

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HAB. PUBLICIDADE E PROPAGANDA

BRUNO BELMONTE MANGANELLI

PERFORMANCE E PERFORMATIVIDADE:
A DANÇA DO GRUPO DZI CROQUETTES COMO (DES)CONSTRUÇÃO DE GÊNERO

PORTO ALEGRE

2018

BRUNO BELMONTE MANGANELLI

PERFORMANCE E PERFORMATIVIDADE:

A DANÇA DO GRUPO DZI CROQUETTES COMO (DES)CONSTRUÇÃO DE GÊNERO

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Coorientador: Mario Alberto Pires de Arruda

Porto Alegre

2018

CIP - Catalogação na Publicação

Manganelli, Bruno Belmonte
PERFORMANCE E PERFORMATIVIDADE: a dança do grupo
Dzi Croquettes como (des)construção de gênero / Bruno
Belmonte Manganelli. -- 2018.
94 f.
Orientador: Alexandre Rocha da Silva.

Coorientador: Mario Alberto Pires de Arruda.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Publicidade
e Propaganda, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Teoria Queer. 2. Gênero. 3. Performatividade. 4.
Dança. 5. Dzi Croquettes. I. Rocha da Silva,
Alexandre, orient. II. Pires de Arruda, Mario
Alberto, coorient. III. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Curso), intitulado PERFORMANCE E PERFORMATIVIDADE: A DANÇA DO GRUPO DZI CROQUETTES COMO (DES)CONSTRUÇÃO DE GÊNERO, de autoria de Bruno Belmonte Manganelli, estudante do Curso de Comunicação Social – Hab. Publicidade e Propaganda, desenvolvido sob minha orientação.

Porto Alegre, 29 de novembro de 2018

Assinatura:

Nome completo do orientador: Alexandre Rocha da Silva

Bruno Belmonte Manganelli

PERFORMANCE E PERFORMATIVIDADE:

A DANÇA DO GRUPO DZI CROQUETTES COMO (DES)CONSTRUÇÃO DE GÊNERO

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Coorientador: Mario Alberto Pires de Arruda

Aprovado em: _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva – UFRGS
Orientador

Ms. Mario Alberto Pires de Arruda – UFRGS
Coorientador

Prof. Dr^a Carlise Scalamato Duarte – UFSM
Avaliadora

Ms. Caio Ramos da Silva – UFRGS
Avaliador

AGRADECIMENTOS

Há de se fazer, como de costume, um grande esforço neste momento. Chegada a hora de escrever minhas palavras de agradecimento àqueles que foram de suma importância na trajetória de construção deste trabalho, fica clara a dificuldade que tenho em redigir qualquer texto que seja, quando tenho a necessidade de ser sucinto em meus apontamentos. Sempre fora difícil falar pouco, pois sempre acreditei – e sigo acreditando – que tudo é importante de ser explicado ou, ao menos, mencionado. Chego a suar frio ao dar início a esta escrita, tendo a certeza de que muita coisa ficará fora destas linhas, mas mais certo ainda de que estarão guardadas para sempre na minha lembrança.

Primeiramente a eles, sem os quais absolutamente nada seria possível. Giani e Eraldo. Pelo suporte nos momentos em que tudo parecia desmoronar, quando se mostraram ser meu porto seguro. Pelos ensinamentos de vida que nenhuma outra relação poderia me proporcionar, quando se mostraram ser a minha maior fonte de sabedoria. Pelo homem que me tornei por causa de tudo que aprendi com eles, quando se mostraram ser os meus maiores exemplos de ser humano. Pelo apoio incondicional que sei que receberei em qualquer rumo que a vida venha a me levar, quando sempre se mostram como meus maiores fãs. Obrigado.

Àqueles que vêm de anos ou que me conquistaram nos últimos tempos e que, de uma forma ou de outra, são indispensáveis para o sucesso das minhas lutas diárias. Não há nomes que se possa lembrar em um único parágrafo, sem que se esqueça de algum – que não é, preciso deixar claro, menos importante que qualquer outro. Entre tulipas, peixes crus, chimarrões, shows, pessoas de pé, máscaras de argila, decepções amorosas superadas, duas sílabas repetidas e pessoas dançantes, só existo enquanto eu mesmo e só resisto às adversidades do mundo por causa de cada vivência compartilhada com eles. Obrigado.

Ao dois rapazotes de quem esse trabalho é tão filho quanto meu. Alexandre, por ter plantado em mim, em uma tarde perdida de 2015, um embrião de fascínio pela vida acadêmica e, não muito longe disso, por ter também me apresentado um universo onde a pesquisa científica pode ir de encontro a tudo aquilo em que eu acredito como ser humano. Ao Mario, por ter acreditado no meu trabalho nos momentos em que nem eu acreditava, mesmo que eu tenha demorado para fazer uma boa estrutura de títulos. E a cada membro do GPESC que contribuiu para este trabalho com ensinamentos, reflexões ou sorrisos que alegravam as minhas segundas-feiras. Obrigado.

Ao Lennie, ao Wagner, ao Cláudio, ao Ciro, ao outro Cláudio, ao Reginaldo, ao Rogério, ao Bayard, ao Paulo, ao Benedictus, ao Carlinhos, ao Eloy e ao Roberto, que talvez nunca me

conheçam e que talvez nunca leiam este trabalho (alguns, na verdade, com mais certeza do que outros), mas que foram meus companheiros diários nesses meses de escrita, sem nem ao menos terem conhecimento da revolução que criaram dentro de mim. Obrigado.

Por fim, e de forma alguma menos importante, a ela, que sempre foi e sempre será a melhor amiga que terei na vida. A ela que me acolheu como seu filhote e que me cria todos os dias como artista e, acima de tudo, como indivíduo. A ela que me transforma, que me fortalece e que, mais do que me completar, me transborda. Sem a qual este trabalho não teria sentido ou paixão alguma. Sem a qual a vida não teria cor.

À dança.

Obrigado.

Muito obrigado.

“Perdido seja para nós aquele dia em que não se dançou nem uma vez. E falsa tenha sido para nós toda a verdade que não tenha sido acompanhada por uma risada!”

Friedrich Nietzsche

RESUMO

Esta pesquisa objetiva analisar a performance em dança do grupo brasileiro Dzi Croquettes (1972-1976) enquanto um processo identitário disruptivo, no que tange a questão de gênero. Na primeira parte deste trabalho, fez-se necessária uma contextualização do surgimento daquilo que conhecemos por Teoria *Queer*, a partir da qual problematizamos a noção de gênero, através das ideias de performatividade e paródias subversivas. Em seguida, traçamos uma recuperação histórica da dança enquanto uma prática na qual operam discursos e representações culturais, analisando também o gesto em dança enquanto produtor de sentido. Termina-se esta parte do trabalho com uma discussão acerca da dança cênica como uma prática social e cultural na qual, desde cedo, operaram papeis e expectativas de gênero. Em seguida, após uma breve contextualização dos quatro anos de existência do grupo Dzi Croquettes, partimos dos debates feitos nas etapas teóricas do trabalho para analisar o nosso *corpus*, este composto por fragmentos de quatro performances do grupo, encontradas no documentário *Dzi Croquettes* (2009) de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. As performances, escolhidas por sua perceptível relevância dentro da discussão de gênero, são analisadas sob três eixos: movimentação, caracterização e temática. Com base nessas três linhas de análise, chegamos a concepção de um sujeito que chamamos de *dzi croquético*, que constrói sua identidade de gênero de forma performativa, através da performance em dança. Conclui-se esta monografia com a ideia de que, em sua performance, os Dzi Croquettes faziam emergir signos de gênero conflitantes que propunham a constituição de um sujeito que não é nem feminino e nem masculino, mas transitório.

Palavras-chave: Teoria *Queer*; Gênero; Performatividade; Dança; Dzi Croquettes

ABSTRACT

This research aims to analyze the performance in dance of the Brazilian group DZI Croquettes (1972-1976) as a disruptive identity process, regarding the issue of gender. In the first part of this work, it became necessary to contextualize the emergence of what we know by Queer Theory, from which we problematize the notion of gender through the ideas of performativity and subversive parodies. Next, we draw a historical recovery of the dance as a practice in which discourses and cultural representations operate, also analyzing the gesture in dance as a producer of meaning. This part of the work is completed with a discussion of scenic dance as a social and cultural practice in which roles and gender expectations have operated from an early age. After a brief contextualization of the four years of existence of the DZI Croquettes group, we start from the debates made in the theoretical stages of the work to analyze our corpus, composed of fragments of four performances of the group, found in the documentary *DZI Croquettes* (2009) by Tatiana Issa and Raphael Alvarez. The performances, chosen for their relevance within the gender discussion, are analyzed under three axes: movement, characterization and thematic. Based on these three lines of analysis, we arrive at the conception of a subject that we call *dzi croquético*, which constructs its gender identity in a performative way, through performance in dance. This monograph concludes with the idea that, in their performance, the DZI Croquettes emerge conflicting gender signs that proposed the constitution of a subject that is neither female nor male, but transient.

Keywords: Queer Theory; Gender; Performativity; Dance; DZI Croquettes

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Performance “ <i>As borboletas</i> ”	70
Figura 2 – Performance ao som de “ <i>There it is</i> ” de James Brown	71
Figura 3 – Performance “ <i>Dois pra lá dois pra cá</i> ”	71
Figura 4 – Solo de Lennie Dale	72
Figura 5 – Lennie Dale dança sensualmente para a plateia	75
Figura 6 – Lennie se ergue com a força dos pés	75
Figura 7 – Lennie dança sensualmente	75
Figura 8 – As borboletas caminham em direção ao público	78
Figura 9 – Exposição do corpo dos bailarinos (Borboletas)	80
Figura 10 – Exposição do corpo dos bailarinos (Solo de Lennie)	80
Figura 11 – Vestuário feminino na performance “ <i>There It Is</i> ”	82
Figura 12 – Lennie Dale e Cláudio Gaya dançam como um casal	85
Figura 13 – Contato físico caloroso entre Lennie e Gaya	86

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 (DES)CONSTRUINDO O GÊNERO	18
2.1 Feminismo e pós-estruturalismo: a emergência de uma Teoria <i>Queer</i>	18
2.2 A construção discursiva do sujeito sexuado	25
2.3 Performatividade de gênero e paródias subversivas.....	28
3 O CORPO QUE DANÇA	36
3.1 Dança, cultura e representações culturais	36
3.2 Produção de sentido no gesto em dança	42
3.3 Representações e papéis de gênero na dança cênica ocidental.....	46
4 DZI	59
4.1 Feitos de carne: a história dos croquetes	60
4.2 Nem senhores, nem senhoras: uma performance de gênero	64
4.3 Performance e performatividade: análise do sujeito <i>dzi croquético</i>	68
4.3.1 Metodologia	68
4.3.2 Movimentação.....	73
4.3.3 Caracterização	78
4.3.4 Temática	83
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS	92

1 INTRODUÇÃO

Reconhecer-se parte de uma minoria nem sempre é uma atividade fácil. Muito menos, prazerosa. Ainda que se possa gozar de pequenos, mas valiosos, privilégios diante de um cenário cada vez mais assustador para aqueles que, como eu, são sujeitos desviantes, uma voz ainda se faz audível, num uníssono lamentável, através de cada história e vivência marginalizada que (nós) compartilhamos com o mundo: há medo em simplesmente ser. Enquanto a troca de carinhos em público for motivo de agressão, haverá medo em amar. Enquanto o jeito de falar for motivo de olhares desaprovadores, haverá medo em se expressar. Enquanto a busca por uma identidade diante do mundo for motivo de temer perder a própria vida, haverá medo em simplesmente existir. No atual momento em que vivemos, é assim que se faz necessária a nossa resistência diária.

Dentre todas as formas de se resistir às tristezas de uma vida à margem do padrão, a dança foi a única na qual, de fato, eu encontrei o meu refúgio. Não quero entretanto que se entenda a expressão “refúgio” como sinônimo de “esconderijo”, no sentido literal da palavra. Pensemos na dança como aquilo que me fez, pela primeira vez na vida, sentir que havia um lugar para mim no mundo: uma sensação desconhecida para quem sempre se sentira deslocado onde quer que estivesse. Crescendo carentes de pertencimento, nós, sujeitos minoritários, passamos um bom pedaço de vida buscando por uma identidade que seja capaz de, antes de mais nada, conectar-nos a alguém, a alguma coisa, a alguma forma de não se sentir sozinho diante de um mundo que muitas vezes não parece pronto para simplesmente compreender ou aceitar a nossa existência. Resistir é, não muito, mas mais fácil quando se consegue dividir essa carga com alguém. A dança foi a minha forma de entender um pouco mais de quem eu era e foi a minha forma de resistir. Começa a se fazer clara a necessidade que senti em querer entender melhor a importância que a dança pode exercer, quando trazemos à tona a luta incessante travada por estas minorias. Se para mim a dança foi um importante recurso na resistência diária contra as ameaças do mundo, eu sinto que é meu dever disseminar, a todos que eu conseguir atingir, a existência desta possibilidade.

Motivado a trazer a dança para a pesquisa acadêmica, passei a trabalhar a ideia de estudá-la não apenas como uma forma de resistência, mas também como um meio de contestação. Mais do que me dar forças para suportar o peso das desaprovações e das repulsas com as quais convivi a vida toda, a dança adquiriu um papel político na minha vida, que me fez não só identificar-me e afirmar-me diante do mundo, mas de igualmente contestá-lo. Ao ser

estudada dentro do campo da comunicação, eu estaria apto a entender ainda mais a forma como esta arte cria suas próprias cadeias de produção de sentido, propondo novos entendimentos sobre a linguagem e a expressão do corpo e entendendo o próprio corpo como ferramenta política de resistência.

Buscando referências para o assunto escolhido, senti cada vez mais a necessidade de aventurar-me pelas possibilidades científicas que esta pesquisa tem a proporcionar, dada a falta de trabalhos que tenham se arriscado a interseccionar a dança, a semiótica e os estudos de gênero e sexualidade. Em um período histórico de liberdade invejável para as gerações passadas e de cada vez mais voz dada às minorias marginalizadas, a pesquisa acadêmica e a pesquisa científica ainda engatinham nesse território. Sinto, mais uma vez, que há um lugar para mim no mundo e que há um propósito com a escrita desta monografia: contribuir, com as minhas palavras e com os meus conhecimentos, com uma área que, por mais explorada que esteja sendo, ainda carece de muita atenção.

A escolha do objeto empírico deste trabalho pode parecer óbvia demais para alguns: Dzi Croquettes. O grupo de dança e teatro que nasceu no Rio de Janeiro na época dos anos de chumbo do Brasil era composto por treze homens que rompiam completamente com as noções de masculinidade e feminilidade em seu trabalho. O Dzi Croquettes foi um grupo que revolucionou a história da dança brasileira, ao contestar as instituições familiares e patriarcais em seus espetáculos e ao propor um movimento de ressignificação de gênero e de sexualidade, dando vazão a uma explosão de possibilidades não só performáticas, mas também políticas, em um momento histórico marcado pela intolerância. De fato, parece extremamente óbvio que este grupo tivesse sido eleito objeto empírico desde cedo, mas não o foi. Eu mesmo não os conhecia e muito me arrependo de não tê-los conhecidos antes. Justamente por isso, torna-se ainda mais necessário abordá-los como objeto deste trabalho, tendo a intenção e o desejo de que cada vez mais pessoas possam ter contato com as revoluções, contestações e subversões propostas pelo grupo.

Marcaram a história brasileira, os Dzi Croquettes. A caretece da ditadura fora provocada e o conservadorismo balançado com aqueles seres exuberantes, brilhantes e coloridos que tomavam os palcos do Rio de Janeiro e São Paulo. A ditadura demorou a perceber que eles eram uma ameaça. Não apenas política, mas também moral. Ameaça no sentido revolucionário, ao tornarem alvo de chacota as instituições morais que regulavam o comportamento de todos. Os Dzi Croquettes eram um autêntico grito de liberdade das amarras arcaicas da sociedade brasileira. Brincavam com todos os limites inteligíveis dos papéis de gênero e faziam limonada com a sexualidade das pessoas. Naqueles momentos nos quais se colocavam em choque os

corpos dos artistas do grupo e os corpos dos espectadores, um mundo de possibilidades de existência era criado. Estava iniciada a revolução.

Ora, pensemos: em meio a uma ditadura militar na qual a moral e os bons costumes reforçavam diariamente os regimes dominantes de regulação de identidades, é de se esperar que tivéssemos uma sociedade organizada sob rédea curta. Joan Scott (1995) dirá que a organização simbólica e concreta de toda a esfera social se dá através de um mecanismo que constrói parâmetros culturais de superioridade de um grupo social sobre outro, ou seja, através de relações de poder que subjagam parcelas da sociedade a outras. Para ele, o gênero é a forma primária de dar sentido a estas relações de poder. Isto porque, segundo Andreoli (2010), a cultura e a sociedade são atravessadas por representações de feminino e masculino, o que relaciona o gênero à organização de toda a vida social. Através de Judith Butler (2003), ele afirma que estas representações têm sido constituídas e reforçadas ao longo da história através de processos de significação simbólicos e discursivos que teriam associado as ideias de força e vigor ao falo (pênis). Ou seja, aos portadores de um pênis (homens) são atribuídas as ideias de virilidade, firmeza, força, etc. Em contraponto a esse poder fálico, restariam aos não portadores de um pênis (mulheres) características complementares como sensibilidade, fragilidade, delicadeza, etc. Estas associações simbólicas instituídas ao longo da história delimitaram culturalmente os contornos da ideia de feminino e masculino, criando imagens pré-determinadas, não só do comportamento, mas também das expressões e características corporais de homens e mulheres.

Construindo e reforçando as regras que delimitam os papéis a serem desempenhados pelos indivíduos na sociedade, com base em suas características biológicas, os regimes dominantes de regulação de gênero e sexualidade forçadamente constituem o sujeito na dualidade homem/mulher, masculino/feminino. Aquilo a que Judith Butler (2015) chama de *matriz de inteligibilidade* ou *matriz heterossexual* é um destes sistemas que regulam a existência dos indivíduos em nossa sociedade, pressupondo a existência essencial de uma coerência entre seu sexo biológico, seu gênero e seus desejos, uma relação que se baseia intrinsecamente na ideia binária de oposição entre homem e mulher. Esta dicotomização do corpo - e conseqüentemente da produção de desejo - é responsável por causar uma série de violências, simbólicas ou até mesmo físicas, aos corpos que, de alguma forma, desviam desta norma regulatória. Aqueles que se distanciam dos enquadramentos propostos por estes regimes de regulação e que não são lidos dentro de alguma identidade dominante acabam por passar por um processo de deslegitimação diante da sociedade na qual se inserem, sendo constantemente marginalizados.

Indo contra este regime heteronormativo que desde muito cedo constituiu a nossa sociedade, emerge aquilo que se convencionou chamar de uma *teoria queer*. A Teoria *Queer* passa a denominar um conjunto heterogêneo de teorias e também a produção de intelectuais que, nas décadas de 1980 e 1990, assumem o gênero e a sexualidade como construção social, fugindo das normatizações biológicas ou comportamentais, admitindo uma grande quantidade de outras possibilidades identitárias à própria subjetivação do ser, pondo em discussão a concepção de identidade como algo fixo e transcendental, voltando suas análises às condições históricas e sociais de seu aparecimento na sociedade ocidental (LOURO, 2001). Muito mais do que uma simples produção acadêmica, a teoria *queer* foi um forte suporte político para a resistência das minorias marginalizadas. Ao apontar para o caráter cultural e construído das questões de gênero, as contribuições da teoria *queer* deram subsídios para que a construção do corpo dos sujeitos não precisasse operar numa lógica estritamente binária, mas sim dentro de um universo de possibilidades de desvio.

Esta monografia se propõe a realizar atravessamentos entre o trabalho desenvolvido pelos Dzi Croquettes, em seus quatro anos de existência, e alguns pensamentos da teoria *queer* que nos ajudam a repensar a construção dos corpos e das identidades, fora dos padrões estabelecidos pelos regimes dominantes. Destaca-se, aqui, o conceito de *performatividade de gênero*, proposto por Judith Butler (2015). É através da análise da linguagem cênica e gestual dos Dzi Croquettes que saímos em busca da compreensão da performance em dança como uma possibilidade de ressignificação das questões de gênero.

Reconhecendo a prática da dança como uma prática cultural instituída pela linguagem, traçaremos uma movimentação que remonta à evolução da dança cênica ocidental como um mecanismo histórico de construção e reforço de determinados papéis de gênero, que, a partir de certo ponto, passou também a contestá-las. Para além disso, propõe-se a análise da dança enquanto um processo particular de produção de sentido que jamais prevê uma significação única e correta, mas sim a construção de um espaço de infinitas possibilidades entre o corpo que dança e o corpo que o observa. Como aponta Gil (2004), o gesto em dança tem significado em si mesmo, e não naquilo que o inspirou. Ele carrega consigo outras tantas coisas possíveis. Assim, a prática da dança não pode mais ser vista como um processo que põe em evidência unicamente a construção de corpos femininos e corpos masculinos, mas como um momento de construção infinita de identidades e sujeitos.

No primeiro capítulo deste trabalho, buscaremos bases teóricas para entender as principais questões de gênero que permeiam a sociedade ocidental. Procuramos nas influências dos estudos feministas e dos pensamentos pós-estruturalistas os primeiros passos para

compreendermos a emergência da teoria *queer*. Em seguida, apoiados principalmente pelas contribuições de Judith Butler (2015), caminharemos por esta área de estudo com maior aprofundamento, buscando compreender como operam os regimes dominantes de regulação de gênero e como somos capazes de contestá-los. É com base em seus conceitos de performatividade de gênero, paródias subversivas e signos citacionais que encerramos este capítulo, propondo novas formas de se pensar as construções identitárias dos sujeitos.

O segundo capítulo traz uma abordagem da dança como uma destas novas formas de se pensar os sujeitos. Inicialmente propondo, através de Ellmerich (1964) e Faro (2004), uma retomada histórica acerca da evolução da dança cênica ocidental, enxergaremos como esta prática é, e sempre foi, atravessada por discursos e representações culturais, sendo ao mesmo tempo construtora (de) e construída por estas representações. A seguir, estudamos a dança como um processo semiótico no qual nada é facilmente expresso em palavras. Considerando as contribuições de Susanne Langer (1980) sobre os símbolos expressivos, de José Gil (2004) sobre o gesto na dança e de Helena Katz e Christine Greiner (1998) sobre a *teoria corpomídia*, propõe-se o entendimento da dança enquanto um processo semiótico no qual nenhuma verdade absoluta pode ser determinada e no qual a significação se mostra aberta às possibilidades. Com base nisso, concluímos o capítulo em questão à luz de Judith Hanna (1999), Assis e Saraiva (2013) e Andreoli (2010), encarando a dança como território de diversas lutas de poder em torno dos corpos e como cenário de construção de variados papéis e representações de gênero ao longo da história.

O terceiro e último capítulo desta monografia traz o objeto de análise do trabalho. Fazendo uso das informações encontradas no documentário *Dzi Croquettes* (2009), de Tatiana Issa e Raphael Alvarez, e no livro *A palavra mágica: a vida cotidiana dos Dzi Croquettes* (2010), de Rosemary Elbert, apresentamos ao leitor quem são os nossos croquetes feitos de carne. Tendo remontando sua história, desde sua concepção até o seu término, passamos a analisar o seu trabalho com base nas características mais fortes de sua performance. O capítulo termina com a análise do *corpus* deste trabalho.

Buscando na memória os motivos pelos quais escrevo este trabalho me pergunto o porquê da escolha deste objeto. Opto pelos Dzi Croquettes, primeiramente, pela admiração e pelo fascínio que tenho pelo grupo. Em segundo lugar, por reconhecer que este fascínio talvez tenha sido um tanto tardio. Mas acima de qualquer coisa, escolho este grupo por me causar estranhamento, por me deixar inquieto, por me fazer sentir desconfortável e, pesarosamente, por não saber se essa inquietude se dá pela admiração ou pela inconsciente repulsa e desaprovação pela qual eu mesmo passei a vida inteira. A resistência e a contestação se fazem

necessárias porque até mesmo as minorias passaram a enxergar preconceituosamente a sua própria imagem. Os danos causados pelos regimes dominantes que regulam o que é certo e o que é errado, no que se diz respeito à forma de existir diante do mundo, são tão profundos, que o movimento subversivo deve começar *dos e para os* próprios sujeitos desviantes. Dzi Croquettes e a dança estão aqui para mostrar uma possibilidade de caminho. Esta monografia está aqui para dar espaço e visibilidade a essa possibilidade.

2 (DES)CONSTRUINDO O GÊNERO

Nas últimas décadas, ganharam espaço os estudos e teorias dedicados a penetrar a fundo nas temáticas identitárias da vida humana. Dentro deste movimento, a sexualidade e o gênero tornaram-se alguns dos principais objetos que permeiam as discussões de inúmeros pesquisadores, empenhados em articulá-las entre si e com outros campos de conhecimento. Tornaram-se verdadeiras “questões” à medida que passaram a ser descritas, explicadas e reguladas através das mais diversas perspectivas (LOURO, 2001)

Dentro desta discussão, faz-se necessário um convite a uma recuperação de teorias e postulados que são responsáveis por problematizar as identidades humanas e que, por conta de seu caráter contestador, propiciam um ambiente receptivo a novas abordagens sobre o assunto. Indo contra os regimes dominantes que, de forma arcaica, ainda regulam a existência dos indivíduos, identificamos a construção de uma Teoria *Queer* que, influenciada pelos estudos feministas, surge não só como uma nova forma de pensar as identidades, mas como uma maneira de materializar as lutas políticas de grupos marginalizados da sociedade.

Buscando principalmente na escrita associada ao movimento pós-estruturalista (e na sua desconstrução das ideias) ferramentas para repensar as questões de gênero e de sexo nas sociedades ocidentais, este capítulo atem-se a um mapeamento do contexto histórico e social no qual houve a emergência de uma política pós-identitária capaz de pluralizar os sentidos denotados às dicotomias homem/mulher, feminino/masculino, questionando as oposições binárias que constituíram e, por que não dizer, violentaram nossos corpos desde o momento do nosso nascimento. É na ideia de performatividade de gênero, proposta por Judith Butler (1995), que encontraremos subsídios para discutir o corpo como principal mecanismo de resistência e de subversão de identidade, compreendendo-o como uma construção discursiva e subjetiva, um processo infindo que opera em inacabável devir¹.

2.1 Feminismo e pós-estruturalismo: a emergência de uma Teoria *Queer*

De acordo com Sara Salih (2015), a importante escritora feminista Simone de Beauvoir, em seu livro *O Segundo Sexo* (1949), nos presenteia com uma das frases mais importantes para a concepção do pensamento feminista contemporâneo, ao dizer que “Ninguém nasce mulher:

¹ A ideia de devir é aqui entendida como um processo constante de transformação pelo qual as coisas passam, compreendendo que estas não são permanentes e estão sempre em via de “se tornar”.

torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1949 *apud* SALIH, 2015). Ora, tão pequena sentença tivera repercussões tão grandes que deixariam Beauvoir satisfeita com seus desdobramentos. Com estas palavras, ela fomenta ainda hoje uma discussão que, em sua época, dava seus primeiros passos: a de que o “existir como mulher” – que acaba por colocar em discussão também o “existir como homem” – é, antes que qualquer outra coisa, uma construção.

Foi no seio dos movimentos feministas que a questão de gênero ganhou seus primeiros contornos, tomando espaço no meio acadêmico e passando a ser uma expressão largamente utilizada por diversas camadas da sociedade. Em *Problemas de Gênero* (2015), a teórica estadunidense Judith Butler nos apresenta os pensamentos das primeiras movimentações feministas que, em sua essência, consideravam a existência de “uma identidade definida, compreendida pela categoria de mulheres” (BUTLER, 2015, p.17). Motivado pelas contestações e reivindicações referentes às desigualdades sociais existentes entre homens e mulheres – até então explicadas somente pela biologia – o movimento feminista, na segunda metade do século XX, encontrou na definição de um “sujeito mulher” a possibilidade mais forte de ter uma voz dentro da sociedade patriarcal na qual estava inserido. Segundo Butler, “para a teoria feminista, o desenvolvimento de uma linguagem capaz de representá-las completa ou adequadamente pareceu necessário, a fim de promover a visibilidade política das mulheres” (BUTLER, 2015, p.18). No cerne deste processo, que vinha sendo desencadeado pelos estudos feministas, as discussões em torno da ideia de “mulher” ou “mulheres”, como uma categoria representativa, abriram espaço para que se pensasse no caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo, cenário no qual o termo “gênero” passou a ganhar força, ao mesmo tempo em que passou a ser recorrentemente problematizado.

De acordo com Joan Scott (1995), o termo “gênero” foi tomado por empréstimo da gramática, área na qual configura como um sistema consensual de distinção, que classifica os fenômenos agrupando-lhes em categorias semelhantes. A operação do gênero na ordem gramatical pressupõe um conjunto de regras formais que resultam na atribuição de uma condição masculina ou feminina às palavras. Assim, apropriado pela cultura, o termo “gênero” é, de maneira ampla, “a forma pela qual as capacidades reprodutivas e as diferenças sexuais dos corpos humanos são trazidas para a prática social e tornadas parte do processo histórico” (CONNEL, 1995, p. 189). O gênero é, para Connel (1995), uma prática que se dirige fundamentalmente aos corpos e que deposita significados culturais em determinadas distinções biológicas, existentes entre os indivíduos. O movimento feminista, ao apropriar-se do termo gênero, passou a encará-lo seriamente como uma maneira de se referir à organização social da relação entre os sexos. Guacira Lopes Louro (1997) diz que

as justificativas para as desigualdades precisariam ser buscadas não nas diferenças biológicas (se é que mesmo essas podem ser compreendidas fora de sua constituição social), mas sim nos arranjos sociais, na história, nas condições de acesso aos recursos da sociedade, nas formas de representação. (LOURO, 1997, p.22)

Dentro do pensamento feminista, os debates acerca da palavra “gênero” fundamentaram estudos e teorias que rejeitavam um “determinismo biológico implícito no uso dos termos como ‘sexo’ ou ‘diferença sexual’” (SCOTT, 1995, p. 72). Assim, em um primeiro momento, o gênero foi concebido como uma construção cultural que incide sobre um corpo biológico (e sexuado), uma perspectiva que possibilitou a distinção entre “gênero” e “sexo” e que associou o primeiro a um caráter cultural e construído e o segundo a uma determinação natural e biológica, articulando ambos em relação um com o outro e atribuindo-lhes papéis cruciais nos processos identitários dos sujeitos.

Entretanto, com o passar dos anos, os avanços nos estudos ligados ao feminismo, em conjunto com os progressos em áreas como a filosofia e os estudos culturais, permitiram que uma série de pensamentos, incluindo as ideias de “sexo” e “gênero”, fossem postos novamente sob análise, com base em novas perspectivas, tensionando, por conseguinte, muitos conceitos que haviam sido assimilados anteriormente como verdadeiros. Estudos que problematizaram noções clássicas de identidade ganharam uma maior proporção, ao questionarem a existência de dispositivos que produzissem e perpetuassem regimes dominantes que regulavam a existência dos sujeitos, violentando constantemente seus corpos, fossem essas violências perceptíveis ou não; conhecidas ou não. É neste panorama que, por volta da década de 1980, os chamados Estudos *Queer* começam a se desenvolver.

A emergência de uma teoria *queer* é fruto da contribuição de diversos intelectuais, que passaram a utilizar este termo para descrever sua perspectiva teórica (LOURO, 2001). Enquanto grupo, ainda que seja bem diversificado e que apresente consideráveis divergências teóricas, propõe, entre si, debates importantes para que repensemos a questão identitária, pois, como aponta Seidman (1995)

os/as teóricos/as *queer* constituem um agrupamento diverso que mostra importantes desacordos e divergências. Não obstante, eles/elas compartilham alguns compromissos amplos – em particular, apoiam-se fortemente na teoria pós-estruturalista francesa e na desconstrução como um método de crítica literária e social; põem em ação, de forma decisiva, categorias e perspectivas psicanalíticas; [...] imaginam o social como um texto a ser interpretado e criticado com o propósito de contestar os conhecimentos e as hierarquias sociais dominantes. (SEIDMAN, 1995, apud LOURO, 2001, p. 546)

O termo “*queer*”, proveniente da língua inglesa, pode ser melhor compreendido a partir das ideias de “estranho”, “excêntrico”, “peculiar”, ou até mesmo “ridículo”, mas constitui, antes

de mais nada, uma antiga forma – pejorativa – de designar homens e mulheres homossexuais (LOURO, 2001). Um insulto que, para Butler (2000), ecoa e reitera os gritos de muitos grupos homofóbicos, somando a cada repetição uma potência discriminatória em relação aos sujeitos a quem está sendo dirigido. Contudo, sendo revestido por uma grande carga de deboche, o termo foi apropriado pelos próprios grupos homossexuais, que lhe conferiram um caráter contestador, subvertendo seu tom depreciativo. A partir de então, o *queer* passou a colocar-se contra a normalização, viesse ela de onde viesse, opondo-se às políticas identitárias provenientes dos movimentos heterossexuais – e até mesmo homossexuais – dominantes. De fato, “a teoria *queer* pode ser vinculada às vertentes do pensamento ocidental contemporâneo que, ao longo do século XX, problematizaram noções clássicas de sujeito, de identidade, de agência, de identificação” (LOURO, 2001, p. 547).

Os estudos que constituem a teoria *queer* buscam majoritariamente no pós-estruturalismo a base para suas principais formulações teóricas, traçando um caminho para o surgimento daquilo que Guacira Louro (2001) nos apresenta como uma política pós-identitária. Este movimento desarranja as noções e expectativas que temos em relação às questões de gênero e sexualidade, desconstrói as operações binárias que fundamentam a lógica ocidental e propõe novas noções de sujeito e de identidade, sem, contudo, apresentar-se como dono de uma verdade final. Assim, as práticas que a teoria *queer* estuda são múltiplas, mas convergem na contestação dos regimes que produzem, sustentam e normatizam as identidades, ao apontarem para o fato de que estes operam fundamentalmente através de construções sociais. Para melhor compreendermos as influências do pós-estruturalismo no surgimento da teoria *queer*, tomemos como uma possibilidade de partida as contribuições do francês Michel Foucault acerca da homossexualidade – uma das áreas de estudo atravessadas pela teoria *queer*.

Louro (2001) nos conta que, para Foucault (1993), a homossexualidade – e por consequência o sujeito homossexual – são invenções do século XIX. O que antes eram consideradas práticas de sodomia (indesejáveis e pecaminosas) passou a definir um tipo exclusivo de sujeito, que viria a ser marcado e reconhecido por essas práticas. Ela diz que

a ciência, a Justiça, as igrejas, os grupos conservadores e os grupos emergentes irão atribuir a esses sujeitos e a suas práticas distintos sentidos. A homossexualidade, discursivamente produzida, transforma-se em questão social relevante. A disputa centra-se fundamentalmente em seu significado moral. Enquanto alguns assinalam o caráter desviante, a anormalidade ou a inferioridade do homossexual, outros proclamam sua normalidade e naturalidade – mas todos parecem estar de acordo de que se trata de um ‘tipo’ humano distintivo. (LOURO, 2001, p. 542)

Michel Foucault (2015) propõe uma reflexão interessante quando diz que a homossexualidade foi uma invenção do próprio ser humano. O que ele nos sugere com esta

afirmação é a ideia de que fazemos parte de uma sociedade que, antes de controlar a sexualidade, teve primeiramente que produzi-la. Embora silenciosamente, a sociedade disseminou um emaranhado de discursos que atribuiu às práticas homossexuais sentidos diversos que, não apenas controlavam esses corpos mas, acima de tudo, produziam-nos. Com isso, Foucault incita que observemos a (homo)sexualidade como um construto discursivo e semiótico, ou seja, como resultado dos enunciados que governam o modo como falamos, enxergamos e nos relacionamos com um dado momento histórico e que estabelecem uma série de relações de sentido às nossas práticas (SALIH, 2015). A sexualidade e a homossexualidade são provenientes de uma sociedade que “fala prolixamente de seu próprio silêncio, obstina-se em detalhar o que não diz; denuncia os poderes que exerce e promete libertar-se das leis que a fazem funcionar” (FOUCAULT, 2015, p. 13). O paradoxo é claro e nos coloca diante de um dispositivo que propõe a regulação (para não dizer a proibição) daquilo que ele mesmo produziu. Conforme a sexualidade foi sendo discursivamente produzida, passou também a ser regrada e educada, através da delimitação de suas práticas tidas como aceitáveis ou inapropriadas. A invenção de um sujeito homossexual é efeito da organização de um discurso que aceita uma determinada identidade social como norma e que, em contraponto, delimita quais são as identidades que dela desviam.

Ao chamar nossa atenção para a forma discursiva pela qual se delimitam os parâmetros das identidades humanas, Foucault propõe também a ideia de que o próprio sujeito só se constitui como tal dentro dos discursos e de suas relações de significância. O que é necessário a partir dessa visão é que compreendamos que esta construção discursiva pressupõe inevitavelmente a operação da linguagem na constituição dos sujeitos. Fomentando esta discussão, encontramos em Jacques Derrida, também escritor pós-estruturalista, contribuições importantes acerca da forma como a nossa linguagem é produzida e assim, conseqüentemente, da forma como ela própria produz os sujeitos.

Conforme apresentado por Salih (2015), Derrida teoriza a lógica binária através da qual a nossa linguagem opera. Ele desenvolve o conceito de *différance*, um neologismo francês que traz consigo o duplo sentido de “diferença” e “diferimento”. Com este conceito, o escritor apresenta “o modo pelo qual o significado nunca está presente por si mesmo, mas depende sempre do que está ausente” (SALIH, 2015, p.53). Nesta lógica, segundo ele, os elementos que constituem a linguagem não possuem valor absoluto e somente são capazes de ter sentido quando articulados àquilo a que se referem, que está ausente e que é, como poderíamos presumir, *diferente* deles. Incrustado nessa relação, está o dispositivo binário que constitui a

nossa linguagem: a diferença entre o ausente e o presente, na qual um é hegemônico e se funda necessariamente em oposição ao outro, que lhe é, como veremos mais para frente, inferior.

Para Derrida, “o significado é continuamente diferido, e é nesse sentido que a linguagem é um sistema aberto de signos, na medida em que o sentido nunca pode estar presente ou definitivamente definido” (SALIH, 2015, P. 47) Se consideramos, então, que o processo de construção das identidades sociais se dá discursivamente, como aponta Foucault, ou seja, que o sujeito se constitui através da linguagem, e que a linguagem, como nos coloca Derrida, é um sistema aberto e instável, então o próprio sujeito é caracteristicamente incompleto. O sujeito social somente consegue existir quando há um *outro ausente* ao qual ele se opõe e se reconhece como diferente. À luz de Derrida, Tomaz Tadeu Silva (2009) fala que todas as relações de identidade e diferença operam sob a lógica dessas oposições binárias (heterossexual/homossexual, masculino/feminino, branco/negro) e que essas oposições não expressam o mundo em duas metades simétricas mas que, pelo contrário, depositam sempre uma carga positiva a um dos termos e uma carga negativa ao outro.

Essas oposições binárias estão na base da ordem social, pois são elas que carregam a tarefa de organizar as relações de poder entre os indivíduos, com base na fixação de uma identidade normativa.

Fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa eleger - arbitrariamente - uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é "natural", desejável, única. A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como uma identidade, mas simplesmente como a identidade (SILVA, 2009, p. 76)

É na operação desta lógica de diferenças que está a engrenagem principal do sistema que regula e avalia as identidades dos indivíduos. Com base nesse dispositivo de binarismos, que sempre pressupõe um componente de maior poder que outro, os sujeitos sociais são constantemente pressionados a se enquadrar dentro de regimes que determinam a hegemonia simbólica de um dado grupo, cuja existência, entretanto, não teria sentido se não se sobrepusesse a outros. Dentro destes regimes, a tomada de uma identidade – específica e bem delimitada – como normal é o ponto de partida para o processo de controle e hierarquização das identidades dos sujeitos. A relação entre a heterossexualidade e a homossexualidade, como vimos, se organiza exatamente nestes termos: o dualismo hetero/homo, segundo Miskolci (2007), prioriza e naturaliza o primeiro termo, tornando-o compulsório e dando forma àquilo que, hoje em dia, costumamos chamar de *heteronormatividade*. Ao lado do regime

heteronormativo, responsável por expressar as expectativas e obrigações advindas da pressuposição da heterossexualidade como identidade normal e socialmente aceita, outros sistemas construíram e seguem construindo os agentes sociais dentro de condições binárias de existência. A dualidade homem/mulher é uma desses sistemas que também constrói socialmente um corpo.

Ao irem de encontro com às contribuições dos estudos feministas que problematizaram a questão do gênero, estas influências pós-estruturalistas, referentes a uma construção binária do sujeito dentro da linguagem, levaram os teóricos e teóricas *queer* a enxergar nessa temática uma área que merecia bastante atenção. Encarando a dicotomização do corpo como uma construção discursiva em cima das diferenças biológicas dos indivíduos, ou seja, como efeito da constituição do corpo na linguagem, os estudos *queer* apontaram para tendência binária (como já deveríamos esperar) pela qual a questão de gênero se manifesta na construção dos sujeitos: o modelo homem/mulher era um pressuposto de que, de acordo com certas características determinadas biologicamente, um indivíduo passaria a existir socialmente como um ser masculino ou como um ser feminino – estando um em contraponto com o outro e somente podendo ser delimitados por conta da diferença existente entre eles . O que já era de se esperar é que, como vimos em Derrida, através de Silva (2009), esse raciocínio binário pressupõe inevitavelmente a elevação de um de seus termos em relação ao outro. A “generificação” dos corpos, ao funcionar de maneira dicotômica, criou e perpetuou a posição privilegiada do ser masculino diante do ser feminino e instaurou estas, e somente estas, formas de construir socialmente os corpos como normais e aceitáveis.

Em frente a este cenário, os estudiosos do pensamento *queer* se viram diante de uma situação na qual as limitações causadas pela ideia binária de gênero, que além de pressupor somente a existência do feminino e do masculino ainda rebaixa a mulher diante do homem, eram culpadas por uma série de violências aos indivíduos que ou desviavam desse binarismo ou tinham que aceitar as posições e demandas por ele determinadas. Contestando esta e outras ordens normativas e dicotômicas, a teoria *queer* buscou novamente nas colaborações de Jacques Derrida um processo através do qual a lógica binária pudesse ser perturbada e, por que não, subvertida. Foi com a ideia de *desconstrução* proposta por Derrida, que estes estudos encontraram seu método de análise mais eficiente. Desconstruir um discurso nada tem a ver com a “destruição” desse discurso, mas sim, como diz Louro (2001), com a escavação, a perturbação e a subversão dos termos que ele afirma ou sobre os quais ele se sustenta. Johnson (1981) citada por Louro (2001) nos lembra que “desconstruir” está muito mais próximo do

significado original da palavra “análise”, do que se aproxima etimologicamente da ideia de “desfazer”.

Segundo Louro (2001), a teoria *queer* encontrou, então, na desconstrução o procedimento metodológico através do qual era possível analisar, questionar e mais tarde desestabilizar binarismos linguísticos e conceituais, ainda que se tratassem de dualidades poderosas e aparentemente incontestáveis como homem/mulher. Foi através da desconstrução que os estudiosos *queer* passaram a expressar a interdependência dos dois polos de cada um desses dispositivos, dizendo que um continha vestígios do outro em si mesmo e que ambos já eram, por si só, bastante fragmentados e plurais. Para os teóricos do pensamento *queer*, as oposições existentes entre as operações binárias homossexualidade/heterossexualidade e feminino/masculino (que se repetem continuamente na sociedade ocidental moderna) poderiam ser efetivamente criticadas, abaladas e subvertidas por procedimentos desconstrutivos.

2.2 A construção discursiva do sujeito sexuado

A teoria *queer*, então, nasce desse movimento intelectual cujo principal objetivo seria balançar a ordem identitária dominante, principalmente nas questões sexuais e de gênero. Impulsionados pelos estudos feministas e pelas contribuições de escritores pós-estruturalistas, como vimos anteriormente, os teóricos *queer* buscaram ir além das teorias que se calcavam na oposição homem/mulher e se comprometeram com um aprofundamento nas pesquisas que ampliavam as concepções de gênero da sociedade. Assim, assumiram e assumem ainda hoje um compromisso com as parcelas marginalizadas da sociedade que são diariamente violentadas pela imposição de identidades normativas às quais não se enquadram. Estas violências são resultado daquilo que Judith Butler (2015) batiza como *matriz de inteligibilidade*.

A matriz de inteligibilidade ou *matriz heterossexual* foi o termo proposto por Butler em *Problemas de Gênero* (2015) para questionar a forma pela qual se organizam as identidades de gênero e de sexualidade. Essa matriz de inteligibilidade equivale a processos sociais que determinam a correspondência dos seres humanos com um gênero, pressupondo que esse gênero deva ser sempre assumido em virtude do seu sexo biológico. Dentro desta matriz, os gêneros “inteligíveis” são aqueles que “instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo” (BUTLER, 2015, p. 43). Criando linhas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente construído e os “reflexos” de ambos na manifestação do desejo sexual dos indivíduos, a matriz de inteligibilidade cria não só

uma cadeia de coerência como cria, concomitante e inevitavelmente, situações incoerentes e descontínuas, nas quais aqueles corpos cujo gênero e/ou o desejo sexual não concordam com seu sexo biológico estão fora da matriz: são ininteligíveis.

A matriz de inteligibilidade de gênero é heteronormativa e binária, uma vez que opera pelo fundamento de que todas as pessoas devam ser heterossexuais e devam se constituir socialmente enquanto homens ou enquanto mulheres. Todavia, Louro (2013), em concordância com as ideias de Butler, dirá que a noção de gênero é extremamente fluida e que não há como trabalhar de forma rígida com as identidades sexuais, uma vez que há a existência incontestável de indivíduos que não se enquadram nas normas inteligíveis pelas quais a matriz se fundamenta e pelas quais “deveríamos” ser todos definidos. Estes indivíduos, estes desviantes, são a “anormalidade” a partir da qual as identidades pressupostamente normais da matriz heterossexual adquirem a sua inteligibilidade – lembremos de Derrida. É somente pela diferença que possuem com estes corpos, que transgridem os limites inteligíveis de sexualidade e de gênero pré-estabelecidos, que os sujeitos heterossexuais e que se enquadram numa lógica binária de gênero conseguem se legitimar. Aos não inteligíveis, por outro lado, que lidam com a constante deslegitimação, o movimento de reconhecer a potência política existente em suas posições de seres “abjetos” (discutiremos este termo mais adiante) é, como apontado por Preciado (2011), o primeiro passo na resistência a este ponto de vista “universal” oferecido por essa matriz heterossexual de inteligibilidade.

Na busca por um caminho que possibilite essa resistência, Judith Butler (2015) faz uma importante contribuição ao sugerir que rompamos com o pensamento de que, primeiramente, o sexo esteja ligado à natureza. Ora para nossa surpresa, o que Butler faz aqui é bagunçar completamente com uma ideia que, há muito tempo, já havia sido assimilada como verdadeira. Assumir que, diferentemente do que se pensava, o sexo não é uma determinação natural é uma proposta, no mínimo, avassaladora.

Apoiada na concepção de Michel Foucault de que tudo o que existe só existe dentro do discurso (incluindo nós, sujeitos), Butler nos atenta às relações de poder que criaram um sexo “pré-discursivo” e que esconderam, dessa maneira, a própria raiz discursiva do sexo, uma vez que ele só pode existir quando articulado dentro da linguagem (BUTLER, 2015). O que Butler nos sugere com isso é que deixemos de encarar o sexo como um elemento que “sempre esteve aí”, desde os nossos nascimentos. Ele [o sexo] não deve ser compreendido como um simples fato natural, mas sim como o resultado de processos (adivinhem) discursivos que atribuíram uma série de significados às diferenças existentes entre os corpos dos indivíduos, tornando-as definidoras de uma série de outras questões, precisamente o gênero e a sexualidade.

Em seu livro *Bodies that matter* (1993), Butler traça um estudo da criação discursiva dos corpos. Ela, entretanto, nos tranquiliza diante da perspectiva da materialidade do corpo: não é que um corpo material não exista, mas essa materialidade só pode ser apreendida através do discurso (SALIH, 2015), pois, agindo como um local de interpretações culturais, o corpo é, sim, uma realidade material, mas que foi definida e situada num determinado contexto social.

É principalmente com base nas características genitais de um corpo que um sexo lhe é atribuído, e vejamos que ao se falar em termos de “atribuição” de sexo já significa supor que ele não é natural (SALIH, 2015). Pela circunstância de termos uma genitália reconhecidamente de macho ou de fêmea, somos identificados como um como o outro, uma distinção que, para Butler (1993) começa a ser construída durante ou até mesmo antes de nossos nascimentos. Ela enxerga no momento do nascimento de uma criança um mecanismo por meio do qual um pequeno indivíduo torna-se sexuado. Ela propõe que

consideremos a interpelação médica que, não obstante a emergência recente das ecografias, transforma um bebê de um ser “neutro” num “ele” ou “ela”: nessa nomeação, a menina torna-se menina, ela é trazida para o domínio da linguagem e do parentesco através da interpelação do gênero. Mas esse tornar-se menina não termina aí; pelo contrário, essa interpelação fundante é reiterada por várias autoridades e, ao longo, de vários intervalos de tempo, para reforçar ou contestar esse efeito naturalizado. A nomeação é, ao mesmo tempo, o estabelecimento de uma fronteira e também a inculcação repetida de uma norma. (BUTLER, 1993, apud SALIH, 2015, p. 109)

O processo de tornar-se um sujeito sexuado acontece assim que o sexo de uma pessoa é anunciado: “É uma menina/menino!”. Os corpos, como faremos questão de reiterar sempre que possível, são discursivamente construídos porque, longe de ser neutra, a percepção de um corpo é um enunciado que, enquanto parece estar somente o descrevendo, está, na verdade, o constituindo como corpo.

Como apontado por Salih (2015), Butler acredita naquilo que chama de “indissolubilidade entre materialidade e significação”, pois acredita que o corpo é somente significado dentro da linguagem e não possui lugar fora dela. A linguagem não é um simples meio de referência da materialidade, mas sim a sua própria condição. O sexo que tínhamos como natural não é mais que um efeito da naturalização de um discurso, pois acaba por se cristalizar sob a aparência de uma realidade, de um “fato” que já estava lá antes mesmo de ser construído linguisticamente. Quando apontamos para este caráter discursivo do sexo, não estamos recusando a realidade do corpo físico, mas propondo a compreensão de que este também não deixa de ser um produto da cultura. Sobre isso, Alós (2011) indica que

quando se afirma que o sexo e o corpo são construções culturais, não se quer em nenhum momento negar a materialidade dos corpos ou a existência de uma diferença anatômica entre homens e mulheres. O que se quer relativizar é o caráter naturalizado e essencializado de um sistema conceitual de relações que equaciona sexo e corpo.

Mesmo “existindo” na realidade e na natureza, é apenas nos interstícios da cultura que o corpo e o sexo produzem sentidos e significados, ou seja, tornam-se “compreensíveis” e “inteligíveis”. (ALÓS, 2011, p. 421)

Muito mais que uma condição biológica, o sexo deve ser entendido como efeito da significação do corpo, desde o seu princípio. Ele será o ponto de partida para uma cadeia de atos de linguagem que irá determinar um gênero a um indivíduo e então induzi-lo a uma forma específica de produção de desejo. Este indivíduo agora passa a ser associado a uma série de expectativas que, como era de se esperar, provém da nossa já conhecida matriz de inteligibilidade heterossexual. Ao decorrer de sua vida, este corpo inevitavelmente passará por transformações, mas também se espera que este processo aconteça de uma única (e inteligível) maneira.

Contudo, se os sujeitos são constituídos na linguagem, que por si só é um sistema extremamente instável, não seriam suas transformações e seus processos identitários também suscetíveis à instabilidade? Se nossos corpos são construídos nos discursos não seriam nossas identidades também dependentes dos nossos atos discursivos? Se não há um “corpo natural” que preexista a sua inscrição na cultura, não seria o nosso gênero algo que *fazemos*, e não algo que *somos*? É como (provocação, mais do que) resposta a estas questões que Judith Butler (2015) nos apresenta a ideia de *performatividade de gênero*.

2.3 Performatividade de gênero e paródias subversivas

Por muito tempo, o gênero foi pensado como interpretação cultural do sexo, enquanto este, por outro lado, seria dado naturalmente através do que se entende como corpo. Como vimos, entretanto, Judith Butler nega a raiz essencialmente natural do sexo. Ela questiona: se esta, de fato, fosse uma circunstância determinada naturalmente, se fosse uma matéria-prima, uma página em branco, o que sobraria dela quando fosse preenchida? O que sobra do sexo, quando ele é culturalmente interpretado como gênero (BUTLER, 1993 *apud* LOURO, 2000)? Esta é a indagação que está no cerne da problematização instigada por Butler. Para a autora, assim como o corpo, o sexo também é cultural e discursivo desde seu princípio. Material, de fato, mas somente sob a condição do discurso, da linguagem que torna esta materialidade compreensível. Ela refuta a chamada *metafísica da substância*², ao dizer que, inúmeras vezes, aquilo consideramos cegamente como matéria não é uma superfície material, propriamente dita,

² Para os fins deste trabalho, compreendida como a crença de que o corpo e o sexo são entidades materiais e “naturais”.

mas um *processo de materialização*, que produz o efeito de fixidez daquilo que chamamos de matéria. “O termo ‘materialização’ condensa a ideia de que o corpo é um processo temporal que se dá repetidamente na linguagem” (SALIH, 2015, p. 114). É ao pensar nessa essência discursiva, que conseguimos romper com a ideia de que uma parte do sexo é construída (o gênero) e a outra não. “Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado “sexo” seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nula.” (BUTLER, 2015, p. 27). Se o sexo é, ele próprio, gênero desde o princípio, não mais faria sentido pensar no gênero como constituído a partir de uma interpretação social de um sexo que já era anteriormente material. Agora a questão realmente relevante para Butler seria identificar de que forma as normas discursivas regulam e materializam este sexo/gênero.

O que Butler faz a partir de então é apresentar os sujeitos como construtos *performativos*. Em vez de partir da premissa de que o sujeito é um ser metafísico preexistente, Butler (2015) descreve-o como um indivíduo em processo que é construído no discurso pelos atos que executa e afirma que há diferentes modos deste sujeito “construir” a sua identidade. Partindo destas premissas, Butler em *Problemas de Gênero* (2015) fala sobre a *performatividade* como a essência crucial da questão identitária: uma identidade não é algo que simplesmente *é* e que pode ser meramente descrito, mas sim um constante movimento, uma transformação.

Butler compreende as identidades, e mais precisamente as identidades de gênero, como performativas pois configuram como efeitos de práticas discursivas que produzem aquilo que nomeiam. O gênero assim “mostra ser *performativo* [...] – isto é constituinte da identidade que supostamente é. Nesse sentido o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra.” (BUTLER, 2015, p. 56). Pensar então em termos de uma performatividade de gênero é propor que um corpo não pode existir longe dos atos que o constituem discursivamente, pois, como aponta Salih (2015), não existe um “eu” fora da linguagem, uma vez que a identidade é uma prática significativa, e os sujeitos culturalmente inteligíveis são efeitos e não causas de seus discursos. É nesse sentido que a identidade de gênero é performativa. Esta ideia de uma performatividade de gênero será essencial para que, mais tarde, compreendamos o trabalho do grupo Dzi Croquettes como uma proposta de construção identitária performativa, ou seja, como um processo no qual o gênero daqueles sujeitos se constitui através de seus atos e discursos, o que possibilitará formas novas (e disruptivas) de se conceber um corpo generificado.

Se aceitamos que o corpo não pode existir fora do discurso “generificado”, devemos admitir também que não existe nenhum corpo que não tenha sido, desde o princípio, relacionado a um gênero: todos os corpos, de acordo com Butler, são generificados desde o começo de sua existência social (e não há existência que não seja social), o que significa que não há “corpo natural” que preexistia sua inscrição na cultura. Esse pensamento indica que o gênero não é algo que *somos*, mas sim algo que *fazemos*. Um sujeito generificado como mulher não é uma mulher, mas *se faz* mulher, através dos seus próprios atos discursivos, ou seja, sua existência enquanto mulher é fruto da “estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura regulatória altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2015, p. 69).

Para Butler, o corpo generificado é resultado de um processo que cria a ilusão de uma substância interna, de uma essência natural e pré-existente à inscrição do indivíduo na linguagem, o que, de fato, não existe. Aceitar essa falácia acarreta na proposta de que exista um núcleo feminino ou masculino em cada indivíduo quando, na verdade, o gênero é fruto de um processo que, através de significações, ocorre na superfície do corpo, e não no seu interior. Contudo, ela explica, é impossível também que um sujeito escape desse processo, uma vez que são essas significações que tornam o próprio sujeito inteligível.

Para Salih (2015) declarar, como faz Butler, que o sexo e o gênero são performativos é declarar que os corpos não são meramente descritos: eles são sempre constituídos no ato da descrição. Quando o médico declara “É uma menina!” ou “É um menino!”, ele não está simplesmente relatando o que vê, mas está efetivamente atribuindo um sexo e um gênero a um corpo que não pode ter existência fora do discurso.

Na medida em que a nomeação da “menina” é transitiva, isto é, em que ela inicia o processo pelo qual é imposto um certo “tomar-se menina”, o termo ou, mais precisamente, o seu poder simbólico, determina a formação de uma feminilidade corporalmente encenada que nunca preenche plenamente a norma. Essa é, entretanto, uma “menina” que está obrigada a “citar” a norma para se qualificar e se manter como sujeito viável. A feminilidade não é, então a consequência de uma escolha, mas citação forçada de uma norma, cuja complexa historicidade é indissociável de relações de disciplina, regulação, punição. (BUTLER, 1993, apud SALIH, 2015, p. 125).

A generificação contida na frase “É uma menina!” obriga a “menina”, daí em diante, a citar tanto as normas sexuais quanto as normas de gênero para se qualificar como sujeito no interior da matriz de inteligibilidade que a enxerga como tal. Este não é um enunciado de um fato, mas um ato discursivo que inicia o processo de “tornar-se menina”, um processo baseado em diferenças percebidas e *impostas* entre homens e mulheres, diferenças que estão longe de ser “naturais”. Em resumo, o que Butler (2015) nos propõe com a sua ideia de performatividade é que, conforme reiteramos em nossos corpos, em nossos atos e, como deveríamos supor, em

nossos discursos, as regras que, de modo pré-determinado, delimitam e regulam a forma da masculinidade e a forma da feminilidade, é que o nosso gênero é constituído. Quando digo que sou homem ou quando ajo conforme aquilo que é esperado da masculinidade, minha condição de sujeito masculino passa a existir, sendo reiterada constantemente através de minhas falas e atos. Nós como sujeitos não criamos ou causamos as instituições, os discursos e as práticas, mas elas nos criam e causam, ao determinar nosso sexo, nosso gênero e nossa sexualidade.

Essa forma de compreender as identidades de gênero levanta questões sobre a *agência* (isto é, a escolha, a ação) e o *agente*. Na analogia proposta por Salih (2015), se comparássemos o gênero à escolha de um traje num guarda-roupa, por exemplo, inevitavelmente acabaríamos nos perguntando quem ou o que está fazendo essa escolha. Essa é uma ideia que Butler rejeita. Sua noção de gênero como performativo não supõe que haja um “ator” preexistente aos atos que efetivamente constituem sua identidade. O que é importante ressaltar sobre a concepção performativa de gênero de Butler é a diferenciação que a escritora faz entre performance e performatividade. Para Butler (2015) a performance pressupõe a existência de um sujeito, enquanto a performatividade não. Isso não significa que não há um sujeito, mas sim que o sujeito não está exatamente onde esperamos encontra-los – “atrás” ou “antes” de seus feitos. Ela considera que os atos de gênero não são “performados” pelos indivíduos, mas que eles constituem performativamente um sujeito. Em outras palavras, não há uma identidade de gênero pré-existente às expressões de gênero; são estas próprias expressões que constroem a identidade em questão.

Passamos a colocar em dúvida a ideia de que exista um “gênero verdadeiro”, uma vez que não há um sujeito pré-existente que carregue intrinsecamente esta suposta verdade. Esta não passa de uma fabricação – será nossa tarefa compreender como o grupo Dzi Croquettes trabalha com essa fabricação. Repetimos diariamente uma sequência de atos que se enrijecem até adquirir a aparência de algo que esteve ali o tempo todo, sob a forma de um gênero que já estava determinado desde o momento dos nossos nascimentos. É através dessas repetições que, no âmbito cultural, os corpos são construídos, reforçando ou, em certos casos, expondo as normas que os constituem. Citando diariamente em nossos atos as leis que dão forma aos nossos gêneros, garantimos tanto a eficácia dos atos performativos que reforçam as identidades hegemônicas, como, por exemplo, a nossa já conhecida lógica binária do pensamento ocidental, quanto a possibilidade de interromper, questionar e contestar as mesmas. Ao afastarmos o corpo da ideia de uma unidade estável, nos aproximamos cada vez mais da noção de que este é um elemento suscetível a novas configurações, cuja permeabilidade, entretanto, é politicamente regulada e notoriamente vinculada à matriz heterossexual e binária de gênero (BUTLER, 2015).

Ocupando o topo da hierarquia da inteligibilidade de identidades, a coerência entre sexo anatômico, gênero e desejo sexual é o que dá forma às normas regulatórias que constroem o *imperativo heterossexual* que constitui os corpos dos sujeitos. Em outras palavras, a ideia de que uma pessoa que possui “naturalmente” o corpo de uma mulher deva se identificar como um sujeito feminino e conseqüentemente se sentir atraída por seu sexo oposto (o mesmo vale para a situação contrária) é a base das normas e leis que coagem os sujeitos a repetidamente citar esse modelo de existência e, dessa forma, dar materialidade ao seu gênero.

No entanto, retornemos a Derrida e ao seu pensamento de que, em nossa linguagem, um termo só pode adquirir significado quando posto em relação de diferença a outro termo. Quando realocamos este pensamento às normas performativas de gênero percebemos que

ainda que essas normas reiterem sempre, de forma compulsória, a heterossexualidade, paradoxalmente, elas também dão espaço para a produção dos corpos que a elas não se ajustam. Esses serão constituídos como sujeitos “abjetos” – aqueles que escapam da norma. Mas, precisamente por isso, esses sujeitos são socialmente indispensáveis, já que fornecem o limite e a fronteira, isto é, fornecem “o exterior” para os corpos que “materializam a norma”, os corpos que efetivamente “importam”. (LOURO, 2001, p. 549)

É pela produção do que Butler (2015) chama de *seres abjetos*, que os corpos que seguem a normatização se tornam compreensíveis. A abjeção, compreendida pela escritora como um descarte, uma expulsão do corpo, é o processo que expelle elementos estranhos da norma e que tem um papel crucial ao determinar as fronteiras que delimitam o *status* de sujeito legítimo dentro do imperativo binário e heterossexual de inteligibilidade. É na construção dos corpos estranhos e abjetos, que não aceitam os códigos de inteligibilidade e, conseqüentemente, não se enquadram à norma, que os seres que se ajustam à normatização têm suas identidades, de fato, compreendidas. A própria matriz heterossexual e binária, a própria lei normativa é, segundo Butler, múltipla e autossubversiva: ela mesma se desconstrói. Ela é responsável por definir ao mesmo tempo o que é inteligível e o que não é, o que é um sujeito e o que é um ser abjeto, pois um não pode ser compreendido sem a existência do outro. Dessa maneira, as leis que tentam normatizar os indivíduos acabam, ao mesmo tempo, abrindo brechas para que surjam diferentes atos discursivos aptos a evocarem novos performativos de gênero e construam novas identidades. É aí que reside a principal fonte de resistência micropolítica aos regimes identitários hegemônicos que discriminam e marginalizam as identidades abjetas.

Se o sujeito não está exatamente “lá” desde o começo (isto é, desde o momento em que nasce), mas é *instituído* em contextos específicos e em momentos específicos (de tal modo que o nascimento em si se constitui numa cena de subjetivação), então o sujeito pode ser instituído diferentemente, sob formas que não se limitem a reforçar as estruturas de poder existentes. (SALIH, 2015, p. 21/22)

Ou seja, para Salih (2015), a ideia de que o sujeito não é uma realidade pré-existente e que nossas identidades são construídas reflete no fato de que estas podem ser *reconstruídas*, desafiando e subvertendo os regimes identitários dominantes. Para isso, ela se apoia na concepção de Butler de que o gênero pode ser entendido como uma “encenação” que opera através de atos repetidos na linguagem que, por sua vez, produzem a aparência de uma fixidez corporal (processos performativos). Essas repetições que promovem a encenação de um gênero poderiam então acontecer diferentemente, ou seja, seria possível encená-los de maneiras inesperadas e potencialmente subversivas.

Falamos anteriormente sobre como, de acordo com Butler (2015) somos obrigados a “citar” repetidamente uma série de leis que nos constituem enquanto homens ou enquanto mulheres. Estaríamos nós, desse modo, citando continuamente o nosso gênero para assim, e somente assim, atingirmos o estado inteligível de sujeitos. O que seria, entretanto, citar o gênero, no entendimento da escritora? O sentido empregado por Butler à expressão “citar” é como forma de descrever a maneira pela qual as normas regulatórias são empregadas nos discursos das pessoas, ou seja, para se referir ao modo como estas normas são reproduzidas pelos sujeitos (SALIH, 2015). Considerando estas normas, constantemente repetidas e reiteradas em nossos corpos, como signos de gênero, Butler enxerga nelas uma verdadeira potencialidade subversiva. A possibilidade de uma “re-citação”, ou seja, de transplantar os enunciados para fora de seus contextos iniciais é, para Butler um poderoso artifício a ser utilizado pelos processos que pretendem subverter os regimes de poder dominantes.

Como é dito por Salih (2015), todos os signos podem ser realocados para contextos imprevistos e citados de modos inesperados, não necessariamente se ajustando às intenções de seus falantes ou escritores originais. Isso significa, segundo Derrida, que “a possibilidade de fracasso é intrínseca e necessária ao signo: ela é, na verdade, *constitutiva* do signo” (DERRIDA, 1991, apud, SALIH, 2015, p. 128). Essa “falha” dos signos pode ser utilizada como uma espécie de estratégia *queer* para converter a abjeção e a marginalização das identidades generificadas que não se enquadram nas leis normativas. Repensar a performatividade do gênero através da citacionalidade, ou seja, “citar” os performativos de gênero, os atos discursivos que constroem o gênero, em outros contextos, com intenções e enunciadores diferentes dos seus originais é uma forma proposta por Butler para que se quebre a hegemonia dos regimes binários e heterossexuais que controlam a existência dos sujeitos. Revelando o fracasso intrínseco – mas necessário e útil – de *todos* os performativos de gênero, caminhos começam a ser abertos para que essa conjuntura de exclusão e violência contra as minorias identitárias seja desmantelada. Se a própria lei é plural e geradora, é dentro e por meio dela que a subversão acontece, através

das “encenações” desviantes que ela, ao mesmo tempo que reprime, também produz. É sob esse contexto que analisaremos os Dzi Croquettes, posteriormente.

Que todas as identidades de gênero são, na verdade, encenações nós já temos conhecimento. O que é necessário entender é que, para Butler (2015) estas encenações de gênero são resultado de imitações historicamente repetidas e, por conta disso, ela as considera como “paródias”. O que não devemos é, como a própria autora alerta, pressupor que estas imitações, estas paródias se relacionam com algum elemento original:

a noção de paródia de gênero aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem. Aliás, a paródia que se faz é *da* própria ideia de um original, [...] a paródia do gênero revela que a identidade original sobre a qual se molda o gênero é uma imitação sem origem [...] A ação do gênero requer uma *performance repetida*. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação (BUTLER, 2015, p. 238/242).

É sob este caráter de paródias da realidade, que sequer possuem um original, que algumas encenações irão chamar a atenção para a fragilidade dos performativos de gênero. São *paródias subversivas* que tomam a superfície do corpo como local de exposição e de contestação das normas impostas pela esfera social referentes à construção das identidades. Estas paródias em específico revelam a circunstância fundamentalmente construída do gênero, ao mostrarem que ele pode ser reinventado a partir de novos discursos e de novas e subversivas citações da norma. Essa é, segundo Louro (2013) uma possibilidade não só estética mas uma forma efetiva de criticar a ordem hegemônica. Dessa forma, todas as práticas culturais que desafiam as ideias imperantes de “masculinidade” e “feminilidade” acabam por evidenciar “o caráter inventado, cultural e instável de todas as identidades. São significativas, ainda, por sugerirem concreta e simbolicamente possibilidades de proliferação e multiplicação das formas de gênero e de sexualidade” (LOURO, 2013, p. 23).

Ao longo da história, inúmeras formas de paródia brincaram com as noções normativas de gênero, não só como modo de expressão, mas também como forma de contestação e resistência. O grupo Dzi Croquettes, como veremos, expôs, através de seu estilo, roupas, e outras formas de expressão, a fragilidade dos “limites” dos gêneros e as possibilidades de recriação das identidades, através de performances que se reapropriavam das convenções provenientes das oposições binárias e as re-citavam em um novo contexto, sob novas intenções e com inúmeras tensões aos regimes dominantes. Em suas performances, trabalhava de forma performativa, ou seja, construindo sua identidade generificada a partir de determinadas expressões de gênero que se cristalizavam nos corpos dos integrantes. Assim, parodiava o ideal de gênero advindo da matriz heterossexual e apontava para o fato de que esse ideal, assim como

fora construído, poderia ser reinventado. Abria-se espaço para novas formas de ser e estar no mundo. Com a possibilidade de novos devires aflorarem, esta e outras formas de paródia auxiliam na luta contra a marginalização de identidades que não se adequem a um determinado imperativo de normatização.

Constantemente causando perturbação, a teoria *queer*, como pudemos sentir ao logo deste capítulo, vai de encontro àquilo ao que se propõe: incomodar. O *queer*, que era visto como o estranho, o ridículo, o ser abjeto expelido do corpo normatizado, passou a ser sinônimo de resistência e encontrou em seus próprios atos o caminho para contestar as leis que lhe violentavam. A teoria *queer* é responsável por dar subsídios importantes às minorias sexuais e de gênero que têm sua integridade constantemente ferida pelas regulações a que são submetidas e pelas quais são identificadas como seres desviantes. Reconheceram, através dessa importante corrente de estudos, a força política que reside em seus atos discursivos e as inúmeras possibilidades de reinvenção que a questão de gênero tem a lhes oferecer, por conta de seu caráter irrefutavelmente social. Contestando a matriz de inteligibilidade que tenta lhes enquadrar numa lógica binária de existência e numa linha de coerência heterossexual, o *queer* tem ao seu lado teorias e pensamentos importantes que lhe ajudam a compreender a essência performativa de seu gênero e lhe indicam nossa posição de sujeito que, construído fundamentalmente na linguagem, está apto a reconstruir-se de novas e subversivas formas. O próximo capítulo deste trabalho se propõe a reconhecer através de que outras práticas culturais estas perturbações e revoluções identitárias podem acontecer e aponta a performance artística, mais precisamente a dança, como uma tecnologia corporal na qual operam vários processos performativos de gênero, sejam estes de potencial normativo ou subversivo.

3 O CORPO QUE DANÇA

No capítulo anterior acompanhamos o surgimento de uma teoria *queer* que, a partir dos estudos feministas e das influências advindas do movimento pós-estruturalista, problematizou questões de identidade e abriu novos caminhos para que pensemos a questão de gênero na sociedade ocidental contemporânea. Agora, neste capítulo, nos ocuparemos de estudar algumas manifestações culturais específicas que são constantemente atravessadas por estas questões, apontando a dança como uma prática que, não somente é incrustada de representações culturais de gênero, como também possibilita um cenário de disrupção das hegemonias identitárias que organizam a nossa sociedade. Isso porque a dança, ao longo de sua evolução, demonstrou (e segue demonstrando) o seu enorme potencial enquanto sistema de significados, uma vez que ela também configura como uma prática social constituída pela linguagem, isto é, pelos discursos e pelas representações que organizam e dão sentido à vida social (ANDREOLI, 2010).

Neste sentido, a movimentação que propomos nesta parte do trabalho é a de reconhecer a dança como uma prática cultural que não só constrói como também é construída pelos corpos que perpassa, bem como pelas relações que com estes são instituídas. Buscamos agora articular a dança e a cultura, de maneira a compreender como certas representações culturais de gênero se manifestam e se perpetuam ainda hoje através da dança, delineando a forma através da qual a dança constrói socialmente identidades masculinas e femininas. Reconhecendo a manifestação artística do ser humano como um mecanismo potente de produção de sentido, o que se pretende nas próximas seções é analisar a dança sob a concepção de uma linguagem que traz o corpo como um dos seus principais instrumento de significação e que, apoiada por seus elementos cênicos, tem um papel importante nos processos discursivos que constituem as identidades sociais, principalmente no que tange a questão de gênero.

3.1 Dança, cultura e representações culturais

Afinal de contas: o que é dança? Mais do que isso: qual a sua relação com a humanidade e com a cultura? Na tentativa de esclarecer estas questões e como forma de iniciarmos a discussão desta seção do trabalho, faz-se necessária a recuperação (rápida) de algumas questões conceituais e históricas acerca da dança. As informações apontadas a seguir são recortes das contribuições encontradas em Ellmerich (1964) e Faro (2004).

Recorrendo a um sentido básico oferecido pelo dicionário, o termo “dança” diz respeito a um conjunto ritmado de movimentos do corpo, organizados em função de algum som ou música. Acompanhando o ser humano desde muito cedo, a dança, sob esta visão de uma série ordenada de movimentos corporais, remonta às civilizações primitivas, nas quais existia enquanto prática de adoração e agradecimento à natureza. Fortemente associada a movimentações ritualísticas, a dança continuou acompanhando o desenvolvimento do homem e se estendeu para as civilizações seguintes, ainda sob o caráter de uma manifestação sagrada. Desta vez, dentre os mais diversos povos da antiguidade, a dança se desenvolvia como uma expressão religiosa e um instrumento de tributo aos deuses e deusas.

Por outro lado, configurando como uma das principais artes cênicas da humanidade, a dança enquanto expressão artística se associa à antiguidade clássica europeia (principalmente à Grécia Antiga) quando pela primeira vez foi concebida como uma manifestação estética relacionada à sensibilidade humana. Com o retrocesso da dança na Idade Média, na qual, junto a muitos movimentos artísticos, fora considerada profana (por ser proveniente de outras religiões que não a católica), a dança perde força em seu caráter religioso, passando a ser associada às movimentações pagãs e às tradições dos camponeses. Foi a época em que a dança, renegada pelo clero, associou-se ao entretenimento popular.

É a partir do período conhecido como Renascimento que a dança volta a ser apreciada como arte. Tomada pela nobreza como uma atividade de entretenimento, foi nesta época que a dança passou a ser melhor elaborada, adquirindo um novo aspecto social, ficando cada vez mais complexa e originando os grandes bailes da corte. Grupos destinados a, de fato, pensar na dança começam a desenvolver estudos específicos sobre o assunto e acabam por desenvolver, no cerne da nobreza italiana e francesa, aquilo que hoje conhecemos como ballet clássico. É neste ponto da história que a dança passa a ter um caráter teatral e passa a ser encarada como uma ocupação, deixando os salões de baile e transferindo-se para os palcos, mudando sua ótica e aprimorando sua técnica. O surgimento da dança clássica (o ballet) marca um ponto importante na história da dança ao inaugurar um período no qual verdadeiras histórias passam a ser contadas em espetáculos narrativos e no qual a dança, recuperando um caráter perdido desde o classicismo europeu, estava novamente atrelada às artes cênicas. Através da codificação de figuras de dança, os coreógrafos a partir de então desenvolveram um verdadeiro repertório de movimentações que fortaleceu o ballet clássico enquanto uma linguagem específica. Determinadas sequências de passos, movimentos de braços e de pernas, saltos e giros tornaram-se alguns dos códigos que deram forma à “gramática” do ballet clássico e que o construíram como uma técnica singular.

Mais tarde, esta técnica viria a ser amplamente difundida pelo mundo, funcionando também como base para o surgimento de novas linguagens e novos estilos de dança.

Durante muito tempo, o ballet clássico foi sinônimo de dança. Principalmente na Europa, sua hegemonia perante outras formas de dança era reflexo de sua proximidade com as camadas mais nobres da sociedade. Enquanto atividade *de* e *para* ricos, a técnica do ballet clássico era a única considerada válida entre os indivíduos desta esfera. Às classes mais pobres o que restou foi a concepção de técnicas e linguagens de movimentação próprias que lhes representassem e com as quais pudessem ter o contato que não tinham com o ballet clássico: as danças folclóricas e populares. Aos olhos da nobreza, estas sequer eram reconhecidas como dança.

Com as mudanças sociais da idade moderna (no ocidente), entretanto, não só a hegemonia da técnica do ballet clássico como a própria técnica passaram a ser colocadas em discussão. Os artistas não ficaram aquém das transformações políticas, sociais e filosóficas do mundo e igualmente buscaram transformações em seus trabalhos. Novas formas de expressão artística eram, desse modo, necessárias. Nomes como Isadora Duncan e Martha Graham, no início do século XX, foram responsáveis por revolucionar a história da dança, ao provocarem o surgimento daquilo que se batizou de Dança Moderna, no cenário norte-americano. Este novo movimento não rompia essencialmente com a linguagem do ballet clássico, mas a contestava: sua formalidade, seu rigor, sua dureza e até mesmo os conteúdos que abordava³. Com a dança moderna, a movimentação passou a ser trabalhada de forma mais livre, as possibilidades corporais mais exploradas e a dança, no geral, passou a ser um território receptivo a novos códigos de movimentação e a novos conteúdos.

A partir de então, coexistindo com o ballet clássico, que em momento algum fora esquecido ou substituído, o movimento da dança moderna foi responsável por proporcionar um novo aspecto social à dança. Mais do que nunca, esta era uma manifestação artística ligada intimamente à expressão e à sensibilidade humanas. Mais aproximada da vida real, a dança moderna buscou nos sentimentos, no cotidiano e em inúmeras esferas da condição humana a fonte de suas criações. Estas novas influências refletiram inevitavelmente na técnica da dança moderna e o estabelecimento de um novo código foi essencial: contrações, improvisações e o contato direto com o chão, por exemplo, movimentações renegadas pelo ballet clássico, são fortes componentes do novo repertório técnico da dança moderna. Estes, em conjunto com outros tipos de códigos (os pés descalços, o uso de sons não convencionais para as

³ Até então, o ballet clássico contava histórias fantasiosas, verdadeiros contos de fada.

coreografias), são fatores importantes para este estilo de dança, ao possibilitarem um contato ainda mais profundo do bailarino com suas emoções, sentimentos e possibilidades corporais, através da intensa dramaticidade proposta pela dança moderna.

Posteriormente, novos experimentos baseados nos preceitos da dança moderna configuraram aquilo que se chamou de *dança pós-moderna*. Sobre isso, Andreoli (2010) diz que

os anos 1960 caracterizaram-se por extensa experimentação na busca por uma movimentação não baseada na representação, por causa de todo um contexto artístico social, político e econômico. É a época da efervescência cultural dos movimentos de contracultura, e da convivência de expressões artísticas díspares. [...] No movimento da dança pós-moderna os corpos à mostra nos palcos, e em movimento, passam a desafiar e contestar antigas representações culturais de corpo e de dança, assim como a produzir novas. Os cenários e a coreografia passaram a procurar expressar confrontos e problemas da sociedade, refletindo a vida em seus matizes mais diversos e não mais expressando idealizações ou uma suposta interioridade do indivíduo. (ANDREOLI, 2010, p. 39)

A partir da década de 70, ainda de acordo com Andreoli (2010), as influências da dança moderna e pós-moderna passam a se intercalar nas criações coreográficas dos anos seguintes. O que se observa depois disso é a recombinação de elementos de todos estes períodos anteriores e uma tentativa de diminuição das barreiras existentes entre eles, uma conjuntura que se estende até os dias atuais, onde “novamente, se abre espaço para a narrativa, para a elaboração sobre temáticas, para a busca por movimentos tecnicamente elaborados, bem como simbioses (ou relações de interdisciplinaridade) com outras áreas artísticas: teatro, circo, artes marciais, cinema, etc.” (ANDREOLI, 2010, p. 40). É no atravessamento dessas várias décadas de experimentações e na combinação de inúmeras tendências (muitas vezes opostas) que se chegou hoje àquilo que denominamos *dança contemporânea*. Situa-se aqui os Dzi Croquettes como um grupo fortemente constituído por influências pós-modernas e contemporâneas, no que tange principalmente a questão da liberdade de experimentações, a utilização de múltiplas linguagens artísticas (música, dança, teatro) e a ligação com os movimentos de contracultura e de contestação nas artes.

Passeando por esta rápida recuperação histórica, nos é apresentada a ideia de que a dança desde muito cedo fez parte da vida humana. Fosse através de um papel religioso, fosse como mecanismo de entretenimento ou fosse sob a ótica de uma técnica cênica profissional, a dança acompanhou a esfera social em grande parte da sua evolução, atravessando o cotidiano dos indivíduos como uma forma de expressão dada através da linguagem gestual. Conforme a humanidade passou a se dividir em sociedades distintas, Bourcier (1987) citado por Medina *et al.* (2008) coloca que os povos passaram a desenvolver suas próprias danças, as quais

desempenhavam muito bem a função de identifica-los. Aqui já não poderia ser mais clara a relação entre a dança e a cultura. Ambas andaram lado a lado através da história e se entrelaçaram onde quer que fosse: a dança era capaz de exprimir não só os sentimentos e emoções individuais dos sujeitos mas era também capaz de expressar e, mais do que isso, constituir a cultura de um povo.

As transformações ocorridas no papel da dança, conforme se deu a evolução humana, já não devem ser novidades para nós, uma vez que, segundo Hanna (1999, p. 14) “as danças são atos sociais que contribuem para o contínuo surgimento da cultura”. Ao longo da história, a dança se articulou (e ainda hoje se articula) intrinsecamente com o contexto na qual esteve inserida, agindo não só como reflexo mas também como constituinte dos anseios e dos sentimentos provenientes da sociedade ao seu redor. Quando o homem primitivo buscou entrar em comunhão com a natureza, quando os povos antigos necessitaram de comunicação com os deuses, e quando, em toda a linha evolutiva da humanidade, procurou-se constantemente por subsídios para exprimir inquietações e desejos referentes a determinados momentos sociais, a dança se fez presente como componente importante para a expressão humana. O que se pretende aqui é encarar a dança como “uma forma de movimento elaborado, que fornece elementos ou representações da cultura dos povos, sendo considerada uma manifestação dos hábitos e costumes de uma determinada sociedade” (MEDINA *et al.* 2008, p. 100).

Sendo a cultura, sob o entendimento de Stuart Hall, “a soma de diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas aos quais a língua recorre a fim de dar significado às coisas” (HALL, 1997, p. 29), ou seja, sendo a cultura essencialmente ligada à linguagem e aos sistemas de significação que se estabelecem em uma dada sociedade, a dança, enquanto prática cultural, também é inevitavelmente atravessada pela linguagem.

Tendo o corpo como um de seus principais componentes, a dança se liga vigorosamente aos processos de linguagem que constroem culturalmente um corpo. Sendo locais receptivos a inscrições de significado pela cultura, nossos corpos são, desde o princípio, ambientes onde operam discursos que nos constituem como indivíduos. Nesse sentido, segundo Andreoli

cada corpo já carrega em si certas narrativas em forma de discursos. Portanto, o corpo do bailarino já carrega narrativas de ordem social anteriores à sua experiência artística com a dança. Dizendo de outra forma: esse corpo já é impregnado por significados sociais que moldarão os modos de comunicar, de perceber, de sentir e de produzir dança. Ou seja, o corpo que dança também é um corpo que é dançado pois através dele falam as vozes, os símbolos, as crenças, as condutas corporais e os significados que nele são inscritos pela cultura. (ANDREOLI, 2010, p. 66)

Em nossos corpos, focalizando essa essência discursiva, operam práticas sociais que produzem determinadas “verdades”. Segundo Andreoli (2010), estes discursos que desde o

princípio se direcionam à construção dos corpos são enunciados que dão forma àquilo que falam. Não confundamos, entretanto, a concepção de discurso utilizada com o uso comum da palavra, ou seja, como sinônimo de frases, falas ou oratórias. Embora estas façam parte das formações discursivas, o discurso aqui diz respeito ao conjunto de práticas que organizam nosso modo de ser e estar no mundo, em um dado momento histórico: ele é a base da cultura e se manifesta através das diversas formas de linguagem que o fundam. Um destes mecanismos de linguagem é a *representação cultural*, um dos processos pelos quais os significados culturais são produzidos discursivamente. Entendamos as representações culturais como os modos pelos quais os diversos signos (objetos, pessoas, sentimentos, desejos, etc.) são utilizados pelos sujeitos, afim de criar significados que tornem o mundo à sua volta compreensível. Pela proximidade dos termos, a confusão aqui entre discurso e representação cultural pode ser possível: eles não são, entretanto, a mesma coisa. Fischer (2003) citada por Andreoli (2010) nos mostra que o conceito de discurso engloba o conceito de representação cultural que, por sua vez, é apenas um dos elementos que tecem o discurso.

O que é necessário entender sobre as representações culturais é que estas, enquanto formas através das quais determinados signos são articulados para representar a existência do homem no mundo, são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as fabricam (CHARTIER, 1990 *apud* ATAÍDE, 2015). Elas inevitavelmente implicam em relações de poder, ou seja, estão fortemente submetidas a processos sociais de regulação que geram regimes hegemônicos de representação cultural. Estes regimes imperativos são sistemas dominantes que constroem representações hegemônicas da cultura, referentes à construção de valores, à cristalização de (pre)conceitos, à formação do senso comum e à constituição de identidades sociais (FISCHER, 2008, *apud* ANDREOLI, 2010).

A dança, como a entidade cultural que a concebemos anteriormente, é um território no qual fortes representações culturais sempre atuaram. A cada momento histórico, as condições que regularam a prática da dança foram diferentes, pois se modificaram de acordo com a organização da sociedade e da cultura de cada época, articulando-se com as representações existentes em cada momento específico da história. Os corpos que deram vida à dança, ao longo dos tempos, já o fizeram sendo incrustados de formações discursivas, ou seja, eles agiram sendo sempre atravessados e regulados por representações culturais. Estas representações, estas formas de articular determinados signos afim de produzir verdades representativas, quando operam na dança, desencadeiam um processo no qual se criam sentidos que colocam em funcionamento a construção cultural dos corpos que dançam. Em outras palavras, as representações culturais, ao atuarem na dança, lhe conferem caráter inevitavelmente político,

ou seja, estarão sempre associando a prática da dança – e qualquer prática artística, na verdade – às lutas por imposição de diferentes sentidos dentro da cultura (ANDREOLI, 2010).

Entretanto, seria errôneo de nossa parte assumir que a dança somente é constituída por representações culturais, sem considerar o caminho inverso. Como vimos antes, não unicamente a dança é um mecanismo de manifestação da cultura como também configura como um componente de sua própria construção. Mais do que construída por representações culturais, a dança é uma prática que, ao mesmo tempo, as constrói e reitera continuamente. Nesse sentido, ela está intrinsecamente ligada a mecanismos culturais que regulam relações de poder, sendo simultaneamente produto e organizadora desses mecanismos. Os corpos que atuam na dança não só são constantemente fabricados (e refabricados) por essas representações, como também eles mesmos são responsáveis por coloca-las em fabricação. Os Dzi Croquettes, por exemplo, ao atuarem na satirização de instituições poderosas como a igreja e a política, coloca em jogo as representações culturais associadas a estas entidades, fabricando novas formas de representá-las, através da performance artística.

Em resumo, uma vez que estas representações são construtos oriundos de determinados grupos que procuram agir na significação dos corpos, então a própria dança, ao ser preenchida por essas representações, receberá os respingos provenientes desses processos de significação e utilizará desses respingos para criar as suas próprias representações. O corpo que dança configura, ele mesmo, como um terreno onde se sucedem e se criam constantes lutas de poder.

3.2 Produção de sentido no gesto em dança

Muito se falou até aqui sobre os entrelaçamentos existentes entre a dança e a cultura. Ao observarmos a prática da dança sob esta perspectiva, devemos nos comprometer com a noção de que ela está intimamente ligada a processos importantes de produção de sentido. É por meio da análise desses processos que conseguiremos compreender a dança como uma prática cultural e como uma proposta de experiência corporal capaz de construir novos significados culturais.

De acordo com Figueiredo (2010), relacionamo-nos a todo momento com mundo. Para ele é o sistema organismo-ambiente o que constitui nossos significados. Essa operação por ser relacional não prevê fins absolutos. Portanto devemos antes compreender os significados das coisas como uma semiose ilimitada, ou seja, como processos inacabáveis de significação, uma vez que nossas relações com o mundo são provisórias e constantemente reconstruídas. Quando acontecem no nível da consciência, estes processos de significação podem envolver

codificações a partir de conceitos e preposições. Por outro lado, alguns processos de significação acontecem não através de conceitos e convenções, mas atrelados às emoções e à percepção humana, ou seja, a sensibilidade e a captação da realidade através dos sentidos. Para Figueiredo,

a construção de significados na dança dá-se através do encontro corporal com o mundo, bem como com os nossos sentimentos e pensamentos. Johnson (2007) afirma que nosso conhecimento perceptivo se origina do movimento. Aprendemos, com os nossos movimentos corporais, as possibilidades de agir neles próprios e, além disso, damos sentido às coisas na qual nos relacionamos (FIGUEIREDO, 2010, p. 148)

José Gil (2004), referido por Lopes (2012), propõe que enxerguemos a dança como um fenômeno criado a partir de um *corpo paradoxal*, isto é, um corpo que não mais é considerado somente concreto e visível, mas como um “metafenômeno”: ele é visível e virtual ao mesmo tempo. Sobre isso, Susanne Langer (1980) explica que para que compreendamos os efeitos artísticos da dança, devemos enxergá-la como uma *ilusão primária*, ou seja como “algo criado, e criado ao primeiro toque – neste caso, com o primeiro movimento, executado ou mesmo sugerido” (LANGER, 1980, p. 182 *apud* SARAIVA, 2005, p. 223/224).

Todo movimento em dança, para Langer, segundo Lopes (2012), é um gesto, este que, por definição do dicionário, opera como um “movimento expressivo”. Para ela, a ideia de gesto implica duas compreensões distintas, embora complementares: ele pode ser *autoexpressivo*, como sintoma de alguma condição subjetiva existente (uma manifestação de raiva, por exemplo), ou *logicamente expressivo*, isto é, como símbolo de um conceito (como na linguagem de sinais). O gesto em dança tende a ser logicamente expressivo, ou seja, simbolicamente construído, mas procura proporcionar uma ilusão de autoexpressão, isso porque todas as formas de arte consistem em “um sentimento imaginado, ou uma emoção precisamente concebida que é formulada em um símbolo perceptível (linguagem simbólica), diferente de um sentimento ou emoção realmente sentidos em eventos reais” (LANGER, 1980 *apud* FERNANDES, 2007, p. 35)

O que nos é proposto aqui é a ideia de que existe, sim, um movimento corporal que é real em termos de materialidade, mas aquilo que o torna um gesto expressivo em dança é ilusório. Expliquemos: a movimentação é, de fato, existente e visível mas a sua autoexpressão é fruto de uma condição construída. Na dança, o que torna o movimento corporal em um gesto, em um movimento expressivo, é um sentimento imaginado, ou seja, “os movimentos realizados pelo dançarino são ‘reais’, no sentido de atividade neuromuscular, mas são logicamente expressivos e não auto-expressivos” (FERNANDES, 2007, p 35). Uma obra de arte, um produto de dança, não configura como um sintoma de um sentimento real, mas é algo criado, imaginado

e concebido. Existe como tal somente dentro de uma cadeia de significação, dentro de um processo semiótico. Em outras palavras,

quando Langer afirma que o sentimento que gera o gesto expressivo da dança é imaginário e não real, ela quer dizer que não são condições emocionais reais que governam a dança, pois para dar a uma dança um estado de ânimo excitante um bailarino não necessariamente tem de estar contente ou empolgado com algum fato ocorrido em sua vida minutos antes da coreografia ser executada. (LOPES, 2012, p. 7)

O que, no entanto, diferencia os gestos da dança dos nossos gestos cotidianos? Saraiva (2005) dirá que, embora estes sejam todos movimentos intencionais, os gestos simbólicos da dança têm por finalidade expressar, enquanto os gestos simbólicos voltados a atividades práticas do dia-a-dia têm por finalidade realizar determinadas ações. Para Gil (2004), entretanto, a dança tem a capacidade de absorver os gestos simbólicos do cotidiano e reconstruí-los, transformando-os em algo ainda maior que a expressão, propriamente dita: os gestos na dança se transformam nas possibilidades dessa expressão. Não mais os gestos exprimem algo, eles se tornam a própria dinâmica que existe entre a expressão e o conteúdo, isto porque sempre existirá uma defasagem entre a possibilidade total de expressão de um gesto e aquilo que é exprimido. O que está inscrito num gesto carrega consigo outras coisas não inscritas e assim faz emergir um novo mundo de possibilidades. Para quem assiste um corpo que dança, então, o que chega aos olhos não são “gestos acabados” mas um “espaço dos possíveis, ou o espaço contextual criado pelo corpo do bailarino ao abrir este intervalo para um fluxo que, ora tende para o plano do invisível, do virtual, da auto-expressão, ora para o plano dos gestos-signo, visíveis, macroscópicos, ou significativos” (LOPES, 2012, p. 8). O gesto dançado não precisa, dessa forma, recorrer a um signo previamente codificado para dele extrair o seu sentido: ele passa a produzir um autêntico mundo de significações. Surge aqui uma característica importante para nossa posterior análise acerca da performance em dança dos Dzi Croquettes: a liberdade de construção de sentidos e de compreensões em seus gestos dançados. Construindo-se performativamente também em sua forma de se movimentar, o grupo abre espaço para um processo identitário que, como veremos, não é fixo. Eles evocam a constituição de um gênero que não se apresenta como verdadeiro e único, mas apto a ser significado de diferentes formas e não de uma maneira definitiva.

Saraiva (2005), através de Langer (1971), dirá que o mundo material é sempre a origem da arte, sem, no entanto, ser sua significação. Os materiais físicos são o subsídio que a imaginação artística tem disponível para criar seu trabalho, mas este terá significado em si mesmo e não naquilo que o inspirou. Assim o sentido dos símbolos artísticos “está jungido à forma particular que este assumiu. É sempre implícito e nenhuma interpretação pode explica-

lo” (LANGER, 1971, p. 257 *apud* SARAIVA, 2005, p. 222). Na dança, não há como se falar, então, em uma tradução literal. Para Trotta (2010), Isadora Duncan, importante bailarina e coreógrafa do século XX, foi contundente ao dizer que se o significado das coisas pudessem ser explicados não haveria motivo para dança-las.

Emerge assim a importância de outros componentes na produção de sentido na dança: a sensibilidade e a percepção. Mais do que buscar por significados universalmente inteligíveis na prática da dança, deve-se primeiramente compreendê-la como uma experiência perceptiva e sensível. Não há portanto como se julgar errôneas quaisquer que sejam as compreensões tidas sobre uma obra de arte. Entendê-la é dar início a um processo de significação que será sempre articulado com a nossa própria experiência de suas revelações, ou seja, “o nível de nossas experiências em arte determina nossas possibilidades de apreciá-la e avaliá-la: a base do julgamento é sempre flexível, já que ‘a significação é sempre *para* uma mente, bem como *de* uma forma”” (LANGER, 1971, p. 260, *apud* SARAIVA, 2005, p. 222). Embora existam alguns jogos de poder nas artes que tendem a estabelecer valorações e significações hegemônicas (mesmo que não sejam fixas), o significado dos símbolos artísticos, o significado dos símbolos de dança, jamais serão universais. Eles estão ligados àquilo que nasce na experiência sensível, esta que sempre será diferente das demais e que nunca poderemos considerar errada. Sobre isso, Lopes (2012) apoiada por Gil (2004) afirma que

o gesto dançado, portanto, nunca se esgota. Leva a outros gestos e outras posições abrindo, no espaço, uma dimensão do infinito, dimensão esta que é percorrida pelo corpo do espectador, que tende a “mover-se internamente como o bailarino” e a reconhecer-se naquele gesto criando suas nuvens de sentido, articulando gestos-signo e movimentos intermédios; movimentos que não desposam inteiramente o movimento do sentido, mas que, de uma maneira ou de outra, parcialmente, indiretamente, o significam. (GIL, 2004, *apud* LOPES, 2012, p. 9).

Helena Katz e Christine Greiner (1998), ao desenvolverem a *teoria corpomídia*, postularam que os processos de significação acontecem permanentemente na relação entre corpo e ambiente. De acordo com esta teoria, todo corpo, seja ele humano ou não, “existe e pode ser chamado de corpo quando puder ser identificado por uma coleção circunscrita de informações que não para de se transformar” (GASPARINI; KATZ, 2013, p. 54). Em outras palavras, nada existe em si mesmo. Aquilo que consideramos um objeto propriamente dito, não o é, mas sim um conjunto de informações sendo emanada para o ambiente. Ao entrarmos em contato com estas informações, com as qualidades penetrantes das circunstâncias, estabelecemos um contato mediado obrigatoriamente pela nossa percepção. Na relação criada entre o corpo e o ambiente, esse fluxo de trocas é constante e o corpo não rejeitará nenhuma informação com a qual tiver contato (FIGUEIREDO, 2010).

De acordo com a teoria *corpomídia*, toda informação que entra em contato com um corpo lhe transforma e passa a lhe integrar. Elas não chegam e simplesmente ocupam um corpo, mas negociam com outras informações que já estavam ali, modificando o corpo em questão. Cada significação neste corpo será uma rearticulação de diferentes significados que nele já existiam (FIGUEIREDO, 2010). Ao pensarmos assim, colocamos em pauta a questão relacional da percepção: estas informações que emanam do ambiente e que são percebidas pelo corpo serão sempre colocadas em relação a alguma outra coisa, para produzir sentido. Essa consideração se torna essencial para entendermos a produção de significados na dança “pois perceberemos que estes significados surgem imediatamente e totalmente a partir das conexões criadas no espaço de relação entre os corpos” (LOPES, 2012, p. 12). Ainda segundo Lopes (2012), é necessário que pensemos a produção de sentido na dança através de uma relação importante entre o corpo que desempenha a ação e o corpo que o assiste. Quando percebo o corpo do outro, o faço a partir do meu próprio corpo e realizo com ele um processo de trocas no qual se estabelece sentido. O gesto corporal na dança não carrega uma significação intrínseca. Esta se fará na visão de quem o assistir (de quem o perceber), depositando nele suas próprias interpretações, com base em suas próprias informações e vivências prévias. Em suma,

a significação da dança começa através do nosso sistema sensório-motor [...] Posteriormente, as nossas capacidades imaginativas se utilizam desses processos primários para gerarem conceitos abstratos. Sendo dançarino ou espectador, ao compartilharmos a experiência de uma dança com outros corpos com semelhanças biológicas, e que habitam um ambiente físico, social e cultural análogo ao nosso, passamos a construir cooperativamente significações acerca do corpo e do mundo (FIGUEIREDO, 2010, p. 158)

Como dirá a teoria *corpomídia*, nesse fluxo incessante de informações existente entre corpo e ambiente – os outros corpos que o circundam – ambos sempre serão afetados. Os significados que serão produzidos na dança se construirão, assim, neste espaço de conexão criado entre este corpo que dança e o corpo que o observa. Se a significação que se cria sobre um gesto de dança não é uma experiência unicamente mental, mas também corporal, logo, esta mesma significação será social e cultural, uma vez que o corpo se integra em uma eterna troca com tudo aquilo ao seu redor.

3.3 Representações e papéis de gênero na dança cênica ocidental

Guiados pelas discussões feitas até então, entendemos a percepção – essencial para a produção de significados na dança – como um processo atrelado aos sentidos que se desenvolvem sempre no espaço de trocas entre o corpo e o ambiente. Logo, a experiência

perceptiva está intimamente ligada à cultura na qual se insere, inclusive quando falamos de dança. Reconhecendo a cultura como um universo simbólico através do qual as práticas cotidianas se erguem e adquirem significado e como um mecanismo que constitui e legitima diversas relações de poder, a dança, articulada dentro da cultura, produz sentidos que igualmente constituem e legitimam essas relações, ao serem percebidos pelos corpos. É com base nesta perspectiva que seremos capazes de compreender a dança como uma prática corporal construída por discursos e representações culturais referentes à questão de gênero. Hanna (1999) dirá que

ancorada na evolução e compelida pela biologia, a vida social dos homens e das mulheres é culturalmente padronizada e prefigurada quanto ao sexo [...] A partir do cotidiano e das grandes ocasiões, a dança toma a agenda viva das necessidades, hábitos e outros atos, transformando esse material em ilusões e realidades cinéticas iluminadas. Desse modo, a dança, que requer o corpo para sua realização, frequentemente atrai a atenção para o bailarino como pessoa, porém mais frequentemente chama a atenção para um dos dois tipos de corpo humano – homem ou mulher (HANNA, 1999, p. 14)

Diferentemente do que é proposto pelo pensamento *queer*, Hanna (1999) propõe que homens e mulheres produzem dança e dançam diferentemente. Esta divergência se dá não (somente) por causa de suas diferenças anatômicas e fisiológicas, o que nos leva à necessidade de analisar qual o papel da cultura na prática da dança realizada por estes diferentes tipos de corpo. Assis e Saraiva (2013) convergem com os pensamentos de Hanna ao apontarem que a dança oferece modelos de atitude e de comportamento ligados aos papéis de gênero, em um jogo de significações que propõe disputas e predominâncias de um gênero ou de outro: “as identidades corporais são formadas através do movimento corporal e codificadas em estilos de dança” (ASSIS; SARAIVA, 2013, p 305). A dança cênica ocidental⁴ revela-se como um cenário interessante para estudarmos estas representações e disputas de gênero, ao longo da história.

Assis e Saraiva (2013) nos apontam para o Renascimento Europeu como um período importante para iniciar a análise deste panorama. Foi neste período que, com a ascensão do ballet clássico, a dança deixou de ser somente um divertimento das elites e passou a adquirir também um papel político, pois configurava como uma prática em que se definiam posições sociais. Neste momento, a dança, um embrião de ballet clássico, era desempenhada apenas por homens. Sem rigor técnico, ela servia como forma de socialização para os jovens da elite que quisessem aumentar seu prestígio, pois era através da arte e da cultura que estes poderiam elevar suas posições na sociedade. A dança, assim, era sinônimo de um poder social masculino.

⁴ Cabe lembrar que neste trabalho não constam como campo de pesquisa outras manifestações da prática da dança, como as danças populares, por exemplo.

Foi com o deslocamento da dança dos salões da corte para os palcos e com a sua profissionalização, movimento associado ao Rei Luis XIV de Bourbon, que esta deixou de ser uma prática associada aos homens da elite, passando a exigir um caráter técnico e não somente social e distanciando-se dos interesses políticos de prestígio dos homens nobres. Foi dessa maneira que o ballet passou a se tornar uma arte refinada, exigindo profissionais para desempenhá-la. Neste momento, deu-se a inclusão de bailarinas mulheres à prática, tornando-a atividade para ambos os sexos (SIQUEIRA, 2006; ANDERSON, 1978 *apud* ASSIS; SARAIVA, 2013).

Siqueira (2006), citado por Assis e Saraiva (2013), comenta que a partir do século XVIII, em Paris, são as mulheres que começam a se destacar no exercício do ballet clássico, adaptando para si uma prática que era, até então, pensada para o corpo masculino. Este fator é explicado por Hanna (1999), que nos apresenta a conjuntura social proporcionada pela Revolução Francesa e pela Revolução Industrial a partir do final deste mesmo século: o corpo passa a ser considerado um instrumento de produção. Refletindo o posicionamento de uma sociedade que enxergava no homem a sua maior fonte produtiva, uma grande evasão masculina aconteceu no cenário da dança, desencadeando um processo de elevação do papel das mulheres dentro da prática. Foi neste momento que grandes escolas de ballet começaram a surgir e grandes peças cênicas começaram a ser montadas para apresentações: os chamados ballets de repertório⁵.

Segundo Andreolli (2010), o período romântico inaugurado no século XIX colocou as bailarinas como figura central do palco, atribuindo à dança uma conotação feminina. Hanna (1999) ainda diz que o romantismo trouxe consigo uma condição inalcançável do sujeito mulher, como um elemento sobrenatural. A sueca Marie Taglioni (1804-1884), importante bailarina neste percurso, foi quem iniciou a corporificação destas características para o desempenho feminino do ballet clássico. Dando início a prática de dançar sobre a ponta dos pés, Taglioni trouxe para a atuação feminina dentro do ballet uma qualidade sublime e quase celestial, que conferia ainda mais leveza aos movimentos desempenhados pelas mulheres, quase como se estivessem flutuando pelo palco. Havia começado uma tendência de idolatria da figura feminina dentro da dança: um ser inacessível, distante do alcance do homem e por ele idealizado. O ballet de repertório *La Sylphide*, inclusive dançado por Taglioni em uma de suas versões, é uma autêntica exemplificação da imagem feminina enquanto uma figura etérea,

⁵ Ballet de repertório é o tipo de ballet que contém uma história a ser contada para o público. São famosos ballets de repertório: O Lado dos Cisnes, O Quebra-Nozes, Don Quixote e Giselle.

sobrenatural e inalcançável: a história de um rapaz que se apaixona por uma sílfide⁶ e que por ela luta até a morte.

Contudo, ao mesmo tempo em que Taglioni carregava o semblante da bailarina imaculada, outras mulheres se encarregaram de romper com esta imagem. A austríaca Fanny Elssler (1810-1884), por exemplo, era seu exato oposto. De comportamento devasso, Elssler era considerada uma bailarina que representava exatamente o contrário da magia celestial de Taglioni: trazia consigo o calor humano, a paixão carnal e um grande sentido voluptuoso aos seus movimentos (HANNA, 1999; ASSIS; SARAIVA, 2013). Justamente por isso, é extremamente comum vermos a imagem de Elssler associada a interpretações de personagens espanholas nos ballets de repertório⁷.

Observemos, entretanto, que a imagem feminina dentro do ballet clássico constituía-se com base em apenas dois estereótipos: a virgem e a bacante, casta e libertina. Não havia outras formas, neste momento, de uma personagem mulher ser construída diante de seu gênero e essa construção seria refletida tanto na movimentação da bailarina (movimentos sutis *versus* movimentos explosivos) quanto na sua interpretação (semblantes calmos *versus* semblantes imponentes). Pensemos, por exemplo, nas divergências das personagens Giselle, do ballet de repertório que carrega seu nome, e da personagem Kitri, do Ballet Don Quixote: enquanto a primeira é casta e iludida em sua paixão amorosa, a segunda é atrevida e busca por sua independência. Se por um lado Giselle é levada à loucura por conta de uma decepção com seu príncipe dos sonhos, Kitri, ao contrário, é o tipo de personagem que quer escolher com quem irá se casar e desobedecerá até mesmo as ordens do pai para satisfazer suas próprias vontades. Giselle e Kitri são nada mais nada menos do que a mulher recatada e a mulher depravada. Ao passo em que uma é considerada a personagem decente, a outra é pervertida. Ambas as construções de Giselle e Kitri, podemos dizer, obedecem a um pensamento patriarcal que já há muito tempo incute na figura feminina certos papéis: primeiramente, a ingenuidade e a passividade da mulher imaculada; do contrário, caso haja um desvio desse papel, a depravação e a promiscuidade da mulher libertina. Ainda assim, Giselle tem um triste fim ao cometer suicídio pelo desgosto causado um dia antes de seu casamento. Kitri, pelo contrário, se casa com seu escolhido em um típico felizes para sempre. No mínimo, finais irônicos.

Interessante é percebermos que, em ambos os casos, as personagens se constroem, ao longo da trama, justamente em função de personagens masculinos, a quem amam ou com quem

⁶ Ser mitológico assemelhado a uma fada.

⁷ Nas histórias contadas pelos ballets de repertório, as personagens espanholas são conhecidas por suas personalidades calorosas e independentes.

querem fugir. A subjugação do sujeito feminino ao sujeito masculino acontecia até mesmo num cenário dominado pela atuação das mulheres. Em grande parte das histórias retratadas em ballets de repertório, personagens femininas, fossem elas protagonistas ou não, tinham suas histórias baseadas em suas relações com algum homem. Parece, aos nossos olhos, que não haveria maneira de uma mulher ter um enredo próprio sem que tivesse necessariamente um homem ao seu lado para lhe dar suporte, fosse este dentro ou fora da trama. Sobre isso, tenhamos como ponto importante de discussão o fato de que as diferenças nos papéis desempenhados por homens e mulheres na prática do ballet não se limitavam somente aos papéis representados, mas incutiam também sobre a execução da performance de cada um.

A diferença na movimentação entre bailarinos e bailarinas sempre fora muito acentuada. Tomemos o *Grand Pas de Deux*⁸ como um bom exemplo disso. Momento de ápice em um ballet de repertório, o *Grand Pas de Deux* é uma coreografia na qual um personagem masculino e uma personagem feminina – na maioria das vezes, os protagonistas – dançam juntos em um longo dueto, dividido em cinco partes: *entrada*, *adagio*, *variação masculina*, *variação feminina* e *coda*. A parte inicial, após a entrada dos bailarinos, é composta por uma movimentação lenta (adagio vem do francês *adagé*, que significa lento), na qual a bailarina desempenha movimentos graciosos e elegantes, enquanto o bailarino lhe serve como um verdadeiro apoio. Enquanto a figura feminina deve demonstrar leveza em sua movimentação, o papel masculino está fortemente atrelado a características como força e estabilidade, necessárias para dar a assistência que a bailarina necessita para realizar suas proezas. Aqui, qualquer semelhança com o senso comum não é mera coincidência. Subsequentes ao adagio, os chamados *pas solos* ou *variações*, configuram como a separação dos bailarinos, em um momento em que cada um terá o palco para desempenhar uma coreografia sozinho. A variação masculina utiliza movimentações fortes e de expansão, valendo-se de toda a área possível do palco. É uma coreografia basicamente composta de saltos e movimentos vigorosos, cujo principal elemento de força são as pernas dos bailarinos. Por outro lado, a variação feminina é muito mais contida: a bailarina deve executar seus passos em uma área bem mais delimitada e restrita do palco. É composta por movimentos bem mais sutis e, ao contrário das variações masculinas, o trabalho dos braços é muito importante nestas variações. Ao final, ambos se reencontram na *coda*, parte final e conclusiva do *grand pas de deux*.

As divergências existentes entre o desempenho corporal e os papéis reservados a homens e mulheres, dentro do ballet clássico, sempre foram muito claras. A mulher delicada

⁸ *Pas de Deux*, do francês “passo de dois”, é o nome dado a coreografias desempenhadas por dois intérpretes, normalmente um homem e uma mulher.

dependente de um homem forte foi e, ainda é, o principal estereótipo de constituição da prática do ballet. Contudo, essas diferenças não se definiam somente no sentido cênico. Fora de cena, as desigualdades de gênero eram ainda mais acentuadas. Assis e Saraiva (2013) dirão que

embora sob as luzes do palco as mulheres parecessem reinar absolutamente, na dança e na sociedade o domínio ainda era masculino: os homens tinham o poder como professores, coreógrafos, produtores e diretores, determinando praticamente todas as normas sobre cada papel. Segundo Hanna (1999), o balé clássico deixou um legado de imagens de papéis sexuais que, em relações heterossexuais e cavalheirescas, criaram essa ilusão romântica que legitima e encobre a dominação masculina, que seria combatida pelas bailarinas e coreógrafas do século XX (ASSIS; SARAIVA, 2013, p. 309/310)

Com a chegada do século XX, a era romântica do ballet clássico passou a se desestabilizar: ascendia a dança moderna, nos Estados Unidos. Motivadas pelo combate às restrições diante dos papéis criativos na dança, foram mulheres que deram início a este movimento. Com a dança moderna puderam ter mais voz para afirmar sua independência enquanto artistas e mulheres. Rompendo com o estereótipo de bailarina clássica e com as próprias durezas da técnica do ballet, coreógrafas como Isadora Duncan (1877-1927) e Martha Graham (1894-1991), instituíram uma nova linguagem cênica que libertava o corpo das convenções da sociedade relacionadas à dança. Criou-se não só uma nova forma de movimentação mas também novas propostas de conteúdo e uma nova forma de ser e estar presente no palco, contestando os papéis femininos existentes na dança até então e tornando a carreira de dança, pelo menos para mulheres, mais respeitável (ASSIS; SARAIVA, 2013).

Ainda de acordo com Assis e Saraiva (2013), dentre as novas tendências inauguradas com a dança moderna talvez a mais importante de todas tenha sido o fato de que as mulheres escolheram ser agentes e não mais objetos. Ao tomarem a frente de criação e de direção de grandes escolas e companhias, propuseram novas experiências em dança, que possibilitavam novas experimentações do corpo. A complexidade do ser humano – e principalmente da mulher – passou a ser representada em temas paradoxais como paixão *versus* deveres, inibição *versus* liberdade sexual, busca pelo amor *versus* repulsa pelo amor, colocando em contraponto uma herança puritana e um desejo por liberdade. Durante a maior parte da dança moderna, o sujeito feminino foi o conteúdo principal do movimento e também sua maior forma de manifestação. Aos homens bailarinos, cabia na época um local secundário de representação, inúmeras vezes subordinando-se às figuras femininas.

Diante deste cenário, a participação masculina na dança passou a ser colocada em discussão por alguns atuantes da área, dando largada a uma nova fase na dança cênica ocidental. Melo e Lacerda (2009), dirão que

alguns bailarinos/coreógrafos adotaram um caminho de contestação, explícita ou sutilmente buscando a construção de novas representações de masculinidade [...] Essas iniciativas de distensão somente se tornarão mais claras a partir dos anos de 1960, com a configuração de novas dimensões socioculturais e com a ascensão de novas lutas sociais, entre as quais as dos movimentos feminista, negro e homossexual. É nesse momento que também surgem as propostas de dança pós-moderna (MELO; LACERDA, 2009, p. 51)

A despeito de alguns coreógrafos que, de maneira mais conservadora, passaram a criar e dirigir grupos formados somente por homens, reiterando características de força e virilidade na movimentação – extremamente atlética em certos casos – e reforçando estereótipos masculinos na dança, a dança pós-moderna norte-americana foi um movimento importante para o surgimento de novas tendências estéticas e novos processos de produção e recepção dos papéis de gênero na dança. Foi comum, dessa forma, que companhias e coreógrafos passassem a equilibrar as diferentes representações de masculinidade e feminilidade, buscando movimentações comuns a ambos os sexos: mulheres poderiam desempenhar ações consideradas masculinas e vice-versa. Os americanos Alwin Nikolais (1910-1993) e Merce Cunningham (1919-2009), por exemplo, foram importantes coreógrafos que buscaram o enfraquecimento das fronteiras entre as figuras masculinas e femininas na dança. Propuseram novas concepções em direção a uma androginização dos bailarinos e de uma neutralização das diferenças de gênero, no conteúdo e na expressividade dos seus intérpretes (MELO; LACERDA, 2009).

Embora esta movimentação tenha tido grande importância para um início de reconfiguração das identidades de gênero na dança, certas desigualdades e certos estereótipos ainda tinham força demais para serem facilmente derrubados. Conforme dizem Assis e Saraiva (2013), apesar da atuação e das contribuições das precursoras da dança moderna ainda estarem em voga, um grande número de coreógrafos homens passou a surgir com a dança pós-moderna. Dentre estes, muitos destacaram a figura masculina, jogando para escanteio o papel da bailarina em suas criações. O surgimento do ballet neoclássico ou contemporâneo (resultado de uma série de transformações e rupturas na técnica do ballet clássico), foi também de grande importância para a ascensão masculina na dança, uma vez que “os bailarinos deste período atraíram a atenção da mídia e do público, revolucionando a dança masculina, num vocabulário de movimentos mais duros” (ASSIS; SARAIVA, 2013, p. 315) Rudolf Nureyev (1938-1993), bailarino russo, foi uma figura importante dessa época, com sua movimentação atlética e personagens de bravura. Estas características suscitavam no desempenho do bailarino homem a sua potência enquanto sujeito, associando a ele as ideias de vigor, força virilidade comumente associadas à performance masculina. Ao citar Burt (1995), Assis e Saraiva (2013) dizem que

uma das formas mais extremas de masculinidade numa narrativa é a luta, sendo que a sexualidade masculina é comumente associada com agressão e violência. Esse tema, segundo o autor, pode ser usado como pretexto para a apresentação de um espetáculo do corpo do bailarino, através de movimentos de exibição de combate que claramente usam qualidades de movimento convencionadas como masculinas e, portanto, sem problemas de identidade para o bailarino (BURT, 1995 *apud* ASSIS; SARAIVA, 2013, p. 315)

A carreira de bailarino, que durante muito tempo se manteve afastada das atividades masculinas, passou a ser reintroduzida na vida dos homens como uma ocupação que, aos poucos, poderia ser novamente considerada digna. Os impactos da debandada masculina dos palcos, na época da revolução industrial, não somente haviam depositado uma essência feminina à dança como a tornaram uma carreira fraca e nada admirável. Não é de se espantar que, segundo o pensamento desta época, essa fosse uma função que se enquadrasse para mulheres e homossexuais, o sexo frágil e o “sexo” desviante. Muitos coreógrafos e diretores se empenharam em incentivar a volta de bailarinos homens para cima dos palcos, ao proporem novas configurações para suas participações cênicas, muitas vezes, cabe ressaltar, de forma misógina. O próprio Nureyev teve grande participação nesse movimento, principalmente no que tange o ballet clássico. Representante do renascimento da dança masculina, Nureyev “tornou-se o usurpador, invadindo o território da bailarina com extensões do papel de príncipe [...] como uma tentativa de ganhar e assegurar o centro do palco, sem um repertório que o colocasse ali” (CROCRE, 1982 *apud* HANNA, 199, p. 213). Ele modificou a fixação da bailarina às custas do bailarino, expandindo os papéis masculinos nos ballets de repertório e na dança, no geral.

Esse ressurgimento dos homens na dança, entretanto, não era somente mérito das novas propostas apresentadas por bailarinos e coreógrafos. Andreoli (2010) diz que, desde o século XIX, a emergência do modelo cultural do *self-made-man* nos Estados Unidos e na Europa fora uma das grandes responsáveis pelo pensamento que distanciava os homens da prática da dança. Através de Kimmel (1998), Andreoli fala que este é “um modelo de homem do qual se requer provas constantes de sua masculinidade [...] uma representação cultural hegemônica de masculinidade que dá muita importância à questão do sucesso econômico, e que adquire e demonstra seu valor por competir com outras masculinidades no mercado” (ANDREOLI, 2010, p. 162). Focado em adquirir bens materiais para comprovar o seu valor, o modelo de homem ocidental que estava em hegemonia desde o século XIX não enxergava na arte uma de suas atividades produtivas. Passou, então a se aproximar mais dos esportes (associados à força, destreza, agilidade, etc.) do que da dança (MELO; LACERDA, 2009). Dessa forma, nos anos 1960, um significativo esforço para a promoção da dança entre os homens começou a surgir:

um processo que visava estimular a dança como esporte, massageando a masculinidade de muitos homens, que ainda a enxergavam como uma prática feminina por sua ligação com a arte e com uma essência estética da vida – e não com as suas convicções de tarefa produtiva. Programas de televisão e revistas passaram a tratar a dança como um “jogo de homens”, colocando bailarinos no mesmo patamar de atletas. Isso gerou um considerável aumento no número de homens na dança (HANNA, 1999).

Ainda como aponta Hanna (1999), por maiores que fossem os esforços feitos para tornar a dança uma profissão aceitável para o homem, a mudança era (e ainda é) lenta. Busquemos compreender o porquê. A representação cultural da masculinidade criada nos Estados Unidos, no século XIX, precisou romper com um modelo anterior de homem: o modelo europeu. Citando Kimmel (1998), Andreoli (2010) diz que “o verdadeiro modelo americano [o novo modelo] era vigoroso, másculo e direto, não era afetado e corrupto como os europeu” (KIMMEL, 1998 *apud* ANDREOLI, 2010, p. 162) e o modelo anterior “um pavão europeu afetado, uma *bichinha*” (*ibid*). Assim, desde o século XIX, a homofobia atua como um mecanismo de forte influência nas estratégias de regulação da masculinidade (ANDREOLI, 2010). Se o sujeito masculino deveria romper com suas representações anteriores, associadas à pomposidade “afetada” do modelo europeu, esse rompimento deveria se dar também em suas atividades e ocupações. No período em que este modelo representativo de masculinidade fora construído, antes da emergência das danças moderna e pós-moderna, o ballet clássico ainda imperava como modelo de dança. “Por ser um estilo de dança que prioriza sempre os movimentos leves, suaves e delicados e não os movimentos vigorosos e fortes [...] esta relação entre o ato de dançar e a representação de feminilidade adquire um estatuto muito importante no balé clássico.” (ANDREOLI, 2010, p. 78). Dessa forma, para o (modelo de) homem do século XX, que associava o ato de dançar especificamente ao ato de dançar ballet, a possibilidade de escolher esta prática como sua ocupação era inimaginável. Optar por uma atividade carregada de associações ao feminino, seria um profundo dano à virilidade e à produtividade do *self-made-man*. Essa prática deveria ser, por conseguinte, realizada por mulheres ou por homens afeminados, que não se enquadrassem no modelo hegemônico de masculinidade. Vinculou-se a prática do ballet (e posteriormente a prática da dança, no geral) à ideia de “efemenização, de homossexualidade e de falta de gênero (falta de masculinidade)” (ANDREOLI, 2010, p. 78). Os impactos dessas associações podem ser sentidos até hoje. Hanna (1999) cita “Quando uma mulher dança, ninguém se importa... Todas as mulheres podem dançar. Mas, já quando um homem dança, aí é outra coisa” (PERRON; WOODARD, 1976 *apud* HANNA, 1999, p. 217).

Apesar de todas as questões em torno da participação masculina na dança – uma herança da feminilidade ligada ao ballet clássico – os movimentos moderno e pós-moderno incentivaram que os papéis de gênero fossem trabalhados sob outras perspectivas dentro e fora do palco, gerando uma nova gama de possibilidades para o corpo de homens e mulheres. Assis e Saraiva (2013) apontam a contribuição dos trabalhos que buscaram romper com noções de masculinidade que sobrepunham o homem em relação à mulher. A ideia de dominação masculina e de submissão feminina fora constantemente abordada e problematizada por coreógrafos e bailarinos do período pós-moderno. Na obra das americanas Yvonne Rainer (1934) e Senta Driver (1942), por exemplo, libertar o corpo dos bailarinos das amarras de gênero existentes foi um processo constantemente instigado. Por meio da androginização dos corpos, elas recusavam as diferenças e papéis sexuais em suas composições, com corpos de diferentes sexos realizando movimentos idênticos, praticamente nus, uma vez que eram considerados corpos iguais. Por outro lado a coreógrafa e bailarina alemã Pina Bausch (1940-2009) inúmeras vezes propôs a construção de visões estereotipadas sobre o comportamento masculino e feminino (como o andar sensual das mulheres e os gestos viris dos homens), para desconstruí-la mais tarde. Quando seus bailarinos “se tornavam” mulheres, apropriando-se dos estereótipos opostos, claras “transformações” de identidade de gênero aconteciam em palco. É válido ressaltar ainda a criação da técnica denominada “improvisação de contato” por Steve Paxton (1939), na década de 1970. Nela os bailarinos improvisam sua movimentação por meio do contato físico com seus colegas, propondo um tipo de dança que exige cooperação mútua entre todos os intérpretes, sejam eles homens ou mulheres. Ao mesmo tempo, essa técnica proporcionou uma forma mais igualitária de representações de gênero, colocando homens e mulheres lado a lado sem que haja um sentido de confronto ou um sentido sexual e possibilitando que tanto um quanto o outro se aproprie de movimentações típicas do outro sexo. (ASSIS; SARAIVA, 2013).

Contestando antigas representações culturais e produzindo outras novas, os corpos em movimento da dança moderna e principalmente da dança pós-moderna experimentaram novas possibilidades de expressão artística. A efervescência cultural na qual estavam embebidos estes movimentos continuou a evoluir, provocando cada vez mais o aparecimento de novas poéticas de dança. Essa grande diversidade culminou naquilo que convencionou chamar-se de dança contemporânea: modos distintos de movimentação e expressão atravessados por diversas outras linguagens (poesia, artes, visuais, cinema, etc.) e provenientes de inúmeras experimentações estéticas dos períodos anteriores. A contemporaneidade na dança mostra novos corpos que articulam aos seus movimentos novos valores sociais e novos conteúdos simbólicos. Hanna

(1999) aponta para a forma como obras recentes tendem a se afastar de imagens tradicionais ao se apropriarem de códigos antigos e produzirem novos significados. Histórias recontadas com heroínas no lugar de protagonistas homens e coreografias criadas com base na atuação de mulheres fortes e dominadoras são alguns dos exemplos citados pela autora.

Não distante desses casos, muitos coreógrafos contemporâneos também construíram trabalhos que criticavam a supremacia feminina do ballet clássico. A companhia *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo*, por exemplo, ficou famosa ao bagunçar inúmeras convenções românticas de ballet. Formado só por homens, o grupo parodia grandes espetáculos e coreografias de ballet clássico e se apropria dos códigos femininos hegemônicos presentes neste ambiente: homens interpretam princesas, vestem *tutu*⁹ e dançam de sapatilha de ponta¹⁰. Assim, “ideias codificadas de feminilidades e masculinidades inscritas em cada gênero/estilo são desmistificadas e paradoxos dos papéis sexuais se apresentam, expressando rupturas de certos padrões e modelos acerca desses papéis na dança, especialmente a dança cênica de tradição ocidental” (ASSIS; SARAIVA, 2013, p. 319). Não distante dos *Trocks*¹¹, os Dzi Croquettes rompem determinados padrões de gênero através da dança ao recodificarem estas ideias de feminilidade e masculinidade em sua performance.

Como apontamos no início deste capítulo, Hanna (1999) nos alerta para o fato de que a dança frequentemente irá chamar a nossa atenção para o bailarino enquanto sujeito. Mais do que isso, na verdade, ela fará com que prestemos atenção nesse sujeito, a partir da sua forma corporal de estar no mundo: masculina ou feminina. Seria essa questão, entretanto, tão simples e dicotômica quando aparenta?

Andreoli (2010) diz que, em seu crescimento, homens e mulheres ensinam e aprendem diferentes valores e atitudes que são divergentes para cada sexo. Este processo pressupõe que há um jeito corporal de ser masculino e um jeito corporal de ser feminino, concretizados em nossos gestos, nossa movimentação, habilidades físicas, posturas, etc. Citando Guacira Louro (2004), ele diz que ao definirmos um corpo como homem ou como mulher estamos “marcando” esse corpo dentro da cultura, ou seja, estamos classificando aquele corpo a partir de discursos e representações. Esses discursos e representações que significam o “ser homem” e o “ser mulher” são acionados em variados espaços e circunstâncias sociais, legitimando os corpos enquanto sujeitos e concomitantemente instituindo desigualdades e hierarquias entre estes

⁹ *Tutu* é uma peça de vestuário tipicamente feminina, utilizada por bailarinas. Consiste em uma saia, que pode ser em formato italiano (até os joelhos) ou em formato prato (forma oval suspensa ao redor do quadril)

¹⁰ A sapatilha de ponta é de utilização exclusiva das mulheres no ballet clássico. É uma sapatilha cuja extremidade de gesso, ao encostar no chão, confere a ilusão de que a bailarina está literalmente na ponta de seus dedos.

¹¹ “Apelido” do grupo *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo*.

corpos-sujeitos. Joan Scott (1995) acredita que esta é a base da nossa organização social e aponta o gênero como uma forma de dar significado às relações de poder que fundamentam a nossa sociedade, pois coloca um determinado grupo em posição superior a outro. Este processo, de acordo com Andreoli (2010), depende da ritualização de gestos corporais e da padronização de determinados usos do corpo.

A dança, compreendemos aqui, é uma das formas através das quais essas ritualizações acontecem. Corpos masculinos e femininos foram e ainda são construídos na prática da dança a partir do momento em que o corpo passa a ser utilizado de determinadas maneiras. Nesse processo de estilização do corpo, uma das maiores heranças deixadas à dança cênica ocidental pela sua origem – o ballet clássico – é um conjunto de códigos que diferencia a performance masculina da performance feminina, com base em diferenças “inatas” ou “naturais” de gênero. Como já vimos, porém, o caráter biológico presente nessa noção é contestável pois “o modo como cada sujeito concebe e pratica seu gênero está mediado por todo um sistema de representações que articula os processos de subjetividade através de formas culturais” (RICHARD, 2002 *apud* SANTOS, 2009, p. 50).

Ainda assim, o ballet valeu-se desses signos masculinos e femininos para construir sua linguagem própria e endossar os padrões de gênero na sua forma naturalizada, utilizando a clássica oposição homem-mulher. Para elas, a caminhada na ponta dos pés, os movimentos delicados com as mãos, a beleza no semblante, apresentada no sorriso existente sob qualquer circunstância. Para eles, a caminhada mais firme com todo o pé no chão, movimentos secos com as mãos e a prática de sustentar, conduzir ou erguer as bailarinas. Exemplos de usos do corpo que, quando ritualizados, constituem identidades generificadas. Santos (2009) diz que é o exercício contínuo destes gestos que modela os corpos e que internaliza valores de gênero na vida social dos sujeitos. Andreoli (2010) apoia essa visão e adiciona que

o balé e suas representações de corpo constituem ainda na contemporaneidade uma das formas de investimento que, juntamente com outras instâncias culturais, produzem diferentes corpos para homens e mulheres. O balé imprime marcas nesses corpos, as quais permitem distinguir os homens das mulheres [...] Tais “marcas” determinam ou instituem que existem tipos de posturas, movimentos e gestos prioritariamente masculinos e outros adequadamente femininos. O trabalho das ‘corretas’ identidades de gênero depende também da ‘correta’ inserção de mulheres e homens nessas posturas e gestos. Assim, o balé é um exemplo de prática corporal que busca garantir a continuidade de categorias generificadas para a vivência corporal. Ela funciona como um espaço estrategicamente fabricado num sistema complexo imerso nas relações de poder (ANDREOLI, 2010, p. 80)

Ainda segundo ele, todas as danças são, na verdade, atravessadas por representações de gênero que regulam o desempenho corporal adequado para homens e para mulheres. A dança, em suas mais variadas técnicas e estilos, funciona como um mecanismo cultural que produz

masculinidades e feminilidades. Justamente contra esta produção é que os movimentos modernos e contemporâneos de dança propuseram e ainda propõem formas de expressão alternativas, que abarcam certas possibilidades de repensar o gênero. Novas produções e novos corpos podem surgir a partir da ruptura proposta por estas correntes de dança com a herança clássica que temos até hoje.

Como sabemos, perceber um corpo que dança é articulá-lo com aqueles sentidos que já existem em nós. Sabemos também que essa percepção jamais produzirá um significado universal, uma vez que ela não é intrínseca do gesto de dança, mas se dá num espaço de relação entre o corpo que dança e o corpo que o percebe. É nessa relação entre os corpos que as possibilidades de significação se multiplicam e abrem novos caminhos para que repensemos e retrabalhemos o gênero dentro da dança. Se um gesto em dança é capaz de produzir variadas perspectivas de interpretação, ele também é capaz de produzir diferentes formas de interpretar códigos de masculinidade e de feminilidade que lhe atravessem. Uma vez que os sentidos produzidos pela dança se mostram inesgotáveis, não cabe mais falar somente sobre a sua produção de corpos masculinos e femininos. O que nos interessa aqui é encarar a infinidade de possibilidades que a dança produz de se estar corporalmente no mundo, quer isso pressuponha códigos masculinos, femininos, ambos ou nenhum.

4 DZI

Os dois eixos teóricos que permearam nosso trabalho até então são de extrema contribuição para que enfim cheguemos na discussão principal desta monografia. Sob a luz da *teoria queer*, fomos capazes de colocar em perspectiva questões de sexo e gênero e de analisar alguns de seus desdobramentos enquanto elementos identitários, muito ligados à organização simbólica de toda a esfera social, ao passo em que podem operar tanto de forma normativa como de forma subversiva. Por outro lado, recuperando a história da dança cênica ocidental, fomos capazes de compreender como a prática da dança, atravessada por discursos e representações culturais, fez emergirem ao longo de sua evolução determinados papéis de gênero hegemônicos, dentro e fora dos palcos. Tendo subsídios para compreender o gesto em dança como um universo de possibilidades de significação, reconhecemos os movimentos modernos e pós-modernos de dança como fortes contestadores das questões de gênero, em suas obras. Ao oferecerem novas possibilidades para a forma e para os conteúdos de suas criações, os coreógrafos e bailarinos destas linhas de pesquisa propuseram um movimento de ruptura com as hegemonias de gênero – presentes na dança desde a ascensão do ballet clássico – e trouxeram novas perspectivas acerca das contribuições da dança para uma questão que, há algum tempo, já vinha sendo problematizada: existe, enfim, uma única forma corporal de ser masculino ou feminino?

No Brasil, em meio a um dos momentos sociopolíticos mais caóticos e violentos já presenciados, um brilho de purpurina surge em meio a tantas luzes sendo apagadas. No Rio de Janeiro, de uma conversa informal, nasce a ideia que iria revolucionar a dança teatral brasileira e causar uma verdadeira onda libertadora em parte da população. O grupo Dzi Croquettes surgia em plena ditadura militar, no ano de 1972, e derrubava qualquer expectativa negativa que se pudesse ter diante de sua proposta tão excêntrica. Juntando treze homens em uma performance artística que envolvia dança, música e teatro, o grupo, durante seus quatro anos de existência (1972-1976), provocou verdadeiras revoluções em uma época e em uma sociedade ainda bastante conservadoras. Mesmo com os efeitos gritantes da ditadura sendo sentidos pela população brasileira da década de 1970, os Dzi Croquettes não se calam frente aos posicionamentos dominantes nas questões de gênero e sexualidade e muito menos ficaram quietos diante das ações de censura que o governo praticava naquele período. Pelo contrário, com sua coragem de investir em uma obra autêntica e simbolicamente contestatória, adquiriram força crescente na população e construíram uma legião de fãs que não somente admirava seu

trabalho mas também enxergava nele um suspiro de esperança, no meio do caos que se instaurava no país.

Na intenção de promover uma maior compreensão do caso, busquemos algumas contextualizações relevantes para entendermos a importância do trabalho do Dzi Croquettes. Sob o pano de fundo de alguns tópicos importantes do contexto histórico e social do país, na época da ditadura, o grupo Dzi Croquettes começa a surgir como nosso objeto de análise, a partir de uma recuperação inicial que inclui dados sobre sua formação e sobre sua trajetória, caracterizando-o enquanto um grupo que propunha a ruptura das concepções normativas de gênero, através de suas performances. A análise da performance enquanto linguagem artística também será de extrema importância para nós, neste momento. Terminamos este capítulo com a análise do *corpus* deste trabalho.

4.1 Feitos de carne: a história dos croquetes

Nove anos atrás, em 2009, um documentário produzido pelos diretores Tatiana Issa e Raphael Alvarez reabriu as janelas do passado e reviveu a história de certos “palhacinhos de longos cílios postiços”. Assim era como a pequena Tati se referia aos treze homens que tornaram sua infância muito mais especial e purpurinada. A menina, que muitas vezes acompanhou o pai, Américo Issa, em seu trabalho de cenógrafo, crescera em meio a um dos fenômenos de contracultura mais importantes do Brasil: o grupo de dança e teatro Dzi Croquettes. Com um sucesso estardaloso, o grupo existiu durante quatro anos, em meio ao duro regime militar que imperava no Brasil, na década de 1970. Com seu humor ácido, suas concepções estéticas fora do convencional e com sua quebra de muitos padrões conservadores, os Dzi Croquettes causaram rebuliço em parte da sociedade brasileira, ao proporem para o mundo – em várias línguas e sob vários gingados – a sua, talvez, maior contribuição sensível: uma proposta de rompimento com o essencialismo sexual dos indivíduos.

Em mais de duas horas de duração, Issa e Alvarez (2009) recolhem depoimentos de mais de 20 pessoas de grande importância nesta história e remontam a trajetória dos Dzi Croquettes, de seu início até seu fim. Apoiadas pelo livro “*A Palavra Mágica: a vida cotidiana dos Dzi Croquettes*” (2010), da escritora Rosemary Lobert (2010), as informações que a seguir construirão o nosso objeto de pesquisa foram retiradas do documentário em questão.

O que devemos compreender, primeiramente, é que o Brasil viveu anos de instabilidade social na segunda metade do século XX. O regime militar instaurado no país a partir de 1964 constitui uma grande mancha de sangue, terror e silenciamento nas páginas da história

brasileira. Com o mundo inteiro envolvido em uma guerra simbólica entre os Estados Unidos e a União Soviética desde o final da Segunda Guerra Mundial, a população brasileira não deixaria de receber os respingos dessa situação política mundial. Apoiados pelos interesses norte-americanos, os militares brasileiros instituíram um pesado clima de medo na população do país, diante de uma (suposta) crescente onda comunista. Exercendo domínio sobre uma população amedrontada, a classe militar cresceu em poder e influência dentro do Brasil, mantendo a sociedade brasileira sob seu controle e instaurando um clima de perseguição a qualquer movimentação que fosse contra o seu poder. Um golpe de estado se concretiza no ano de 1964 com a derrubada do mandato do até então presidente João Goulart.

Com a saída de João Goulart, o general Castelo Branco assumiu a presidência do país e passou a governar por meio dos chamados Atos Institucionais, decretos que legitimavam as ações políticas dos militares e lhes conferiam poderes acima da constituição vigente. Ao longo de 17 atos institucionais, o governo militar aumentou o seu poder sobre a população e marcou a superioridade do poder executivo, diante dos demais poderes, fato que marcou a ditadura militar brasileira. Mesmo com a intensa repressão que a comunidade artística já vinha sofrendo desde a instituição do golpe, foi em 1968 com o decreto do Ato Institucional 5, no mandato do presidente Costa e Silva, que esta perseguição se intensificou. Inaugurando o período que ficou conhecido como “Anos de Chumbo” o AI5 garantiu aos militares poder total sobre as liberdades civis, proibindo manifestações que fossem contrárias ao regime militar, incluindo inúmeras manifestações artísticas. Dessa forma, o movimento de censura começou a crescer na sociedade brasileira, colocando na mão dos militares o poder de decidir quais trabalhos artísticos deveriam ser censurados ou não, ao mesmo passo que poderiam decidir quais cidadãos deveriam ser perseguidos e punidos, ou não. A censura vetou cerca de 500 filmes, 450 peças e 1000 letras de música¹², perseguiu artistas e grupos que se manifestassem aberta ou silenciosamente e instaurou um profundo medo diante de qualquer perspectiva artística de contestação.

Mas não foi o suficiente. Mesmo no auge da repressão e da censura, Wagner Ribeiro, nascido no interior de São Paulo, decidiu ir contra a maré da ditadura e deixou-se levar por sua sensibilidade e por seus sonhos. Inicialmente tendo se mudado para o Rio de Janeiro, na intenção de estudar Medicina e depois Filosofia, decidiu abdicar de suas pretensões nestas áreas para se dedicar à arte. Assim, trabalhou por muitos anos como artesão, sem nunca ter deixado de criar roteiros de peças, shows e performances. Em uma conversa de bar, certa vez, sentiu a necessidade de criar algo que expressasse as suas inquietações enquanto artista e, ao lado de

¹² Issa; Alvarez (2009)

quatro amigos, conceberam aquilo que, mais tarde, viria a se tornar um dos grupos mais revolucionários da cultura brasileira.

Em 1972, guiados pelo texto da peça “Gente computada igual a você”, de Wagner Ribeiro, decidiram criar um grupo de teatro, no qual pudessem expressar tudo aquilo que tinham para mostrar ao mundo. De uma brincadeira, nasce um nome: primeiro de uma inspiração no conjunto musical americano “The Cockettes”, que casou muito bem com o prato de croquetes que o grupo coincidentemente comia em um de seus encontros, originando “Os Croquetes”. Em seguida, dobrando a letra T e criando o termo Dzi (como referência ao pronome “*the*” da língua inglesa), o nome *Dzi Croquettes* surge e dá o pontapé inicial na trajetória de sucesso dos Dzi, que, assim como os croquetes, eram feitos nada mais nada menos do que de carne.

Passaram a se reunir na casa de Wagner Ribeiro, no Bairro Santa Teresa (RJ), começando a dar uma forma ao grupo. Fizeram parte da primeira formação dos Dzi Croquettes: Wagner Ribeiro, Bayard Tonelli, Reginaldo De Poly, Rogerio de Poly, Claudio Gaya, Roberto Rodrigues, Paulo Bacellar e Ciro Barcelos. Dos encontros do grupo em Santa Teresa, começa a surgir a cara dos Dzi Croquettes: cores, purpurinas, maquiagens, perucas e vestimentas que tornavam ilimitadas as possibilidades de expressão do grupo. Espartilhos, sapatos, chapéus, plumas, penas, meias-calças, sandálias, colares, brincos e sutiãs eram material artístico aproveitado pelo grupo da mesma forma que o eram paletós, sapatos sociais, óculos escuros e quaisquer outros adereços que despertassem a sensibilidade dos artistas. Criaram verdadeiros personagens para suas apresentações, as quais eram compostas de monólogos, números musicais e números de dança. Sem limite para a expressão do ser, os Dzi Croquettes fundaram um espetáculo que se baseava na quebra com qualquer padrão social de comportamento vigente naquela época. Apareciam com trajes femininos, apareciam quase nus, apareciam com as peles brilhantes, com os rostos pintados. Apareciam e causavam perturbação na plateia: o que seriam, afinal, aqueles seres em cima do palco? Mesmo com a repressão política no auge e com o trabalho da censura imperando recorrentemente nos teatros, os Dzi Croquettes surgem com uma proposta extremamente contestadora em relação ao comportamento social da sociedade brasileira. Apesar desse paradoxo e da aparente falta de técnica entre seus integrantes o grupo obteve uma aceitação inesperada do público, desde a sua estreia em outubro de 1972.

Foi numa noite de apresentação na boate “*Monsieur Pujol*” que o grupo subiu aos palcos pela primeira vez com o espetáculo “Dzi Croquettes, as internacionais”. Na ocasião, eram apenas um número de preenchimento do tempo livre da boate, enquanto o público esperava pelas atrações principais. Nesta noite, o cantor, ator, bailarino e coreógrafo Lennie Dale teria seu primeiro e derradeiro contato com a formação inicial dos Dzi Croquettes. Dançando desde

os cinco anos de idade, o americano Leonardo La Ponzina, ou *Lennie Dale*, desde sempre fora um artista de talento reconhecido. Cedo entrou na Broadway e atuou em musicais conhecidos da companhia americana. Mais tarde, após ter viajado pelo mundo, foi no Brasil que encontrou sua maior motivação para se fixar em algum lugar. Apaixonara-se pela terra tropical do Rio de Janeiro e pelo ritmo da Bossa Nova. Ficando conhecido no cenário carioca pelas suas apresentações irreverentes de dança, nas quais misturava o ritmo da bossa com suas influências da Broadway, Lennie Dale começou a ganhar cada vez mais prestígio no Brasil e começou a se apresentar em diversas casas noturnas. Em uma de suas apresentações ficou deslumbrado ao dividir o palco com aquele grupo de homens que, com visuais exuberantes e um senso de humor fora do comum, ultrapassavam os limites inteligíveis dos padrões sexuais. Assim como a plateia, sentiu-se provocado e ao mesmo tempo instigado por aqueles indivíduos que desempenhavam no palco verdadeiras performances de sujeitos. Precisava fazer parte daquilo. Assim, uniram as duas apresentações em uma só.

Com a entrada de Lennie Dale, os Dzi Croquettes começaram a se profissionalizar e o rigor técnico nas apresentações passou a ser de extrema importância. Assumindo o papel de coreógrafo e ensaiador do grupo, ele estabeleceu oito horas diárias de ensaio para a companhia, com aulas de dança e aulas de técnica de palco, para todos os integrantes. Nesse período passaram a integrar os Dzi, Claudio Tovar, Benedicto Lacerda, Carlinhos Machado e Eloy Simões. O grupo estava enfim formado e começou uma nova fase na história dos Dzi Croquettes.

Saindo de cartaz a peça “Dzi Croquettes, as internacionais” o grupo passou a preparar o espetáculo “Gente computada igual a você”, que foi levado para o Teatro Treze de Maio, em São Paulo. Depois de uma temporada na capital paulista, em 1974 retornam ao seu berço carioca onde lançam a peça “Dzi Família Croquettes”, obra a partir da qual realmente passaram a conviver como uma família. Estabeleceram entre si relações de parentesco e moravam todos juntos sob suas próprias regras de convivência familiar¹³. Esta nova relação estabelecida entre os integrantes do grupo foi muito marcante na sua trajetória. Além disso, este período também foi marcante para o grupo por ter sido o estouro de sua fama na cena artística do Rio de Janeiro. Verdadeiras multidões se formavam do lado de fora do teatro para assistir os Dzi Croquettes, cujas apresentações, embora fosse muito difícil dizer porquê, causavam um fascínio exacerbado

¹³ Surge aqui uma relação de convívio semelhante aos grupos norte-americanos que, desde a década de 1980, se uniam através de laços afetivos e raciais em torno da construção de uma estrutura familiar. No filme *Paris Is Burning* (1990) estes grupos são apresentados como equipes de competição de Vogue, que abraçavam indivíduos pertencentes a uma minoria sexual ou de gênero, na cultura dos *Balls* (bailes de dança típicos da comunidade gay americana, na época)

no público. Em compensação, quanto mais visibilidade o Dzi Croquettes recebia na comunidade, mais vulnerável à censura ele também ficava. Embora o governo militar tenha demorado para tomar alguma atitude e sempre tenha se sentido incomodado com as performances do grupo – embora não soubesse o motivo –, foi somente em 1974 que a censura chegou ao Dzi: a peça Dzi Família Croquettes ficou parada por um mês. Após muitas negociações com o governo o grupo conseguiu voltar aos palcos, mas a sensação de instabilidade no território brasileiro havia prejudicado seu espetáculo. Decidiram, assim, fugir da ditadura militar.

Deram início a um longo período de apresentações internacionais. Não pensemos, entretanto, que isto seja sinônimo de sucesso. Entre altos e baixos – durante muito tempo, mais baixos que altos – os Dzi Croquettes, passaram por Lisboa, Milão e Turim. Foi em Paris, entretanto, que tiveram sua fase internacional de maior sucesso. Abraçados por sua madrinha, a atriz e cantora americana Liza Minelli, que levou boa parte da elite artística parisiense para assistir os espetáculos do grupo, os Dzi Croquettes novamente conquistavam o público com sua irreverência, com sua quebra de padrões e com suas múltiplas possibilidades corporais. Paris ovacionava *“le troupe brésilienne”*.

Em 1975 foram convidados a retornar ao Brasil, para uma série de apresentações no estado da Bahia. Embora as opiniões do grupo sobre o retorno fossem divergentes, optaram por voltar. Chegando em território baiano, ao lançarem a peça no Teatro Castro Alves, em Salvador, tiveram seu trabalho censurado três vezes. Ainda, o retorno ao Brasil acarretou em diversos problemas internos no grupo, causando o desligamento de alguns de seus integrantes. Embora os esforços dos remanescentes da companhia tenham sido válidos para manter o Dzi Croquettes vivo, a nova formação também não fora bem aceita pelo grupo. Em 1976, infelizmente, o Dzi Croquettes encerra a sua trajetória na cena artística brasileira.

4.2 Nem senhores, nem senhoras: uma performance de gênero

Uma coisa é certa: Dzi Croquettes não foi um grupo ordinário. Embora tenha tido uma vida mais curta do que merecia, deixou um legado importantíssimo no cenário cultural brasileiro. Não se mantiveram quietos diante do clima instaurado pela ditadura militar, mas também não o fizeram de forma explícita. A revolução que causaram foi muito mais pessoal, no âmago de cada indivíduo que os assistiu, do que uma movimentação coletiva. Muito mais micro do que macro. Talvez fosse essa mesma a sua intenção. Macro ou micro, o que sabemos

com certeza é que Dzi Croquettes perturbou. E tenhamos em mente que perturbar não é, necessariamente, algo negativo.

Pensemos, então: um grupo constituído por treze homens não heterossexuais, desde seu princípio mais básico (seus integrantes), já perturba as ordens hegemônicas, por não manter uma coerência entre gênero e desejo sexual. Dzi Croquettes, entretanto, vai além disso. A perturbação que causa não se reserva somente à sexualidade dos seus integrantes, mas à própria linguagem da performance desenvolvida pelo grupo. De fato, eles brincaram com a sexualidade em suas apresentações – com as suas e com a da própria plateia - e brincaram também com as instituições sociais mais poderosas da vida cotidiana – a igreja, o exército, a política - mas foi precisamente na sua forma de expressão que os Dzi Croquettes tiveram sua maior contribuição artística. Foi o seu “estar presente” no palco que mais perturbou e mais criou revoluções individuais em quem quer que os prestigiasse. De sua movimentação à sua caracterização, os Dzi Croquettes ofereceram para seu público novas possibilidades de se existir corporalmente em cena, no palco e no mundo. Dentre estas possibilidades criadas pela performance *dzi croquética*, a mais relevante de todas era aquela que propunha a ruptura com a noção binária homem/mulher.

“Nem senhores, nem senhoras. Gente dali, gente daqui. Nós não somos homens, também não somos mulheres. Nós somos gente [...] gente computada igual a você...” (LOBERT, 2010, p. 48/49). Era assim que se apresentavam ao público. Nem homens, nem mulheres. Apenas gente. Computados, como os espectadores, aos dispositivos de controle da sociedade. Submissos aos regimes dominantes. Conscientes de que existiam como sujeitos dentro de uma matriz de inteligibilidade que forçadamente lhes fazia repetir signos de comportamento, mas mais conscientes ainda de que, enquanto Dzi Croquettes, poderiam criar novos sentidos para estes signos. Para que, afinal, se contentar com uma forma única de construir seus corpos, se tinham uma infinidade de signos artísticos ao seu favor? Valeram-se então da música, da dança e do teatro para criar um sujeito *dzi croquético*, que se construiria através de dois importantes mecanismos: a performance e a performatividade.

Para Cohen (2002) a performance está ligada a um movimento maior, uma maneira específica de se encarar a arte: a *live art*, ou seja, a arte ao vivo, a arte viva. Ela propõe um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estática e estética e colocando-a numa posição “viva” e modificadora. Para ele

a performance é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada [...] O trabalho do artista de performance é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema. Os praticantes da performance, numa linha direta com

os artistas da contracultura, fazem parte de um último reduto que Susan Sontag chama de "heróis da vontade radical", pessoas que não se submetem ao cinismo do sistema e praticam, à custa de suas vidas pessoais, uma arte de transcendência¹⁴. (COHEN, 2002, p. 45)

Muitas vezes acostumada aos clichês da atuação cênica, a plateia é constantemente perturbada (já ouvimos falar disso, não?) pela apresentação de uma performance. Isso porque diferente da arte que se propõe a ser estética, de fruição, a performance é uma arte de intervenção que visa causar transformação no receptor.

O sujeito *dzi croquético*, construído naquela performance excitante e avassaladora, não estava em cima do palco somente para ser observado. Estava ali para transformar o ambiente. Quando Helena Katz e Christine Greiner (1998) dizem que a todo momento o nosso corpo estabelece um processo de trocas de informação com o ambiente, elas também postulam que nenhum corpo sai ileso desse processo. Toda informação com a qual um corpo entra em contato passa a lhe integrar e modificar. Essas transformações, na performance dos Dzi Croquettes, eram essenciais e claramente percebidas em sua relação com o público. O desempenho do grupo não era (somente) para trazer alegria e entretenimento. Era uma verdadeira atuação reflexiva e provocativa – muitas vezes debochada – que visava balançar determinadas estruturas, características próprias do desempenho da performance. Pelas palavras do diretor de teatro José Possi Neto, “eles não estavam nenhum pouco engajados com política institucional.. mas é claro que era político. Qualquer ato é político. Havia uma revolução de comportamento, de liberação sexual, de valores morais, de masculinidade e feminilidade da qual eles são um grande grito” (ISSA; ALVAREZ, 2009).

Mais do que se fazer ouvir, os Dzi Croquettes se fizeram sentir através de sua performance, acarretando profundas modificações em seu público. Na relação criada entre seus corpos, que performavam, e os corpos de seus espectadores, que os assistiam, sem precisar dizer muita coisa, eles balançaram de dentro para fora a moralidade daquela sociedade, ao proporem a construção de um novo sujeito que não era nem corporalmente homem nem corporalmente mulher. Performavam, assim, um sujeito aberto.

Treze homens de pernas peludas, braços fortes, rostos duros, muitas vezes emoldurados por barbas, musculatura rija, postura imponente. Teria tudo para ser um estereótipo de virilidade, de masculinidade e de heterossexualidade, não fossem os sapatos de salto, as meias-arrastão, os espartilhos, as plumas, os paetês, as joias, a maquiagem pesada. Todos estes

¹⁴ A ideia de *performance* proposta por Renato Cohen (2002) é diferente da concepção de *performatividade* proposta por Judith Butler (2015). Enquanto a primeira configura como um tipo de linguagem cênica que visa a transformação, a segunda diz respeito a um processo de repetição estilizada, através de atos ou de falas, que efetivamente produz aquilo que propõe. Enquanto a primeira pressupõe a existência de um agente, a segunda não. Ambas fazem parte do trabalho dos Dzi Croquettes.

elementos existiam em concomitância. Conviviam em um mesmo corpo em harmonia e sem a necessidade de se sobressaírem feminilidades ou masculinidades. Não havia forma correta de designar o sujeito *dzi croquético*. Haveria, afinal de contas, forma correta de designar qualquer sujeito? Para o possível deleite de Judith Butler, os Dzi Croquettes eram a verdadeira performance da performatividade de gênero: se construíam enquanto aquilo que eram a partir de seus atos, a partir das suas formas de se expressar, de falar e de se movimentar, estilizando seu corpo de forma a parodiar o ideal de gênero e de causar transformações no público.

Era justamente a ambiguidade do comportamento *dzi croquético* que construía o gênero desse sujeito em cima do palco, um sujeito que não era nem homem nem mulher. Era concomitantemente os dois, ao mesmo tempo em que não era nenhum. A apropriação de signos masculinos e femininos pela linguagem da performance dos Dzi Croquettes acontecia de forma a citá-los fora de seus usos habituais, como proposto por Butler (2015). Signos femininos eram apropriados por esses homens. Da mesma forma, signos masculinos também eram apropriados por esses homens, que já tinham produzido novos significados em seus corpos a partir daqueles signos femininos. Não eram homens tornados mulheres, não eram mulheres tornadas homens e também não eram um terceiro sexo. Eram um espaço de possibilidades. Eram uma transição constante. Não existiam limites para os sentidos produzidos no corpo *dzi croquético*. Também não existia mais a possibilidade de se pensar na produção de um corpo feminino ou de um corpo masculino na sua performance, mas sim em todas as alternativas corporais através das quais aqueles sujeitos se criavam em cena. Era essa a maior transformação que o grupo suscitava em seu público.

Félix Guattari (1987) cita o grupo de teatro As Mirabelles numa perspectiva parecida. Ele nota que elas recorriam – assim como os Dzi Croquettes – ao travestismo, à dança, à música, não como meios de simplesmente ilustrar um dado assunto para proporcionar entretenimento, mas como forma de perturbar o espectador e de balançar dentro dele zonas de desejo que ele sequer ousaria explorar. Para Guattari

a questão não é mais a de saber se vamos desempenhar um papel feminino contra o masculino, ou o contrário, e sim fazer com que os corpos, todos os corpos, consigam livrar-se das representações e dos constrangimentos do “corpo social”, bem como das posturas, atitudes e comportamentos estereotipados (GUATARRI, 1987, p. 43)

Os Dzi Croquettes, assim como as Mirabelles, não se contentavam com as amarras sociais que se dirigiam – e até hoje se dirigem – à construção dos corpos. Os regimes dominantes que regulam as identidades dos sujeitos constantemente violentam parcelas da sociedade neste processo. Pelo contrário, o que atravessava a performance destes grupos era um *devoir outro*, ou seja, um movimento de tornar-se algo diferente daquilo que o corpo social

nos destinou de forma autoritária (GUATTARI, 1987). Para os homens do Dzi Croquettes não se tratava de assumir a identidade de mulheres em cena, mas de construir um sujeito que se exprimisse como qualquer outra coisa que não aquilo que era esperado deles. Em plena ditadura militar, esse posicionamento era uma forte afronta ao conservadorismo que, ao mesmo tempo em que causava estranhamento, causava um peculiar fascínio. Compostos por uma multiplicidade de possibilidades exacerbante, os Dzi Croquettes proporcionavam um ambiente acolhedor que ia além das representações normativas que sufocavam as individualidades desviantes.

4.3 Performance e performatividade: análise do sujeito *dzi croquético*

Com base no que foi discutido até aqui, o que se propõe agora é um afinamento em nossa análise. Já temos uma dimensão bastante importante daquilo que os Dzi Croquettes representavam. Em seus quatro anos de duração, mexeram com o imaginário, os valores morais e até mesmo com a sexualidade daqueles que os assistiram. Através de uma arte provocativa e transformadora, propuseram ao público novas formas de se construir enquanto sujeito, embaralhando os limites da dicotomia masculino/feminino em um mesmo corpo. É chegada a hora de entendermos como estes pontos podem ser percebidos em suas performances.

4.3.1 Metodologia

Iniciamos este trabalho a partir de uma revisão de literatura em torno dos dois assuntos que nortearam esta pesquisa: os estudos de gênero e a dança. Partindo da emergência de uma Teoria *Queer*, com as ideias de performatividade de gênero e paródias subversivas, seguimos nosso caminho pelos estudos que apresentam a dança como um território no qual operam inúmeras representações culturais e como um processo capaz de incutir variadas possibilidades de significação nos movimentos do corpo. A partir disso, passamos a enxergá-la também como uma verdadeira performance de gênero, seja de forma normativa, como o fora durante boa parte da evolução da dança cênica ocidental, ou subversiva, como passou a ser trabalhada a partir de suas vertentes modernas e pós-modernas. Com base nesta discussão, iniciamos a análise do objeto deste trabalho, o grupo Dzi Croquettes, com uma recuperação de sua história, através do documentário *Dzi Croquettes*¹⁵ de Tatiana Issa e Raphael Alvarez (2009). É também através

¹⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OGrIMj-4UWc>>

deste material que estudaremos de forma mais pontual as performances do grupo que constituem o *corpus* deste trabalho.

Ao longo de 1h 50min de duração, o que Issa e Alvarez fazem nesta produção é homenagear, através das palavras de amigos e ex-integrantes, um dos grupos mais importantes que já passaram pelo cenário artístico brasileiro. Composto do início ao fim por uma sobreposição de depoimentos gravados especialmente para o documentário, em contraponto com registros de antigas apresentações e momentos de descontração do grupo, *Dzi Croquettes* (2009) é um produto audiovisual de tributo e de saudade. Sob as falas de nomes como Ney Matogrosso, Marília Pêra, Liza Minelli e inúmeros outros artistas e produtores, o documentário não só recria a história do grupo, através das lembranças dos convidados, como é capaz de nos envolver em uma atmosfera de liberdade e de contestação, ao colocar-nos diante do enorme legado que os Dzi Croquettes deixaram à sua e a outras gerações, fosse em termos artísticos ou em termos sociais. Dando mais visibilidade a um trabalho que, atualmente, conta com poucos registros audiovisuais disponíveis, o documentário de Issa e Alvarez é um significativo ponto de contato entre o grupo Dzi Croquettes e as gerações atuais, mostrando-se como um importante resgate de um trabalho que em muito tem a contribuir para a sociedade, assim como o fez cerca de quarenta anos atrás. Esta peça cinematográfica se apresenta como nossa base de análise por ser um dos poucos produtos disponíveis que contêm registros das apresentações dos Dzi Croquettes e, mais do que isso, porque, costurado pelos depoimentos de todos os artistas cujas entrevistas lhe compõem, este documentário é muito mais do que um arquivo: é uma lembrança viva que nos convida para uma verdadeira viagem à revolução *dzi croquetica*.

Assim, quatro performances foram escolhidas como recorte de análise deste trabalho: “*As borboletas*”, “*James Brown*”, “*Dois pra lá, dois pra cá*”, e o solo de Lennie Dale. A análise destes números se deu a partir de fragmentos das apresentações, encontrados no documentário *Dzi Croquettes* (2009), que por sua vez configuram como uma tradução: da linguagem cênica para a linguagem audiovisual. As imagens analisadas são registros filmados do espetáculo original “*Gente computada igual a você*”, que foram recuperados pelos diretores para a composição do documentário.

Momento icônico do trabalho dos Dzi Croquettes, a performance *As borboletas* tem muito a dizer sem precisar falar muito. *As borboletas* se faz sentir. Causa, como todos os outros momentos do show, estranhamento e fascínio. É um trabalho marcante do grupo e lembrado até hoje por seus fãs. No documentário *Dzi Croquettes* (2009) é comentado em vários depoimentos, com entusiasmo à mera lembrança da cena. A performance consistia em um número coreográfico do grupo, no qual os Dzis representavam, ora vejam só, borboletas em cima do

palco. Grandes borboletas humanas. Nuas. Ou praticamente. Com as partes íntimas tapadas apenas por uma pequena sunga, os integrantes do grupo estavam à mostra, vulneráveis em cima do palco. Em suas costas, enormes panos eram presos em seus ombros e lhes caíam por trás do corpo até o chão. Segurando as pontas dos panos com as mãos, os integrantes do grupo realizavam amplos movimentos com os braços, fazendo com que os panos se movimentassem fluidamente cortando o ar. Estas eram suas asas. Ao som de “Assim Falou Zaratustra” do compositor e maestro alemão Richard Strauss, aqueles homens davam vida a enormes borboletas diante do público. Velozes e coloridas, elas dançavam em um cenário de diferentes níveis, estando umas mais altas que as outras, ocupando todo o espaço do palco. Junto com a música, Wagner Ribeiro declamava durante a coreografia, em diferentes línguas, “Voem, borboletas”.

Figura 1: Performance “*As borboletas*”



Fonte: Documentário “Dzi Croquettes” (2009)

A segunda performance escolhida acontece ao som da voz de James Brown. Igualmente icônico, este momento conta com a participação de três integrantes do grupo (Ciro Barcellos, Lennie Dale e Carlinhos Machado) em uma coreografia acelerada e explosiva. Com a exuberância e a sensualidade típicas da estética dzi, os três homens que desempenhavam esta coreografia deixavam-se levar pelo ritmo do *soul* que embala a música *There It Is* de James Brown, numa movimentação fortemente influenciada pelo gingado da música disco americana, ainda que fosse repleta de elementos técnicos provenientes das vertentes mais clássicas de dança. Com a maquiagem pesada em seus rostos, valiam-se novamente da extravagância na caracterização para esta performance: roupas femininas, em um estilo “cabaret”, com franjas caídas e muito brilho.

Figura 2: Performance ao som de “*There It Is*” de James Brown



Fonte: Documentário “Dzi Croquettes” (2009)

Sob a paixão e a entrega dos seus intérpretes, o número *Dois pra lá, dois pra cá* surge como nossa terceira performance escolhida. Inicialmente dançada por Lennie Dale e Wagner Ribeiro, esta coreografia era guiada pela interpretação de Elis Regina da música de João Bosco e Aldir Blanc, que deu nome à performance. Nela, Lennie e Wagner encenavam um apaixonado bolero¹⁶, no qual Lennie desempenhava o papel de cavalheiro e Wagner desempenhava o papel de dama¹⁷. Ainda que caracterizados da forma ímpar dos Dzi Croquettes conceberem os figurinos para suas apresentações, eles estavam propriamente vestidos para uma coreografia de dança de salão – o cavalheiro trajando calça e sapatos, a dama de vestido e sandália de salto. Se movimentavam pelo palco seguindo o preceito básico deste estilo coreográfico: a conexão entre seus intérpretes. Sempre com muito contato corporal, a coreografia *Dois pra lá dois pra cá*, emocionava o público pela paixão que se encenava entre aqueles dois corpos e pela sensualidade pedida pela coreografia aos bailarinos. Mais tarde, *Dois pra lá, dois pra cá* foi também performada por Claudio Gaya e Claudio Tovar.

Figura 3: Performance “*Dois pra lá, dois pra cá*”



Fonte: Documentário “Dzi Croquettes” (2009)

¹⁶ O bolero é um dos ritmos existentes nas danças a dois, também conhecidas como Danças de Salão. O bolero é um estilo de origem cubana, mas com grandes influências hispânicas. É conhecido por seus movimentos sensuais que variam entre a agilidade e a calma.

¹⁷ Na dança de salão, dama e cavalheiro são as formas de se referir aos intérpretes feminino e masculino, respectivamente

Por fim, o quarto e último número escolhido como recorte desta monografia coloca em evidência a performance de um único integrante dos Dzi Croquettes: Lennie Dale. Em um solo extremamente provocativo, Lennie dança com o corpo praticamente nu, tendo sua genitália escondida apenas por um tapa-sexo. Com o rosto totalmente preenchido por uma maquiagem pesada e com sua pele coberta de purpurina, ele brilha em cima do palco em uma coreografia sensual, utilizando um elemento cênico de grande importância para o número: uma barra vertical no centro do palco. Desempenhando uma coreografia que em muito se assemelha com uma performance de *pole dance*¹⁸ Lennie faz aquilo que sabe fazer de melhor: dá vida a uma movimentação cheia de nuances, que é capaz de misturar a dureza dos movimentos técnicos com momentos de malemolência e ginga. Piruetas, chutes e saltos são recorrentes neste número, em conjunto com caminhadas e rebolados provocativos.

Figura 4: Solo de Lennie Dale



Fonte: Documentário “Dzi Croquettes” (2009)

Estes quatro momentos serão analisados sob dois aspectos: primeiramente, através dos rastros corporais e materiais encontrados nas performances e, em seguida, através das propostas conceituais contidas nas mesmas. Com base nisso, três eixos de análise foram delimitados: a) a Movimentação, ou seja, a performance corporal, referente à dança e aos gestos dos Dzi; b) a Caracterização, ou seja, a produção contextual criada através de determinados elementos cênicos (figurino e maquiagem); e c) a Temática, ou seja, as diferentes propostas de conceito contidas nas performances. Conforme somos ensinados, não só há uma forma corporal de ser homem ou de ser mulher, como há também uma série de expectativas destinadas a nossos corpos. Assim, posturas, gestos, formas se de vestir e determinados papéis sociais constituem os sujeitos, adequando-os dentro de gêneros bem delimitados. Nossos três eixos escolhidos surgem, então, a partir de sua grande potência como mecanismos de análise sobre a utilização

¹⁸ Dança sensual em torno de um poste de metal, no qual o dançarino se pendura acrobaticamente. É um estilo coreográfico muito associado aos clubes de *strip-tease*, sendo majoritariamente desempenhado por mulheres.

de signos de gênero dentro da performance dos Dzi Croquettes, apontando para as disrupções existentes na constituição daquilo que batizamos de um “sujeito *dzi croquético*”.

Buscaremos, em um primeiro momento, compreender como a movimentação da dança *dzi croquética* se constituía, analisando as especificidades dos gestos da performance e apontando possíveis interpretações daqueles movimentos, enquanto representações, de certo modo, desconstrutivas de gênero. Em seguida, focaremos na caracterização dos integrantes do grupo. Procuraremos entender como os figurinos (ou a ausência deles) e as pinturas corporais podem ser concebidos como signos de gênero e como eles, enquanto elementos cênicos contribuem, para os entrelaçamentos das representações de masculinidade e feminilidade. Por fim, passamos a analisar a temática destas performances, focando nos sentidos produzidos através das narrativas performadas pelo grupo, colocando em xeque determinados papéis de gênero que, normalmente, sustentamos. Através destes eixos de análise, as quatro performances foram escolhidas por evidenciarem fortemente uma série de quebras com as expectativas normativas de gênero e, por conta disso, por se apresentarem como autênticas paródias subversivas, como fora proposto por Judith Butler (2015). Os números que escolhemos para análise evocam, através de seus gestos corporais, figurinos e assuntos abordados, novas possibilidades de ser e estar no mundo (ou no palco) e nos dão subsídios para compreender como as identidades genereficadas dos sujeitos são, na verdade, construtos performativos. Além disso, a escolha deste *corpus* também se dá por uma tentativa de entrelaçamento conceitual entre as propostas da Teoria *Queer* e os estudos que focam na dança como um ambiente de representações e performances de gênero.

4.3.2 Movimentação

Em todas as suas performances coreográficas, os integrantes do Dzi Croquettes são donos de uma movimentação, no mínimo, peculiar. Em relatos ao documentário de Tatiana Issa e Raphael Alvarez (2009), aqueles que tiveram a chance de ver de perto as apresentações do grupo manifestam uma mistura de inquietação com um certo grau de excitação diante das performances observadas. Por que, entretanto, a movimentação *dzi croquética* causava este tipo de reação no público? Era algo completamente inédito, de fato, mas o que garantia este ineditismo tão forte naqueles corpos que dançavam?

O que é interessante notar primeiramente é que seus movimentos são inconstantes. Na performance d'*as borboletas*, por exemplo, a movimentação é às vezes rápida e às vezes lenta, às vezes extensa e às vezes contida. O corpo muda rapidamente de intensidade e vai de um

movimento pesado a um movimento leve, em questão de segundos. De um plano mais baixo, quase rente ao chão, o corpo salta, e ergue os braços recuperando a suavidade. Da mesma forma, o trio que dança ao som de *There It Is*, na performance da música de James Brown, transita constantemente entre diferentes tipos de movimentação: recorrem a elementos técnicos, como as piruetas nas pontas dos pés, e logo em seguida dançam despojadamente, como se estivessem em uma discoteca. Não há a necessidade de se manter qualquer tipo de coerência de movimentos ou obrigatoriedade com um determinado estilo de dança. Sua movimentação é plural e aberta a diferentes formas de se trabalhar com o corpo, mostrando que nada é inválido quando se trata de expressão corporal.

Justamente neste sentido, aponta-se aqui um dos fatores mais marcantes na movimentação dos Dzi Croquettes: o gesto de gênero dúbio. Conforme apresenta Hanna (1999), ao longo da evolução da dança, as diferenças de gênero foram fortemente marcadas pelo desempenho coreográfico esperado de mulheres e aquele destinado aos homens. Legado do ballet clássico, a associação de uma movimentação delicada, suave e muito mais calma era feita com as mulheres. A estas estava destinado um papel de beleza e, ao mesmo tempo, de fragilidade. A imagem da fêmea indefesa esteve presente em toda a trajetória das personagens femininas no ballet clássico, e muito fortemente foi associada à feminilidade na dança. Por outro lado, os homens deveriam se movimentar com força, destreza e virilidade. O papel de macho alfa associou-se às movimentações potentes, mais ágeis e nenhum pouco contidas.

Porém os Dzi Croquettes brincaram com todas estas expectativas, ao desenvolverem um estilo próprio de dançar e de se movimentar. Embora tivessem uma preocupação com a manutenção de seus corpos tipicamente masculinos, não procuravam se enquadrar num imperativo hegemônico de masculinidade, ao dançarem. Pelo contrário, construíam em cima de um corpo tido como masculino uma nova possibilidade de movimentação, que não temia a inscrição de signos de feminilidade. Dentre estes signos podemos destacar: o rebolado, o requebrar de quadris, a sensualidade e os gestos delicados. Criam-se rupturas com a padronização de usos do corpo, apontada por Andreoli (2010) como a uma forma corporal (normativa e aceita) de ser masculino.

Ao entrar em cena como aquele ser nu iluminado que tirava o fôlego do público, Lennie Dale, por exemplo, dava início à construção de um corpo de possibilidades, a partir de sua forma de dançar. Embora desempenhasse uma sequência coreográfica de movimentos muito fortes, estes eram constantemente transformados em movimentos leves e gingados. Os ombros se movimentam de forma fluida e todo o corpo requebra em ondulações que evidenciam o caráter sensual da dança de Lennie Dale. A sensualidade, tipicamente relacionada ao

comportamento feminino, passa a ser inscrita na movimentação de um corpo visto, a priori, como masculino. Ao utilizar movimentos que evidenciam suas pernas e suas nádegas para a plateia, Lennie chama atenção para signos sexuais que não são convencionalmente associados à masculinidade: ele chama a atenção do público para seus atributos físicos, da mesma forma que a sociedade patriarcal proclama que o façam as mulheres na conquista de seus parceiros. A atração sexual por meio da movimentação sensual passa a ser um mote da performance de Lennie Dale, deslocando para o seu corpo um papel de gênero que, em teoria, não deveria lhe pertencer.

Figura 5: Lennie Dale dança sensualmente para a plateia



Fonte: Documentário “Dzi Croquettes” (2009)

Em contraponto, a masculinidade ainda é reiterada naquele sujeito brilhante, através de determinados signos de força. O momento em que Lennie se atira no chão de joelhos, por exemplo, e se ergue sem precisar de auxílio das mãos, somente com a força das pernas, converge com a ideia de virilidade masculina, incrustada numa movimentação brusca e agressiva. Esta sim é uma representação condizente com a condição daquele corpo concebido como masculino. Entretanto, ela logo se desfaz. O vigor e a virilidade daquele movimento ríspido de se atirar ao chão e então se reerguer se metamorfoseiam em uma caminhada sensual que remonta ao gingado de passistas de samba, com os braços dançando fluida e graciosamente ao lado do corpo.

Figuras 6 e 7: Lennie se ergue com a força dos pés e em seguida dança sensualmente



Fonte: Documentário “Dzi Croquettes” (2009)

O que Lennie Dale faz neste momento é transformar o seu corpo em um espaço de trânsito onde signos masculinos e femininos se chocam e se emaranham a todo momento. É justamente neste trânsito que enxergamos o gesto em dança, como apontado por José Gil (2004), como algo maior que a sua própria expressão, ou seja, como algo que vai além da interpretação do significado de um dado movimento (LOPES, 2012). O gesto da dança dos Dzi Croquettes se dá, na verdade, através de toda a gama de interpretações possíveis provenientes desse deslocamento entre signos masculinos e femininos. A coexistência da masculinidade e da feminilidade na movimentação do bailarino cria diferentes possibilidades de se conceber corporalmente um sujeito no mundo, não exigindo que haja uma coerência entre a sua forma de expressão e aquilo que é esperado dele. A fluidez com a qual operam estes diferentes signos em uma mesma dança *dzi croquética* demonstra a fragilidade existente na tentativa de enquadrar o corpo de Lennie Dale em uma determinada identidade de gênero, durante aquela performance.

Lennie performava uma expressão ambígua de gênero. Não só isso, através da paródia desvelava o caráter artificial das distinções gestuais e performáticas entre homem e mulher, fugindo da rigidez cênica entre masculino e feminino no palco e questionando: por que não os dois?! (SILVA, 2017, p. 101/102)

É justamente nessa impossibilidade de qualificar este corpo em termos de gênero, que novos signos são criados e dão vazão ao *devenir outro* que Guattari (1987) nos sugere. O movimento de tornar-se alguma coisa, que não aquela esperada pela esfera social, apresenta-se como uma proposta fundamental da movimentação dos Dzi Croquettes. Este *devenir outro* é, inclusive, o que pauta a performance *d'as borboletas*.

Quando dão vida àquelas borboletas em cima do palco, o gesto contido se mistura com o gesto explosivo. A fragilidade e a potência são as duas faces daquelas borboletas. Elas não são nem um, nem outro. Nem homens, nem mulheres. São borboletas. É um *devenir borboleta* que impera neste momento. A movimentação dos Dzi Croquettes, nessa performance muda em um estalo de dedos, nunca se mantém a mesma e dispensa qualquer coerência com uma forma única de construir aquele corpo. Não são mais associações femininas e nem associações masculinas que constituem aqueles gestos. O próprio gesto se constitui em si mesmo. Ele é a sua própria significação e carrega em si um espaço aberto a interpretações.

As borboletas ora se movimentam sobre a ponta dos pés (lembramos deste como um signo de feminilidade, dentro do ballet clássico), ora correndo. É nessa combinação de signos fora de seus contextos “ideais”, que a performance daquelas borboletas se torna transformadora. De fato, sim, existem sentidos femininos naquela movimentação delicada, nos deslocamentos nas pontas dos pés e na movimentação exagerada do quadril, mas estes sentidos estão se

somando aos corpos de homens, ao lado de signos masculinos pré-existentes. Em contrapartida, também existem sentidos masculinos na movimentação explosiva, e no alto grau de acrobacia que desempenham, mas estes sentidos se misturam com aqueles novos - femininos - que também passaram a integrar aquele corpo. Uma nova onda de significações se inicia nesta falta de coerência, nesta sobreposição de signos masculinos e femininos que, conforme diria Butler (2015), não estão sendo citados na sua forma e no seu contexto ideais. É nessa característica marcante de “citar” os performativos de gênero com intenções diferentes das suas originais que começamos a enxergar o grupo como uma paródia de potencial subversivo. Não são mais as *intenções* masculinas e femininas que significam os gestos dos Dzi: é justamente o próprio gesto dúbio e inconstante que se significa e que subverte um imperativo binário e excludente.

Estas borboletas não podem ser consideradas, entretanto, passivas diante daquele público que as observa. Elas interagem com ele. Os bailarinos caminham em direção ao público, ora lentamente, ora explosivamente, e então retornam a uma caminhada calma. Não há como saber de que forma estes dançarinos-borboletas virão até nós. O que sabemos é que virão nos encarando. Nos encaram com olhar instigante e provocativo, quase beirando o deboche. Não se intimidam diante dos espectadores. Pelo contrário, seguem caminhando para eles batendo as asas ao lado dos seus corpos dando passos firmes. Quando não se dirigem diretamente ao público, permanecem no lugar dançando para eles ou dançando umas para as outras, mas sempre retornando aos olhos que às observam, em algum momento

Os peitos estufados com os braços se erguendo em uma verdadeira imagem de potência diante do público logo dá lugar a um cruzamento de pernas que culmina em um rebolado. O quadril vai de um lado para o outro em uma movimentação fluida e extremamente sensual. Novamente a movimentação provocativa impera na performance dos Dzi Croquettes. Um momento marcante na performance é quando os bailarinos com os braços erguidos e unidos se movimentam em direção à plateia com um rebolado extremamente gingado, uma movimentação fortemente associada às mulheres. A provocação se dá para o público. O que se propõe neste momento é confrontar o público com todas as suas possibilidades de existência. Esse constante movimento de se dirigir ao público, seja pelo olhar penetrante ou pela caminhada em direção à plateia, coloca o próprio espectador em uma situação de transformação: ele está diante de uma situação em que os limites de gênero se dissolvem em frente aos seus olhos e sabe que está sendo confrontado por esse novo sistema de corpo. Ele [o espectador] se vê diante de uma série codificada de movimentos que propõe uma nova possibilidade corporal, nem feminina, nem masculina, mas um trânsito. Todas estas possibilidades, todas essas informações que exalam das performances dos Dzi Croquettes irão, segundo Katz e Greiner (1998), chegar

aos corpos dos espectadores e negociar com as informações que neles já existem, rearticulando os significados pré-existentes nos seus corpos e modificando-os. Uma vez confrontados com essa reestruturação de signos de feminilidade e masculinidade na performance corporal *dzi croquética*, o público começa a produzir os seus próprios e novos significados referentes às questões de gênero e passa a entrar na proposta croquética de subversão.

Figura 8: As borboletas caminham em direção ao público



Fonte: Documentário “Dzi Croquettes” (2009)

O sentido da movimentação daquelas borboletas se dá nas infinitas possibilidades existentes entre um extremo e outro; entre o delicado e o forte; entre o rápido e o lento; entre a masculinidade e a feminilidade. O movimento *dzi croquético* não é masculino ou feminino, ele é o que está na transição e na concomitância presentes nesta dicotomia corporal e, por isso, jamais encerra as suas possibilidades de interpretação. Ele não propõe uma verdade absoluta sobre aqueles corpos e não pede que o público se encaminhe para a definição de um gênero para eles. Justamente ao contrário, ele propõe que o espectador se livre daquelas amarras que exigem a coerência dos corpos. Esse é o ponto principal da movimentação *dzi croquética*.

4.3.3 Caracterização

Não será, entretanto, somente a dança *dzi croquética* que nos dará ferramentas para repensarmos a construção generificada dos corpos. De fato, a movimentação utilizada nas performances do grupo é um caminho interessante para uma nova visão sobre as possibilidades corporais performativas de se estar no mundo, mas não serão somente estes os artifícios utilizados pela revolução artística croquete. Quando paramos para observar também os elementos cênicos que compõem as performances do grupo, somos postos diante de uma avalanche de informações inovadoras, para uma sociedade que ainda era tão conservadora.

Ao propor que a dança se constrói a partir de uma linguagem sincrética¹⁹, Trotta (2010) nos diz que, para uma maior compreensão dos sentidos produzidos por esta prática, há de se pensar nos demais elementos que a compõe, para além da gestualidade. A dança cênica é assim composta por movimentação, iluminação, música, cenário, maquiagem, figurino e demais elementos cênicos que participem dos processos de produção de sentido instituídos nas performances. Elencam-se aqui a maquiagem e o figurino como elementos de caracterização que contribuem para a concepção transitória de sujeito na proposta estética dos Dzi Croquettes.

Seria precipitada qualquer generalização referente à caracterização utilizada nos espetáculos do grupo. De fato, alguns signos do gênero feminino fazem parte, de forma bem recorrente, da linguagem visual *dzi croquética*, mas seria errôneo presumir que esta situação se resume a um mero ato de travestir-se, em cena. Embora esta seja uma maneira muito mais fácil de explicar, a caracterização dos sujeitos performados pelos Dzi Croquettes vai muito além de homens que se vestem de mulheres. Assim como o fazem em seus gestos, os croquetes brincam livremente com as identidades de gênero também em sua forma de se vestir e maquiar/pintar seus rostos. Valendo-se de diferentes artifícios performativos, eles possibilitam, também através de seu vestuário, o seu característico entrelaçamento de masculinidades e feminilidades que rejeita a necessidade de uma ligação inteligível entre os corpos e determinadas expectativas de identidade. Esta situação, inclusive, se dá não somente pela utilização de figurinos tidos como femininos em corpos idealizadamente masculinos, mas também pela própria ausência destas caracterizações, em muitos momentos. Por mais que a apropriação de signos femininos em uma performance de corpos concebidos como masculinos seja já por si só uma potência subversiva, a ausência de figurinos é também, muitas vezes, uma grande produtora de novos sentidos e possibilidades, na performance *dzi croquética*.

Valendo-se ora da fusão entre os dois lados da moeda, ora da neutralização destes dois lados, o espetáculo proposto pelo Dzi Croquettes era um campo aberto à liberação de novos devires não sustentados pelos indivíduos no dia-a-dia, um movimento muito ligado à ideia de uma *estética camp*, proposta pela escritora americana Susan Sontag (1987). Esta ideia propõe um estilo de vida atravessado pelo exagero. O *camp* evoca aquilo que está “fora” e que rompe com a imperatividade das normatizações (PEREIRA JUNIOR, 2016). Sugerindo que a caracterização *dzi croquética* opera como expressão de uma *estética camp*, apontamos para uma performance aliada ao exagero e à suscitação de uma liberdade referente às formas de se constituir como sujeito no mundo.

¹⁹ Aqui a ideia de *sincretismo* aparece como a fusão de diferentes tipos de linguagem.

Tanto as borboletas quanto Lennie Dale, em seu solo, trazem a vulnerabilidade do corpo à mostra como um campo aberto a novas experiências. Aqui, até mesmo a falta de adereços ou roupas pode ser considerada, em certos termos, como um exagero: o exagero do corpo nu, o exagero de partes do corpo descobertas. Essa perspectiva choca um público que, numa época tão conservadora, condena qualquer indício de nudez como depravação, ainda mais de forma pública e tão explícita. Em compensação, esse exagero de corpo à mostra ainda fascina quem assiste. Sem peças de roupas consistentes, os bailarinos ficam sem proteção simbólica alguma diante dos olhos das pessoas e, justamente por isso, a performance se torna tão marcante: eles mostram toda a fragilidade daquilo que são. Carne. Croquetes. São, antes de mais nada, corpos nus e abertos às possibilidades do mundo. As borboletas que performam naquele palco se despem de roupas masculinas e/ou femininas porque não precisam disso. As escolas modernas e pós-modernas de dança, muitas vezes recorreram ao nudismo para evocar a equivalência dos corpos, distanciando-os da necessidade de rotulação. Não era mais interessante para estes movimentos focar nas diferenças existentes entre homens e mulheres, mas sim em enxergá-las como pequenas opções, dentro de um espectro gigantesco de possibilidades (ASSIS; SARAIVA, 2010). Os Dzi Croquettes fossem borboletas ou fossem seres purpurinados, talvez tenham sido influenciados pelo mesmo pensamento, considerando a sua aproximação histórica com estas correntes de pensamento em dança. Embora fossem todos corpos que, a priori, eram entendidos como masculinos, foram cenicamente moldados como territórios amplos de significação, através da exposição exagerada de seus corpos.

Figuras 9 e 10: Exposição do corpo dos bailarinos (Borboletas e Lennie Dale)



Fonte: Documentário “Dzi Croquettes” (2009)

Aquela nudez, batendo de frente com a moral e os bons costumes, bagunçava com as tentativas ferrenhas da ditadura²⁰ de normatizar os corpos dentro das expectativas de

²⁰ Pensemos aqui em um momento social no qual os regimes dominantes de identidade imperaram fortemente em cima dos sujeitos. A ditadura, em suas constantes tentativas de limpar a sociedade, agiu deliberadamente sobre as liberdades civis tentando enquadrar a população em determinados moldes de comportamento, o que incluía reiterar avidamente o que se esperava dos homens e das mulheres.

comportamento ligadas à masculinidade e à feminilidade. Livres das amarras do vestuário masculino ou feminino, os corpos nus propunham a liberdade de novas formas de ser, de maneira a não exigir signos de gênero para constituir um corpo. Estes corpos nem ao menos precisavam se enquadrar em um gênero: sua caracterização – ou sua falta de caracterização – permitia que estivessem tão abertos a novos significados corporais, que poderiam compreender-se até mesmo como borboletas enquanto performavam. Butler (2015) diz que até mesmo no ato da descrição de um corpo nós o generificamos. Contudo, no caso dos Dzi Croquettes, por causa de sua caracterização fora do convencional, a própria tentativa de descrever o que eram aqueles sujeitos tornava-se complicada para o público. Consequentemente, tornava-se complicado também generificar aqueles corpos. Rompia-se com severas linhas de normatização tradicionais propostas pela sociedade e a floravam devires.

Através da extravagância presente na caracterização daqueles sujeitos, o público se colocava diante da quebra de uma série de costumes corporais que limitavam o seu comportamento. O corpo completamente purpurinado de Lennie Dale em seu solo é um elemento que provoca certos ruídos na concepção de masculinidade, por exemplo. Aquele corpo musculoso e viril tornava-se uma verdadeira obra de arte em movimento, que praticamente exigia a atenção e a apreciação de seus espectadores. Rompia com a ideia clássica e romântica do bailarino que deve se manter neutro e estável e atraía os olhos para a sua corporalidade brilhante, a partir de sua estética e não somente de sua força. Por outro lado, ainda de forma a transcender as limitações cotidianas dos indivíduos, a maquiagem excessiva que constantemente emoldurava os rostos dos dzis hiperbolizava a construção daquelas identidades. Ela era capaz de suscitar uma ideia de sujeito “extra-cotidiano”, constituído fora dos parâmetros normativos de caracterização do sujeito no seu dia-a-dia. Estes elementos exagerados eram responsáveis por criar um novo espaço de possibilidades, não só para os Dzi Croquettes mas também para o seu público.

Todavia, se por um lado a descaracterização, através da nudez, era uma potência estética de subversão proposta pelos Dzi Croquettes, por outro, a própria necessidade de evocar a masculinidade e a feminilidade eram outro artifício utilizado pelo grupo. A brincadeira em torno dos signos femininos e masculinos na caracterização de um mesmo corpo era uma das bases do trabalho apresentado pelo grupo. Na performance em que Ciro, Lennie e Paulinho dançam ao som de James Brown, há, por exemplo, a utilização de vestuário associado ao feminino.

Figura 11: Vestuário feminino na performance *There It Is*



Fonte: Documentário “Dzi Croquettes” (2009)

Os vestidos curtos, que deixam as pernas à mostra e evocam sensualidade ao corpo dos bailarinos, em conjunto com os acessórios exuberantes como braceletes, colares brilhantes, meias arrastão e botas de salto alto depositam uma série de significados na construção daqueles corpos. Concebidos como signos de feminilidade pode-se presumir que a sua inscrição em um corpo de homem suscite um processo de travestimento. A questão parece ser mais profunda, contudo. Os corpos peludos e viris aos quais se acoplam estes signos, de certa forma, impossibilitam a formação de uma imagem clara de feminilidade. Por mais que aquela caracterização provoque um sentido feminino, ela também propõe uma ruptura nessa semiose. Associa uma imagem feminina a um corpo masculino não de forma a promover uma assunção de feminilidade naquele corpo, mas propondo um embaralhamento entre as duas noções. Assumir o uso daqueles vestidos e acessórios em corpos masculinos, para os Dzi Croquettes, talvez não significasse necessariamente fazer emergirem figuras femininas em cena. Pelo contrário, fazia emergirem sujeitos dúbios cujos corpos, produzidos por signos de gênero conflitantes, deixavam sempre um espaço aberto para as diversas interpretações do público. As perucas coloridas em estilo *black power* ainda deixam os sujeitos mais indiscerníveis: podem ser facilmente associadas a uma imagem feminina ou masculina. Os sujeitos que ali encenam as suas identidades não se fazem sob a obrigação de uma continuidade inteligível entre os signos de gênero que os compõem. É justamente esta ambivalência de sentidos que, de forma performativa, constrói um gênero transitório e inclassificável, em termos comuns.

Chamando a atenção para a fragilidade existente nestes performativos de gênero, os Dzi Croquettes apontam para identidade generificada como uma identidade encenada e criam a sua própria forma de encená-la. Tornam-se aquilo que estudamos como paródias subversivas na medida em que revelam a circunstância fundamentalmente construída do gênero (BUTLER, 2015) e passam parodiar a ideia de que exista uma substância interna ou uma essência dentro de cada indivíduo que determinará o seu gênero. Vestindo-se e maquiando-se de forma a romper

com as expectativas de discurso para um corpo masculino, eles apontam para o gênero como efeito da estilização do corpo e não como causador dessa estilização.

4.3.4 *Temática*

Para além da movimentação destinada às mulheres e aos homens, a construção de identidades generificadas dentro da dança se deu também a partir dos temas abordados dentro das performances (HANNA, 1999). No plano do conteúdo²¹, as relações de significado foram tão fortemente instituídas e reiteradas como o foram no plano da forma, mesmo que confirmando as mesmas associações e sentidos. Na performance *dzi croquética*, além da movimentação e da caracterização como importantes fontes de contestação, os temas propostos também são de grande importância no processo subversivo.

Difícilmente na história da dança clássica, uma borboleta seria representada a partir de um corpo masculino. Símbolos de delicadeza e de beleza, as borboletas podem produzir uma ideia de fragilidade. Em certos momentos históricos, seria impensável, dentro de uma herança machista da dança, a possibilidade de um homem fazer nascer em seu corpo um símbolo cujas associações criticassem tanto a sua potência produtiva, o seu status de *self-made-man*, proposto por Andreoli (2010). Contudo, quebrando com a necessidade de associações de imponência e virilidade ao corpo masculino, os dzis optam justamente por este caminho: por que não fazer aflorar em seus corpos um animal cuja delicadeza e beleza se sobrepõem à força e ao poder de dominação? Por que deveriam seus corpos, afinal de contas, ser necessariamente um antro de força e de poder?

Com a performance das borboletas, o Dzi Croquettes cria um novo tipo de ruptura com as ideias hegemônicas de gênero, não só a nível corporal mas a nível simbólico também. A narrativa que se evoca a partir da simbolização da borboleta reverte certos papéis de gênero que associam o homem à força e a mulher à delicadeza. Quando corpos vistos como masculinos – que reiteram, de fato, muitos signos de masculinidade em sua constituição – representam borboletas graciosas em cena, não só o nível dos discursos gestuais e cênicos opera na desconstrução destas oposições binárias, mas o próprio nível do discurso que é inerente ao tema da narrativa passa a exprimir a sua força. Rompendo com os estigmas culturais que condenam o homem frágil, os dzis propõem a dessacralização da masculinidade viril e abrem um caminho no qual podem emergir novas associações e representações, a partir de um corpo masculino.

²¹ Aqui “conteúdo” é entendido como o assunto abordado em uma performance.

Estar aberto a novas possibilidades de representação de gênero é um movimento que vai de encontro à concepção de um sujeito *dzi croquético* transitório, que não carrega uma verdade final em seu corpo.

As borboletas surgem em meio a este cenário. Elas voam e voam em liberdade. O movimento do voo de uma borboleta é o que possibilita que ela transite de um lugar para outro, assim como o fazem os Dzi Croquettes. Aqueles corpos saem dos seus casulos sob a possibilidade de um renascimento que não necessita de generificações. Embora seja um signo associado ao feminino, a borboleta também não escapa da recitação fora de contexto, típica dos Dzi Croquettes. A borboleta deixa de ser (somente) um signo de feminilidade e passa a ser um signo de renascimento libertário.

Já na performance de Lennie Dale, embora possa parecer que pouco há de conteúdo conceitual no seu solo, é possível apontar uma certa temática que provoca leituras disruptivas acerca dos papéis de gênero propostos pelo número. Dançando sensualmente em torno do poste de metal, Lennie coloca em choque a ideia de masculinidade com a ideia de sedução. Fortemente associado à prática de strip-tease, o *pole dance* configura como uma atividade realizada, majoritariamente, por mulheres. Considerando que a maior parte do trabalho sedutor é normalmente associada ao feminino, cuja tarefa de incitar o desejo sexual no homem deve ser realizada, em grande parte, a partir de seus atributos físicos, a performance de Lennie Dale reverte esta situação: um homem passa a se colocar na posição de agente sedutor. Um corpo masculino toma a frente no processo de sedução e chama a atenção para seus atributos físicos. A sedução, assim como a delicadeza das borboletas, não é mais um imperativo de feminilidade. Ela é mais uma possibilidade de construção do sujeito e do corpo masculino.

Como vimos, na época romântica do ballet clássico, no qual os primeiros ballets de repertório começaram a surgir, estes dois papéis foram associados ao gênero feminino, através das narrativas das personagens: o ser puro/imaculado e o ser sedutor/depravado (ASSIS; SARAIVA, 2010). Submetidas a estes dois extremos, as mulheres passaram grande parte da história da dança cênica limitadas à construção destas representações, ao mesmo passo em que estas representações se reiteraram cada vez mais a partir da prática da dança. A partir do momento em que Lennie se apropria de uma destas representações (a sedução), ele propõe uma ruptura com a ideia hegemônica de que este seja um papel feminino, e passa a possibilitar uma nova construção de seu corpo, do mesmo jeito que fazem as borboletas ao se apropriarem da delicadeza.

Com “*Dois pra lá, dois pra cá*”, embalados pela voz de Elis, Lennie e Cláudio Gaya dão vida a uma dança a dois repleta de contato corporal, em uma coreografia que beirava quase

que a intimidade de um casal de amantes. Diferente das outras performances apontadas anteriormente neste trabalho, pela primeira vez o elemento musical passa a ter um caráter mais importante no número apresentado pelo grupo, pois introduz também a linguagem verbal à performance. Ao ser guiada por uma música romântica, que em muitos momentos faz menção a trocas de carinho e de juras de amor, a performance começa a ser construída, desde o princípio, em torno de um conteúdo de desejo amoroso. Esta atmosfera se consolida através de uma narrativa proposta por dois corpos, por dois agentes de desejo.

Figura 12: Lennie Dale e Cláudio Gaya dançam como um casal



Fonte: Documentário “Dzi Croquettes” (2009)

Estes corpos que se desejam em cena se apresentam para o público a partir de uma ideia de casal heterossexual: um homem e uma mulher. Lennie Dale caracteriza-se com vestes masculinas (calça, sapato social, chapéu de “malandro”). Cláudio Gaya usa trajes femininos (vestido, sandália) e tem os cabelos compridos caindo-lhe sobre os ombros. Estes signos denotam certos sentidos de masculinidade e de feminilidade àqueles sujeitos, embora ainda se embaralhem com alguns outros performativos de gênero que também operam naqueles corpos. Os peitos peludos, as peles purpurinadas e os rostos maquiados dificultam a tentativa de uma generificação daqueles corpos, uma vez que eles são tão fugazes. Ainda assim, o imperativo da heteronormatividade, que considera como aceitável apenas as relações afetivas entre pessoas de gêneros opostos, nos faz assumir uma identidade masculina e uma identidade feminina naquela performance, para que a produção de desejo entre aqueles dois corpos, suscitada pela atmosfera da música e reforçada pela sua dança, seja minimamente inteligível e aceitável.

Mesmo que de forma mais volátil, assumem-se as imagens de um homem e de uma mulher naquela cena, para que o desejo possa ser (inteligivelmente) produzido e aceito pelo público. A própria coreografia, por se tratar de um estilo de dança de salão, arca com uma herança histórica que sempre colocou homens e mulheres para dançar como pares. A dama conduzida e o cavalheiro que conduz são identidades fortes na dança de salão e vão de encontro

à própria ideia de dança clássica na qual as bailarinas são guiadas e sustentadas pelos bailarinos (HANNA, 1999)

Entretanto, a construção daquela cena não se dava em termos completamente inteligíveis. Ainda que determinados sentidos femininos e masculinos fossem evocados em “Dois pra lá dois pra cá”, estas identidades não eram tão bem definidas e coerentes como pressupõe a matriz de inteligibilidade e, assim, a própria produção de desejo passa a ser um assunto conflitante na performance. A partir do seu habitual trânsito entre as expressões de gênero, os sujeitos *croquéticos* que dançavam aquele bolero intrigavam a plateia ao coloca-la diante de uma situação na qual o desejo era produzido entre corpos que nem ao menos se conseguia classificar.

O número tornou-se um dos momentos mais esperados e ovacionados das apresentações do Dzi Croquettes, pois propunha a ideia de que, não só a nossa forma de estar no mundo pode transcender a inteligibilidade e a rigidez das normas de gênero, como a nossa própria produção de desejo não precisa ser limitada a um processo “coerente”. A temática amorosa daquela performance rompia com o ideal quadrado de relações afetivas entre gêneros opostos.

Figura 13: Contato físico caloroso entre Lennie e Gaya.



Fonte: Documentário “Dzi Croquettes” (2009)

As libertárias possibilidades da performance *dzi croquética* mostram-se, assim, não só subversivas em termos gestuais e em termos de caracterização, como se mostram verdadeiros artifícios de contestação, também na questão do conteúdo. “Dois pra lá dois pra cá”, por exemplo, configura como uma paródia subversiva, na concepção de Butler (2015), ao tomar a superfície do corpo daqueles indivíduos como local de exposição das normas impostas pela sociedade referentes à produção do desejo. Subverte-se, naquele momento, o regime que impõe a lógica entre um gênero e uma suposta e pré-determinada produção de desejo, ao se propor que, mesmo com uma impossibilidade de classificação de gênero para aquele corpo, o desejo e o amor podem ser suscitados por si só, sem a necessidade de ligação com uma identidade fixa. Não seria necessária, em suma, nem a existência de uma identidade fixa.

Os Dzi Croquettes não se contentaram em subverter as noções de gênero somente em suas *formas* de estar no palco (movimento e caracterização). Eles propuseram que a subversão acontecesse também em uma ordem conceitual, a partir das *temáticas* abordadas no palco. Para além dos números que satirizavam as instituições familiares e patriarcais da sociedade, que não fizeram parte da análise deste trabalho, as performances abordadas propuseram assuntos/conceitos de uma forma que dificilmente seriam trabalhados em uma perspectiva clássica de dança. A delicadeza, a sedução e o desejo não foram apresentados ao público da forma que se esperava. Guiadas, de fato, pela movimentação dúbia e pela caracterização exagerada dos croquetes, as temáticas propõem incoerências à inteligibilidade da matriz heterossexual e às ideias binárias de gênero. Atravessadas pela estética ímpar do grupo, os assuntos apresentados interrompem muitas expectativas criadas em torno do que se espera de uma atuação feminina e de uma atuação masculina, na dança e na sociedade

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Nós mesmos não sabíamos o que nós éramos. Nós simplesmente éramos” são as palavras de Rogério de Poly, nos últimos minutos do documentário *Dzi Croquettes* (2009). Fenômeno meteórico da década de 1970, o grupo carioca que mesclou dança e teatro em apresentações de intenso humor e sensualidade balançou o cenário artístico brasileiro em plena ditadura militar. Entretanto, os Dzi Croquettes não revolucionaram somente uma geração, assim como não representaram somente uma inovação em termos de linguagem cênica. Eles transformaram toda uma sociedade e deixaram um legado que até hoje nos faz refletir sobre as identidades humanas. De baixo de cada depoimento que, ao longo do documentário, reconstrói a história dos Dzi Croquettes, ecoam os brados de uma revolução proposta por treze homens que extrapolaram muitos limites morais de comportamento.

Este trabalho se propôs a unir duas paixões: a dança e os estudos de gênero. Uma sempre fora clara, já a outra uma grande surpresa. Unidos pelos processos de produção de sentido, estes dois campos (nem tão) distintos foram delimitados ao longo dos primeiros capítulos e conversaram página após página durante a análise do objeto de pesquisa desta monografia. Ao longo dos conceitos e teorias abordadas durante o desenvolvimento deste trabalho, traçou-se um caminho em direção à compreensão da performance em dança como um mecanismo potente de subversão de gênero, colocando em xeque algumas ideias hegemônicas que dizem respeito ao corpo e à construção dos sujeitos sociais enquanto seres generificados. Tendo como eixo central de investigação a proposta de performance e de dança vinculada ao grupo Dzi Croquettes, edificou-se a ideia de um sujeito transitório que não pressupõe a necessidade de uma coerência identitária, referente aos seus comportamentos e à sua forma de se expressar. Por meio de um corpo que se constrói no deslocamento constante entre o feminino e o masculino, o sujeito a que chamamos de *dzi croquético* é um sujeito que está aberto às possibilidades; um sujeito que faz operarem signos de feminilidade e de masculinidade em sua constituição, sem a obrigação de que estes sejam utilizados da forma “correta” esperada pelo corpo social. Os Dzi Croquettes balançam nossas expectativas relacionadas ao gênero, uma vez que negam a ideia binária – crucial para o imperativo heterossexual – de que os sujeitos só podem ser concebidos como um entre dois polos diferentes: homem ou mulher. Para os nossos croquetes, a única verdade definitiva é aquela que diz que somos feitos de carne. A partir daí, todo o resto é um universo de possibilidades.

Para compreender como esse sujeito em trânsito é evocado na performance dos Dzi Croquettes, as contribuições encontradas na Teoria *Queer* se mostram imprescindíveis.

Nascidos em um contexto de mudanças políticas e socioculturais do século XX, os estudos que fundam a Teoria *Queer* são fruto das correntes de pensamento que colocaram a noção de identidade em xeque: não sendo mais vistas de forma essencialmente unificada, elas poderiam ser fragmentadas e móveis. Fortemente influenciada pelos movimentos feministas e pelo pensamento pós-estruturalista, a teoria *queer* rejeitou a ideia de um gênero evocado a partir de determinismos biológicos e propôs a concepção de que o sujeito e a sua identidade são constituídos socialmente, por meio do discurso, ou seja, dentro da linguagem e de suas práticas. Considerando, assim, que as identidades de gênero são construtos sociais, a ideia de *performatividade de gênero* proposta por Butler (2015) surge para nós como uma importante ferramenta na compreensão do sujeito *dzi croquético*.

Compreendendo que o gênero é constituído através da linguagem, Butler (2015) propõe que ele age *performativamente* ou seja, ele nomeia aquilo que produz. Ele é, em suma, uma “estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida” (BUTLER, 2015, p. 69). Essa perspectiva permite-nos compreender a razão de ser tão difícil categorizar o sujeitos que se criam na performance dos Dzi Croquettes: se são os nossos atos que constroem o nosso gênero, ao serem repetidos diariamente *em e por* nossos corpos – e não um gênero pré-estabelecido que delimita nossos atos – será a partir do comportamento performado pelo grupo, em cena, que o sujeito *dzi croquético* se construirá em termos de gênero. Uma vez que, em suas performances, eles fazem emergir signos de gênero conflitantes (o masculino e o feminino operam em concomitância) então suas próprias identidades serão conflitantes. Este conflito é o que, para nós, se mostrou como um caminho de possibilidades corporais e comportamentais para a concepção do sujeito *dzi croquético*. A coexistência de referências à masculinidade e à feminilidade, expressa nos movimentos, na caracterização e nas temáticas propostas pelo grupo, subverte a ideia de um gênero único e estável e traz à tona uma nova oportunidade para os sujeitos se construírem, sem a necessidade de terem que se encaixar em uma identidade masculina ou feminina. A noção de uma construção performativa de gênero é o que possibilita que os Dzi Croquettes deem vazão a uma identidade transitória.

É na construção desta identidade que, através da dança, o grupo carioca agiu durante seus quatro anos como um verdadeiro exercício daquilo que Butler (2015) chama de paródias subversivas. Valendo-se de sua construção performativa de um gênero que opera em uma metamorfose sem fim, os Dzi Croquettes contestaram as normas sociais referentes à construção de identidade, por meio da encenação de um gênero que desvia da expectativa binária: nem homem, nem mulheres.

Essa noção de performatividade de gênero ganha uma dimensão ainda maior quando articulada dentro da prática da dança, pois, como vimos, atravessada por representações culturais, a dança cênica sempre propôs papéis de gênero e construções do corpo masculino e feminino bem delimitadas. Contudo, conforme novas estéticas e novas concepções de dança foram sendo produzidas, com o surgimento dos movimentos moderno e pós-moderno, o próprio panorama de gênero dentro da dança também foi foco de novas propostas. Aliada às ideias de Langer (1980) e Gil (2004) de que o gesto em dança, ao carregar significação em si mesmo e não naquilo que o inspirou, traz consigo uma série de possibilidades de interpretação, a nova conjuntura possibilitada pelas escolas modernas abriu espaço para novos sentidos produzidos em torno de corpos masculinos e femininos. Apontando a teoria *corpomídia* (KATZ; GREINER, 1998) como forma de complementar este pensamento, compreendemos que a significação do gesto em dança se dá na relação entre um corpo que performa e um corpo que observa, em um fluxo de informações no qual se criam possibilidades diversas de interpretação.

Com os Dzi Croquettes produzindo sentidos inesgotáveis em sua performance, através desse deslocamento entre movimentos e signos de masculinidade e feminilidade, nunca coube discutir a construção de um sujeito que fosse coerente com a matriz de inteligibilidade de gênero. Nem ao menos, a discussão em torno do sujeito *dzi croquético* é sobre um indivíduo feminino ou masculino.

Através de sua movimentação, eles apresentaram uma performance composta por gestos de gênero dúbio, que carregavam essa possibilidade transitória entre o masculino e o feminino. Valendo-se do exagero, próprio da estética *camp*, eles apresentaram uma caracterização que levava ao extremo da extravagância as formas de um corpo se construir esteticamente. Se, por um lado, o exagero do corpo nu revelava um espaço receptivo e literalmente aberto a novos sentidos, por outro, a utilização de vestuários femininos e masculinos consolidava um outro tipo de exagero: o de informação, de signos conflitantes, de alternativas estéticas. Aparente nas roupas e nas maquiagens do grupo, essa estética *camp*, como uma estética descolada da dureza do cotidiano, apaziguava os estereótipos de homem e de mulher e transformava os Dzi Croquettes em algo que se encontrava fora dessa dicotomia. Por outro lado, abordando temáticas que evocavam a desconstrução de muitas representações culturais de gênero – como as ideias de delicadeza, sedução e produção de desejo – o sujeito *dzi croquético* formava-se como um espaço amplo de significações também em um nível semântico. Promovendo a quebra destas representações culturais, a performance *croquética* apresentou ao público não só novas alternativas de constituir corporalmente um sujeito como novas formas de construí-lo

simbolicamente, a partir de assuntos que propunham ideais de comportamento e de sentimentos não correspondentes com aqueles sustentados pelos regimes identitários dominantes.

Por fim, quando Cohen (2002) nos diz que a noção de performance se baseia num deslocamento da ideia de arte, de uma posição meramente apreciativa para um papel de agente modificador, podemos afirmar que a contribuição artística dos Dzi Croquettes foi, nesses termos, uma performance muito potente: *subversiva*, pela sua proposta de quebrar com determinadas expectativas e representações culturais provenientes de uma matriz binária e heteronormativa; *queer*, pela sua ideia de um sujeito de identidade transitória que não necessita de uma classificação inteligível de gênero; *camp*, pela sua estética de extravagância que amplia as possibilidades de ser e estar no mundo; e simplesmente *croquética*, por ter se disposto a apresentar para toda uma sociedade a ideia de que, antes de homens e mulheres e antes de todas as desigualdades sociais que nos limitam e marginalizam constantemente, somos todos carne. Somos todo croquetes.

REFERÊNCIAS

ALÓS, Anselmo Peres. Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão. **Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 19, n. 2, 2011.

ANDREOLI, Giuliano Souza. Dança, gênero e sexualidade: um olhar cultural **Conjectura**, Caxias do Sul, v. 15, n. 1, 2010.

ANDREOLI, Giuliano Souza. Representações de masculinidade na dança contemporânea. **Movimento**, Porto Alegre, v. 17, n. 1, 2011.

ANDREOLI, Giuliano Souza. **Representações de masculinidades na dança contemporânea**. 158 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010

ASSIS, Marília Del Ponte de; SARAIVA, Maria do Carmo. O feminino e o masculino na dança: das origens do balé à contemporaneidade. **Movimento**, Porto Alegre, v. 19, n.2, 2013

ATAÍDE, Patricia Costa. O papel das representações culturais na construção da identidade e da escolha profissional docente por mulheres. **InterEspaço**, Grajaú, v. 1, n. 1, 2015.

BASTOS, Maria Helena Franco de Araujo. Corpoestados: singularidades da cognição em dança. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, 2014.

BISSE, Jaqueline de Meira. **Dança e Modernidade**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

BUTLER, Judith. **Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex**. New York: Routledge, 1993.

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

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CONNELL, Robert W. Políticas da Masculinidade. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, ano 20, n. 2, 1995

ELLMERICH, Luis. **História da Dança**. São Paulo: Ricordi, 1964

FARO, Antonio José. **A Dança no Brasil e seus construtores**. Rio de Janeiro: Fundacem, 1988.

FARO, Antônio José. **Pequena História da Dança**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro**, São Paulo: Annablume, 2007.

FIGUEIREDO, Valeska. A construção de significado na dança. **Poiésis**, Niterói, n. 15, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A História da Sexualidade I: A vontade de saber**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

GASPARINI, Igor; KATZ, Helena. A comunicação entre obra e público: o papel do coreógrafo na construção da relação obra-espectador. **Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, 2013.

GUATTARI, Félix. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, ano 22, n. 2, 1997

HANNA, Judith Lynn. **Dança, gênero e sexualidade: signos de identidade, dominação, desafio e desejo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

KATZ, H.; GREINER, C. A natureza cultural do corpo. In: PEREIRA, Silvia Soter Roberto (Org.) **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: Univercidade, 1998.

LOBERT, Rosemary. **A palavra mágica: a vida cotidiana dos Dzi Croquettes**. Campinas: Unicamp, 2010.

LOPES, Camila do Amaral Gomes. Compreender o incompreensível: reflexões sobre a dança e o sentido. In: **Congresso Nacional de pesquisadores em Dança**, n. 2, São Paulo: Comitê interfaces da Dança e Estados do Corpo, 2012.

LOURO, Guacira L. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Record. 1997

LOURO, Guacira L. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000

LOURO, Guacira L. Teoria Queer – Uma política pós identitárias para a Educação. **Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 9, n. 2, 2001

LOURO, Guacira L. **Um corpo estranho: ensaios sobre a sexualidade e Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MEDINA, Josiane *et. al.* As representações da Dança: uma análise sociológica. **Movimento**, Porto Alegre, v. 14, n.2, 2008

MELO, Victor Andrade; LACERDA, Cláudio. Masculinidade, dança e esporte: “Jeux” (Nijinsky, 1913), “Skating Rink” (Borlin, 1922) E “Le Train Bleu” (Nijinska, 1924). **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, Campinas, v. 30, n. 3, 2009.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, Porto Alegre, 2009.

PEREIRA JUNIOR, Jurandir Eduardo. **Nem homem, nem mulher, gente: trajetória do grupo Dzi Croquettes entre o passado e reflexões no presente**. 210 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

PRECIADO, Paul B. Multidões *queer*: notas para uma política dos anormais. **Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 19, n. 1, 2011.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Tradução e notas de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SANTOS, Tatiana Mielczarski dos. **Entre pedaços de algodão e bailarinas de porcelana: a performance artística do balé clássico como performance de gênero**. 95 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SARAIVA, Maria do Carmo. O sentido da dança: arte, símbolo, experiência vivida e representação. **Movimento**, Porto Alegre, v. 11, n.3, 2005

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, ano 20, n. 2, 1995.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: _____ **Identidade e Diferença: A perspectiva do Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2009.

TROTTA, Mariana de Rosa. **A dança-espetáculo: uma análise semiótica**. 199f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.