

# FLUJO CONTINUO



# É POSSÍVEL HABITAR UM CORPO DANÇANTE? PARA UMA ANATOMIA FURTIVA DOS AFETOS<sup>1</sup>

Martha de Mello Ribeiro

## NOTA SOBRE LA AUTORA

<https://orcid.org/0000-0001-9272-1013>

Martha de Mello Ribeiro, professora associada na Universidade Federal Fluminense e no Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes.

Correo electrónico: [melloribeiro.uff@gmail.com](mailto:melloribeiro.uff@gmail.com)

Recibido: 31/05/2022

Aceptado: 16/08/2022

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202201.007>

## RESUMO

O ensaio busca pensar num corpo dançante para uma nanopolítica dos afetos. O corpo como tarefa para uma transmutação de estados afetivos, do mapa de afetos do corpo. A transformação de estados afetivos só pode ser pensada tendo em vista que não existe uma essência no sujeito. E soma-se a isso o entendimento de que as emoções são fortuitas e contingenciais, ou seja, são dinâmicas. Não é possível prever o que pode nos acometer no acontecimento de um encontro. Se é possível afirmar que as emoções que sentimos se modificam e se transformam no processo histórico, tal nomadismo dos afetos também pode ser pensado numa escala nano, justamente num trabalho molecular sobre si. Realizar uma transformação ativa no nosso mapa de afetos é nos perguntar sobre como essa emoção aconteceu em mim, no meu corpo; e por que aconteceu.

*Palavras-chave:* corpos dançantes, nanopolítica, anatomia furtiva de afetos, corpo biopotente

## ¿ES POSIBLE HABITAR UN CUERPO DANZANTE? HACIA UNA ANATOMÍA FURTIVA DE LOS AFECTOS

### RESUMEN

El ensayo busca pensar en un cuerpo danzante para una nanopolítica de los afectos. El cuerpo como tarea para una transmutación de estados afectivos, desde el mapa de afectos del cuerpo. La transformación de los estados afectivos solo puede pensarse considerando que no hay esencia en el sujeto. Y además de esto está la comprensión de que las emociones son fortuitas y contingentes, es decir, son dinámicas. No es posible predecir lo que puede afectarnos en caso de encuentro. Si es posible afirmar que las emociones que sentimos cambian y se convierten en el proceso histórico, tal nomadismo de afectos también puede pensarse a escala nanométrica, precisamente en un trabajo molecular sobre sí mismo. Realizar una transformación activa en nuestro mapa de afectos es preguntarnos cómo sucedió esta emoción en mí, en mi cuerpo; y por qué sucedió.

*Palabras clave:* cuerpos danzantes, nanopolítica, anatomía furtiva de los afectos, cuerpo biopotente

## IS IT POSSIBLE TO INHABIT A DANCING BODY? TOWARD A FURTIVE ANATOMY OF AFFECTIONS

### ABSTRACT

This essay seeks to think about a dancing body for nanopolitics of affections. The body as a task for the transmutation of affective states based on the map of the body's affections. The transformation of affective states can only be thought by keeping in mind that the subject has no essence; and, in addition to that, the understanding that emotions are fortuitous and contingent, i.e., they are dynamic. It is impossible to predict what could happen to us when a meeting happens. If it is plausible to affirm that the emotions we feel are modified and transformed in the historical process, such nomadic affections can also be interpreted in a nanoscopic scale, precisely in a molecular work on itself. To perform an active transformation in our map of affections is akin to asking ourselves how this emotion happened in me, in my body; and why it happened.

*Keywords:* dancing bodies, nanopolitics, furtive anatomy of affections, bipotent body



## É POSSÍVEL HABITAR UM CORPO DANÇANTE? PARA UMA ANATOMIA FURTIVA DOS AFETOS

*No fundo de cada utopia não há apenas sonho, há também protesto. [...] o contrário da ideologia que procura manter a ordem estabelecida, toda Utopia se torna subversiva, pois é o anseio de romper com a ordem vigente (Andrade, 1972, p. 195).*

Antes de enfrentarmos à pergunta do título, “é possível habitar um corpo dançante?”, se faz necessário retornar ao que não se sabe sobre um corpo dançante, ou seja, é preciso dizer desse corpo enquanto incompleto. Averso ao princípio de unidade e da economia de uma designação, esse incompleto ao se projetar no acontecimento da cena, interrompe a percepção material do corpo que age, produzindo um encantamento (ou sedução). Enquanto superfície iluminada, que se faz visível no encontro entre grãos de poeira e um feixe de luz, o corpo dançante é também a superfície iluminada de uma dobra entre matéria e imaginário. Não posso capturar com os dedos essa superfície, mas ela está ali e me atravessa. Esse corpo imaterial/afetivo age sobre mim, provocando uma experiência, uma intensidade, um movimento.

Se muito não posso dizer sobre a forma de um corpo dançante, que sem contorno definido se destaca do corpo que dança, posso dizer que essa superfície luminosa dançante faz seu trabalho. Um trabalho por certo afetivo que me rouba as palavras ao provocar em mim, em meu corpo, também uma dança, entre afetos, emoções e sentimentos. Movimento que me causa espanto e que reivindica em mim um estado de despossessão, de não reconhecimento. Essa superfície, volume indeterminado, mescla entre imagem/ corpo/ palavra/ gesto/ movimento/ afetos precipita em mim no instante em que me faz encenar emoções que podem retraçar, confrontar, trair ou mesmo transformar a configuração de meu mapa de afetos, me deixando em suspenso, fora do chão daquilo que expressei como um “eu” calcinado em suas representações.

Então haveria nesta superfície, sendo ela também um corpo, uma anatomia? Creio que podemos pensar em algo como uma “anatomia furtiva”, conforme nomeou Antonin Artaud em *Aliéner l'acteur* (2004).

Jacques Derrida (2002), no livro *A escritura e a diferença*, ao buscar pela expressão “anatomia furtiva”, diz que o furtivo seria o “modo do ladrão”, o roubo original. Aquilo que age muito depressa para me despojar das palavras que havia encontrado (p. 119). O furtivo me separa dessas mesmas palavras, deslocando-me delas, e passo a não reconhecê-las mais como minhas. E algo mais acontece nesse irremediável estranhamento, pois a palavra *furtivo* também se inscreve como fugidio, fugaz, aquilo que não se pode apreender, que escapa à toda compreensão, que faz desaparecer todo sentido. Como salientado por Évelyne Grossman (2003), “*furtivo* não diz apenas o roubo, mas o voo, a perda do sentido [...] o *furtivo* não pode se fixar numa forma” (p. 16). Iremos dizer então que este corpo dançante possui uma anatomia furtiva de afetos que me faz perder a pose e que me expõe à emoção me jogando para fora de mim. Me entrego à vulnerabilidade resistindo ao mundo da força, abrindo as feridas de minha pele-superfície-corpo, percorrendo as dobras desta superfície, marcada por tantos outros corpos, língua e palavras. Para enfim reabrir minha superfície-corpo ao outro, ao encontro, reivindicando novos espaços, caminhando sobre as bordas insubmissas das utopias que chegam para rasgar as realidades. Nesse movimento furtivo,

meu corpo é a tarefa! E meu corpo de mulher, corpo-arquivo vivo com tantas histórias, violências e dores, corpo que se descobriu feminista em seus 50 anos, se coloca para jogo, na superfície da pele contra o mundo da força, dos valores hegemônicos e autoritários que sinalizaram lugares e territórios interditos a um corpo que denominaram mulher.

Essa superfície-corpo, que inscrevo e denomino como *anatomia furtiva de afetos*, age sobre mim, me toma ao mesmo tempo em que me separa de mim, provocando deslocamentos em meu mapa de afetos. Esse deslocamento que me movimenta para fora, gesto que produz um acontecimento, um trabalho ativo sobre meus afetos, me descarrilha. Sinto meu corpo vibrar nesta superfície furtiva de afetos que me convoca a desapropriar-se de mim, me pondo para fora de mim, para fora das representações de um eu-suporte, e que me faz, ao mesmo tempo, mais presente: eu ganho enfim mais corpo. Convocada pelo corpo dançante sei que sou, como sujeito, responsável pelo outro: “Há algo ao qual eu não posso subtrair-me – este algo é a minha impossibilidade radical de não-poder-não-responder (pois qualquer ação ou inação diante do outro, diante do mundo e mesmo diante de si mesmo é uma resposta, é um trazer para si a resposta)” (Dardeau, 2015, p. 173). Nesta superfície furtiva de afetos, no reconhecimento de minha corresponsabilidade junto ao outro, ao mundo, tomo consciência da impossibilidade de toda objetivação, da impossibilidade de compreender o outro em sua subjetividade, ou mesmo sentir suas dores. Então, me arrisco a riscar um outro mapa de afetos, uma cartografia derivada (sempre nômade), ativando territórios até então desconhecidos de mim, como resposta ao outro. Essa anatomia furtiva de afetos, clandestina, se dobra sobre os afetos que me foram traçados como meus, passo a não reconhecê-los mais, e na sua geometria variável, infinitamente deformável, esta superfície, invisivelmente, furtivamente me transforma, me *aventura*.

Mas qualquer corpo pode convocar para si uma anatomia furtiva de afetos, um corpo dançante que se põe a bailar ao avesso do sujeito, de um eu-suporte? Me inclino a pensar que não. É preciso um refazimento do corpo, de todo esse ecossistema do corpo-almalíngua-palavras. E para isso se faz necessário um trabalho, mas um trabalho nanopolítico sobre os afetos, que possa enfrentar a captura das subjetividades, enfrentar essa cafetinagem do desejo pelo Sistema de Representação Heterossexual (SRH)<sup>2</sup>. É preciso apostar nos afetos como um sistema aberto e movente. As subjetividades, que resultam em identidades, não são fixas e muito menos inabaláveis. A subjetividade escapa ao sujeito vigilante, ao controle identitário de um “si mesmo”. Somos, enquanto sujeitos, nosso mapa de afetos e produção de língua. Então, qual jogo, qual cena, nossas crenças emocionais fabricam? O jogo já jogado de um sistema de representação? Produzindo máscaras e afetos colonizados, servis às opiniões dominantes? Ou acenamos com nossas emoções novos mundos e ideias, reveladores de uma verdade ética, no qual o acontecimento furtivo de um corpo dançante nos provoca a ver juntos o que não podíamos ver separados?

<sup>2</sup> Para o entendimento do conceito elaborado, cft: Ribeiro, Martha (2021). A escolha política de Medeia: um levante esquecido contra o Sistema de Representação Heterossexual (SRH). *Pitágoras* 500, 11(2), 49–63.

## METODOLOGIA

Refazer nossa anatomia de afetos é ter o corpo como tarefa, é saber que esse corpo é, e não é meu, não é a propriedade de uma consciência soberana. Saber de nossa vulnerabilidade às emoções é se perguntar: qual emoção eu sinto diante do que me acontece? Diante daquilo que se oferece ao meu olhar? Qual emoção provoço no outro? É saber sobre nossa responsabilidade. Ser furtivo nos afetos é questionar, mas com confiança, sobre os afetos que sinto para reabrir esse corpo-alma-linguagem-palavras ao inesperado. Ter a confiança dos piratas e agir como piratas de afetos, traçando passagens provisórias, caminhos imprevisíveis a cada impasse, a cada encontro. E neste sobrevoo, capturar e subverter afetos e desejos. Ter o corpo como tarefa, é construir para si outra anatomia: uma anatomia furtiva de afetos, capaz de lançar o eu para fora dos limites de suas crenças emocionais. E esse “ladrão”, outros de mim, sobrevoa e retorna refazendo minha anatomia, meus afetos, e em sua superfície luminosa é o mundo todo que habita.

Ter o corpo como tarefa é fazer desse corpo um “corpo biopotente” (Ribeiro, 2021), sabedor de sua vulnerabilidade às forças, de sua responsabilidade e de seu poder de gênese. O corpo faz um trabalho ético, estético, político e afetivo. E se a tarefa é o corpo, de quem é o corpo? Jean-Luc Nancy (2012), em “58 indícios sobre o corpo”, questiona: Esse corpo é meu? E se esse corpo é meu, esse “meu” indica uma propriedade ou uma possessão? Para o filósofo, todo o corpo é uma cena de teatro que se põe para o outro, o que indica necessariamente uma alienação, uma separação no sujeito constituído, este suposto inviolável que porta meu nome e identidade. Este corpo-teatro se faz na afirmação intensiva de sua presença e representação para o outro. O corpo é a intensidade necessária à presença e a representação é o jogo intensivo, eficaz ou não, desta presença. Presença e corpo não coincidem, é sempre um tensionamento. O que essa presença me diz? De que forma essa presença que traz um corpo me provoca? Como me afeta? Como me emociona? Por essa via, o bailarino/ator/performer não imita uma dança/um personagem/ele mesmo, o que se põe em jogo/em cena é o indeterminado de uma presença que se presentificou na cena de um corpo encenado, que porta uma cena: imagem e visualidade.

Entender o corpo como tarefa nos conecta aos corpos discentes que, na autorrepresentação de si, inventam uma outra língua, uma outra cena, uma *corpa!* Capaz de trazer à tona arquivos de dor e de alegria, misturados, cuidadosamente. Toda corpa é *per si* a celebração de uma existência plural, na convocação de um real que ecoa num grito de reparação pelo direito de existir, que se impõe contra princípios de realidade excludentes e intimidantes. E dirigindo-se amorosamente, mas com firmeza, ao outro, propõe um mútuo pacto de vulnerabilidade, corresponsabilidade e de resistência às estratégias de colonização. Nesse sentido, as corpas vem provocar um tensionamento no olhar normativo, contra-dominação do que denomino Sistema de Representação Heterossexual (SRH)<sup>3</sup>, isto é, uma conformação institucional complexa, um discurso político, estético e afetivo que parte do princípio de sua hegemonia para um fazer disciplinar, normativo e excludente como princípio de realidade. Um projeto de dominação dos corpos, para além do erotismo, da orientação ou da identidade sexual, na intersecção dos planos político, social, econômico e, principalmente, afetivo, na ideia de uma partilha do sensível nada democrática.

<sup>3</sup> Doravante, o Sistema de Representação Heterossexual será grafado como SRH.

O SRH consagrou uma realidade ética social e disciplinar, na validação de uma estética normativa, dominante e excludente, não apenas de práticas sexuais diversas, mas principalmente de modos de existências, produzindo subjetividades auto-centradas, uma individuação que tem como ideal o sujeito racional, branco, heterossexual. O SRH organiza discursos, opera modos de representação identitários, criando hierarquias que fundamentam uma instituição complexa, o próprio Sistema de Representação Heterossexual: instituição política, de formação e de instrumentalização de uma Nação/Civilização patriarcal, colonial e branca. A marca do indivíduo bem sucedido para o sistema é ser capaz de cuidar de si sozinho, auto-empreender-se, sempre muito bem separado. Para o SRH o corpo é também a tarefa. É sobre o corpo-alma-linguagem-palavras, objetivando a captura dos afetos do corpo e etiquetando esses afetos, sistematizando-os, que o sistema irá agir, determinando lugares, territórios, modos, discursos, usos que irão se dobrar sobre o sujeito, sobre sua anatomia de afetos, criando subjetividades, muros simbólicos, subalternidades e partilhas.

Um corpo é cheio de buracos, fendas, espaços, vapores, cachoeiras, dobras, bordas, sabores e utopias, por isso é desejado por todos os lados, sendo violável, penetrável, fatiável, profanável, objetivável, inventado. O corpo está aí, aqui e lá, e apesar de sua intensidade pode não ser visto, pode ser apagado, silenciado e, na mesma medida, se tornar hipervisível, como os corpos LGBTQIA+, corpos negros, corpos gordos, corpos de mulher, tornando-se corpos abjetos de uma nação patriarcal, racializante, colonial e capitalista. O corpo é uma trama de interconexões capaz de, por si só, articular disciplinas diversas, conceitos vários e diversas línguas que tentam dizer algo definitivo sobre o corpo, capturá-lo, discipliná-lo, policiá-lo, organizá-lo em um território. No entanto, mesmo usado um corpo nunca pode ser comprado - ainda que se saiba quanto dinheiro se investe no corpo - um corpo não é uma propriedade. De quem é o corpo? pergunta Nancy. E no indício 33, diz: “Não existe resposta para “quem”, porque este é tanto o corpo quanto o proprietário do corpo” [...] “Meu corpo” então remete à inatribuibilidade dos dois termos da expressão. Quem lhe deu seu corpo? Ninguém senão você mesmo[...] (Não estou eu sempre nas minhas próprias costas, na véspera de chegar até “meu corpo”?). Esse “meu corpo”, continua Nancy no Indício 34, indica uma apropriação e não propriedade: “Possuo meu corpo, trato dele como eu quiser, tenho sobre ele o *jus uti et abutendi*. Mas ele, por sua vez, me possui: Me puxa ou me interrompe, me ofende, me detém, me impele, me repele. Somos um par de possuídos, um casal de dançarinos demoníacos” (Nancy, 2012, p. 51).

Estando o sujeito sempre às costas do corpo, o inalcançável corpo é o que pode se desviar de toda instância de poder e modo de controle das subjetividades. Nosso corpo nos escapa, por sua vulnerabilidade às forças e por seu poder de afetibilidade. Todo corpo possui um saber próprio, e todo corpo quer mais vida, mais utopias. Por sempre escapar ao sujeito racional, ao controle biopolítico do SRH, um corpo pode desaparecer ou mesmo nem existir para o sistema, mas ainda assim ele estará presente, construindo outros mundos, suas corpos. Ao mesmo tempo submetido e agente, permeável aos encontros com outros corpos, o corpo é escrito e se escreve infinitamente, não há uma origem para um corpo. Um corpo se inscreve (e encena) nas dobras da linguagem e nas dobras da pele-superfície dos afetos. Se eu digo que sou uma mulher, é sobre a representação de uma presença ou do corpo material/genital que essa minha língua informa? E ao dizer “mulher” o que se insinua na dobra entre a língua, o corpo, a escrita, a política e o sonho? Se um eu está sempre às costas do corpo, é nesse instante da língua que me reconheço ou que me espanto? Pensar na anatomia furtiva de afetos como um corpo dançante, é pensar esse corpo, seu ecossistema, como um pirata profanador das crenças afetivas e das realidades imutáveis, é transvalorizar

e transversalizar o corpo numa *corpa*, é dar prova de que nossas vidas existem, insubmissas, em luta contra todo anticorpo.

Mas nem todo corpo quer mais vida. Há processos de subjetivação próprios ao anticorpo, máquina-refém do SRH. Corpo produtor de cadáveres, arquiteto de muros/fronteiras, e das prisões construídas com os abjetos do SRH. O anticorpo não vive uma vida, ele não dança, define em sua sobrevivência. Cada vez com menos corpo, com menos utopias, seu trabalho é manter a ordem estabelecida, é separar-se de seus abjetos. Corpo-coisa reproduzidor de um mundo grave, de automatismos soprados. Esse corpo-coisa esqueceu de viver (de dançar) pois não se esquece de nada, ele acumula. Servil à realidades que controlam o real, e replicante de um política (biopolítica) violenta sobre os corpos, o anticorpo é matéria rígida que se apegou, desesperadamente, a uma forma, reduzindo seu mapa de afetos ao ressentimento. Limitado por suas representações, e guiado pela oposição sujeito/objeto/abjeto, o anticorpo é uma máquina multiplicadora de cadáveres que retornam, assombrando-o. O anticorpo é um corpo blindado aos encontros, que preencheu seus buracos, todos, com os cadáveres que herdou do SRH. Pesado demais para habitar as superfícies, esse corpo sobrevive inerte, ele desaprendeu a esquecer, a deslizar na superfície. O anticorpo é um corpo ressentido, retraído, que se apequenou num sujeito vigilante.

Se um corpo produz utopias, o sujeito produz abjetos: fronteiras que a identidade constrói para reivindicar-se como identidade, instituindo o “eu”, ao mesmo tempo em que demarca o risco, o perigo eminente. No ensaio “Poderes do horror, ensaio sobre a abjeção”, a filósofa e crítica feminista, Julia Kristeva invoca um tipo específico de afeto, o repúdio causado pela subversão dos limites, morais, corporais, linguísticos, políticos, acadêmicos, psíquicos, culturais, sexuais, para desenvolver o conceito de abjeção; em suas palavras: “Fronteira sem dúvida, a abjeção é sobretudo ambiguidade. Porque, ao demarcar, ela não separa radicalmente o sujeito daquilo que o ameaça – pelo contrário, ela o reconhece em perigo perpétuo” (Kristeva, 1980, p. 9). A abjeção é o lugar de fronteira entre mim e o outro. Mas o interessante a se notar, nesta demarcação de fronteira, é que a abjeção, o sentimento de repulsa, se dá sobre aquilo (o abjeto) que eu expulso de mim, do que considero outro de mim, sendo meu. O conceito nos aponta com sua flecha o que assombra o sujeito, aquilo que o ameaça em seu território demarcado. Por não ser um objeto, separado, a abjeção vem desmontar as certezas do sujeito sobre sua identidade e fechamento em um si mesmo, pois um corpo nunca termina, está sempre por se (re)fazer: “O corpo é como um envelope: serve, então, para conter aquilo que depois deve ser desenvolvido. O desenvolvimento é interminável. O corpo finito contém o infinito, que não é nem alma nem espírito, e sim o desenvolvimento do corpo” (Nancy, 2012, p. 45).

O corpo dançante, superfície vibrátil, em seu bailado à revés da funcionalidade dos anticorpos dóceis, rígidos e disciplinados, tem como trabalho e tarefa nanopolítica subverter as fronteiras levantadas entre mim e o outro, esse outro que eu expulsei de mim para me equilibrar no mundo e para me destacar do mundo. O corpo dançante me invade, furtivamente, trazendo na sua superfície iluminada o que separei de mim: *minha corpa abjeta*. A corpa é o que desafia o sujeito funcional, senhor de um comportamento específico, de certa economia corporal, de uma identidade socialmente definitiva. Minha corpa é o que me lança no campo do irrepresentável de mim, ela traz o abjeto que me retorna como desejo, que desfaz o sentido que depus em mim. A corpa, em sua anatomia violentamente afetuosa, ou melhor, em sua tarefa afetuosa, tem a força de desestabilizar o sujeito que se separou do mundo, justamente por oferecer mais corpo, isto é, mais vida. Toda corpa nasce da utopia de

um corpo que se quer mais corpo. As corpas acontecem/nascem nos encontros, na ética de um cuidado, na escuta dos novos embriões de futuro, da vida que ainda está em gestação. Tudo na vida quer ganhar corpo, o grão de poeira, o feixe de luz, ...; até quando se faz de morto, o corpo está em gestação, está fazendo um trabalho (subterrâneo) para ganhar mais corpo, mais vida, mais superfície. Na dança infinita e demoníaca da corpa insubmissa, desobedeço. Tudo que chega, que vai, que regressa, que regenera, que acaba, me acontece e me transforma quando permito experimentar o nascimento da corpa em mim. Parto difícil que vem reescrever a vida sobre as marcas de subjetivação e de violência que enrijeceram meu corpo. Sem soterrar as feridas que me fizeram duvidar, sem coragem, das utopias de meu corpo. Assim, batizo meu corpo de corpa.

O tensionamento do olhar normativo causado pelas corpas em ação, na sua visualidade, forçam os espaços de representação historicamente fechados aos corpos dissidentes. O gesto estético político de autorrepresentação das corpas dissidentes se endereça ao outro e exige resposta e reparação nos seus direitos humanos, de gozo e de desejo. Submetendo o olhar normativo à representação do que foi excluído (abjetado), as corpas subversivas ao SRH questionam, em sua visualidade, o discurso dominante, ao mesmo tempo em que afirmam uma outra língua: a voz/linguagem da corpa que exige visibilidade. A representação de si é um discurso endereçado, e, sem dúvida nenhuma, a representação das corpas (ao avesso da representação que produz objetos) se relaciona com humanização e resistência. Essa problemática é vista por Judith Butler (2011) não como uma relação direta e simples, na suposição de que aqueles que ganham representação, e principalmente, autorrepresentação, ganham mais chance de serem humanizados, enquanto aqueles que não tem oportunidade de se representarem a si mesmo são subalternizados, ou vistos como menos humanos e por fim nem mesmo existirem. Não é tão simples assim, pois numa representação midiática as corpas podem ser absorvidas, capturadas e desumanizadas pelo SRH, isto é, fetichizadas como objetos do SRH.

Essa captura midiática, conforme ilumina Butler, poderia fazer de certas corpas um símbolo de sucesso e de progresso do próprio SRH, isto é, de seu triunfo e atualização de seu processo de colonização; conforme podemos verificar em programas midiáticos de tv aberta, de uso capitaneado das corpas para recuperação de capital, na absorção controlada das corpas. Porque nesta captura de efeito triunfal, o que se obliterou foi a dor, a vulnerabilidade e a precariedade dessas vidas. Celebrar a existência das corpas é fundamental, mas é necessário atenção para não promover uma mascarada. Temos que nos perguntar pela função da autorrepresentação das corpas dissidentes, pelo desejo de reparação que se extrai na (auto)representação. A corpa é um corpo que celebra/dança sua existência, sem no entanto apagar ou soterrar as cenas de dor e de violência sofridas, ou mesmo a precariedade da vida. A corpa, neste movimento de autorrepresentação, no contraditório entre celebração e reparação, se distancia do SRH por se negar a ser troféu ou alvo do SRH, sendo portanto irrepresentável para o sistema. Neste contexto corrobora Butler (2011):

Para a representação exprimir o humano, portanto, ela deve não apenas falhar, mas deve *mostrar* sua falha [o que há de irrepresentável]. [...] o humano não é identificado com aquilo que é representado, mas – da mesma forma – não o é com o irrepresentável. O humano é, ao contrário, aquilo que limita o sucesso de qualquer prática representacional. (p. 27)

A proximidade da precariedade da vida, a celebração de nossa comum vulnerabilidade, é o que me instiga as corpas em ato na cena contemporânea. Escutar/ver essas corpas é

ouvir a dor do humano, no próprio fracasso/falha de sua representação. É essa voz da dor de uma ferida que exige reparação que a corpa queer da artista mexicana Lukas Avendaño me faz escutar as feridas de minha corpa. Lukas, em seu gesto político e estético de autorrepresentação, desafia o SRH na celebração de uma visualidade e realidade queer, pactuando vulnerabilidade, humanidade em paisagens de si, repletas de transversalidade.

A autorrepresentação em Lukas Avendaño, em sua problematização da arte e da vida com sua corpa muxe (homossexual do Istmo de Tehuantepec, Oaxaca), na vivência entre a violência sofrida e a celebração de sua corpa dançante, faz da arte um combate pela vida, por direitos, pela existência, pelo gozo, pela produção de presença de sua corpa no mundo. Verifica-se nas bordas e na dobra do íntimo, do cotidiano e do desejo uma arte-escritura-corpa que se põe como tarefa a desidentificação da sexualidade e dos corpos, numa cena povoada de ações desafiadoras do pensamento crítico hegemônico. A corpa queer de Lukas, em sua proposta radical de subversão do olhar normativo, contra-dominação do Sistema de Representação Heterossexual, em seu gesto de autorrepresentação, busca como ato político e afetivo a reparação. Quando um ato de celebração de uma corpa se faz grito de reparação para tantas corpas, um espetáculo midiático se interrompe para dar lugar a uma festa de confluências e corresponsabilidades, ao avesso de uma representação identitária excludente. Uma festa que desafia, em sua urgência ética, e também estética, o pensamento crítico. Mas principalmente uma festa que ocorre no encontro e que se faz na tessitura dos afetos. Uma festa-ato-celebração da vida, do humano que habita cada corpa, cada história, cada experiência. Da celebração do direito de sua corpa existir, na exigência e no grito de reparação ética, que nos chamam à responsabilidade.

Como afirma Lukas<sup>4</sup>, estar vivo não provaria sequer sua existência. O sistema heteronormativo o faz duvidar de sua existência, da possibilidade de convívio de sua corpa com outros corpos e corpas, pois para o SRH sua corpa não existe, pois é inclassificável. O olhar do SRH para sua corpa, arrasta toda representação sensível ética e política dessa corpa para baixo, soterrando-a, colocando-a para baixo do tapete, no território dos abjetos. É como se as corpas dissidentes tivessem que provar o tempo todo que o que o sistema diz ser a verdade - essa realidade que empurra para as margens toda pluralidade de existência -, não é a verdade. Um esforço sem fim, que exige das corpas uma constante luta pela vida, por direitos, pela existência, pelo gozo, pela produção de presença no mundo. É sua corpa queer que desperta outras corpas para uma insubmissão à ordem instituída. Seu trabalho, como a própria artista explicita, busca por uma performatividade do cotidiano. Uma dobra entre sua corpa e a vida social de sua gente, seus costumes. Sua corpa queer encontra na dança um dispositivo para a transmutação da realidade, das subjetividades, na intenção de abrir outras possibilidades para o real. Sua dança é a língua para falar de suas cicatrizes, memórias e de sua gente. Uma língua para dizer, revirar, retraçar arquivos de afetos, seus e do mundo. A arte é sua língua, e como a artista diz: não tenho outra saída que não seja dizer, me escutem: “Meu corpo é a mostra da transversalidade e não da transversalidade”. [...] no corpo encontrei a maneira de dizer, de sentir, de pensar e de transmitir. Outros se encontram e se cria uma grande comunidade”<sup>5</sup>.

4 Fala do artista durante o Seminário Cartografias Críticas. Seminário virtual, coordenado por Ileana Diéguez (UAM-C), Yissel Arce (UAM-X), Rubén Chababo (Universidad de Rosario, Argentina), Álvaro Villalobos (UAMex). Realizado por Zoom, em 13 de outubro de 2021.

5 Avendaño, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UejJeyPFbaM>. Acesso em 10 de outubro de 2021

Ao buscar pela transversalidade como marca de sua corpa, Lukas aponta a necessidade de estar sempre em movimento, isto é, de uma necessária e constante busca de si, na auto-problematização de sua existência na arte, no seu autorreconhecimento como corpa, do que significa politicamente e esteticamente se autorrepresentar como muxex, da complexidade de pertencer a uma muxexidade. Corpa geradora de seus, tantos nascimentos, que não apaga suas dores, mas que as reescreve com a confiança para vivenciar a experiência vital da diferença, do indeterminado de todo acontecimento, nascimento e subjetividade. E buscando novamente esses indícios do corpo, citamos mais uma vez Nancy (2012) (Indício 45):

O corpo é *nosso* e nos é *próprio* na exata medida em que não nos pertence e se subtrai à intimidade do nosso próprio ser, se é que este existe, coisa de que justamente o corpo nos faz duvidar seriamente. Mas, nessa medida, que não admite nenhuma limitação, nosso corpo não é apenas nosso, mas também nós, nós mesmos, até a morte. (p. 53)

Eu e meu corpo não coincidimos, nem mesmo meu corpo coincide com ele mesmo, nunca. Também não posso tomar meu corpo em sua totalidade, impossível capturar o corpo, e no entanto, ele é nosso e está aqui. É em relação a ele que todas as coisas se movem, é a partir dele que as coisas se medem, sempre em relação. Eu e meu corpo nos possuímos como desesperados, criamos alianças temporárias, pactos, devires, utopias e realidades, e também nos traímos. E novamente Nancy (2012):

[...] não pode haver um só corpo, e o corpo traz a diferença. São forças dispostas e estendidas umas contra as outras. O “contra” (de encontro, em recontro, contraposto “de perto”) é a categoria maior do corpo. Quer dizer, o jogo de diferenças, contrastes, resistências, capturas, penetrações, repulsões, densidades, pesos e medidas. Meu corpo existe contra o tecido de suas vestes, o vapor do ar que ele respira, o brilho das luzes ou o roçar das trevas. (p. 48)

Esse jogo de diferenças trazidos em/no corpo, Lukas problematiza na autorrepresentação de sua muxexidade que, como afirma, só existe em relação a outros corpos. Ainda que todos os corpos falemos de ternura, afeto, amor, dor e violência, sendo todo corpo um arquivo vivo de experiências e vivências, o debate político desse entre corpos se faz urgente e incontornável, pois o que está em jogo neste entre corpos é a própria existência dos corpos, enquanto corpas. Na peça “Réquiem para un Alcaraván”<sup>6</sup> Lukas (2012) executa uma ação *queer*, um corte transversal sobre o repertório do imaginário de Tehuana, e mais especificamente, sobre o que vem a ser a mulher zapoteca enquanto símbolo de uma tradição ancestral. Neste corte, a artista subverte essas representações com viés nacionalista, patriarcal e heterossexista com a presença de sua corpa, propondo novas relações e novas paisagens. Sua estratégia é desnaturalizar esse imaginário, não pelo excesso, cancelamento ou pelo deboche, mas por uma performatividade que reescreve o ritual e a dança de sua cultura, problematizando-as com a presença de sua corpa não binária. Sua ação faz ecoar sua indignação e crítica ao SRH, na reescrita performativa da tradição. Em seu gesto, a artista se autoriza a partilhar e compartilhar desse imaginário com sua gente, performando a tradição ancestral com sua

6 Avendaño, 2015. Disponível em: <<https://vimeo.com/152631668>>. Acesso em 10 de outubro de 2021.

corpa. Como diz Lukas, seu desejo foi fazer com que sua gente se sentisse representada em suas tradições. O giro emocional do artista foi pactuar com a tradição, mas com a singularidade de uma corpa muxe, atravessando a cultura e o imaginário de sua localidade com questões de gênero. O gesto de Lukas, suas palavras, é uma ação de combate ao modelo identitário nacional heteronormativo, corporizando uma realidade social inviabilizada (a diversidade sexual entre os indígenas zapotecas, de Oaxaca). A peça, nos diz Lukas, é uma dança performativa, que apresenta “Ritos de passagem femininos” próprios da cultura do Istmo Tehuantepec; ritos que na peça são executados por uma corpa muxe.

A peça traz uma visualidade performativa executada com vestuários e fragmentos de danças tradicionais originalmente reservadas à mulher do Istmo. As cenas de “Réquiem” possuem uma visualidade que tensiona o imaginário de sua gente através da voz/corpa/palavra de uma *muxe*. A obra/cena destaca momentos ritualísticos do Istmo, como: o casamento, a mordomia cristã, a importância da mulher curandeira e o luto. À diferença da tradição, Lukas, ao se vestir com vestimentas da tradição zapoteca, não utiliza a parte de cima, o huipil, deixando à mostra seu torso nu, isto é, presentificando sua corpa *muxe*. Com metade da vestimenta, a artista apresenta uma visualidade transgênera, híbrida, questionadora das fronteiras entre os gêneros, já que não há aqui a intenção de um mimetismo do que seria uma mulher. Trata-se de uma outra linguagem: a muxeidade. Uma obra que denomino como indisciplinada, que eclode à partir da reescritura/problematização da tradição zapoteca, se auto-autorizando à uma representação *muxe* da tradição. Uma ação que problematiza a tradição ao mesmo tempo em que reivindica essa tradição com essa corpa: um grito de celebração e de reparação que transforma um terreno “neutro” (normativo) em paisagem, isto é, em um particular modo de ver.

Em um dos seus quadros visuais, a ação elabora uma intervenção performativa na tradicional cena istmena de compartilhar flores no dia seguinte da noite nupcial. Neste quadro/paisagem se visualiza o gesto estético e político de Lukas, no qual rosas vermelhas são violadas com o seu dedo médio, despedaçando-as brutalmente. Em sua representação/alusão ao pênis, Lukas denuncia a maneira violenta e naturalizada que uma sociedade heteronormativa representa os gêneros em seu imaginário: um escancarado binarismo escamoteador da história que foi construída e eternizada ao longo dos séculos, como forma de justificar essa arbitrária diferença entre os gêneros: força/fraqueza; dentro/fora; penetração/receptáculo; feminino/masculino. Como muito bem aponta Pierre Bourdieu (2012): “[...] aquilo que, na história, aparece como eterno não é mais que o produto de um trabalho de eternização que compete a instituições interligadas tais como a família, a igreja, a escola” (p. 7). A proposta de Bourdieu é clara: devolver para a história essa relação entre os gêneros que a visão tradicional naturalista tenta arrancar. A história é feita de ações, e somos, todos, agentes históricos. A proposta de Bourdieu (2012) é um levante “contra estas forças históricas de des-historicização que deve orientar-se, prioritariamente, uma iniciativa de mobilização visando repor em marcha a história, neutralizando os mecanismos de neutralização da história” (p. 7). Tal marca/proposta verificamos em Lukas, em seu gesto político e estético de transversalidade na tradição, o que marca de forma potente seu levante contra o ideal de neutralização da história, sem, evidentemente, negar a história.

Outro momento importante que destaco como gesto de reparação e de decolonização é a performance/ato político transgressor do luto. Ao performar a prece para a Misericórdia de Deus, à Jesus e a Virgem Maria, penteando seus longos cabelos negros, Lukas convoca seu direito à fé, como qualquer outro que crê, ao mesmo tempo em que compartilha conosco a

dor pela violência em ter que exigir seu direito de partilhar da fé. Sua corpa não esconde a precariedade da vida, que ecoa no grito para que o escutem, todos! Um grito para que vejam que sua corpa é real, que as corpas muxes existem. Um ato de desagravo a “los putos del mundo”, como diz a artista, pois seu único capital é se fazer escutar. A dança, a arte, declara, é o que dá credibilidade à sua corpa, ao desejo e à dor de tantas outras corpas muxes: “Não esqueçam que quem está em cena é um puto, um gay, ele mesmo e não um personagem”, e completa:

A imagem em Réquiem pode parecer bonita. Qualquer um pode esquecer que quem está ali é um Muxe, quem está em cena é um gay que muitas vezes foi segregado, discriminado, ridicularizado, subalternizado, etc. Então, o que eu digo é que a dança pode estar muito bonita, o texto muito bonito e que emoção, mas não esqueçam que quem está ali não é um ator, sou eu, é minha subjetividade, é minha história. É a história de minha comunidade, é a história de minha ascendência étnica. Quando digo “minha história” é a história de muitos outros e muitas outras que em outros contextos, e eu pude me dar essa liberdade, não podem fazê-lo. Por isso eu quero que, para além da questão ética, não esqueça que é um rito de desagravo, não esqueçam essa corresponsabilidade, porque como cidadãos creio que esta é uma corresponsabilidade que a todos e a todas nos toca<sup>7</sup>.

“Réquiem para un Alcaraván” é uma estratégia, um movimento para a desidentificação política e estética com o SRH, escavando por dentro as tradições do Istmo e devolvendo historicidade ao que foi naturalizado como diferença de gênero. Ao mesmo tempo em que afirma a identidade *muxe* em seu vínculo com a cultura, com a tradição, sua performance alarga esse vínculo, explorando a sexualidade e o erotismo dessa corpa. E mais uma vez, Lukas:

Como muxe, sua identidade não vem apenas de dentro, é sempre um fato social e coletivo. [...] a palavra “muxe” não significa qualquer coisa em espanhol – é um termo local que tece muitos fios, como uma tapeçaria: há um fio que representa a masculinidade, um fio de feminilidade – e ainda mais relacionado a costumes e usos, festas e religião, nossos sistemas sociais de dever e obrigação. Então, há um fio de sexualidade. Quando eu combino o traje tradicional das mulheres zapotecas com meu corpo nu, acho que isso nos aproxima desse tipo de complexidade 8.

7 Entrevista eletrônica com Antonio Pietro. Junho de 2013. Disponível em: [https://www.academia.edu/38574848/\\_Representación\\_de\\_un\\_muxe\\_la\\_identidad\\_performática\\_de\\_Lukas\\_Avendaño](https://www.academia.edu/38574848/_Representación_de_un_muxe_la_identidad_performática_de_Lukas_Avendaño)>. Acesso em 10 de outubro de 2021.

8 Avendaño, Lukas. Disponível em: <https://goianinha.org/ultimas-noticias/dez-artistas-indigenas-queer-falam-sobre-a-origem-de-suas-inspiracoes/>. Acesso em 10 de outubro de 2021.

## CONCLUSÃO

Concluo esse ensaio com a pergunta inevitável: por quais utopias irradiamos, eu e o meu corpo? Para transmutar o corpo numa corpa, corpo dançante, visualidade irrepresentável pelo SRH é necessário um trabalho afetivo sobre os corpos, ativando nossa corresponsabilidade histórica, como agentes da história. Provocamos estados afetivos e desenhamos mapas de afetos a partir do acontecimento que se dá num encontro, entre os corpos. Povoamos o mundo com representações e utopias, na invenção de realidades que irão se dobrar sobre todos os corpos, sobre as subjetividades. Um corpo pode se fazer penetrável ou impenetrável aos afetos e às emoções? Um corpo pode se blindar ou, ao contrário, não denegar sua vulnerabilidade às forças? Essa diferença é fundamental, pois a potência do corpo está em seu poder de afetar e de ser afetado. É na vulnerabilidade que o corpo se faz corpa, transmutando estados afetivos passivos, em estados afetivos ativos. O corpo é a tarefa contra as crenças afetivas que resistem à mobilidade! A tarefa nanopolítica do corpo é resistir, em sua vulnerabilidade, ao projeto de dominação dos corpos tanto nos planos político, social, econômico como afetivo. O corpo é a tarefa contra todo real intimidante, imperativo de uma submissão. As emoções são crenças e somos nossos estados afetivos, nosso imaginário e nossas utopias. Mudar nossa cartografia de afetos é também transformar nossos desejos e necessidades, e além disso, é desautorizar o real intimidante a falar em nós e por nós. A tarefa nanopolítica do corpo é se fazer corpa, em uma anatomia furtiva de afetos. Dançar um bailado ao revés do SRH, no delírio reivindicante da corpa, por utopias pela vida, por toda existência.

É contra o desaparecimento das utopias do corpo que a dança e o teatro podem abrir espaço para uma anatomia furtiva dos afetos, contra um mundo demasiadamente real, neste experimentar-se para tornar-se corpo em diferença com o mundo e ao mesmo tempo um corpo-mundo. Corpo dançante, anatomia furtiva de afetos, corpo biopotente, avesso às classificações representativas e suas divisões binárias. O gesto para um reencantamento do mundo, de todo o mundo, descarrilhando a realidade institucionalizada, é a dança de um corpo dançante: dança às avessas do corpo domesticado, de um corpo social e histórico que se diz a-histórico. Nesta cena encantada, de um mundo às avessas das hierarquias de gênero, de forma e conteúdo, haverá lugar para todo mundo e suas corpas? Cena de uma utopia? Sim, mas imperativa para qualquer mudança de direção e de paisagem.

## REFERÊNCIAS

- Andrade, O. (1972). Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios (p. 195). *Civilização brasileira*.
- Artaud, A. (2004). Oeuvres. *Quarto Gallimard*.
- Avendaño, L. [Betevé]. (04 de julho de 2018). *Entrevista a Lukas Avendaño, performer i antropòleg muxe - Terrícoles* | betevé [Arquivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=UejJeyPFbaM>.
- Avendaño, L. (2016). *Réquiem para un Alcaraván, Canadá 2015* [Arquivo de vídeo]. Vimeo. <https://vimeo.com/152631668>.
- Avendaño, L. (s.f.). Dez artistas indígenas queer falam sobre a origem de suas inspirações. Recuperado em 10 de outubro de 2021 de <https://goianinha.org/ultimas-noticias/dez-artistas-indigenas-queer-falam-sobre-a-origem-de-suas-inspiracoes/>
- Bourdieu, P. (2012). A dominação masculina. Bertrand Brasil.
- Butler, J. (2011). Vida precária. *Revista Contemporânea*, UFSCar, 1(1), 24.
- Dardeau, D. (2015). A questão do sujeito na filosofia de Emmanuel Lévinas: uma abordagem crítica sob a ótica derridiana. *Filosofia e Educação* [rfe], 7(2), 173. <https://doi.org/10.20396/rfe.v7i2.8637553>
- Derrida, J. (2002). A escritura e a diferença. *Perspectiva*.
- Grossman, É. (2003). *Artaud, "l'aliéné authentique"*. Farrago.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Éditions du Seuil.
- Nancy, J.-L. (2012). 58 indícios sobre o corpo. *Revista UFMG*, 19(1 e 2), 42-57. <https://doi.org/10.35699/2316-770X.2012.2710>
- Ribeiro, M. (2021). O corpo Biopotente. *Anais Simpósio Reflexões cênicas Contemporâneas - Lume e PPG Artes da cena*, 6. <https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/simposiorfc/article/view/729>
- Ribeiro, M. (2021). A escolha política de Medeia: um levante esquecido contra o Sistema de Representação Heterossexual (SRH). *Pitágoras* 500, 11(2), 49–63. <https://doi.org/10.20396/pita.v11i2.8667109>
- Stambaugh, A. P. (2014). "RepresentaXión" de un muxe: la identidad performática de Lukas Avendaño. *Latin American Theatre Review*.



*Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: [www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/](http://www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/).*



*Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.*

*© Pontificia Universidad Católica del Perú.*

*ISSN: 2955-8697*