



A VALSA FÁLICA DA BAILARINA

Pedro Vieira da Costa Filho¹

Esse texto passeia por uma escrita experimental que perpassa pela autobiografia, memória e crítica através da performance *A valsa fállica da bailarina*, enquanto pesquisa entre teoria e prática intitulada *SLOWflash II you*, pelo grupo de estudos Pedagogia e Performance, coordenado pelo Professor Doutor Fernando Passos (PPGAC – UFBa). Cruzo minhas percepções da cena com textos de autores da linha de pesquisa dos Estudos da Performance e que discutem as sexualidades *queer*. Não levantarei aqui a discussão entre os gêneros artísticos da dança e do teatro e suas fronteiras. Utilizo o termo performance enquanto categoria política imanente ao textual, corporal e artístico. Nessa escrita afirmo que o meu corpo é sexuado e que minha identidade *gay* e minha sexualidade homossexual não estão dissociados da minha performance.

Palavras-chave: *Performance Studies*; Teoria *Queer*; Autobiografia.

*Passar de vítima
a autor de si mesmo
é um bom movimento.
Lya Luft*

*Palavras são performáticas
e dançar é criar teoria.
Ciane Fernandes*

*Os corpos não se conformam.
Judith Butler*

Esse texto passeia por uma escrita experimental e performativa que perpassa pela autobiografia, memória e crítica através da performance *A valsa fállica da bailarina*. Cruzo minhas percepções da cena com textos de alguns autores da linha de pesquisa dos Estudos da Performance. Optei por teorias que discutem, principalmente, as sexualidades *queer*. A performance aconteceu no mês de setembro de dois mil e seis, enquanto pesquisa entre teoria e prática intitulada *SLOWflash II you*, pelo grupo de estudos Pedagogia e Performance, coordenado pelo Professor Doutor Fernando Passos, do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Não levantarei aqui a discussão entre os gêneros artísticos da dança e do teatro e suas fronteiras. Utilizo o termo performance enquanto categoria política imanente ao textual, corporal e artístico. Nessa escrita afirmo que o meu corpo é sexuado e que minha

identidade de veado² e minha sexualidade homossexual não estão dissociados da minha performance.

No grupo de estudos Pedagogia e Performance nós discutimos como conectar as valências de ser pesquisador, artista e professor através de conceitos críticos que envolvam as questões de gênero e sexualidade, raça e etnia e classe social. Para tanto, utilizamos textos sobre Teoria *Queer*, Pós-Colonialismo, Estudos Culturais e Teoria Crítica. A proposta foi a de cada um realizar uma cena autobiográfica de, no máximo, quinze minutos. Essas cenas foram gravadas e, durante o processo, assistimos as cenas em grupo e as discutimos, ao mesmo tempo em que iniciávamos o processo de escrita ao receber os *feedbacks* dos pesquisadores participantes.

Introduzindo a ponta

Minha performance é uma projeção das minhas ficções/fricções contidas em cantos de mim. Como intérprete de mim mesmo, conto um canto: *A valsa fálica da bailarina*. Esse nome é uma paródia do texto de Susan Foster *The ballerina's phallic pointe*. Aqui transcrevo, cito, parafraseio e traduzo livremente seu texto, criando uma confusão entre a minha voz e a voz da autora.

No texto ela fala da sapatilha de ponta como imaginação fálica do coreógrafo e da platéia. Discursa sobre as pernas rígidas, conectando-as a um pênis ereto. Foster utiliza essa imagem para discorrer sobre os corpos sexuados das bailarinas, sujeitados a hegemonia do discurso heterossexual na economia de produção social do balé. E pergunta: por que insultar a graça delicada e inflexível, a celebração magnífica de fisicalidade feminina que essas mulheres demonstram conectando-a as políticas sexuais do falo? A autora desenvolve a questão indicando que a resposta se encontra numa série de corpos sexuados desenvolvidos historicamente dentro de uma tradição de balé ao longo dos últimos duzentos anos. O peso desse corpo passado pressiona muito fortemente o balé contemporâneo para permitir uma recepção não-sexualizada de seu significado, até mesmo preparado e pronto para permitir a dispensa do conteúdo sexualizado como uma característica formal supérflua análoga, em impacto apenas a um clichê irrelevante.

A escrita, nesse caso, é um campo que não se encontra em si mesma. É necessário conexões, histórias, contextualizações, escolha de discursos e vozes, numa espécie de esquizofrenia. O intuito é o do pensamento crítico para não mais aceitar

discursos que excluem e inferiorizam minha valência política, caracterizados como naturais, subjetivos e inerentes à minha formação enquanto artista e sujeito.

Continuando o texto de Foster, ela traz o desejo do renomado crítico Jules Janin quando propunha e reforçava, em 1844, o pensamento de que dançarinos homens, tão grossos e densos por um lado, tão perigosamente afeminados por outro, devem ser banidos do palco. Essa crítica surge na mesma época em que a categoria “homossexual” surgia para marcar, subjugar e perseguir as sexualidades outras que não a heterossexual. Como efeito, o armário é reforçado enquanto lugar de esquecimento e de vergonha por ser homossexual e, também, de sobrevivência.

Como a autora indica, a mensagem dominante em todos os balés ampliava o desejo da união heterossexual. Então, para eliminar o problema do homem afeminado, surge a bailarina travestida no início do século dezenove. A caracterização do corpo feminino na personagem homem era a evidência material das convenções de fechamento no armário através do qual o desejo homossexual masculino era sublimado. Ela explica que esse tipo de fechamento no armário funcionava para facilitar ligações masculinas tanto em contexto homossexual, quando o público poderia imaginar dois homens em vez de duas mulheres, ou heterossexual, quando assegurava a potência masculina e racionalizava seu direito ao governo. O palco todo se tornava um armário para o exercício do desejo masculino. Portanto, a valorização heterossexual enquanto sexualidade dominante forçava uma interiorização do desejo homossexual e um fechamento no armário de práticas sociais e sexuais do mesmo sexo.

Sobre a bailarina, Foster exclama quatro pontos principais: 1) Ela se parece com, mas não é um pênis; 2) Ela atrai como se fosse, mas não é um fetiche; 3) Ela interpreta o desejo e a perda inevitável do objeto de desejo; 4) Ela dá forma ao significado. Essas são colocações que o discurso e a construção do texto dela permite-me observar esses contextos na minha performance. Durante a leitura desse texto, o leitor será capaz de pontuar e localizar esses lugares.

Após uma explanação inicial sobre o texto da Foster, me pergunto: Balé é técnica e/ou discurso? A bailarina é construída para quê, afinal? Para o desejo especular do homem? Como podemos frustrar esse olhar? Como subverter esse discurso através da dança?

Concluo essa parte indicando que o uso do termo “bailarina” na minha performance, já conectado com o texto descrito acima, será explicado mais adiante a partir da memória em minha tentativa de me tornar uma bailarina.

1º ato: descrição da cena

O meu figurino é caracterizado pela sobreposição de três meia-calças pretas rasgadas com botas pretas até abaixo do joelho e de saltos alto. Uma calcinha com um pênis de borracha ereto e, escondendo-o, uma cueca preta. A cabeça está quase careca, apenas com uma parte de cabelos grandes próprios na parte acima da nuca, uma rabo de cavalo solto. Sobrancelhas, tórax, barba e braços raspados. Uso no rosto pó facial, lápis preto bem escuro nos olhos, batom vermelho cor de sangue e cílios postiços de cor roxa. A performance se realiza no banheiro universitário masculino do segundo andar do PAC-UFBa (Pavilhão de Aulas do Canela) no Vale do Canela, em Salvador. Utilizo três músicas da cantora de *rock* e *funk* norte-americana Peaches: 1) *Fuck or kill* (Trepe ou morra); 2) *Fuck the pain away* (Foda-se a dor); 3) *Diddle my skittle* (Masturbe minha buceta). Tocam nessa seqüência, num total de nove minutos e trinta segundos, tempo de duração da performance. É necessário explicitar que essa performance é continuação da pesquisa de partituras corporais, a partir de Laban e Bartenieff, iniciada na disciplina TIO (Trabalho Individual Orientado) com a Professora Doutora Ciane Fernandes, no mestrado do mesmo programa.

O vídeo começa. A música toca. De uma das cabines, eu/ela sai. Eu, o observador *performer*. Ela, a piranha do banheiro. Ambos um só. Entra em outra cabine. Sai e vai ao mictório. Abaixa a cueca e mostra o pênis (de borracha). Eu/ela mijaja?! Tudo é tão falso, extremamente mentiroso, que se torna totalmente verdadeiro como uma espécie de suspensão da descrença³. Aperto os botões das descargas dos mictórios que lembra-me o urinol de Duchamp. Estou numa galeria de arte?! Volto meu olhar para a porta de entrada e, além dos dois *camera man* e de um amigo aceitos para assistir e filmar, outras amigas do grupo de estudos estão na porta. Eu/ela vou em direção à elas e fecho a porta. As expulso do banheiro masculino, lugar de não pertencimento das mulheres. Esse espaço engloba uma homossocialidade misteriosa. Após o ato de fechar a porta, eu/ela alvoroçamos o cabelo e batemos cabeça⁴ e agitamos o corpo aceleradamente desesperada num rito urgente de transe⁵. Pela tela da televisão, vejo que eu/ela entrou em transe.

Ela está presente. O transe, nesse caso, não se caracteriza pelo apagamento e esquecimento da personalidade mas, ao contrário, pelo aparecimento e evidenciamento de uma face de mim travesti, com toda a sua violência e paixão, sem medo da morte e da destruição.

Ela entra numa cabine do banheiro e escala a porta e se joga ao chão. A luz do banheiro pisca como numa boate. Meu amigo comanda a luz. Liga e desliga-a continuamente, causando um clima que encontra o ritmo da música e cria uma atmosfera de diversão, orgia e boate. Imagens em *flash* se acumulam revelando ela, a criatura do banheiro. Ela aperta as descargas dos mictórios e faz jorrar água sem parar. Transa com eles ativamente e passivamente chegando a exaustão desse momento ao esfregar os lábios dela no azulejo branco. Escorre e abandona sua boca nele. Marca e borra de beijo, batom sangue. Após essa cena, ela se joga no chão e enfia suas botas para serem lavadas na água dos mictórios. Rola e se esfrega pelo chão, numa dança convulsiva, acelerada e anti-séptica. Se levanta e retira sua calcinha com o pênis, pendurando-o na última porta da cabine dos banheiros.

Ela, que sou eu a observar pelo vídeo, entra numa cabine, se tranca lá. As câmeras não captam o que está a acontecer. Ela esconde o pênis físico⁶, apagando-o de seu corpo. Quando sai, encosta seu corpo na parede e se entrega ao peso próprio, escorregando até o chão. Da posição deitada inicia uma dança retorcida e aumenta continuamente seu fluxo, tempo e ritmo. Ela se cansa, se levanta e vai tateando com o corpo todo, encostado nas portas das cabines, com impulsos na tentativa de escalar as portas. Movimenta-se em direção aos lavabos. Ela encontra um espaço ínfimo onde a cabe. Senta numa privada de cabeça para baixo, não usada para seu fim nesse espaço mas resignificada como banco. Pega um rolo de papel higiênico enquanto olha para câmera, com nenhum foco, olhar fora do espaço⁷.

Rasga o papel e rapidamente se levanta e vai em direção à janela, no fim do banheiro. Enxuga o suor excessivo com o papel e pula com o impulso de se pendurar na janela. Agarra-se e tenta escalar. Cai no chão e dança uma dança cansada. Olha para o pênis de borracha pendurado na porta. Aproxima-se desacelerada e, fascinada, se ajoelha e o segura em suas mãos. Num movimento leve, suave, vai passeando o pênis em seu rosto, reconhecendo sua face, tocando sua pele, num misto de prazer, ânsia sossegada, necessidade profunda, felação. O pênis arranca um de seus cílios postiços, que desestabiliza ainda mais a sua identidade. Seu desejo primordial volta à tona, o gozo, como lembranças de encontros sexuais fortuitos em banheiros masculinos. Um forte espasmo corporal lança-a longe do pênis, ao chão. Ela se levanta, cansada, destruída, suja, e se tranca na cabine do banheiro, de onde saiu no início da cena. A música acaba. A performance acaba. Seu momento diva terminou. E ela volta para os cantos de dentro de mim.

Interlúdio das marcas de interpelação

Dessa performance vejo refeito meu desejo de silêncio não ouvido: ainda tento ser como os outros? Não. Há tempos desisti disso por percepção e recepção, interna e externa, de um corpo abjeto de não pertencimento. O mesmo não pertencimento o qual são indicados e interpelados as/os subalternas/os: travestis, pobres, negros, deficientes...

De acordo com Althusser e sua teoria da interpelação, evocado no texto (*Laughter*) da Pellegrini e novamente parafraseando, a existência da ideologia e a interpelação de indivíduos como sujeitos são exatamente a mesma coisa. A interpelação “Ei, veado!” é uma performance de comando que indica formas específicas de ideologia sexualizada gerando a estrutura normalizante de restrição e o apontamento da sujeição. Podemos também visualizar essa chamada nas placas dos banheiros onde indica a permissão para uso através do “masculino” ou “feminino”, binarismo compulsório característico da heteronormatividade e muito bem localizado enquanto dúvida de pertencimento no cartaz do longa-metragem *Transamerica*⁸. Através de sua teoria, Althusser propõe uma concepção de formação dos indivíduos através de como a ideologia chama os sujeitos, encaixando-os nas necessidades do estado liberal e suas estruturas de desigualdade. Pellegrini relata Althusser sugerindo que o sujeito é um ponto de contato, de certo modo, forjado na conjuntura de proibição e produção, indivíduo e estado, o psíquico e o social. É interessante, nesse momento, explicitar um questionamento que a autora faz: poderá a performance oferecer um local em potencial de reunião, ajudando não somente a iluminar relações entre o psíquico e o social, mas, talvez, até mesmo refazê-las?

Não sou *drag queen*, nem heterossexual. Nem negro, nem pobre. Nem *fashion*⁹, nem rico. Posso ser tudo isso, por herança colonial ou por performatividade. Talvez não completo, mas em pedaços. A performatividade é uma estratégia para assumir uma identidade, carregada de abjeções e exclusões, numa atitude crítica e política, revertendo sua valência. Os sujeitos podem utilizá-la para trabalhar questões de família, normas, violência, psicanálise etc, com a decisão de questionar e de não aceitar o que é imposto como natural, universal, central ou ideal. E, assim, revela discussões dentro do âmbito sócio-político para a abertura de espaços dignos de sobrevivência nos discursos e na vida. Discursos esses que tendem a fechar os sujeitos em armários, fazendo-os interiorizar a sensação de serem inadequados, inferiores e de subvida.

A performance do *performer* fica entre a ficção e a realidade, entre o real e o sonho, entre o desejo e o fetiche. Desespero, repugnância, abjeção e violência são elementos que compõem a performance/o *performer*. Portanto, a crise identitária do não reconhecimento fixo em identidades sexuais pré-estabelecidas e a experimentação de/em desejos ubíquos e transeuntes entre os riscos de vida, morte, sexo, torpor, expõem reflexões. Penso sobre as sexualidades, as normatividades que me subjuga, os gêneros artísticos e sobre a violência, para revelar questões e trabalhar críticas, como Judith Butler em seu recente livro *Undoing Gender* (Desfazendo Gênero), lançando em 2004.

Butler inicialmente pensa sobre os corpos sexualizados que são condenados a uma abjeção através do discurso dominante e binário da heterossexualidade. Traz uma reflexão ética sobre os limites universalizantes do desejo com o intuito de ampliar a crítica sobre as normas do gênero com a questão de maximizar as possibilidades de vida, quando as possibilidades podem chegar literalmente à morte. Pensa sobre os transgêneros e os intersexuais¹⁰, além dos *gays* e lésbicas. Ela chega num pensamento que indica a necessidade de se falar e pensar criticamente sobre a morfologia da palavra *humano*. Palavra essa que carrega uma imposição às pessoas, limitando-as a formas de atuar e de desejar viver suas sexualidades. Indica que cada vez mais é necessário o debate e a exposição sobre esses temas, tentando abrir discussões em todos os espaços, principalmente o político. Como ela diz, *meu corpo é e não é meu*, indicando o caráter coercitivo social, cultural e político sobre os corpos. Eu entendo através da seguinte frase: “Você pode ser veado, mas finja que é heterossexual.” Já ouvi esta frase, direta e indiretamente, muitas vezes no decorrer da minha vida e, quando não cumpria esta ordem, sofria sanção e até mesmo violências verbais e físicas.

Essas marcas estão aqui, percorrendo todo o texto e a performance. A sexualidade não é algo “natural”. Ela pode ser desviada, subvertida e negada. As normas regulatórias servem para impor limites de moralidade, de legitimidade e sanidade. Todos os indivíduos que escapam desses limites ficam marcados como imorais, patológicos, ilegítimos¹¹.

2º ato: banheiro masculino

O banheiro é uma caixa invólucra de permissões e tudo é possível quando relacionado ao baixo ventre: em trânsito performático, em silêncio desestabilizado ou em gemidos abafados?

Como de costume, grosso modo e grosso modelo, são criadas caixas, armários, *closets* para que tudo que é infernal, doentio e repugnante fique dentro delas. Pandora¹² é quem conhece bem essa caixa...

Nós, os subalternos, conhecemos bem também. E são dessas caixas/armários que grito. Sou um proto: protó/tipo, proto/humano, proto/plasma, proto/*drag*, proto/carne... a fragmentação da personalidade aflora. Identidades são o resultado de catástrofes¹³. A escatologia pode ser inserida nesse espaço, a fim de indicar o estudo sobre os excrementos ou, em teologia, o tratado sobre os fins últimos do homem¹⁴. Talvez seja o que procurava no banheiro masculino: fezes, pêlos pubianos, salivas, suores, urinas e espermatozoides, rastros últimos da presença dos homens, numa espécie de procura sem encontro. Meu corpo deseja outro corpo igual e é no banheiro para “iguais”, com a placa que interpela “masculino”, que vou atrás desse objeto de desejo sexual. E, nesse trânsito, misturam-se o desejo e o delírio.

O onanismo do *performer* se torna evidente ao se relacionar com o falo de borracha. Isso indica que ele não tem pênis e que é necessário prótese? Aliás, tudo é prótese: tanto o ato de pôr os cílios postiços, o pênis de borracha, a maquiagem, a bota de salto alto, sobressaltando traços constitutivos do feminino, quanto o ato anterior de raspar os pêlos, tirar as roupas masculinas, quanto o ato de esconder o pênis dentro da meia-calça, na tentativa de apagar os traços constitutivos do masculino.

Os discursos autopunitivos indicam a reprodução dos discursos normativos que passam pelos níveis biológicos, psicológicos e culturais e constituem a construção de um desejo condicionado ao merecimento do sujo, de tudo o que é feio, que é desvio, que é parafilico¹⁵. Discursos anti-saudáveis que encaixotou o veado. Discursos outros, do pecado, da exclusão, ficaram para o desviado. A proposta do discurso hegemônico da heterossexualidade compulsória e homofóbica é que o desviado crie seu próprio mundo e nele permaneça, fingindo que não existe como pessoa. Que fique estático, apagado, sem trejeitos, sem adornos, com dejetos. Invisível e sem lugar. Resta-lhe, portanto, o lugar do banheiro. Lugares estabelecidos para as categorias da subalternidade porque lugar da bicha é no armário; lugar da mulher é na cozinha; do louco é no hospício; o da violência é na rua, assim como lugar de negro é na favela. Mas quais os discursos que posso produzir? Penso que o lugar de mim não é em mim; é fora de mim quando apareço pela insistente escrita, na maioria das vezes, caótica, despedaçada, poética e que surge como um quebra cabeça.

Volto agora para a bailarina. Que bailarina é essa, tão transtornada, arrogante e sexualizada? De onde surge a imagem constante dessa bailarina recorrente em minha memória? E por que trazê-la de sua leveza, de seu universo onírico para o chão do banheiro?

Recorte autobiográfico

Nada mais privado do que o relato autobiográfico da construção, desconstrução e reconstrução¹⁶ de minha bailarina quando retorno, através da memória, para a cidade nordestina de Natal, capital do Estado do Rio Grande do Norte, onde morei mais de uma década. Lembro-me das aulas de balé clássico nas melhores escolas de dança. Fui convidado para ser ator na remontagem do balé de repertório que contaria a história do herói de Cervantes, “Dom Quixote”, e seria o pai da Kitri, a personagem principal da peça. Ela seria interpretada pela melhor solista da escola, de 15 anos de idade. Aceitei e começamos os ensaios. Seriam duas apresentações em dias consecutivos em comemoração ao aniversário do Teatro Alberto Maranhão, o teatro mais antigo e importante da cidade. No dia da primeira apresentação, fui fazer minha maquiagem. Envelheci meu rosto e joguei talco em meus longos cabelos para embranquecê-los. Tinha umas entradas e saídas rápidas e corria pelo palco. Na coxia, ouvi as bailarinas dizendo que o palco, o linóleo, estava escorregando muito e freneticamente passavam breu em suas sapatilhas de ponta. Diziam também, com pena e cuidado, que a bailarina principal estava caindo muito. A razão era o talco de meus cabelos. E foi assim que fiquei conhecido como “assassino de bailarinas”.

O desejo de ter me tornado bailarina falhou. Afinal, Ela, a do banheiro, é assassina de bailarinas. Desestabilizei seus *pointés* e *foettés*. Tombei com elas e assumo o papel do destruidor do belo cenário de sonho das bailarinas. Inevitável fim da cena: eu abandono o balé clássico. Abandonei como covarde o balé para não me sentir mais uma vez marcado e visto como um estranho e inadequado? Ou será que não tinha vaidade suficiente para ir além da dor física do trabalho de bailarino? E, depois, tenho pés para dentro. Além disso, descobri que escolióticos e lordóticos não são bem vindos ao mundo da dança e muito menos do balé clássico.

3º ato: aplausos

Sou uma diva e preciso de aplausos. Como no teatro de revista ou nas platéias dos programas de auditório, a interpelação se dá através de uma placa ou de bobos que

lançam a performance de comando: APLAUSOS. E os indivíduos, no jogo de submissão, aplaudem.

A conclusão desse texto se dá pela retrospectiva do que foi escrito. Na parte *Introduzindo* trago o texto de Susan Foster para conectar com o que pretendo dizer. No *1º ato* descrevi a performance com intersecção de falas várias, poéticas e performativas. No *Interlúdio* faço conexões com textos que estudamos na disciplina de mestrado no PPGAC-UFBA “Sexualidades e(m) performance: teorias cênicas do desejo” ministrada pelo professor Fernando Passos. No *2º ato* tento trazer questões sobre a sexualidade e como isso se dá pela identificação no corpo/sujeito. O *Recorte autobiográfico* foi o lugar de retorno a uma experiência vivida no balé clássico e de dizer como foi dado descarga no meu sonho de me tornar uma bailarina clássica.

Como uma diva *drag queen*, digo: É o que tem!

¹ Pedro Vieira da Costa Filho é estudante no mestrado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação da Universidade Federal da Bahia, atuando na linha de pesquisa “Performance e Fronteiras”. É graduado em Ciências Sociais (Bacharelado em Antropologia e Licenciatura Plena) pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Email: corpoesia@yahoo.com.br.

² Veado é a expressão usada para xingar homossexuais masculinos mas no texto é usada como assunção crítica assim como a expressão *queer* que resultou no campo de estudos *Queer Theory*.

³ “Para compreender essa condição falida do humano, Flusser propunha a ‘suspensão voluntária da descrença’, isto é, a mesma atitude crédula que temos quando nos entregamos à leitura de um romance ou à degustação de um filme. E, até mesmo, um tipo não dogmático e muito pessoal de fê - sem o qual nada é mesmo possível. Para Flusser, a teoria nada mais é que a imaginação da realidade. *O homem constrói modelos para proteger-se contra a realidade e não permitir que os seus raios o atinjam*, escreveu. Propunha, assim, uma filosofia móvel, que se deixasse perfurar pela vida”, Por José Castello.

⁴ “Bater cabeça” é a dança dos frequentadores de *shows* de *rock*, num movimento de mexer a cabeça sem parar e de acordo com o ritmo da música.

⁵ “*The serviteur must be induced to surrender his ego, that the archetype become manifest*” (DEREN, 1956:249).

⁶ *Aqüendar a néca*: nome dado no meio *gay* ao ato das travestis, *drag queens* e transformistas esconderem o pênis de forma que, esteticamente, pareça com uma vagina; apagamento físico do masculino.

⁷ Tipos de focos em Laban: um foco (direcionado), muitos focos ou nenhum foco (*focus out space*, fora do espaço).

⁸ *Transamerica*, EUA, 2005, direção de Duncan Tucker.

⁹ *Fashion* é um termo utilizado para explicitar que o sujeito está de acordo com a moda vigente.

¹⁰ Butler discute sobre os direitos e a violência a que são submetidos os transgêneros, pessoas que assumem no corpo o sexo oposto, e dos intersexos, também conhecidos como hermafroditas, pessoas que nascem com mais de uma possibilidade sexual física. Trata esta última questão para pensar sobre as cirurgias realizadas nos EUA, de crianças intersexuais recém-nascidas, com a concessão dos pais e do

discurso médico, como uma obrigação e como se não houvesse espaço para essas sexualidades na sociedade.

¹¹ LOURO, 2004:81-82.

¹² A Caixa de Pandora, da mitologia greco-romana, que carregava dentro dela todos os males do mundo.

¹³ Livre tradução da frase: “*Identities coalesce around catastrophes*” (Koestenbaum, 1993:87).

¹⁴ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio: o dicionário da língua portuguesa*. Coordenação de edição Margarida dos Anjos, Marina Baird Ferreira. 6ª ed. ver. Atual. Curitiba: Positivo, 2006.

¹⁵ Da palavra “parafilia”, ou seja, perversões sexuais de acordo com o discurso psicanalítico.

¹⁶ “Voltando à questão de construção, reconstrução ou desconstrução, talvez a dança contemporânea esteja de fato sempre fazendo as três simultaneamente, em um jogo contínuo e interessante.” (FERNANDES, 2004:51).

Referências Bibliográficas

BUTLER, Judith P. “Atos corporais subversivos”. In: **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. “Corpos que pesam: sobre os limites discursivo do “sexo””. In: **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Org. Guacira Lopes Louro. Tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BUTLER, Judith P. “Introduction: action in concert”. In: **Undoing gender**. New York: Routledge, 2004.

BUTLER, Judith P. “Beside oneself: on the limits of sexual autonomy”. In: **Undoing gender**. New York: Routledge, 2004.

CASTELLO, Jose. **Flusser, o filósofo da suspensão da descrença**. Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/coment20.htm>. Acesso em: 17/10/2006.

COSTA FILHO, Pedro V. **O ovo da Rainha Dragão**. Monografia do Departamento de Antropologia, Curso de Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2004, 97 p.

DEREN, Maya. “**The white darkness**”. In: **Divine Horsemen: the living Gods of Haiti**. New York: New Paltz.1983 [1953].

FERNANDES, Ciane. “Corpos co-moventes”. In: **Lições de Dança**. Nº 4. Rio de Janeiro, 2004.

FOSTER, Susan L. “The ballerina’s phallic pointe”. In: **Corporealities: dancing knowledge, culture and power**. Edited by Susan L. Foster. London and New York: Routledge, 1996.

KOESTENBAUM, Wayne. "The codes of Diva conduct". In: **The queen's throat: opera, homosexuality, and the mystery of desire**. 1st Vintage Book ed. New York: Poseidon Press, 1993.

LEPECKI, André. "Masculinity, solipsism, choreography: Bruce Nauman, Juan Dominguez, Xavier Le Roy". In: **Exhausting dance: performance and the politics of movement**. New York: Routledge, 2006.

LOURO, Guacira L. "Marcas do corpo, marcas de poder". In: **Um Corpo Estranho: Ensaio Sobre Sexualidade e Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PASSOS, Fernando. "Fronteiras do gênero e gêneros de fronteira: negociando performatividades da dança na arena das artes". In: **Revista da Fundarte**, Ano IV, vol. IV, nº 7, 2004.

PELLEGRINI, Ann. "(Laughter)". In: **Psychoanalysis and performance**. Edited by Patrick Campbell and Adrian Kear. USA: Routledge, 2001.

Vídeo da performance na internet: www.youtube.com/watch?v=UDIVTpE2x7c