trabalho de Butler e Derrida, Bollen afirma que o fato da performatividade ser sempre citacional implica que há sempre diferentes níveis de aproximações e fracassos em relação à norma/objeto de referência. Me parece que é isso que dá espaço para uma certa movência e experimentação que são ativados em fenômenos como a cena ballroom.

Apesar de falar desse espaço entre fracasso e sucesso da performatividade, Butler não chegou a desenvolver de maneira tão direta a forma como é feita a contribuição do contexto social para essa produção de diferença dentro da norma. A partir de uma crítica a essa falta, Bollen recorre à filósofa Rosylin Diprose para reelaborar a teoria da performatividade em seu circunspecto social. Diprose reposiciona a teoria de Butler sobre a produção de morfologia do gênero para

um pensamento sobre o processo de ativação do gênero como uma estilização cinestésica. Ela recupera a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, segundo o qual só podemos chamar de nosso corpo algo que ocorre nas relações recíprocas com outros corpos.

Pensamos junto com Bollen e Diprose que o corpo individual é na verdade constituído pela invasão do corpo próprio pelo gesto de outros. O corpo vivo/vivido é sempre isso. A pista de dança, Bollen afirma, é um espaço de cinestesia compartilhada. Dançar no ritmo na batida é dançar no ritmo do outro. Dançar é sempre ser afetado pelo outro.

Quando se compete, como em uma batalha de *voguing*, isso é mais nítido ainda. Porém, nem tudo na cena *ballroom* é competição, e o que me interessa é justamente pensá-la de maneira ampliada. Se delimitarmos a cena apenas ao enquadramento da batalha, perdemos os meses de preparação até que alguém se sinta apto a batalhar, invisibilizamos aqueles que treinam, mas nunca chegam a batalhar, aqueles que apenas organizam os eventos, ou o momento antes e depois da competição, *ainda no espaço da ball*, em que as pessoas simplesmente brincam e improvisam uns com os outros sem propriamente batalharem. Tudo isso é agenciador de comunidade, e é também *cena ballroom*.

Considerações finais

Nos interessa tanto a noção de *queer kinesthesia*, a qual traduzimos e reprocessamos aqui enquanto cinestesia sapatransbicha, como uma tentativa de descrever como a regulação do gênero pode ser negociada através do movimento coletivo, através de uma “seleção de recursos cinestésicos que desarticulam formas de se mover da demanda por desempenho consistente de gênero”(BOLLEN, 2001, p. 298)⁴. Como a regulação de gênero e sexualidade são feitas de maneira mais ou menos simultânea, a cinestesia sapatransbicha pode ser entendida como uma crítica encenada ao modelo cis e heteronormativo do desejo que opera na lógica da diferença morfológica. Ainda segundo Bollen,

4 No original: “marshalling of kinesthetic resources that disarticulate ways of moving from the demand for consistently gendered performance”.

Na performance cinestésica queering de gênero, gays e lésbicas [e podemos ampliar isso para pessoas trans e travestis, protagonistas da cena ballroom] experimentam maneiras de se mover e maneiras de desejar que às vezes são ambivalentes, às vezes hiper-reflexivas, sobre as amarras morfológicas do gênero. Na verdade, a cinestesia queer convidaria a uma análise do desejo que se baseia não na lógica da diferença morfológica, mas em uma queereografia do envolvimento cinestésico. (BOLLEN, 2001, p. 298)⁵

Aqui, o foco é pensar o corpo não no sentido da forma, morfologia, seu contorno material, mas sim sua experiência de se mover, sua capacidade de ação, seu repertório coreográfico. A partir dessa noção de cinestesia *queer* convido todos nós a pensarmos uma cinestesia sapatransbicha junto com nossos corpos do Sul. A cena ballroom e o modo como ela vaza para a vida cotidiana me parece uma das experiências mais potentes do nosso tempo neste sentido. Podemos dizer que o voguing é uma tecnologia negra sapatransbicha que procura reverter a subalternização de corpos dissidentes de gênero e sexualidade produzindo potência nas brechas das condições de (im)possibilidade da cultura dominante. A *ballroom* permite que sujeitos subalternizados sonhem, e que performatizem esses sonhos que, ali na pista de dança, são realidade. E não só na pista de dança. É impossível acreditar que alguém que faça aquilo que voguers façam na pista de dança não sejam rainhas e reis 24h por dia. Aqueles que dançam, sabem disso sobre si. A ballroom é uma realidade, por mais que esteja subjugada à outra, de violência, que existe fora dela: o mundo homo/transfóbico e racista.

Referências

BAILEY, Marlon M. Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture. In *Feminist Studies*. June 2011.

5 Idem: " In kinesthetically queering performance of gender, gay man and lesbians experience ways of moving and ways of desiring that are sometimes ambivalent, sometimes hyperreflexive, about the morphological moorings of gender. Indeed, queer kinesthesia would invite an analysis of desire that is predicated not on the logic of morphological difference but on a choreography of kinesthetic engagement"

BOLLEN, Jonathan. Queer kinaesthesia: Performativity on the dance floor' in *Dancing Desires: Choreographing Sexualities On and Off the Stage*, ed. Jane Desmond, Society for Dance History Scholars & University of Wisconsin Press, 2001.

BONA, Dénètem Touam. A arte da fuga: dos escravos fugitivos as refugiados... Tradução: Amilcar Packer. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/438170205/A-Arte-Da-Fuga-Denetem-Touam-Bona>. 2017.

BUTLER. Cuerpos que importam. Sobre los limites materiales y discursivos del "sexo." In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. *Estudios Avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica; New York: Hemispheric Institute Of Performance and Politics, 2011, pp. 51-89.

GIL, José – *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'água, 2001.

PASSARELI, Matheusa. *O Rio de Janeiro Continua Lindo e Opressor – Relatos da Disciplina de Gravura – UERJ*. 2017. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2018/05/matheusa-o-rio-de-janeiro-continua-lindo.pdf>. Acesso em 3 de junho de 2021.

VIDARTE, Paco. *Ética bixa. Proclamações libertárias para uma militância LGBTQ*. *Paco Vidarte*. n-1 edições. 2019