

**DIOGO ANGELI THEOTONIO
MARCELO EDUARDO ROCCO DE GÁSPERI
PATRÍCIA LINHARES AREIAS**

A OBRA DESROTULAR-SE: VI- DEODANÇA, CORPOS DISSIDEN- TES E PROTAGONISMO

Resumo

>

O presente artigo investiga a videodança *Desrotular-se* (UNICAMP/Campinas – 2020), refletindo acerca da potencialidade de tal linguagem para criações artísticas com base na representatividade de corpos dissidentes no campo audiovisual. Além disso, este texto traz reflexões sobre o corpo travesti na sociedade contemporânea, a partir do conceito de *homo sacer*, de Giorgio Agamben (2010), problematizando as noções de sujeitos matáveis e de corpos abjetos.

Palavras-chave:

Estudos de gênero. Videodança. Processos de criação.

A OBRA DESROTULAR-SE: VIDEODANÇA, CORPOS DISSIDENTES E PROTAGONISMO

Diogo Ançeli Theotônio¹

Marcelo Eduardo Rocco de Gáspari²

Patrícia Linhares Areias³

¹ Doutorando e Mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Graduado em Dança (Bacharel e Licenciatura) pela mesma instituição em 2004. ORCID: 0000-0002-7571-7175. Email: dio-goangeli@gmail.com.

² Doutor em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) 2008. Especialista em Pós-Graduação/ Latu Sensu em Pesquisa em Arte e Cultura, na Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG) - Escola Guignard, 2008. É professor Adjunto III da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) - Áreas de Licenciatura e de Bacharelado em Teatro, fixado no Departamento de Artes Cênicas (DEART). ORCID: 0000-0001-7229-339X. Email: marcelorocco1@gmail.com.

³ Possui graduação em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (2013) e Licenciatura Plena em Educação Física pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2006). ORCID: 0000-0001-7958-4771. Email: patylinha@yahoo.com.br.

Videodança: uma linguagem que borra fronteiras

Ao longo das últimas décadas, parte dos pesquisadores da dança tem se debruçado sobre as noções de videodança como um campo aberto para diferentes experimentações. Tal linguagem borra as fronteiras das expressões artísticas e reivindica diferentes categorias de análise para além da presença física, agora pautadas na mescla entre o audiovisual e a dança, oferecendo ao espectador chaves de leitura, cujas grafias ainda são, em parte, incipientes nas normatizações acadêmicas. Ao retratar um pouco sobre as discussões acerca da videodança, faz-se necessário abordá-la sob diferentes perspectivas, analisando diversos aspectos dos elementos constitutivos da performatividade, do intérprete e de movimento na cena no âmbito virtual, que se mostram essenciais para a análise deste artigo:

As noções de performatividade – inseridas, então, nos Estudos da Performance, cujo recorte será o campo artístico – referem-se, em parte, à consciência de um espaço compartilhado, de um lugar de comunhão em que o performer e o espectador dividem a presença no mesmo ambiente. Neste lugar, torna-se difícil desvencilhar

a noção de “vida” do que é próprio do “caráter cênico”, pois as fronteiras na relação palco-plataforma, ator-performer, real-ficcional, se diluem. No acontecimento em que o ato performativo é instaurado, o teatro e a vida se imbricam de tal forma que as características particulares das ficcionalidades e as compreensões da vida social, pautadas no caráter real, têm suas linhas imaginárias rompidas, em uma construção sequencial de diferentes atravessamentos, em que os efeitos do real e do ficcional se dissolvem. (GASPERI, 2016, p. 19-20)

Pode-se dizer que as noções acerca da performatividade presentes no trabalho, são alicerçadas no campo de estudos da performance: “o conceito de performatividade é trabalhado hoje, prioritariamente, no campo de estudos da performance, que se consolidou nos Estados Unidos nos anos 1970 e 1980 [...]” (FERNANDES, 2011, p. 15). Neste lugar, torna-se difícil desvencilhar a noção de “vida” do “caráter cênico”, pois as fronteiras na relação palco-plataforma, ator-performer, real-ficcional, se diluem. A videodança, neste sentido, propõe esta aproximação – entre vida e arte, realidade e ficção –, a partir de uma estrutura mediada pela virtualidade, ou seja, por um plano abstrato que se diferencia do mundo material, composto pelo ciberespaço, pelas redes de computadores, pela internet, pelas tecnologias digitais e computacionais, pelas imagens, dentre outros elementos que criam sua dimensão ‘virtual’, meio pelo qual se consolidam as relações e interações expressivas, sociais, culturais e políticas entre a obra e o espectador. Além de representar esta dimensão imaterial, o virtual também representa o caráter transformador deste encontro, ou seja, é uma força ou potência, um nó de tensões que solicita uma resolução e que se atualiza em razão de suas problemáticas (Levy, 2001).

Nesta direção, a videodança se apresenta como um espaço de experimentação interdisciplinar, fruto da interface entre o audiovisual e a dança, sendo munida por artefatos tecnológicos que proporcionam horizontes de expressão para a dança a partir de diversas concepções estéticas, envolvendo a câmera, o vídeo, a tela, o ciberespaço, dentre outros elementos. A criação em videodança se concretiza através de processos virtuais que abordam o corpo e o mo-

vimento em suas diferentes nuances e tonalidades. Pode-se dizer que na dança a presença do corpo é observada a partir de perspectivas factuais e tangíveis. Já no campo virtual, o corpo pode ser notado também através dos processos de filmagem, de montagem, de edição e de exibição ao público. Logo, o corpo que se apresenta na videodança é capturado, recortado e editado para uma tela, promovendo fluxos variados no tempo e espaço, se realocando a cada nova filmagem e posterior montagem.

Logo, tal linguagem torna-se uma arena de discussão, pois reelabora as noções do que vem a ser o ato de dançar, cuja partitura possui cortes, fragmentos, distorções do corpo e de movimento, agora, rearranjados para o campo audiovisual. O seu *corpus* de investigação reinventa conteúdos, gerando novas leituras aos olhares já habituados. Isto gera um desafio ao espectador, pois o mesmo precisa desalojar uma ótica usual de leitura acerca do movimento esperado, de clímax desejado e com finalizações normatizadas presencialmente, para outros territórios que não carregam em si o estreitamento físico entre cena e público. Aqui, há um gerador de fluxos plurais, cujas motivações não são meramente registradas como arquivos de uma encenação coreográfica, mas a coreografia redimensiona os contextos espacial e temporal, apresentando outros paradigmas nas dinâmicas estéticas e sinestésicas de arte.

Nesta perspectiva, a relação da obra com o espectador também sofre alterações, pois a recepção estética de uma obra de videodança rompe com as fronteiras da corporeidade imediata, isto é, uma presença que propõe o estreitamento físico entre cena e público, ao se criar um produto de natureza desmaterializada, circulando em formatos digitais. Tal linguagem caminha ao encontro do espectador através de uma série de plataformas digitais, sendo distribuída em uma infinidade de redes sociais. Ou seja, o espectador consegue acessar a obra por meio do ciberespaço, sem a necessidade de deslocar-se para os espaços físicos, tendo como requisito apenas a utilização de dispositivos eletrônicos, tais como celulares, computadores, tablets etc. Além disso, a identidade virtual da videodança permite que sua visualização seja

ampliada. Uma vez que não existem barreiras espaciais para o seu acesso, é possível que diferentes pessoas de diferentes lugares do globo possam assisti-la simultaneamente. Esses fatores impulsionam a sua disseminação, tornando-a uma linguagem de grande potencialidade e alcance e, por isso, pode ser considerada um veículo propício para narrativas de cunho crítico, político e de manifesto pessoal e autobiográfico.

Logo, os recursos tecnológicos presentes na videodança geram novas possibilidades criativas para a dança, permitindo explorar diferentes relações entre movimento, narrativa e espectador. O manuseio do movimento e de suas qualidades a partir das ferramentas audiovisuais cria possibilidades para a inclusão de diferentes corpos, possibilitando que corpos possam dividir o protagonismo em cena, atuando na construção expressiva da obra. Pensando na proposição de manifesto ancorado nesta linguagem, também é possível verificar a construção de lugares de visibilidade para corpos não usualmente inseridos na dança. Desse modo, tal linguagem produz espaços para se observar o corpo a partir de contextos políticos, econômicos e sociais, questionando padrões, atitudes e estereótipos presentes no cotidiano social. Ao considerar os aspectos políticos agregados ao corpo, pode-se pensar na arte como um *locus* de poder, pois permite promover a representatividade de corpos em diferentes contextos sociais. Assim, o ponto de vista atribuído à videodança no escopo desta discussão busca a reflexão sobre as artes como um lugar de poder e de protagonismo, pois viabiliza a inclusão de corpos que performatizam suas identidades para além do binarismo compulsório de gênero e de sexualidade. No caso da obra a ser abordada, tem-se como performers as travestis, as pessoas com gênero fluido e os homossexuais cis.

Ao considerar parte dos corpos dissidentes abordados nesta reflexão, advinda da obra *Desrotular-se*, a discussão sobre o corpo-travesti ganha um destaque neste escopo, por representar um dos elos mais frágeis frente à hegemonia exercida na sociedade contemporânea. Como corpos marginalizados e excluídos, as travestis permanecem como alvos do sistema capitalista, vivendo em um constante estado de exceção,

expostas à violência, à negação da cidadania, à opressão, dentre outras fatalidades, sendo consideradas como cidadãos de “segunda classe”, muitas vezes esquecidas pelo sistema governamental.

Cidadania Travesti: uma das faces do *homo sacer* na atualidade

Em sua obra *Homo Sacer: O Poder Soverano e a Vida Nua I* (2010), Giorgio Agamben defende a ideia de que vivemos em um estado de exceção permanente. Segundo o autor, este é um dos motivos que impede a garantia do acesso à cidadania para todas as pessoas. Segundo Agamben, o extermínio de milhões de judeus, negros, ciganos, homossexuais, entre outras minorias, foi legalmente constituído pelo regime nazista alemão através da desnacionalização dessas pessoas que, uma vez desconstituídas de sua cidadania, poderiam ser exterminadas. Nas palavras do autor, tais corpos foram aniquilados como piolhos, ou seja, eram vistos corpos abjetos, facilmente descartáveis: “o seu assassinato não constitui, portanto, como veremos, nem uma execução capital, nem um sacrifício, mas apenas a realização de uma mera ‘matabilidade’ que é inerente à condição de hebreu como tal” (AGAMBEN, 2010, p.113).

Agamben apropria-se da concepção grega de que o conceito ‘vida’ não possui um sentido único, sendo denominada *zoé* quando exprime o simples fato de viver, comum a todos os seres vivos (tais como, animais, homens ou deuses), e *bíos* quando indica a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou grupo, a vida politicamente qualificada. O autor afirma que a *zoé* – a ‘vida nua do cidadão’ –, estaria colocada como o novo corpo biopolítico da humanidade. A vida enquanto *zoé* – a vida nua – passa a ser, na democracia moderna, sacralizada pelo poder soberano, que tem o poder de morte sobre todo o povo.

Esse poder absoluto de morte, comparável ao poder que tinha o *pater* romano – enquanto chefe da *domus* – sobre seus filhos, difere-se do poder de matar, pois: “não a simples vida natural, mas a vida exposta à morte (a vida nua ou a vida sacra) é o elemento político originário” (AGAMBEN, 2010, p. 89). Segundo Agamben, o Estado não se funda em um vínculo preexis-

tente com a forma de um pacto ou contrato, que determinaria a passagem da natureza ao Estado. O que preexiste à norma positiva ou ao pacto social é o poder soberano sobre a vida nua. A vida nua ou vida sacra é pressuposta, sempre presente e operante na soberania, constituindo o limiar entre a vida natural e a vida social.

O autor analisa a estrutura jurídico-política dos campos de concentração, chegando à consideração de que os campos nazistas da Segunda Guerra Mundial não foram os primeiros campos de concentração da história, exemplificando, dentre outros, campos criados por espanhóis em Cuba em 1896, e que todos eles só foram realidades possíveis por se utilizarem do conceito de ‘estado de exceção’ para as suas implementações. A especificidade dos campos nazistas – em relação à aceitação da suspensão dos direitos civis nos outros casos de campos de concentração –, encontra-se no fato de não ter existido uma situação que possa ser considerada externa e provisória de perigo factício que justificasse sua implementação, ainda que a lógica das normas criadas/aplicadas durante o regime alemão nazista esteja em um estado de exceção. Ou seja, com os campos de concentração nazistas, a Alemanha criou um estado de exceção, mesmo não havendo elementos fáticos para sua criação. Desta maneira, o autor descreve:

O campo é o espaço que se abre quando o estado de exceção começa a tornar-se a regra. Nele, o estado de exceção, que era essencialmente uma suspensão temporal do ordenamento com base numa situação factícia de perigo, ora adquire uma disposição espacial permanente que, como tal, permanece, porém, estavelmente fora do ordenamento normal (AGAMBEN, 2010, p. 164-165).

Se for verdade que estamos diante de estados de exceção permanentes, tudo o que se tinha buscado construir em termos de garantia de direitos fundamentais e de direitos humanos é posto em xeque pela ‘revolução nacional-socialista’ alemã, na medida em que o regime nazista desvela o fato de haver seres humanos que não são merecedores de direitos e, despojados de sua dignidade, não são nem pessoas e nem humanos. As experiências nazifascistas, mais do que quaisquer outras, desnudam na modernidade o que Agamben define como ‘fratura biopolítica

fundamental’, que consiste na ambiguidade semântica inerente ao conceito de povo, porque ele é ao mesmo tempo constituído por um corpo político integral – a existência política (*bíos*) de que são dotados os cidadãos integrados e os soberanos – e por um subconjunto integrado por uma multiplicidade fragmentária de corpos carentes e excluídos (*zoé*, ‘vida nua’) que compõem a escória, os miseráveis, os oprimidos, os vencidos, uma exclusão que se sabe, enfim, sem esperança. Se no passado a ambiguidade contida no contingente humano que compõe o povo era visível, justificável, desejável e imposta, na atualidade o que se busca é a equalização entre estes dois polos a partir do conceito da dignidade que tenta constituir a vida nua (estritamente biológica) do ser humano, em uma vida política, digna de ser vivida:

Se algo caracteriza, portanto, a democracia moderna em relação à clássica, é que ela se apresenta desde o início como uma reivindicação e uma libertação da *zoé*, que ela procura constantemente transformar a mesma vida nua em forma de vida e de encontrar, por assim dizer, o *bíos* da *zoé*. Daí também a sua específica aporia, que consiste em querer colocar em jogo a liberdade e a felicidade dos homens no próprio ponto – a “vida nua” – que indicava sua submissão (AGAMBEN, 2010, p. 17).

A acepção de cidadania associada ao conceito de que alguns direitos e deveres são inerentes a todos os cidadãos, não solucionou a ‘fratura biopolítica fundamental’ apontada por Agamben, o que significa dizer que, ainda que a Constituição Federal garanta a igualdade formal entre todas as pessoas que estão sob sua égide, ou que a Declaração Universal dos Direitos Humanos tenha a ambição de constituir-se em ideal comum a ser atingido por todos os povos e todas as nações, nem elas e nem os organismos internacionais de proteção aos Direitos Humanos têm sido capazes de suprimir a referida fratura, justamente por estarem inseridos, em última análise, nesta ‘oscilação dialética entre os dois polos opostos’:

As organizações humanitárias, que hoje em número crescente se unem aos organismos supranacionais, não podem, entretanto, em última análise, fazer mais do que compreender a vida humana na figura da vida nua ou da vida sacra, e por isto mesmo mantêm a contragosto uma secreta solidariedade com as forças que deveriam

combater (AGAMBEN, 2010, p. 130).

Dessa maneira, as desigualdades tornadas hierárquicas vêm sendo reiteradas ao longo da história, fazendo com que alguns sujeitos sejam “mais cidadãos que outros”, ou ainda, que alguns sejam “cidadãos de primeira classe” e outros de “segunda classe”, mesmo que tenhamos empreendido, recentemente, esforços na direção de superar as desigualdades, através da eleição de um valor comum entre seres humanos. Diante de todo esse contexto histórico-jurídico, travestis estão inseridas neste segundo grupo: o grupo dos excluídos.

Neste caminho, descrever e analisar os corpos são ações arriscadas, pois há múltiplas diferenças e particularidades nas vivências. No entanto, é possível definir, sob algum aspecto, possíveis identidades dentro do termo denominado ‘trans’, de acordo com a construção corporal, cultural e subjetiva. As pessoas trans subvertem a ordem binária sustentada pela associação automática entre sexo biológico (homem/mulher) e comportamento social (masculino/feminino). Travestis desafiam a normatização, criam frestas no exercício contínuo de controle, de regulação do corpo, elas problematizam a adoção de uma perspectiva conservadora e biologizante, extrapolando assim, as práticas sociais das formas e usos do que são considerados os âmbitos masculino e feminino.

Foucault já denunciava essa construção fictícia acerca de um sexo unívoco, por meio da produção do discurso, da utilização da linguagem, de modo a garantir o estabelecimento de regimes de poder. A afirmação de uma ordem possibilita a criação de um ordenamento jurídico, e normas gerais criam suas situações de normalidade. A exclusão deve servir para confirmar a regra, contrapondo-se a ela enquanto limite. À soberania compete decidir de modo definitivo se o estado de normalidade reina de fato, na medida em que ao decidir sobre a exceção, dá validade às normas jurídicas. A complexa relação entre exceção e soberania dá-se na medida em que o que está fora não é incluído através de uma interdição, mas está submetido à suspensão da validade do ordenamento que, em sua suspensão, deixa a exceção ao abandono,

criando, nas palavras de Agamben, “um paradoxal limiar de indiferença”, já que não pode ser definida nem como uma situação de fato, nem como uma situação de direito:

Na exceção soberana trata-se, na verdade, não tanto de controlar ou neutralizar o excesso, quanto, antes de tudo, de criar e definir o próprio espaço no qual a ordem jurídico-política pode ter valor. Ele é, neste sentido, a localização (*Ortung*) fundamental, que não se limita a distinguir o que está dentro e o que está fora, a situação normal e o caos, mas traça entre eles um limiar (o estado de exceção) a partir do qual interno e externo entram naquelas complexas relações topológicas que tornam possível a validade do ordenamento (AGAMBEN, 2010, p. 25-26).

A soberania na forma de decisão sobre a exceção não significa decidir sobre o que é lícito e/ou ilícito, pois a sanção de um fato transgressivo faz parte do caráter normativo que comanda, prescreve, regulamenta, inclusive por meio da inclusão de um fato na ordem jurídica através de sua exclusão (de sua conotação negativa e/ou indesejada). A estrutura da soberania fundada na exceção consiste no abandono da vida nua pela norma:

A relação de exceção é uma relação de *bando*. Aquele que foi banido não é, na verdade, simplesmente posto fora da lei e indiferente a esta, mas é *abandonado* por ela, ou seja, exposto e colocado em risco no limiar em que vida e direito, externo e interno, se confundem (por isto, em sua origem, *in bando*, *a bandono* significam em italiano tanto “à mercê de” quanto “a seu talento, livremente” (...)) É neste sentido que o paradoxo da soberania pode assumir a forma: “não existe um fora da lei”. *A relação originária da lei com a vida não é a aplicação, mas o Abandono*” (AGAMBEN, 2010, p. 35).

A biopolítica tem a necessidade de definir continuamente o limiar do que está dentro e do que está fora. A partir do momento em que a vida natural (*zoé*) é inteiramente incluída na *pólis*, tornando-se politizada, os limiares que distinguem o que está dentro e o que está fora se deslocam “além das fronteiras que separam a vida da morte, para aí identificarem um novo morto vivente, um novo homem sacro” (AGAMBEN, 2010, p. 128). A retomada do conceito romano do *Homo Sacer* – vida matável ainda que insacrificável –, se relaciona à manifestação da soberania diante da sacralização da vida nua. A

criação de *Homo Sacer* (Homens Sacros) dá-se no momento em que o estado de exceção se torna permanente, e o espaço da vida nua – originariamente à margem do ordenamento –, coincide, progressivamente, com o espaço político, fazendo com que exclusão e inclusão, externo e interno, *bíos* e *zoé*, direito e fato adentrem uma zona de irreduzível indistinção:

Aquilo que é capturado no *bando* soberano é uma vida humana matável e insacrificável: o *homo sacer*. Se chamamos vida sacra a esta vida que constitui o conteúdo primeiro do poder soberano, dispomos ainda de um princípio de resposta para o quesito benjaminiano acerca da “origem do dogma da sacralidade da vida”. Sacra, isto é, matável e insacrificável, é originariamente a vida do *bando* soberano, e a produção da vida nua é, neste sentido, o préstimo original da soberania. A sacralidade da vida, que se desejaria hoje fazer valer contra o poder soberano como um direito humano em todos os sentidos fundamental, exprime, ao contrário, em sua origem, justamente a sujeição da vida a um poder de morte, a sua irreparável exposição na relação de abandono (AGAMBEN, 2010, p. 85).

Se a princípio pode parecer que a sacralidade da vida faz com que a vida humana esteja protegida contra qualquer tipo de violência, quando abandonada a sua própria sorte no estado de exceção, submete-se ao princípio da insacrificabilidade da vida sacra: ainda que não possa ser submetida às formas sancionadas de execução, qualquer um pode matá-la sem cometer homicídio. As diversas formas de violência enfrentadas cotidianamente por travestis confirmam o destino de ‘*homo sacer*’, na medida em que têm suas vidas nuas largadas à própria sorte, abandonadas da norma jurídica.

Neste sentido, a vida e corpo das travestis estão formalmente ‘protegidos’ pelos direitos humanos e por direitos legais – constitucionalizados através dos direitos fundamentais –, garantidos com a modificação do artigo 20 da lei 7.716/1989 que, a partir de 2019, passa a considerar a homofobia e a transfobia como crimes equiparados ao racismo, mas isso não lhes garante acesso à saúde, ao trabalho, nem à educação. Porém, nos falta conduzir o direito sob a perspectiva dos direitos humanos, da efetivação

da cidadania, para que ele passe a servir a todos, e não só àqueles que se inserem na normalidade, ao grupo que sempre foi por ele resguardado e mantido.

***Desrotular-se* – Aspectos Narrativos**

A obra *Desrotular-se*⁴, realizada na cidade de Campinas (interior de São Paulo), constituiu parte da pesquisa de doutorado e/ou de ensino dos autores deste texto, e sua produção contou com a colaboração do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Unicamp (PPGAC/UNICAMP), bem como com a contribuição artística de seus intérpretes. Esta obra, criada e realizada durante a pandemia do vírus COVID-19, se torna relevante para a discussão promovida por este artigo por possibilitar a reflexão acerca das artes como um lugar de poder e de protagonismo, que viabiliza a inclusão de corpos dissidentes, os quais performatizam suas identidades para além do binarismo compulsório de gênero.

Os critérios de análise da videodança *Desrotular-se* se direcionam sobre as características do seu processo criativo que revela a capacidade de reinvenção do movimento e da narrativa da obra a partir da virtualidade. Sua análise evidencia aspectos que fortalecem a discussão enquanto uma linguagem experimental, capaz de transformar as produções em dança, assim como, aspectos relacionados à construção de sua narrativa crítica, à representatividade promovida aos corpos dissidentes que a compõem, sua recepção e circulação; além de observá-la como uma linguagem de grande potencialidade para abordagens políticas. As soluções criativas apresentadas por *Desrotular-se* ampliam a potencialidade transformadora da linguagem da videodança em relação à dança, ao movimento e aos processos criativos.

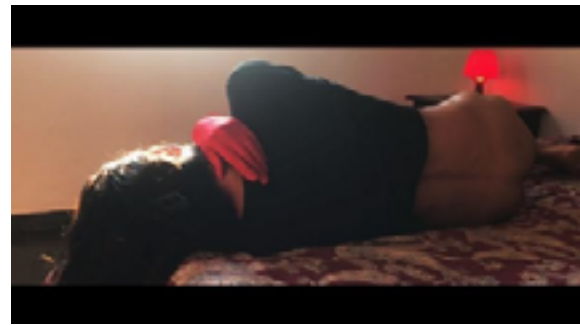
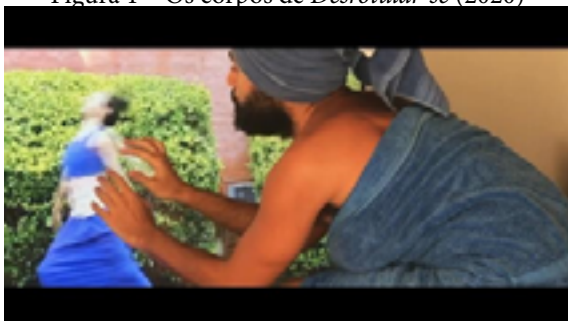
Em resumo, *Desrotular-se* constrói a sua dramaturgia apoiada nos corpos dissidentes, nos elementos escolhidos para compor sua narrativa e na relação entre dança e tecnologia. Duas narrativas se sobrepõem durante sua apresentação, uma composta inicialmente por fragmentos de corpos, e outra por um conjunto

⁴ A videodança *Desrotular-se* pode ser acessado no link: <https://youtu.be/7tWPV7PvUtk>.

de pedras multicoloridas, que atuam de forma simbólica e se conectam com as narrativas dos corpos. Em primeira instância, o corpo não é colocado em sua totalidade no vídeo. Os corpos desdobram-se, compõem para a câmera, tornando-se linhas, traços, desenhos obscuros que, ora revelam e ora se escondem, num jogo expressionista entre luz e sombras. Neste sentido, a ideia de fragmento tematiza o corpo, pois possibilita a leitura e a expectativa de algo que, em algum momento, será revelado a partir de performers, vistas/vistos em sua integralidade. Esses corpos mostram pequenas frestas, cujas referências transitam entre o silêncio, o movimento e a dança, vistas como microações cotidianas, reveladas de maneira banal, mas que são colocadas aqui numa lente de aumento pelo *videomaker*.

As pedras multicoloridas e os fragmentos de corpos criam narrativas plurais, cujas percepções de sentido vão se tecendo na medida em que a cena se estrutura. Enquanto a obra se desenvolve, os rostos ganham formas e passam a revelar uma não-binaridade. O contraste de referenciais aponta o trabalho para uma composição de elementos imbricados que transitam entre o masculino e o feminino, ultrapassando a binaridade para se evidenciar a diversidade e a pluralidade nos elementos que os estruturam. O confronto entre os extremos, provocado pelo trabalho através da exploração dos contrastes de referenciais e de universos paralelos acerca das diferentes das identidades, abrem possibilidades de percepção ao espectador sobre aspectos de gênero.

Figura 1 – Os corpos de *Desrotular-se* (2020)



Fonte: Imagens extraídas da videodança.

A obra também faz uso de simbologias, presentes em elementos, tais como as vestimentas de performers, a marca “#” (cerquilha) grafada nos corpos e as pedras multicoloridas, o que permite ao espectador construir possibilidades interpretativas em relação ao seu contexto poético. O ato de marcar a pele de performers da videodança com tal símbolo busca agregar à obra uma ideia de identificação. O símbolo “#” (cerquilha) ou *hashtag*, como também é conhecido, é utilizado nas redes sociais como forma de busca e de organização de conteúdos e é retratado pela obra com a intenção de gerar e ideia de classificação a partir da identidade de seus personagens, fazendo um paralelo com a ideia de gênero, temática escolhida pela videodança. Ao trazer a analogia para o contexto da videodança, esta ação busca problematizar a classificação de corpos a partir dos indicadores de gênero binário, de marcas e estereótipos sociais reproduzidos sistematicamente pela sociedade contemporânea, tratados muitas vezes, como corpos abjetos. A abordagem da questão se utiliza de entendimentos acerca do respeito ao direito de autonomia, na medida em que valoriza a capacidade de decisão dos sujeitos participantes da obra sobre as formas de expressão em cena. As categorias heteronormativas que, muitas vezes, sustentam a hierarquia dos gêneros, bem como, a heterossexualidade compul-

sória, foram construídas através do poder discursivo, acabando por classificar as pessoas por meio de uma ideia universalizada de sexo, de gênero e de desejo. Essas divisões passam a ser questionadas por este trabalho, uma vez que a videodança apresenta multiplicidade acerca de vidas não binárias.

Figura 3 – Utilização do símbolo do hashtag na obra *Desrotular-se* (2020)



Fonte: Imagens extraídas da videodança.

As frestas exploradas pelo enquadramento da câmera revelam corpos que escapam aos estereótipos e, ao mesmo tempo, enaltecem elementos heterogêneos e variados, colocando em xeque o pensamento dicotômico acerca de identidade de gênero. A poética da obra é construída em forma de manifesto, na defesa do direito à liberdade de expressão de tais corpos expostos, dentre outros corpos que a câmera não conseguiu captar. Sendo assim, a ação de resistência instaurada pela poética do trabalho enquadra o espectador e, ao mesmo tempo, o questiona a partir do que lhe é revelado.

Análise do Processo de Criação de Manifesto de *Desrotular-se*

A videodança *Desrotular-se* trata de questões do corpo, da não-binaridade de gênero e sua representatividade nas artes e na sociedade

e foi concebida durante o período de isolamento social, tendo todo seu processo realizado à distância, a partir das tecnologias e do campo audiovisual. Seu elenco é composto por cinco integrantes, considerados como os corpos dissidentes nesta discussão, uma vez que compõem um conjunto de intérpretes com definições de gênero e de sexualidade distintas. A escolha dos integrantes da obra foi realizada em concordância com sua composição temática, de maneira que a narrativa e seu ideal político pudessem estar conectados com os corpos que a performaram. Tal ação foi inspirada na historicidade de cada um desses corpos, suas vivências e lutas, representadas a partir de seus gestos e movimentos, mesclados em meio à plasticidade das imagens da obra. Desse modo, o processo de criação partiu, inicialmente, de três desafios: criar a videodança em total condição de isolamento dos intérpretes; explorar as possibilidades criativas na videodança; e permitir a construção de uma narrativa política a partir da visibilidade dos corpos dissidentes. No que concerne às especificidades e investigações do processo de criação na videodança, *Desrotular-se* assumiu características múltiplas durante o seu desenvolvimento, incluindo momentos conectados ao corpo, à câmera e ao processo de edição, o que permitiu agregar ao seu percurso criativo uma variedade de possibilidades, especialmente quando se considera a tecnologia como parte intrínseca de seu processo.

Quanto ao isolamento social e a construção dos movimentos, os cinco intérpretes que dividem o espaço da tela, não compartilharam do mesmo espaço físico durante o processo criativo. Cada integrante recebeu instruções sobre a criação e as realizou em suas casas, isoladamente, a partir das possibilidades corporais de cada pessoa, o que permitiu dar ao processo um caráter totalmente virtual. Sob a orientação de um dos criadores da obra, os intérpretes buscaram soluções expressivas autorais para o processo criativo corporal, fazendo uso de improvisos e ações performáticas que levavam em consideração os elementos autobiográficos de cada um, já que o desejo da obra era reunir corpos e suas histórias. Outro fato importante foi que o elenco de *Desrotular-se* era composto por

bailarinos profissionais e amadores, ou seja, integrantes com distintas vivências com a dança e diferentes habilidades no manuseio da câmera, gerando divergentes experimentações em relação às imagens e ao movimento. A diferença expressiva presente no material criado, tanto em relação à movimentação como na captura das imagens, foi equalizada a partir de aparatos tecnológicos, possibilitando gerar distintas dinâmicas e contrastes ao movimento e às imagens a partir da edição. Desse modo, o processo de edição representou um elemento definitivo e de grande importância para a construção poética da obra, possibilitando que as características do movimento pudessem ser alteradas e novos referenciais temporais e espaciais incorporados, modificando sua velocidade, seu peso, suas dinâmicas, sua qualidade e sua expressividade. Além disso, a edição permitiu equilibrar e manipular a composição das imagens capturadas, uma vez que se pôde corrigir enquadramentos incorretos, imagens tremidas, dentre outras ocorrências, balanceando as diferenças técnicas presentes, agregando, assim, distintas qualidades aos corpos. As perspectivas aqui atribuídas ao movimento remodelaram os limites da dança e do movimento, acrescentando multiplicidades expressivas. Como afirma Rêgo:

Na videodança, a dança é intencionalmente transformada pela tecnologia do vídeo, dando lugar a uma linguagem híbrida com possibilidades múltiplas de expressão. Através da manipulação do tempo, espaço e edições do *corpoinagem*, o âmbito e a natureza da corporeidade são expandidas, virtualizadas (RÊGO, 2013, p.119).

Desse modo, o processo de edição de imagens e os processos digitais de *Desrotular-se* foram determinantes na construção da dramaturgia e da poética da obra. Neste sentido, o material coreográfico produzido individualmente pelos intérpretes, esteve conectado à proposta narrativa através do processo de edição, fato que acentuou o caráter experimental da obra e sua capacidade de adaptar os processos de criação em dança. Foi possível observar a existência de um momento criativo realizado na presencialidade e outro na virtualidade, sendo que as criações presenciais representaram parte do processo realizado antes da intervenção dos dis-

positivos tecnológicos (a câmera e o processo de edição de imagens), onde cada intérprete pôde explorar, separadamente, o corpo, o movimento e suas relações com o ambiente físico, envolvendo as construções coreográficas, as improvisações, as relações com o espaço cênico etc. O momento virtual se iniciou quando a câmera foi inserida neste ambiente e realizou a releitura do movimento que, através da escolha dos ângulos e de enquadramentos, permitiu agregar novas perspectivas a ele, manipulando suas qualidades e características espaciais, trazendo possíveis novas perspectivas ao espectador.

A interface midiática intrínseca a este processo permitiu que os corpos em *Desrotular-se* pudessem dançar juntos sem dividir o mesmo espaço físico, manipulando suas qualidades expressivas ao atenuar suas diferenças técnicas, além de dar continuidade ao trabalho, mesmo em condição de isolamento. A possibilidade de manusear o movimento através do processo de edição permitiu que seus intérpretes, mesmo apresentando diferentes relações com a dança, pudessem assumir suas narrativas pessoais na obra em questão, possibilitando o protagonismo desses corpos.

Nesse sentido, a abordagem política e a ideia de manifesto de gênero presente na narrativa de *Desrotular-se* também esteve relacionada à identidade dos corpos que compuseram a obra. A escolha dos corpos com diferentes identidades de gênero – travesti, gênero fluido e homem cisgênero gay – promoveu maior visibilidade a esse grupo de pessoas. Ao considerar este aspecto, a discussão acerca do corpo-travesti é enfatizada por pela pesquisa, problematizando a falta de políticas públicas que assegurem direitos. Desse modo, *Desrotular-se* amplia, mesmo que minimamente, espaços para inserir os corpos dissidentes em uma pauta questionadora, promovendo representatividade no âmbito artístico, na busca de oportunizar breves reflexões em relação aos estudos de gênero.

Paralelamente a isto, no que concerne à performatividade dos corpos, Butler (2015) afirma que a identidade de gênero dos sujeitos está associada às ações que são performadas repetidas vezes em sociedade. Neste caminho, pode-se dizer que as ações de um sujeito podem

ser reiteradas ao criar narrativas sobre o próprio corpo, abarcando enunciados que não fazem parte de uma dada ordem social. Neste caso, o sujeito que performatiza o seu gênero pode estar contestando a normatividade cotidiana, ao ultrapassar as fronteiras binárias homem-mulher, como, por exemplo, o caso dos sujeitos trans.

No acontecimento em que o ato performativo é instaurado, o representacional e a vida se imbricam de tal forma que as características particulares das ficcionalidades e as compreensões da vida social, pautadas no caráter real, têm suas linhas imaginárias rompidas, em uma construção sequencial de diferentes atravessamentos, em que os efeitos do real e ficcional se diluem (FÉRAL, 2015). Pode-se dizer também, que as noções de performatividade consideram “o outro” – no caso, o espectador – como colaborador do jogo cênico. Este, por sua vez, pode observar e ser observado, afetar e ser afetado, na configuração de uma experiência estética marcada por ações abertas, processuais. Com isto, pode-se notar que o artista não se preocupa mais com os formalismos de uma mensagem, mas tenta transformar o seu corpo em discurso.

Considerações Finais

O caráter experimental atribuído à linguagem da videodança oferece possibilidades de retratar a dança e o movimento a partir de distintas perspectivas no que se refere à sua expressividade, assim como, vislumbrar diferentes possibilidades criativas quando se considera seus processos de criação, pois a virtualidade presente na natureza desta linguagem potencializa o modo de pensar o corpo e o movimento, bem como possibilita uma infinidade de caminhos a serem traçados em relação aos métodos criativos, oferecendo possibilidades de lidar com o corpo e o movimento sob diferentes perspectivas, (re)criando-o, (re)organizando-o e transformando-o.

No caso de *Desrotular-se*, foi através do processo de edição que se tornou possível manipular a narrativa da obra, alterar a composição original do material imagético – produzido pelos intérpretes – e criar uma ação de manifesto

em relação à identidade de gênero, viabilizando o diálogo da obra com contextos sociais e políticos, na qual o corpo assumiu um caráter de protagonismo no contexto narrativo.

O corpo que performa *Desrotular-se* é um corpo que é constantemente afetado pelos questionamentos que o trabalho promove, é um corpo que vive a exclusão, a violência e o preconceito. Seu manifesto aparece marcado em sua pele, em suas ações, no limiar entre o aceitável e o deplorável, se tornando uma ação política viva, um ato de constante resistência. A historicidade contida na essência dos corpos que performam *Desrotular-se* rompe e questiona os valores e o lugar que a sociedade coloca o corpo-travesti, os corpos não-binários e os demais sujeitos que se sintam representados por eles. Seu protagonismo na narrativa da obra inverte a situação de subordinação e exclusão remetida a estes corpos, dando-lhes representatividade e voz dentro da narrativa, confrontando o espectador e criando referências que o permite refletir, questionar, criticar ou apoiar a estética fluída dos sujeitos vistos na tela, inserindo-o nas discussões sobre gênero e sobre os corpos dissidentes. Esta ação se torna fundamental quando considerada em relação aos estados de exceção instaurados na sociedade, pois promove a arte como um espaço político e de discussão, capaz de instigar mudanças, promover discursos e manifestos. Além disso, a videodança neste contexto, age como um potencializador, uma vez que, diferentemente da dança presencial, sua circulação acontece pelo ciberespaço e pelas redes digitais de comunicação, envolvendo tecnologias, diferentes perfis de espectadores, agregando outras distâncias e velocidades.

Portanto, a noção intermediática da videodança não mostra apenas o estilo genético da obra em si, mas coloca o corpo do intérprete como um corpo igualmente intermediático. Sendo assim, o corpo que não se apresenta na diluição de fronteiras, provavelmente não conseguirá se instaurar dentro da pesquisa. Os corpos apresentados em *Desrotular-se*, se colocam como uma espécie de corpo-veículo ou um corpo-mídia⁵, ou seja, corpos que também atuam

⁵ A terminologia “corpo-mídia” empregada nesse artigo não faz referência ao conceito ‘corpomídia’ desenvolvido por Katz e Greiner.

como um meio de comunicação que, ao assumir sua condição imagética, transformam-se em um símbolo virtual que carrega elementos relacionados à historicidade, ao ambiente social, cultural e político dos corpos em cena e do espectador, uma vez que o que está em jogo não é mais a narrativa pautada nos preceitos aristotélicos, de unidade de ação, de tempo, mas de presença, de identidade e, sobretudo, de efeitos da presença, no caminhar entre a teatralidade, a performatividade e a virtualidade.

Este estado intermediário possibilita pensar na videodança como uma linguagem expressiva com grande potencialidade na contemporaneidade, ao se colocar como um elemento catalisador ou como uma engrenagem que pode se alimentar estruturalmente da cultura de massa, das novas tecnologias, de experiências caseiras, do cotidiano social, do interior das casas, de ambientes abertos, de espaços variados, entre outras possibilidades.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**. O poder soberano e a vida nua I. Tradução de Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades e performatividade na cena contemporânea**. Repertório: Teatro & Dança, Salvador, n.16, p. 11-21, 2011.

GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco. **Entre a Metrópole e a Cidade Sagrada**: uma análise comparativa entre o Obscena - Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica (Belo Horizonte) e o grupo Transeuntes - Estudos Sobre Performance (São João Del-Rei). Tese de Doutorado apresentada na Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUBD-AMQQJ8>. Acesso dia 24 de novembro de 2021.

LEVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 2001. 157 p. (Trans). ISBN 857326036 (broch.).

RÊGO, Isa Sara Pereira. **Corpos virtualizados, danças potencializadas**: atualizações contemporâneas do corpociborgue. 2013. 181f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Bahia - BA.

SCHULZE, Guilherme Barbosa. **Videodança como prática colaborativa**. In: Reunião Científica da ABRACE, VI, 2011, Porto Alegre. Anais. Porto Alegre, 2011.

Abstract

This article investigates the screendance *Desrotular-se* (UNICAMP/Campinas – 2020), reflecting on the potential of this language for artistic creations based on the representation of dissident bodies in the audiovisual field. In addition, this text brings reflections on the transvestite body in contemporary society, based on the concept of *homo sacer*, by Giorgio Agamben (2010), problematizing the notions of killing subjects and abject bodies.

Keywords

Gender studies. Screendance. Creation processes.

Recebido em: 14 set. 2021

Aceito em: 29 nov. 2021

Publicado em: 16 dez. 2021