

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. **Afetos cuir pretos: cartografando poéticas interseccionais**. Salvador: UFBA. Escola de Dança – UFBA; Professor Adjunto. Artista da Dança.

RESUMO: Esse artigo apresenta uma pesquisa em desenvolvimento sobre as dramaturgias de dança cujas poéticas imbriquem perspectivas de gênero e raça na cidade de Salvador. Abordaremos o trabalho de artistas cujas criações sejam duplamente atravessadas e constrangidas pelas opressões e invisibilidades sobre os corpos racializados cujas sexualidades e gêneros são dissidentes com a norma heterocissexual, evidenciando as complexidades imanentes que compõem as experiências dos sujeitos em interlocução. O quadro teórico dessa pesquisa dialoga com os saberes e conceitos desenvolvidos pelos estudos da diáspora (HALL, 2009), do feminismo negro (COLLINS, 2016 e hooks, 1995) e dos estudos cuir (SARMET, 2014 e PELÚCIO, 2014). A metodologia utilizada remete-se aos procedimentos cartográficos (ALVAREZ e PASSOS, 2009) e da antropologia reflexiva (INGOLD, 2016) no campo das artes.

PALAVRAS CHAVE: afetos cuir pretos, interseccionalidade, danças negras, diáspora.

Black queer latino affectivities: mapping intersectional poetics.

ABSTRACT: The paper presents a research in development on the dance dramaturgies whose poetics unveil perspectives of gender and race in the city of Salvador. We will approach the work of artists whose creations are doubly crossed and constrained by the oppressions and invisibilities about the racialized bodies whose sexualities and genres are dissidents with the heterosexual cisgender normativity, evidencing the immanent complexities that compose the experiences of the subjects in interlocution. The theoretical framework of this research dialogues with the knowledge and concepts developed by Diaspora theories (HALL, 2009), Black Feminism (COLLINS, 2016 and Hooks, 1995) and queer latino Studies (SARMET, 2014 and PELÚCIO, 2014). The methodology used refers to cartographic procedures (ALVAREZ and PASSOS, 2009) and reflexive anthropology (INGOLD, 2016) in the field of the arts.

KEY-WORDS: black queer latino affectivities, intersectionality, black dances, diaspora.

Esse artigo apresenta os resultados preliminares de uma pesquisa de iniciação científica realizada na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. O tema dessa pesquisa resulta de uma orientação iniciada em meados de 2017, na qual os alunos artistas-propositores desenvolveram no âmbito da extensão um experimento artístico performático propondo explorar os tensionamentos entre as identidades de gênero, raça e sexualidade, mais especificamente em torno do tema da homoafetividade negra masculina.

O processo foi desenvolvido a partir do trabalho sobre as subjetividades e experiências de vida dos intérpretes-criadores, propositores do projeto

Negras Utopias. O experimento foi construído ao longo de nove meses utilizando como materiais cênicos propulsores as memórias e vivências de preconceito, racismo, violência e homofobia dos intérpretes na construção de roteiros coreográficos e jogos cênicos com a audiência. Nesses jogos se projetavam de forma compartilhada com o público os lugares de possibilidade dos corpos negros homoafetivos e sua condição de contestação.

O objetivo inicial desse projeto era a criação e circulação de uma obra artística elaborada na fronteira entre a dança e a *performance*. O processo teve vários desdobramentos como a elaboração do 1º Seminário Performático Negras Utopias.

O Seminário foi possível graças à rede de afetos criados durante o processo de criação do experimento. Durante as pesquisas e compartilhamentos dos processos visualizou-se a necessidade de criar um ambiente de troca sobre as questões geradoras e suas derivações poéticas. Foram convidados estudantes, artistas e *performers* para dialogar num ambiente acolhedor no qual o protagonismo discente apontasse as demandas temáticas e os modos de fazer. Assim foram concebidas e produzidas oficinas de formação em dança, mostras performáticas, intervenções audiovisuais, rodas de conversa, tendas literárias e espetáculos artísticos com convidados no evento.

A partir do seminário uma rede de contatos foi estabelecida e tornou-se evidente para o autor a necessidade de registro de uma cena independente de artistas atuantes na cidade de Salvador, cujas dramaturgias e poéticas conectassem perspectivas de gênero e raça de uma maneira provocativa, diversa e complexa.

A potência gerada por esse encontro de artistas independentes, pesquisadores e alunos gerou a necessidade de continuidade e aprofundamento desse projeto inicial como ação orientada de Iniciação Científica. Nesse âmbito o projeto aqui apresentado interessa por mapear os *performers* e suas obras cujas poéticas se alimentam das possibilidades

desejantes dos corpos negros homoafetivos e/ou gênero discordantes em sua inerente condição de contestação e utopia.

Para o teórico *queer* José Esteban Muñoz (2009) as pessoas não conformadas à lógica heteronormativa vislumbram a ideia do desejo como horizonte distante a ser alcançado, situação geradora de um sentimento que o mundo não é suficiente. Deste modo, a percepção da possibilidade de diferença, gera também uma compreensão da insuficiência das circunstâncias presentes. Essa sensação de insuficiência conecta-se com uma busca otimista contínua para melhores formas de vida, criando um espaço de utopia enquanto sentido teorizado da experiência.

A crítica literária americana Nadia Ellis (2015) conecta a perspectiva de Muñoz à exploração de uma estética e subjetividade diaspórica. Para a autora a noção de pertencimento à diáspora africana engendra-se pela percepção de desejos, tensões e estranhamentos constantes demarcados por conexões imaginárias distantes do mundo ordinário. Esses elos de identificação negra fortalecem-se como horizontes de possibilidade, um chamado longínquo a ser respondido. Em ambos os casos um senso persistente de insuficiência dos modos existentes de pertencimento combina-se à consciência da necessidade de novas formas de vida.

A cultura da diáspora negra se apresenta por interações entre semelhanças e diferenças marcada por práticas localizáveis e particulares, pela percepção de lacunas e perdas irrecuperáveis, pelo desejo em pertencer, reconectar-se e simultaneamente romper com restrições e precariedades locais, abrigando entre seus participantes um misto de pessimismo e celebração, um sentido de insuficiência orientado por uma consciência da busca necessária. Assim, o desejo de alternativas às normas dominantes sobre o gênero e raça, bem como, a produção de olhares crítico reflexivos capazes de interconectá-los em suas análises, produzindo olhares interseccionalizados (hooks, 1995) constituem um exercício político criativo de libertação, resistência e geração de afetos.

O contexto de criminalização dos discursos sobre gênero nas instituições de ensino, a realidade de violência transfóbica e de feminicídio denunciada em alarmantes estatísticas, bem como, a realidade genocida sobre a população negra jovem periférica obviamente pesam na urgência motivadora de um trabalho que busque entender as imbricações entre arte e vida, pesquisa científica e sociedade, criação poética e os atravessamentos que os temas motivadores da pesquisa incidem no campo das artes e da dança em particular.

Essa pesquisa assume a interseccionalidade como premissa teórica e visa dialogar com as produções poéticas duplamente atravessadas e constrangidas pelas opressões e invisibilidades sobre os corpos racializados, cujas sexualidades e gêneros são dissidentes com a norma heterocissexual branco-cêntricas, evidenciando as complexidades imanentes que compõem as experiências dos sujeitos em interlocução. O foco recai sobre como suas vivências de identificação discordantes são agenciadas como material dramaturgico basilar e vetor criativo propulsor das poéticas em cena. O que se quer mostrar aqui são os primeiros resultados dessa pesquisa, ainda embrionária, de mapear reflexivamente os fazeres desses artistas.

bell hooks¹ (1992) propõe pensar a questão da raça e da representação do negro não meramente como crítica ao *status quo* da branquitude, mas como desejo de transformar as imagens e ousar criar alternativas críticas que atuem na transformação de nossas visões de mundo, afastando-se de pensamentos dualistas sobre o bem e o mal. Para a autora é importante gerar espaços para produção de imagens transgressivas, esforço fundamental para criar um contexto de transformação no qual possam ser vislumbrados mudanças de perspectivas e novas formas de olhar.

Essa mudança de perspectiva que motiva esse trabalho. Vale ressaltar que o processo também foi estimulado pela constatação da ausência de debate

¹ As referências ao pseudônimo bell hooks, de Gloria Jean Watkins, são sempre feitas em letra minúscula pela própria autora. Segundo ela, o propósito da grafia é diferenciá-la de sua avó (que se chamava Bell Blair Hooks), mas também diminuir sua importância, como autora, perante o conteúdo do livro. (CONNEL, 2015, 142)

reflexivo sobre a presença negra e a questão de gênero nos espaços de formação acadêmica em dança, sobretudo no que tange a produção de olhares críticos interseccionalizados. Conforme Patricia Hill Collins (2016) a interseccionalidade pode ser entendida como:

uma forma de compreender e analisar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas. Os eventos e condições da vida socio-política e do self raramente podem ser entendidas como moldados por um fator. Eles geralmente são moldados por muitos fatores de maneiras diversas e mutuamente influentes. Quando se trata de desigualdade social, a vida das pessoas e a organização do poder numa dada sociedade são melhor entendidas como sendo moldadas não por um único eixo de divisão social, seja raça, gênero ou classe, mas por muitos eixos que trabalham juntos e influenciam-se entre si. A interseccionalidade como uma ferramenta analítica dá às pessoas melhor acesso à complexidade do mundo e de si mesmas. (COLLINS, 2016, 2)

O termo interseccionalidade deve ser usado como ferramenta analítica que nos ajuda a entender problemas socialmente enfrentados, especialmente em ambientes excludentes como as universidades. Estudantes que historicamente enfrentaram distintas barreiras discriminatórias para acessar a Universidade e que trazem experiências e necessidades muito diferentes evidenciam que abordagem reparatórias são importantes, mas que muitas vezes são incompletas, visto que muitos alunos se encaixavam em mais de uma categoria que possa sofrer processos discriminatórios. Nesse sentido, a abordagem interseccional tem se constituído como ferramenta analítica que possa trazer respostas a estes desafios e demandas.

A percepção da lacuna sobre esses olhares somou-se ao desejo em pesquisar uma arte assumidamente política que pudesse dialogar com os problemas de uma cidade na qual, apesar da presença negra majoritária, é reconhecidamente racista e possui flagrantes casos de violência homofóbica, além das projeções racistas sobre a hipersexualização do homem negro tão avassaladoras durante o carnaval, evidenciadas pela cultura do turismo sexual.

Vale ressaltar que o desejo de alternativas às normas dominantes sobre o gênero e raça, bem como, a produção de olhares críticos capazes de

interconectá-los em suas análises, produzindo intersecções constituem um exercício político criativo de resistências e afetos.

Esse vislumbre reflexivo sobre as normatividades de gênero foi acionado historicamente no país no âmbito acadêmico pela teoria *queer*, consolidada pelas contribuições de teóricas feministas como Judith Butler. Sua crítica às práticas regulatórias sobre os corpos e suas materialidades performativas que reiteram e consolidam o imperativo heterocissexual foi importante para considerarmos a historicidade desse processo e identificar, pela necessidade de reiteração constante dessas práticas, as suas fragilidades. A teoria de Butler se insere na luta política evidenciando o caráter compulsório da heterossexualidade, desconstruindo binarismos que enrijecem as possibilidades de transformações; politizando o desejo, apontando a crueldade dos discursos hegemônicos sobre o gênero.

Se o termo *queer* no contexto estadunidense foi cunhado a partir de um processo de ressignificação política de um termo ofensivo é importante ressaltar que a crítica colonial sobre a teoria *queer* tem objetivado deslocar os conceitos produzidos no centro para as lógicas formadas nas experiências coloniais. Desta forma, no desejo de ressignificar, desacademizar e localizar as contribuições teóricas *queer* no contexto brasileiro, algumas teóricas como Larissa Pelúcio e Erica Sarmet sugerem reconfigurar o *queer* como *cuir*. Essa alteração objetiva atualizar as estratégias que se apropriam e ressignificam termos ofensivos para pensar uma teoria do *cu*.

Assumir que falamos a partir das margens, das beiras pouco assépticas, dos orifícios e dos interditos fica muito mais constrangedor quando, ao invés de usarmos o polidamente sonoro *queer*, nos assumimos como teóricas e teóricos do *cu* (...) para gestar um conjunto farto de conhecimentos sobre corpos, sexualidades, desejos, biopolíticas e geopolíticas. (PELÚCIO, 2014, p.4)

Sendo assim, os trabalhos dos artistas da cena *cuir* preta em Salvador propõem imagens transgressivas, esforço fundamental para vislumbrar

mudanças de perspectivas e novas formas de olhar sobre o corpo e a performance negra.

Nosso trabalho tem se pautado em inicialmente mapear os artistas interlocutores, a partir de uma abordagem metodológica instrumental, cartográfica e etnográfica. A partir de uma catalogação inicial dos artistas e suas produções na cidade de Salvador, reconhecendo elementos dramáticos comuns. A cartografia tem utilizado da observação participante junto aos artistas interlocutores e a produção dos registros audiovisuais através de entrevistas semi-estruturadas, além de registros de suas práticas performáticas. Embora a produção de documentação áudio-visual esteja avançando ainda estamos no início da organização e análise dos registros gravados.

A seguir apresentaremos informações sobre um dos artistas pesquisados no projeto para que o leitor possa vislumbrar um pouco das nuances nos fazeres dos interlocutores, bem como, relacioná-las a suas trajetórias, engajamentos e poéticas desenvolvidas.

As danças gays: empoderamento e afronta nas danças urbanas.

Elivan Nascimento é soteropolitano, 27 anos, um homem negro nascido e criado na comunidade do Nordeste de Amaralina, considerado um nos bairros periféricos mais violentos de Salvador. Filho de mãe evangélica e pai candomblecista, desde jovem assumiu sua orientação sexual homossexual para seus pais. Iniciou seu contato com as artes através de oficinas de teatro e dança nas Escolas públicas e associações de bairro. Suas primeiras aulas de dança foram de dança afro, apesar dos tabus sobre essa prática de dança “as pessoas sempre me falavam que dança afro era uma aula extremamente ligada à religiosidade do candomblé e que impulsionava as pessoas a serem candomblecistas”². Sua primeira professora foi a artista da dança, pesquisadora e professora Vânia Oliveira cuja proposta apresentava as danças de blocos afros. Por essas danças realizou seus primeiros questionamentos

² As falas entre aspas no texto se referem a trechos da entrevista concedida ao pesquisador pelo artista em 1/11/2018, no camarim da escola de dança Studio A, em Pituba, bairro de classe média alta de Salvador.

sobre o papel do negro na sociedade brasileira, sua história cultural de resistência e luta anti-racista, seu legado de ancestralidade. Após essa iniciação começou a frequentar as aulas na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB, onde iniciou sua formação profissional e teve contato com outros professores como Cristiane Florentino, Denny Neves, Tatiana Campelo; fazendo aulas também com Nildinha Fonseca no Balé Folclórico da Bahia. Como dançarino também fez no início dos anos 2010 participações em montagens no Teatro Castro Alves, como as Óperas O Guarani e Carmen.

Analisando sobre sua formação em dança Elivan comenta que os homens dentro das danças dos blocos afros sempre enfrentaram o machismo homofóbico “eu num posso dançar com a mão aberta que eu estou querendo ser a deusa do ébano, eu não posso mover muitos os braços, muito meu corpo porque eu estou querendo ser a rainha do bloco afro e não o rei do bloco afro”. Seu reconhecimento nas danças urbanas ocorreu mais tarde já no início de sua vida adulta ao conhecer a noite de Salvador e o trabalho performático de *Drag Queens* nos bares LGBTs da cidade. Iniciou fazendo pequenas aparições em *shows* de transformismo e foi impactado pelo trabalho de *Drags*, como Mitta Lux, dublando e coreografando cantoras como Beyoncé.

Elivan relata que desejou criar coreografias para repertórios das divas *pops* e que inicialmente se incomodava com os trejeitos femininos com que alguns parceiros de dança executavam as coreografias. O artista comentou que acreditava que os dançarinos necessitavam reproduzir uma corporeidade, uma presença cênica que associasse seu sexo ao gênero correspondente, afirmando que reproduzia o senso comum decorrente da total inexistência, dentro dos espaços de formação em dança, de questionamentos que respeitassem a liberdade dos corpos representarem o gênero que quisessem.

Para o artista esse fator é intensificado pela ausência do estudo de estilos de dança que historicamente tem burlado os binarismos de gênero na dança e, principalmente nas danças urbanas, como o *voguing* e o *waacking*, que se fazem presentes nas academias de dança e Universidades apenas através de projetos pontuais de artistas e pesquisadores interessados.

Para Elivan a diversidade de estilos e abordagens técnicas dentro do campo das danças urbanas dificulta a criação de metodologias que possam

organizar seu estudo em profundidade no interior dos espaços formais de formação em dança.

Para ele as primeiras experiências em que as performances trouxeram um corpo afeminado foram libertadoras, reconhecidas como um ato revolucionário no cenário de dança da cidade, um ato recompensador das humilhações e retaliações sofridas por pares da dança em seu processo de formação.

Foi difícil para meus mestres em dança entenderem isso. Foi difícil para as pessoas que me viam, que me rodeavam, que me viam dançando na Ópera, que me viam dançando nas danças de blocos afros, que me viam dançando fazendo o solo de exu, super másculo e sexual... Para as pessoas entenderem esse movimento no meu corpo e tudo isso que eu estava querendo reverberar foi difícil. Eu sofri muito, cheguei a pensar a desistir em vários momentos, sofri muito em ter escolhido (entrevista realizada dia 01/11/2018 no camarim do estúdio de dança StudioA na cidade de Salvador).

Apesar do desestímulo de inúmeros colegas que o advertiam com temores sobre a não aceitação profissional, financeira e política desses fazeres de dança, Elivan reconheceu a importância em dar prosseguimento ao seu trabalho que corroborava na divulgação de referenciais *gays* na dança. Seu engajamento faz lembrar a fala de muitas intelectuais negras na sua defesa de olhares interseccionais e antihomofóbicos sobre a comunidade negra LGBT.

Um dos aspectos mais destrutivos da homofobia, na cultura como um todo e na vida negra em particular, é a erosão da base do amor-próprio, tão necessária para a construção da auto-estima positiva. Dada a homofobia generalizada, todos os jovens negros *gays* que vivem em diversas comunidades negras estão em risco. Eles arriscam sua auto-estima sendo agredidos diariamente por um mundo heterossexual que deseja negar-lhes igual acesso a uma humanidade complexa e a uma série de escolhas (sic?) sobre como viver e agir no mundo. (bell hooks, 2001,p.201.)

O artista ressalta a importância do desenvolvimento de parcerias com artistas igualmente identificados com esse fazer de dança, e de como essas conexões foram intensificando uma relação de pesquisa e experimentação sobre os diversos estilos e variações que compõem as chamadas danças

gays³. Nesse movimento Elivan desenvolveu trabalhos com artistas como Vinicius Nascimento e Lucas Vasconcelos estudando sobre a história do *Vogue*, do *waacking*, do *stiletto* e artistas do cenário pop mundial, como o ucraniano Kazaky, além do trabalho de coreógrafos brasileiros como Rapha Centurião, Mariana Vivas, referenciada pelo artista como a introdutora do *stiletto* no Brasil.

O aprendizado sobre esses repertórios possibilitou ao artista identificar nessas experiências uma prática artística que é também política, e que agencia para a vida posturas e visões de mundo a serem defendidas.

Se hoje eu dou aula em academias, não é porque eu quero estar de baixo das asas das academias particulares de pessoas ricas, mas é porque eu quero ocupar um espaço como uma bixa preta, como uma bixa da periferia, que esta mostrando para varias outras pessoas sobre a arte que nos move, sobre a arte que nos defende, que nos faz viver. Eu tenho certeza que depois de eu dar aula, centenas de mulheres brancas, classe media, (tem mulheres pretas também privilegiadas dentro desse mundo) eu tenho certeza que eu passo pra elas e elas passam para outras pessoas e reverberaram varias outras histórias e vários outros pensamentos sobre as danças e sobre o corpo gay em si. Eu tenho várias alunas que entraram na aula pensando que era uma “fechação” e que hoje tem um discurso político e social sobre essa dança e passam isso para a família dela toda. Então acho que mesmo tendo todo esse movimento contra o que a gente esta tentando dizer sobre e com a nossa dança, foi muito positivo, porque esse movimento reverberou isso, me reverberou... Poderia me reverberar uma depressão, poderia reverberar um fracasso, uma desistência, mais se reverberou uma luta (entrevista realizada dia 01/11/2018 no camarim do estúdio de dança StudioA na cidade de Salvador).

Para Elivan a Universidade é um espaço em que muitos colegas sofreram preconceito, entretanto, é um lugar a ser ocupado na medida em que existem forças que a todo tempo a pressionam para uma renovação de pensamentos, para que dialoguem e abriguem pessoas com diferentes experiências, outros dialetos e discursos. Para o artista o espaço acadêmico é também um ambiente de embate, troca e compartilhamento, ressaltando a atuação de artistas das danças urbanas no país buscando nesse espaço um ambiente para desenvolver suas pesquisas.

³ Para o artista as chamadas “danças gays” são as expressões conectadas a estilos de dança como o Voguing, o jazzfunk, streetjazz, heels dance (stiletto), entre outras.

Elivan ressalta a importância de uma representatividade e visibilidade gay nas escolas de dança, nas universidades e, sobretudo, nos espaços de divulgação das danças urbanas. O artista reconhece nessas danças uma expressão conectada a ambientes comerciais, frequentemente reprodutores das normatividades de sexualidade e racismo. Nesse sentido afirma a importância das bixas pretas ocuparem espaços onde sexualidades e gêneros dissidentes não são aceitos e da responsabilidade em apresentar um discurso contundente e consciente de suas demandas por direitos e liberdade.

O artista realiza ações aglutinadoras entre os bailarinos das danças urbanas de Salvador estimulando a troca de opiniões sobre racismo, colorismo, homofobia, misoginia e comercialização do fazer artístico e o desejo de afirmar um lugar social de fala de seus interlocutores e de superação dos estereótipos existentes entre os próprios dançarinos das danças urbanas em debates e encontros. Reconhece a importância das bixas mais afeminadas de danças urbanas e sua maneira de vestir-se, a forma de usar os cabelos, de maquiar-se como afirmação e empoderamento dos bailarinos, forma desejável de afrontamento à masculinidade tóxica presente nas danças urbanas.

Para o artista os bailarinos negros e afeminados precisam ocupar um local de destaque nos espaços de poder e visibilidade, seja dançando as coreografias dos cantores baianos, nas gravações de trabalhos em vídeo, na docência nos principais festivais e estúdios de dança da cidade, muitas vezes, desafiando abertamente a visão mais conservadora do público desses espaços.

Ressalta a importância da criação de redes e articulação política entre artistas que acionam um discurso anti homofóbico e anti misógino, defendendo uma maior conexão entre as diferentes vertentes das danças urbanas. Elivan ressalta que há em muitos dançarinos uma postura homofóbica quando não reconhecem que os pares atuantes nas chamadas danças gays (compostas por uma gama diversa de estilos como, por exemplo: *streetjazz*, *jazzfunk*, *stiletto*) possam também performar estilos tradicionalmente associados a um corpo masculinizado como o hip hop.

A fala de Elivan convoca para uma atuação política no campo das danças urbanas com intuito de desconstruir estigmas e ressaltar a necessidade de uma desconstrução interna entre os dançarinos que, por falta de um

discurso mais coerente e politizado, reproduzem os estereótipos no campo das danças urbanas. Em suas aulas esse elemento é patente, pois sempre um discurso político que enreda questões de gênero, sexualidade, raça, etnia e classe são correlacionados, estimulando que os participantes se questionem sobre sua realidade social e municiem-se de um discurso crítico reflexivo de empoderamento.

O artista conta ter recebido elogios de colegas no Rio de Janeiro durante sua participação no *Congresso Nacional de Heels Dance* em que profissionais como Rodrigo Assiny comentaram ser a sua aula um exemplo de aula democrática, realizada para a participação de todos, momento em que alunos se olham e respeitam em sua diversidade de corpos e valorização de sua auto-estima.

Ao pensar sobre a realidade de extermínio dos corpos afeminados conecta seu fazer artístico como forma de resistência e aglutinação aos corpos e pessoas minorizadas socialmente:

Eu luto pela mulher preta que me pariu, eu luto pelo meu pai candomblecista que é guardador de carros, eu luto pelo meu irmão que é deficiente físico, eu luto pela minha irmã que tem cabelo crespo, eu luto por várias outras questões. Então o maior sentido dessas lutas é poder olhar o meu meio social, eu olhar os meus alunos, olhar as pessoas que eu convivo, a maioria delas e ver que o meu discurso, a minha dança e minha atitude reverberam de alguma forma.(idem)

O artista, ao ser questionado sobre o desgaste mental gerado pelas atuações que engajam política e fazer artístico e sobre as estratégias que encontra para recarregar-se energeticamente em seu trabalho, entende sua forma de atuação como geradora de energia, uma forma terapêutica de energizar-se e acionar ações de cura e transformação:

Você se recarrega das energias que você vê que a sua luta reverbera de uma forma muito forte no corpo das pessoas, que elas conseguem trocar com você, que elas tornam-se tão líderes quanto você. (...) Elas conseguem doar de volta toda energia que você doa pra elas. (...) Nós precisamos ser responsáveis pelo que nós escolhemos. Eu escolhi ser artista. Eu escolhi ser da arte. Eu escolhi ter um corpo que é um corpo que vai falar por mim, ter um corpo que vai falar não só por mim, mais pelo outro. Então não posso me silenciar diante de tais acontecimentos. Quando a Nina Simone fala - como ser artista e não refletir? Como ser artista e não refletir os tempos? Como ser artista e não pensar sobre o que nós estamos passando? Como ser artista e silenciar sobre as questões que nós vemos diariamente? Como ser

artista e ficar na sua zona de conforto sobre as questões de opressão da sociedade? Como ser artista e ver tudo isso e falar para o outro que ele é exagerado, que ele é “mimimi”, que ele é hiperbólico nesse sentido, que eles exageram na sua fala? Como ser artista e falar isso? Que caminho é esse que você escolheu? Foi o caminho da arte, ou a arte só é um alicerce pra o seu ego pra sua zona de conforto, seu pedestal? A arte é incomodo. A arte é desafio. A arte é muito mais do que subir no palco maquiado com um belo figurino e apresentar uma *performance* para agradar as pessoas. A arte é além disso, arte é você subir no palco como uma bixa afeminada, como uma “bixa poc”, como uma bixa que vai dançar ali uma dança gay e desafiar uma mãe e um pai que nunca viu esse corpo na sua frente. E através do seu corpo ele começar respeitar, reeducar aquela mente. Então a arte é muito mais que simplesmente agradar a totalidade. A arte é pra incomodar, pra reeducar, pra afrontar. (...) Então quando eu vejo hoje tantos artistas silenciarem-se, artista da dança inclusive, sobre as questões que o Bolsonaro coloca, por exemplo, eu acho que isso transmite muito o mundo que estamos vivendo hoje. Essas escolhas dessas pessoas em relação à arte. Porque a dança por si só é uma potência muito forte. (...) A gente não dança por nada, a gente dança por algo. A gente sempre coreografa pensando em algo, mesmo que a gente vá improvisar, mesmo que gente vá performar, mesmo que a gente só solte uma música pra dançar. Nisso já tem uma temática, uma atitude que vai dizer algo à pessoa. Então eu acho que recarregar as energias nos dias de hoje é o meu maior desafio sem dúvida, é o meu maior desafio. Porque, às vezes eu olho ao redor e eu me sinto sozinho. Às vezes eu olho também e eu não me sinto sozinho. É muito difícil você estar dividido entre esse se sentir sozinho e não se sentir e quando você é um líder, você lida com muitas coisas. Então por varias vezes eu deito na minha cama e choro muito porque eu me sinto cansado e exausto. Porque eu brigo ali com um diretor de um evento que não quis aceitar uma bixa que tem o corpo não padrão. Brigo ali dentro de uma academia de dança para que uma bixa tenha uma bolsa porque ela não tem condições financeiras para bancar aquela dança ali. E você vai brigando, vai brigando, vai brigando... E você fala quando é que isso vai passar? Onde é que isso vai parar? Isso vai parar? Então eu acho muito complicado hoje ter silenciamento. Para mim silenciamento é covardia. O artista que silencia pra mim ele é covarde, nem artista deveria ser. (Idem)

Elivan se reconhece como artista conectado ao *stiletto*, ao estudo do *hillsdance*, e das danças de blocos afros. Já as práticas chamadas *streetdance*, *streetjazz* e o *jazzfunk* são danças que o ajudam a manter uma consciência corporal e treinamento propício ao estudo do salto alto na dança. Essas vertentes o preparam tecnicamente para estar habilitado a ter um apelo comercial. Reconhece-se como estudante dessas variantes das danças urbanas, embora não se identifique como educador desses fazeres.

Eu não sou educador de *streetdance*, *streetjazz* e *jazzfunk*; não sou educador também de *hip hop*. Eu pertenço às danças urbanas, mais você ser educador de tal estilo, isso é muito delicado. Porque hoje a

gente vive uma febre, em que as pessoas chegam no mercado, elas fazem algumas aulas, e elas se sentem preparadas pra poder lecionar essas aulas. E isso é muito perigoso. Porque a gente tira o mérito da outra pessoa que esta estudando, que esta batalhando, que esta gastando financeiramente para aquilo. Gastando sobre as suas questões psicológicas e corpóreas para poder estar se debruçando para aquilo, e aí vem um outro que fez um curso, um *workshop* e essa pessoa vai e dá uma aula e se sente capaz para falar sobre o estilo e sobre as pessoas desse estilo. Quando a gente pensa de que lugar você pertence, quando eu falo das danças de blocos afro eu falo porque desde o início da minha dança eu pertencia a essa dança. Então tenho propriedade no meu corpo, tenho estudo pra poder falar sobre essa dança. Desde a metade da minha carreira que eu estudo sobre o *hills*, é pouco tempo, mais eu viajei, eu estudei, eu pesquisei, eu tive aula com as pessoas referências, com pessoas que trouxeram para o Brasil esse estudo. Então eu posso ter propriedade pra falar sobre isso, mais eu ainda não tenho propriedade para falar sobre o que seria o *hip hop*, o *jazzfunk*, o *streetjazz*. Eu posso falar sobre a história, eu posso colaborar com essas pessoas, mais eu não posso... é como se eu tivesse tomando o lugar de fala (...) eu respeito muito o lugar de fala de cada pessoa. (Idem)

Elivan relata que o primeiro professor de *stiletto* em Salvador foi Vinícius Nascimento, embora não saiba afirmar sobre quem teria sido a primeira pessoa a dançar *stiletto* na cidade. O *The Fabulous* e Lucas Souza já dançavam de salto por exemplo. O Lucas dos Santos também já dançava de salto antes de mim, existem vários outros meninos.

Agora eu, Elivan Nascimento, acredito que os primórdios desse estilo e desse movimento pra mim é desde a galera dos bailes de Nova York, nos bailes de *Vogue*... até as *Drags* que já batiam seu cabelo e já dançavam de salto nos primórdios desse movimento do salto alto. Quando a gente vai falar sobre a dança de salto alto a gente precisa lembrar a existência dessas pessoas, desses movimentos que vieram bem antes do *stiletto*, inclusive. O *stiletto* foi um técnica, um estilo e uma estética em dança criada pra ser comercial e nós pegamos esse estilo comercial e lidamos com as várias formas possíveis de fazer política, mais isso já existia muito antes da dança no salto.

Em relação a sua atuação profissional afirma que as academias e os *shows* são seus verdadeiros patrocinadores, sendo as aulas a maior forma de trabalho para quem estuda o *stiletto* – “hoje eu dou aula de segunda a sábado. Dou aula em condomínio pra mulheres em particular, dou aula em academias de dança, em vários projetos que me convidam, workshops, congressos, viagens. Minha sobrevivência é mais ou menos nesse sentido. (...) o *stiletto* é bem comercial.”

Elivan concilia sua atuação entre os palcos e as aulas, embora reconheça que nas salas de aula consegue articular um discurso político mais organizado, coerente e contundente. No entanto, é através da visibilidade dos palcos que consegue levar uma mensagem para as pessoas que ainda não conhecem esse corpo ou que não o respeitam.

Esse espaço de poder é um espaço de respeito, então acho que as pessoas quando olham, elas primeiro observam e tentam entender o porque existe aquele corpo dançado aquela modalidade ali. Então é por isso que eu normalmente danço enquanto artista. Além disso existe uma questão de colocar a dança enquanto cena e não enquanto cenário. Eu acredito que a maioria dos artistas colocam a dança como cenário em seus shows. E o *stiletto*, por sua vez, vem se colocando como cena, é, tendo um protagonismo muito forte com esses artistas. (idem).

O artista também atua como coreógrafo dos corpos de dançarinos que acompanham bandas. Um dos trabalhos que mais se orgulha de ter realizado foi a coreografia para a cantora Larissa Luz e seu álbum Território Conquistado (2016), ganhador do melhor vídeo clipe do ano com a música Bonecas Pretas, no evento Prêmio Caymmi de Música. Orgulhando-se de ter sido esse o primeiro núcleo artístico a integrar uma bailarina negra e gorda. O dançarino realizou também coreografias para os carnavais com Daniela Mercury, e colaborações em trabalhos de cantoras como Juliana Ribeiro, Márcia Castro, Claudia Leite, Carlinhos Brown, Léo Santana e diversos programas de TV.

Léo Santana teve um ato não muito bem vindo para classe lgbt no carnaval, mas eu estava lá com ele, no palco com ele. Ele me vendo e ele cantando e dançando ao meu lado, vendo a minha dança. Acho que isso é eu estar reeducando ele em algum sentido. Então é você também não desistir dessas pessoas, principalmente ele enquanto um cantor preto da periferia. É como eu estar querendo massacrar Nego do Borel e esquecer o Wesley Safadão e tantos outros cantores brancos que tiveram tantas atitudes errôneas quanto. Eu sempre vejo também por esse lado, o massacre midiático em cima dos nossos cantores pretos, principalmente vindos de periferia. (idem)

A visão crítica do artista transcende as apreensões de superfície do que seriam os entraves das danças gays no campo das danças de rua e inserem-se num âmbito de produção de uma cena cuir na cidade de Salvador geradora de afetos potentes entre os pesquisadores que iniciam essa pesquisa.

Conclusão

A pesquisa sobre a trajetória desses interlocutores artistas tem ressaltado a necessidade de rever estereótipos sobre a cena cuir que se fortalece na cidade de Salvador, revisar estigmas sobre os papéis de gênero nas diversas expressões de dança e nos ajuda a vislumbrar as multiplicidades da cena afrodescendente, suas formas de afirmação de devires e afetividades. A elaboração de uma cartografia dos artistas e suas obras a partir do material levantado irá oportunizar uma reflexão compartilhada sobre sua produção artística e constituir uma potente base de dados, cujo tema e complexidade constituintes fazem-se ainda inéditos no campo de dança, fato que certamente contribuirá em desdobramentos futuros da pesquisa.

A formação deste projeto também deseja contribuir com o empoderamento simbólico dos artistas colaboradores, seja através do reconhecimento de seus saberes no ambiente universitário, permitindo que se produza um rico acervo documental audiovisual, contribuindo para o registro de suas atuações e produção reflexiva de conhecimento na área de dança. O tema das interseccionalidades entre gênero, sexualidade e etnicidade no campo da dramaturgia de dança se inicia no Brasil, mas aponta possibilidades de mediação teórica e colaboração artística com outros centros de pesquisa no mundo. Ao conectar-se com uma produção diversa cuja cena artística independente se torna cada vez mais rica e pungente o projeto abre possibilidades no campo da pesquisa e extensão.

O projeto também deseja incentivar aos alunos participantes a continuidade de suas pesquisas artísticas refinando o trabalho de criação dos envolvidos, trazendo para a construção dramática maior reflexividade e densidade teórica, capaz de mobilizar de forma crítica os afetos relacionados no trabalho de produção e recepção do processo criativo em dança.

Referências bibliográficas:

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CLIFFORD, James. **Routes**: travel and translation in the late twentieth century. Cambridge, Harvard University Press, 1997.

COLLINS, Patricia Hill e BILGE, Sirma. **Intersectionality**. Cambridge: Polity Press, 2016.

CONNEL, Raewyn e PEARSE, Rebecca. **Gênero**: uma perspectiva global. São Paulo: nVersos, 2015.

ELLIS, Nadia. **Territories of the soul**: queered Belonging in the Black diaspora. Durham, Duke University Press, 2015.

HALL, Stuart. **Da diáspora**. Belo horizonte: Ed. UFMG, 2009.

hooks, bell. **Black looks**: race and representation. Boston: South End Press, 1992.

hooks, bell. **Killing rage**: ending racism. New York: Henry Holt Co, 1995.

Hooks, bell. **Salvation**: black people and love. New York: Harper Collins Press, 2001.

hooks, bell. **Salvation**: black people and love. New York: HarperCollins Publishers, 2001.

INGOLD, Tim. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. **Rev. Educação**. Porto Alegre, v. 39, n. 3, p. 404-411, set.-dez. 2016.

LORDE, Audre. **Sister outsider**: essays and speeches. New York: The Crossing Press Feminist Series, 2007.

LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**: pedagogies da sexualidade. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2013.

MUÑOZ, José Esteban. **Cruising Utopia**: the then and there of queer futurity. New York: NY University Press, 2009.

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil. **Revista Pediódicus**. UFBA, Maio-Out, 2014

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

SARMET, Érica. Pós-pornô, dissidência sexual e a situación cuir latino-americana: pontos de partida para o debate. **Revista Periódicus** 1^a edição maio-outubro de 2014.