

COMPOR BUGS: VERBETES POÉTICOS DE UMA (DES)CONSTRUÇÃO PERFORMATIVA

Paulo César Sousa Dos Santos Junior¹

RESUMO

Este artigo tem como ponto de partida o processo criativo da performance “Corpo Bug”. Inicialmente explora-se questões acerca do contexto do desenvolvimento da performance, com relatos analítico-bibliográficos sobre a relação entre o corpo homossexual cis do artista-pesquisador e o desenvolvimento de sua criação performativa. Três verbetes são construídos a partir dos verbos indutores da performance: Enviadescer, Corporificar e Bugar, os quais, exemplificam as reflexões acerca do “corpo bug” vislumbrado nessa pesquisa em *poéticas e procedimentos de criação artística*, embasados em três perspectivas teórico-metodológicas: (I) *A arte da performance* em Goldberg (2000), Cohen (2002) e Bonfitto (2013); (II) *Memória e Lugares* (sociais e simbólicos) em Ribeiro (2017), sobre o lugar de fala; Nora (1993), sobre os lugares de memória e Candau (2018) sobre Memória e Identidade; (III) *Sexualidade* em Sedgwick (2007) sobre as epistemologias do armário; e Haraway (1985) quando conceitua os Corpos Ciborgues. Nesse contexto, evidenciamos a performance como linguagem potencial de uma “existência irônica” em agenciamentos artístico-conceituais oriundos de uma (des)construção performativa.

Palavras-chave: Performance, Memória, Homossexualidade.

INTRODUÇÃO

O presente artigo, descreve a primeira parte da construção da performance “Corpo Bug”, a qual, integra as experimentações cênicas do projeto de pesquisa “1900 – O ranger da liberdade: A memória como indutora de performances de rua”² em desenvolvimento no Programa de Pós-graduação em artes da Universidade Federal do Pará, sob orientação do Profº Drº José Denis de Oliveira Bezerra³.

¹ Mestrando, Mestrado em Artes da Universidade Federal – PA, paulocesarjrr@gmail.com

² Desenvolvido com Bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

³ Professor Doutor, Instituto de Ciência da Arte da Universidade Federal – PA, denisletras@yahoo.com.br

É importante evidenciar que escrevo na perspectiva de artista-pesquisador, que investiga a *memória*⁴ de classes e movimentos *subalternos*⁵ como indutores de *performances* de rua. Sendo está, uma escrita memorial de uma pesquisa em artes, em desenvolvimento, que utiliza da composição de verbetes analítico-bibliográficos sobre este processo criativo.

A partir desse trabalho artístico, destacar-se-ão: os arranjos metodológicos; as reflexões acerca do processo criativo; e os agenciamentos conceituais entre Performance, Memória e Sexualidade.

Destaca-se também que a pesquisa de mestrado, em andamento, congrega um conjunto de ações performativas, desenvolvida com integrantes do Zecas Coletivo de Teatro⁶, grupo do qual, também, faço parte, na cidade onde resido: Belém-PA. Dessa maneira, quando escrevo sobre os acontecimentos e resultados desta pesquisa, vários *corpos-verbos*⁷ estão ativamente disparando questões a serem discutidas, experienciadas e analisadas. O que me leva a pensar que não deixamos de ser coletivos quando produzimos individualmente.

PERPECTIVAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Faremos uma descrição analítico-bibliográfica dos verbos indutores desta performance a partir de três campos teórico-metodológicos. O primeiro consiste nos Estudos da Performance. Pois, em alguns momentos do processo de experimentação cênica, realizamos a diferenciação entre o teatro e a performance, para que entendêssemos os limites entre as linguagens. É importante compreendermos o “entre”, tal como, Eleonora Fabião (2013) demonstra no prefácio do livro “Entre o Ator e o Performer”, de Matteo Bonfitto (2013):

⁴ Segundo Candau (2018, p.132): “a história busca revelar as formas do passado, enquanto a memória as modela, um pouco como faz a tradição. A primeira tem uma preocupação de ordenar, a segunda é atravessada pela desordem da paixão, das emoções e dos afetos. A história pode vir a legitimar, mas a memória é fundadora. Ali onde a história se esforça em colocar o passado a distância, a memória busca fundir-se nele”.

⁵ Pessoas, grupos ou movimentos de classes sociais com menor poder aquisitivo; minorias sociais estigmatizadas; residentes em lugares periféricos; etc.

⁶ Zecas Coletivo de Teatro, fundado em 2015 por integrantes do projeto de Extensão da Universidade Federal do Pará: Grupo de Teatro Universitário (turno da tarde - 2014). Este coletivo, se propõe a criar obras cênicas voltadas para problematizações sociais, militância acerca de grupos subalternizados (Negros, LGBTQ+, e Mulheres.), com espetáculos teatrais, performances e diversas práticas de ARTEvismo.

⁷ Corpos que agem sob o desejo de criar. Entendendo o corpo como um espaço criativo. (BACHELARD, 2008)

“Entre” não é lá, nem cá; não é antes, nem depois; não é isto ou aquilo; não é eu, você, nem outro. Ou ainda, “entre” não é, pois acontece como espaço-tempo de indeterminação, como campo de relação, como corpo em transição; Estar “entre”, sugiro, é a própria condição do corpo vivo (2013, p.01).

Ao habitarmos o “entre”, também começamos a entender onde precisávamos chegar para realizarmos “performances”, ao invés de “espetáculos” (pelo menos neste projeto que tem em seu cerne a performatividade). Um desses entendimentos é que uma das características da performance como linguagem artística, se a opusermos à linguagem teatral, é o rompimento do sentido dramaturgico, ao “evidenciar que a palavra “texto” deve ser entendida no seu sentido semiológico, isto é, como um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais” (COHEN, 2002, p. 29). Logo, projetamos as ações e os materiais desta performance, entendendo que “ao contrário do que acontece na tradição teatral, o *performer* é o artista, quase nunca uma personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa nos moldes tradicionais” (GOLDBARG, 2000, p. 09). Nesse caso, precisávamos projetar *ações*⁸ ao invés de cenas, criar *conceitos*⁹ ao invés de textos, e pensar a *persona*¹⁰ ao invés de personagens.

O segundo campo teórico-metodológico escolhido para propor reflexões, no presente artigos é a Memória. Em um dado momento das experimentações, criamos verbos de ação, que representassem o contexto poético da memória que cada um dos performers do projeto de pesquisa “1900 – o ranger da liberdade” selecionou para o desenvolvimento de sua experimentação. Dessa maneira, ao criarmos e selecionarmos estes verbos, começamos a perceber as possibilidades de abstração¹¹ das memórias do século XX, que cada um escolheu a partir da sua representatividade¹².

⁸ Nesse sentido, seria pensar o que poderíamos *fazer* para criar um *ambiente favorável* para a realização da performance.

⁹ Embasado no princípio da arte conceitual, ou seja: o contexto em que a obra é exposta e/ou executada.

¹⁰ Persona, nesse sentido, é um estado extra cotidiano, ou um extra-eu, onde existe a potencialização de traços da identidade do performer.

¹¹ “Certas estéticas sistematizam este processo de abstração: assim “a simplificação, a redução ao essencial, ao elementar, ao primário, para opor uma unidade à multiplicidade das coisas” (1971\; 71). Daí resulta uma geometrização das formas, uma simplificação dos indivíduos e dos movimentos, uma percepção dos códigos, das convenções e da estrutura de conjunto” (PAVIS, 1996, p. 01).

¹² “Um dos equívocos mais recorrentes que vemos acontecer é a confusão entre lugar de fala e representatividade. Uma travesti negra pode não se sentir representada por um homem branco cis, mas esse homem branco cis pode teorizar sobre a realidade das pessoas trans e travestis a partir do lugar que ele ocupa. Acreditamos que não pode haver essa desresponsabilização do sujeito do poder. A travesti negra fala a partir de sua localização social, assim como o homem branco cis” (RIBEIRO, 2017, p. 45).

Partindo desse exercício, o artista gráfico do grupo propôs a imagem da *Fig.1*, que representa um “tiro ao alvo”, para a identidade visual do projeto, pois, seguindo as experimentações que realizamos, todos os performers selecionaram memórias referentes a acontecimentos, personalidades e movimentos subalternos do século XX, que constantemente eram perseguidos ou oprimidos, seja por questões políticas, sociais ou simplesmente por sua existência fora dos padrões colonial-patriarcal-heterossexual-cristão-branco. O “tiro ao alvo”, nesse caso, é um símbolo que representa o “poder e a opressão” presente nas relações sociais das memórias utilizadas por cada um dos performers.



Figura 01 – Desenho gráfico do Trabalho 1900 – o ranger da liberdade. ¹³

É importante falar sobre a construção dessa imagem, pois, nela, sintetizamos o contexto poético de cada uma das performances, agenciando-os na criação do nosso primeiro *lugar de memória*¹⁴ do projeto, pois, segundo Pierre Nora “os lugares de memória são lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos” (1993, p.21); tal como a imagem criada, pois:

¹³ Figura 01: Criação do artista gráfico Wan Aleixo. Maio de 2019. Surge de um exercício de criação poética (inspirado em uma tarefa da disciplina “Atos de escritura” do PPGARTES-UFPA ministrado pelas Prof.ª Dr.ª Ivone Xavier e Prof.ª Dr.ª Bene Martins) onde cada performer escolheu verbos de ação que representassem o contexto poético da memória que cada um selecionou para o desenvolvimento da sua performance. Aliando esse exercício com a proposta de identidade visual, criamos também a imagem força do projeto de pesquisa.

¹⁴ “Diferentemente de todos os objetos da história, os lugares de memória não têm referentes na realidade. Ou melhor, eles são eles mesmos, seu próprio referente, sinais que devolvem a si mesmos, sinais em estado puro. Não que não tenham conteúdo, presença física ou histórica; ao contrário. Mas o que os faz lugares de memória é aquilo pelo que, exatamente, eles escapam da história” (NORA, 1993, p. 27).



Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. (NORA, 1993, p. 21).

Nesse contexto, é importante ressaltar que as obras artísticas que tenho desenvolvido nos últimos anos, perpassam por um processo de quebra do *armário de vidro*, o qual, compõe o terceiro campo teórico-metodológico que exploraremos nesta escrita: a homossexualidade. Sobre o armário de vidro, Eve Kosofsky Sedgwick (2007), afirma que:

pode autorizar o insulto (“jamais teria dito essas coisas se soubesse que você era gay” – sim, com certeza); pode também levar a relações mais afetuosas, mas relações cuja utilidade faz parte da ótica do assimétrico, do especular e do não explícito. Há versões mais ensolaradas e simplificadas da saída do armário nessas circunstâncias: uma mulher angustiada decide dizer à sua mãe que é lésbica, e a mãe responde: “Sim, meio que imaginei isso quando você e Joana começaram a dormir juntas há dez anos. (2007, p.38)

Nesse contexto, o armário de vidro, seria aquilo que todos sabem, mas não gostariam de saber ou comunicar diretamente, ocasionando “eufemismos” ou insultos, que:

torna o armário e suas saídas não mais, mas menos franco, porém; não mais equilibrado, mas mais volátil e até violento. Viver no armário, e então sair dele, nunca são questões puramente herméticas. As geografias pessoais e políticas são, antes, as mais imponderáveis e convulsivas do segredo aberto. (2007, p.38)

O qual, torna-se um obstáculo na construção da identidade do indivíduo homossexual, que vive esse “segredo aberto” cotidianamente. A autora prossegue dissertando sobre a relação da comunidade gay com a metáfora do “armário” tanto como um lugar de opressão, quanto como um lugar de passagem e\ou permanência da identidade do ser homossexual, evidenciando que:

Mesmo num nível individual, até entre as pessoas mais assumidamente gays há pouquíssimas que não estejam no armário com alguém que seja pessoal, econômica ou institucionalmente importante para elas. Além disso, a elasticidade mortífera da presunção heterossexista significa que, como Wendy em Peter Pan, as pessoas encontram novos muros que surgem à volta delas até quando cochilam. Cada encontro com uma nova turma de estudantes, para não falar de um novo chefe, assistente social, gerente de banco, senhorio, médico, constrói novos armários cujas leis características de ótica e física exigem, pelo menos da parte de pessoas gays, novos levantamentos, novos cálculos, novos esquemas e demandas de sigilo ou exposição. (2007, p.22.)

Nesse sentido, nós, homossexuais, por vezes nos camuflamos, intencionalmente ou não, por diversos fatores, como: a não aceitação da sexualidade, a necessidade de proteção e



autopreservação, ou pela “ incoerência relacional, posta nos termos altissonantes da distinção entre público e privado, que assola o espaço legal contemporâneo do ser gay” (2007, p.26) o qual cria uma espécie de identidade fragmentada, fazendo com que, mesmo após o indivíduo “sair do armário” fragmentos de sua personalidade ainda fiquem lá dentro, enclausuradas.

A criação de verbetes poéticos, proposta neste artigo, nos auxiliará na percepção dos lugares simbólicos e sociais que habito como Homem Homossexual Cis. Nesse sentido, começo a me aprofundar na descrição e agenciamentos artístico-conceituais de cada um dos verbos indutores de meu processo criativo individual: Enviadescer, Corporificar e Bugar. Assim, compondo os “bugs” necessários para esta (des)construção performativa.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

ENVIADESCER

Partindo destas questões, a fim de começar o processo de “(des)construção performativa”, ou seja, o resgate destes fragmentos do corpo homossexual do artista-pesquisador que ainda estão dentro do armário, evidencio a origem do verbo “enviadescer” como um indutor deste processo criativo, com a música “Enviadescer” do álbum “Pajupá” da *MC Linn da Quebrada*¹⁵.

Eu vou falar mais devagar pra ver se consegue entender
Se tu quiser ficar comigo, boy (ha-ha-ha)
Vai ter que enviadescer
Enviadescer, enviadescer
Ai meu deus, o que que é isto que estas bichas tão fazendo
Pra todo lado que eu olho, tão todxs enviadescendo. (QUEBRADA, 2017)

Realizando uma análise do verbo a partir do contexto da música, podemos dizer que na perspectiva abordada pela MC, existem dois significados: Descer e Enviadescer. O primeiro é um indutor da movimentação de “descer até o chão” presente na dança do estilo musical Funk, enquanto o segundo, refere-se à ação de afeminar-se, ou identificar-se como um corpo LGBTQ+, tal como sugere em outra estrofe da música:

¹⁵ “Artista multimídia e bixa travesty, Linn encontrou na música uma poderosa arma na luta pela quebra de paradigmas sexuais, de gênero e corpo. Em 2016, a artista se jogou na música com o hit “Enviadescer” e de lá pra cá não parou mais.” (Fonte: <https://www.linndaquebrada.com>. Acesso em: 01 de agosto de 2019, às 20:34 horas)



Mas não tem nada a ver com gostar de rola, ou não
Pode vir, cola junto, cas transviadas, sapatão
Bora enviadescer, até arrastar a bunda no chão
Ih, aí, as bichas ficou maluca
Além de enviadescer, tem que bater a bunda na nuca (QUEBRADA, 2017)

Ao dizer que “as bicha ficou maluca, além de enviadescer tem que bater a bunda na nuca” Linn da Quebrada evidencia o quanto a ação de ser afeminada, e comportar-se como tal, pode gerar incômodos e estigmas relacionadas ao “incorreto”, ou a “loucura”, já que ao assumir-se socialmente como homossexual (no caso da MC como “bixa travesty”), em todas as áreas de nossas vidas, o armário de vidro não poderá mais ser o suporte para os insultos eufemistas dos LGBTQ+fóbicos, os quais encontram outras maneiras de proferi-los, principalmente através da deslegitimação das linguagens, comportamentos ou discursos subalternos. Nesta pesquisa “Enviadescer” é um verbo de ação potente na quebra do armário de vidro.

Segundo Ribeiro (2017), o mesmo acontece com as mulheres negras, que enfrentam diversas situações de silenciamento, em locais como as universidades, por exemplo, onde “há a tentativa de deslegitimação da produção intelectual de mulheres negras e/ou latinas ou que propõem a descolonização do pensamento.” (p.9). Prossegue exemplificando que ao dissertar sobre lugar de fala “o propósito aqui não é impor uma epistemologia de verdade, mas de contribuir para o debate e mostrar diferentes perspectivas.” (p.9), pois:

quem possuiu o privilégio social possui o privilégio epistêmico, uma vez que o modelo valorizado e universal de ciência é branco. A consequência dessa hierarquização legitimou como superior a explicação epistemológica eurocêntrica conferindo ao pensamento moderno ocidental a exclusividade do que seria conhecimento válido, estruturando-o como dominante e, assim, inviabilizando outras experiências do conhecimento. (2017, p.15)

Exemplificando, a partir de nossa temática: quando começamos a “enviadescer” (quebrar os armários de vidro) as pessoas com que convivemos diariamente, mesmo as que já sabiam de questões referentes a nossa sexualidade, seja no trabalho, na escola, no núcleo familiar, na igreja e demais lugares de relação social, simultaneamente, começam a deslegitimar nossas ações por: afastarem-se da estética vigente e dos padrões de convívio social estabelecidos; pela não utilização ou enquadramento de nossas vivências na “norma culta” (estratégia ou necessidade de encontrar linguagens próprias, como o *Pajupá*¹⁶); pelo

¹⁶ É o nome de um dialeto da linguagem popular constituída da inserção em língua portuguesa de numerosas palavras e expressões provenientes de línguas africanas ocidentais, muito usado pelo chamado povo do santo, praticantes de religiões afro-brasileiras como candomblé, e também pela comunidade LGBTQ+.

receio da difamação da família como represália às atitudes não hetero-normativas dos parentes LGBTQ+; na necessidade de redescobrir a religiosidade através\com a sexualidade como princípio de aceitação ao invés de punição; e no estranhamento que o contato com o “corpo bugado”, (que em nossa hipótese, seria aquele que baseia sua existência em “falhas no sistema” social-estético-identitário) pode causar.

A partir da análise deste verbo, e seu contexto de criação, começo a entrar nas relações entre o corpo homossexual e a existência Ciborgue, citando o “*manifesto ciborgue*” de Donna Haraway, onde questões referentes ao corpo feminista e/ou subalterno são levantadas, tateando reflexões sobre gênero e sexualidade, a autora afirma que:

Nossos corpos são nossos eus; os corpos são mapas de poder e identidade. Os ciborgues não constituem exceção a isso. O corpo do ciborgue não é inocente; ele não nasceu num Paraíso; ele não busca uma identidade unitária, não produzindo, assim, dualismos antagônicos sem fim (ou até que o mundo tenha fim). Ele assume a ironia como natural. (1985, p.96.)

Se partirmos deste princípio em nossa análise, as palavras de cunho “vulgares” da música “envidescer”, podem ser interpretadas como essa “ironia natural” de um corpo ciborgue, pois, segundo a autora, o seu “mito do ciborgue significa fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades – elementos que as pessoas progressistas podem explorar como um dos componentes de um necessário trabalho político.” (2009, p.45). Essa transgressão de fronteiras também envolve a linguagem, as palavras e os verbos a serem usados no discurso progressista, pois se o ciborgue “não nasceu no paraíso” (p.45) as linguagens “santas” não representam a totalidade de seu corpo, pois seus verdadeiros lugares de existência reforçam-se na ironia, que:

tem a ver com contradições que não se resolvem – ainda que dialeticamente – em totalidades mais amplas: ela tem a ver com a tensão de manter juntas coisas incompatíveis porque todas são necessárias e verdadeiras. A ironia tem a ver com o humor e o jogo sério. Ela constitui também uma estratégia retórica e um método político que eu gostaria de ver mais respeitados no feminismo socialista. No centro de minha fé irônica, de minha blasfêmia, está a imagem do ciborgue. (2009, p.35)

Ao falar sobre sua “fé irônica”, Haraway, expõe uma das principais questões do corpo ciborgue: “manter juntas coisas incompatíveis porque todas são necessárias e verdadeiras”. Nesse caso, o sagrado e o profano estão juntos, em seus antagonismos, tal como o corpo orgânico e as máquinas, pois:

Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social

(83) 3322.3222

contato@desfazendogenero.com.br
www.desfazendogenero.com.br

significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo. (HARAWAY, 2009, p.36)

Cito este manifesto, aliado as reflexões sobre a epistemologia do armário, e a música “Envaidecer”, não apenas pela intrínseca relação com a performance aqui projetada, ou pela representatividade que encontro nestas três obras, mas como forma de aliar os três pilares principais desta escrita: Performance, Memória e Sexualidade. Estabelecendo assim, as relações entre os “corpos ciborgues” feministas de Donna Haraway e “Corpo Bug” homossexual sobre o qual reflito neste artigo.

CORPORIFICAR

Este verbo perpassa pela necessidade de empoderamento através da corporificação performava de questões referente a sexualidade, pois, como artista cênico, necessito aprender a me comunicar por outras linguagens, sejam essas sensoriais, corporais ou imagéticas. Nesse caso, percebo a performance como uma espécie de “linguagem ciborgue” que possibilita que consigamos experimentar ficções, não pela representação, mas pela vivência de um acontecimento híbrido entre o corpo e os lugares. Sobre estas questões é importante nos questionarmos sobre:

O gênero, a sexualidade, a corporificação, a habilidade: todos esses elementos são reconstituídos na história. Por que nossos corpos devem terminar na pele? Por que, na melhor das hipóteses, devemos nos limitar a considerar como corpos, além dos humanos, apenas outros seres também envolvidos pela pele? (HARAWAY, 2009, p.92)

A corporificação dos “bugs do sistema”, perpassa pela desmistificação da pele como a camada de impermeabilização do corpo, tal como, na quebra de limites entre a história do corpo e das máquinas, pois se “todos esses elementos são reconstituídos na história” (2009, p.9) para a construção do ciborgue “Corpo Bug” e a desconstrução do meu corpo homossexual, necessito refletir sobre os lugares de onde falamos, para:

romper com essa lógica de que somente os subalternos falem de suas localizações, fazendo com que aqueles inseridos na norma hegemônica sequer se pensem. Em outras palavras, é preciso, cada vez mais, que homens brancos cis estudem branquitude, cisgeneridade, masculinos. Como disse Rosane Borges, para a matéria *O que é lugar de fala e como ele é aplicado no debate público*, pensar lugar de fala é uma postura ética, pois “saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo”. (RIBEIRO, 2017, p.45)

Em “o que é lugar de fala?” Ribeiro (2017) disserta sobre o conceito de *lugar de fala*, evidenciando suas epistemologias e maneiras de aplicação no debate social, contextualizando historicamente como os indivíduos subalternos foram silenciados por métodos de escrita e fala que não contemplavam suas realidades sociais, pois “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social.” (p.35), a fim de evidenciar que “estaremos falando de poder e controle” (p. 30). Para que pensemos uma sociedade onde todas as vozes possam ser ouvidas, independente do lugar de onde se fala, entendendo que:

todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade. O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de locus social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados. (RIBEIRO, 2017, p. 46)

Nesse sentido, corporificar performaticamente questões referentes ao gênero e sexualidade, podem ser entendidos como uma “existência irônica”, a qual perpassa pelos lugares identitários e sociais que habitamos como LGBTQ+.

BUGAR

Adentrando no significado do verbo “bugar”, em nosso contexto de pesquisa, me proponho a analisar o significado da palavra “bug” do Portal Tecmundo, importante site sobre informática e tecnologia, criando metáforas e analogias com a condição da comunidade LGBTQ+ em nossa sociedade, entendendo que o bug acontece quando:

a linguagem do computador *entra em conflito* e gera uma *impossibilidade* de continuar a execução de um programa. Também chamado de *falha na lógica*, ocorre quando o computador *perde a finalidade* de um determinado processo. Os bugs *podem gerar falhas na segurança*, especialmente quando ocorrem em programas que têm acesso à rede. (TECMUNDO. Acesso em 30 de maio de 2019, às 19:00 horas)

“Entrar em conflito”, é um acontecimento comum na vida de um indivíduo LGBTQ+, pois, a todo instante existe o risco da “piada” ofensiva, da agressão corporal, da deslegitimação das conquistas de lugares de expressão, ou do silenciamento de nossas vozes. É importante ressaltar também, que a frequência destes conflitos aumenta gradativamente se: a melanina da pele do indivíduo for mais acentuada; o grau de afeminamento de suas ações, personalidade ou identidade de gênero forem mais acentuados (como no caso de:

(83) 3322.3222

transgêneros, travestis, andrógenos, gêneros fluidos, etc.); a classe social a que pertence possuir menor poder econômico; e/ou se o local onde reside for considerado periférico. É importante ressaltar estas condições quando falamos de lugares subalternos, pois comumente somos acusados de sermos:

“aficionados por políticas identitárias” é um argumento falacioso, isto é, quando se quer como dado aquilo que se deseja provar, pois o objetivo principal ao confrontarmos a norma não é meramente falar de identidades, mas desvelar o uso que as instituições fazem das identidades para oprimir ou privilegiar. O que se quer com esse debate, fundamentalmente, é entender como poder e identidades funcionam juntos a depender de seus contextos e como o colonialismo, além de criar, deslegitima ou legitima certas identidades. Logo, não é uma política reducionista, mas atenta-se para o fato de que as desigualdades são criadas pelo modo como o poder articula essas identidades; são resultantes de uma estrutura de opressão que privilegia certos grupos em detrimentos de outros. (RIBEIRO, 2017, p.18)

O que ocasiona a “impossibilidade” de viver sem conflitos diários por questões inerentes a nossa escolha. Pois, o problema não está no corpo LGBTQ+, mas na estrutura colonial-patriarcal-heterossexual-cristã-branca que rege nossa sociedade. Nossos corpos são fragmentados dentro do armário justamente por sermos comparados a estes padrões, ao invés de sermos entendidos em nossas multiplicidades de existências.

Sendo assim, um corpo homossexual começa a “perder a finalidade” quando incorpora ao seu cotidiano, os “bugs no sistema” gerados a partir dos conflitos que ocorrem no processo de saída do armário, até a quebra dos armários de vidro. Essa perda de finalidade, em nossa (des)construção performativa, refere-se à corporificação dos estigmas sociais que permeiam o ser homossexual, sejam estes, estigmas estéticos ou comportamentais. Esse seria o famoso processo de “empoderamento”, que na perspectiva cirbogue, se refere a combater os estigmas com uma “existência irônica”.

Se um dia já foi uma ofensa ser chamado de “bicha, veado, baitola, mulhersinha, fresco, poc, etc”, hoje, ser chamado de qualquer um desses adjetivos, não ofendem, pelo contrário, nós mesmos nos definimos enquanto tais. Obviamente, esse ato de “existência (e resistência) irônica” ocasiona “falhas na segurança” dos corpos LGBTQ+, pois se os estigmas sociais presentes nas ofensas proferidas por LGBTQ+fóbicos não nos desestabilizam e ofendem como antes, estes encontram outras formas de nos agredir. Prosseguindo nossa reflexão, é importante evidenciar que a palavra “bug”:

significa inseto em inglês e foi atribuída inicialmente às falhas mecânicas, diz-se que Thomas Edison a empregou pelos problemas que os animais causavam em seu fonógrafo. Mais tarde o termo foi atribuído à informática quando os primeiros

computadores valvulados atraíam muitos insetos para seus componentes, o que gerava erros freqüentes. Atualmente a expressão aponta qualquer erro que um programa pode gerar. [...] Antigamente o trabalho de quem utiliza o computador era desligar a máquina, varrer dezenas de insetos e procurar por algum componente queimado por causa dos animais. (TECMUNDO, Acesso em 30 de maio de 2019, às 19:00hrs)

Todos os LGBTQ+ estão sujeitos a estas falhas na segurança. Entretanto, as agressões físicas ou psicológicas podem ocorrer com maior frequência com: transsexuais, travestis, andrógenos, Gays afeminados, etc. Pois, quanto maior for o grau de empoderamento dos “Bugs” de sexualidade e gênero, maior a probabilidade de sermos mortos e descartados, tais como os insetos que assolavam os primeiros computadores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando nos propomos a refletir sobre nossos processos de criação artísticas, começamos a estabelecer relações entre o ficcional e o real, o corpo e os objetos, os lugares e as linguagens, as delimitações e as transgressões, com o intuito de encontrar caminhos diversos na construção de nossas obras. O “Compor de Bugs” a partir de verbos indutores, auxilia em um processo de empoderamento pessoal: a desconstrução estética e ideológica do meu corpo homossexual. As quais, perpassam pelo “intenso prazer na habilidade – na habilidade da máquina – que deixa de ser um pecado para constituir um aspecto do processo de corporificação.” (2009, p. 96,) na exteriorização de identidades compostas por bugs constantes no sistema social.

Os “bugs”, em nossa perspectiva, têm como referencial não o padrão colonial-patriarcal-heterossexual-cristã-branco, mas o conflito social entre nós LGBTQ+ e as pessoas LGBTQ+fóbicas. Nesse caso, tal como exemplificamos, nas páginas iniciais deste artigo, sobre a linguagem da performance como “uma arte de fricção, ou seja, que se desenvolve no atrito do encontro entre as linguagens artísticas”, os bugs de sexualidade e gênero, também acontecem na zona de fricção entre estes antagônicos. Por isso a “(des)construção performativa de um corpo homossexual” baseia-se não na noção de identidade em si, mas nas relações sociais dentre estes lugares distintos na perspectiva da existência irônica.

Contudo, ao montar e desmontar este corpo performativo, nas reflexões e análise presentes nos verbetes deste artigo, também me desconstruo enquanto ser homossexual,

(83) 3322.3222

contato@desfazendogenero.com.br
www.desfazendogenero.com.br

quebrando meus armários de vidro, e reconstruindo meus princípios identitários e sociais, pois, este experimento performativo, não requer apenas de ferramentas conceituais, mas principalmente da corporificação de materiais que desmistifiquem a “polaridade do público e do privado, (...) em parte, numa revolução das relações sociais do oikos – a unidade doméstica.” (2009, p.39). Assim, me coloco como artista-obra-ação, que ganhará as ruas com essa (des)construção performativa.

E nesse sentido, Noss@ vI(a)d@ p0d% \$&* “_>. . . Deu Bug.

REFERÊNCIAS

BACHELARDE, Gaston. **A poética do espaço**. 2. Ed. Tradução: Antonio de Paula Damesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer**. 2. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2013.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. Tradução Maria Leticia Ferreira - Ed.1. São Paulo: contexto, 2018.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. Editora Perspectiva. São Paulo, 1ª edição, 2002.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da Performance: Do Futurismo ao Presente**. 1.ed. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. Orfeu Negro. Lisboa, 2000.

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX**. Belo Horizonte: Autêntica, [1985] 2009.

NORA, Pierre. **Entre a memória e a história: a problemática dos lugares**. Tradução: Yara Aun Khoury. Projeto história, São Paulo, n.10, p.1-28, 1993.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**. Editora perspectiva, São Paulo 1996.

QUEBRADA, Linn. **Álbum Pajupá**. Produção independente. 2017.

_____, Site: <https://www.linndaquebrada.com>. Acesso em: 01 de agosto de 2019, às 20:34 horas.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemologia do armário**. Cadernos Pagu. Ed. 28, P. 9-54, 2007.

RIBEIRO, Djamilia. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

TECMUNDO. <https://www.tecmundo.com.br/seguranca/213-o-que-e-bug-.htm>. Acesso em: 30 de maio de 2019 às 19:00hrs.

_____. <https://www.tecmundo.com.br/tecnologia/42523-o-que-e-tecnologia-.htm> . Acesso em: 30 de maio de 2019 às 19:30hrs.