

SOBRE O CHÃO COLONIAL: PRÓTESES E MONSTRUOSIDADE NA PERFORMANCE-DANÇA DE ÉLLE DE BERNARDINI

*Ronildo Júnior Ferreira Nóbrega*¹
<https://orcid.org/0000-0001-6992-8702>

*Naira Neide Ciotti (Orientadora)*²
<https://orcid.org/0000-0002-2670-2778>

Resumo:

Este artigo apresenta uma análise da performance *Dance with me* (2018), da artista brasileira Élle de Bernardini a partir da ideia de prótese de gênero, presente na obra de Paul B. Preciado (2015) e das leituras da monstruosidade propostas por Jeffrey Jerome Cohen (2000). Tendo em perspectiva o arenoso território colonialista-transfóbico no qual a obra se insere, proponho que a identificação crítica da artista à monstruosidade problematiza o regime heterossexual que se instaura na modernidade como dispositivo de controle do corpo e da existência.

Palavras-chave: Élle de Bernardini. Performance arte. Gênero. Prótese.

OVER THE COLONIAL GROUND: PROSTHESIS AND MONSTROSITY IN ÉLLE DE BERNARDINI'S DANCE-PERFORMANCE

Abstract

This article presents an analysis of Élle de Bernardini's Dance with me (2018) dance-performance based on the idea of gender prosthesis, present in the work of Paul B. Preciado (2015) and the readings of monstrosity proposed by Jeffrey Jerome Cohen (2000). Bearing in mind the sandy colonialist-transphobic territory in which the work is inserted, I propose that the artist's critical identification with monstrosity problematizes the heterosexual regime that is established in modernity as a device for controlling the body and existence.

Keywords: Élle de Bernardini. Performance art. Gender. Prosthesis.

¹ **Ronildo Júnior Ferreira Nóbrega** é artista, professor e crítico de arte. Mestre em artes cênicas pelo Programa de pós-graduação em artes cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e bacharel em Arte e Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande. Atua na investigação da performance arte e da condição do objeto nas artes do corpo. E-mail: rjuniornobrega@live.com.

² **Naira Neide Ciotti** é professora-performer. Performa desde 1994 na cena artística, entre suas obras, a mais conhecida foi a performance "Imanência", com curadoria de Renato Cohen, uma estadia de oito dias, realizada por oito performers, na Casa das Rosas, em São Paulo, 1997. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atua como professora do curso de Teatro da UFRN, onde coordena o LABPerformance e o evento "Reperformar Afeto: professores-performers", encomendado pela CAPES PAEP, em 2017.



Introdução

O artigo busca apresentar uma leitura da performance *Dance with me* (2018), de Élle de Bernardini, apontando a configuração estética e política de um corpo prótico não-binário e o esgarçamento do sistema colonial e transfóbico em que este atua e se insere. Desde meados de 2014, a artista gaúcha tem apresentado ao público brasileiro uma série de trabalhos em que problematiza o gênero como uma construção social e tecnopolítica. Tal como seu corpo transgênero, essas obras ultrapassaram os parâmetros normativos do mundo das artes. Transitando da pintura à performance arte, suas criações são melhor traduzidas em termos de uma ética do artista na medida em que a potência de seus trabalhos brota sobretudo dos temas, posicionamentos e estratégias de criação perante o mundo. Seu percurso artístico até aqui é marcado pela absorção de materialidades cotidianas, assim como pela construção de uma crítica feroz à máquina colonialista-transfóbica denominada heterossexualidade. Estas características estão presentes em *Dance with me* (2018), performance em que a artista elabora a imagem de uma corporeidade híbrida (orgânica/inorgânica, homem/mulher, etc.), dançante, contente, orgulhosa de si e resistente às configurações e leituras impostas pelo regime heterossexual (BUTLER, 2003).

Coberta por uma camada delicada de ouro em folhas grudada ao seu corpo com o auxílio de mel e calçando um par de salto alto, a performer preencheu um dos salões da Pinacoteca do Estado de São Paulo com uma dança que elabora uma série de encontros; nu/coberto, normal/anormal, humano/subhumano, cis/transgênero, etc. O acontecimento a qual me refiro se deu em 28 de outubro de 2018, na ocasião do encerramento da *mostra Somos muit+s: experimentos sobre coletividade*³. Essa breve e potente criação se dividiu em duas partes; de início, Élle de Bernardini se exibiu, deu o seu corpo de presente para uma contemplação passiva do público para, em seguida, convidá-lo para dançar e “desfazer gênero” com ela. Os passos em par, embalados ao som da bossa nova, operaram a passagem de um lugar de individualidade para outro de alteridade radical, zona em que opera, ao mesmo tempo, confronto e harmonia.

Na performance-dança em questão, a materialidade do corpo transgênero da artista se revela enquanto imagem na tensão rosto/genitália, disparando uma série de tensões no

³ Promovida pela Pinacoteca de São Paulo, museu ligado à Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, a mostra *Somos muit+s: experimentos sobre coletividade*, ocorreu de 10 de agosto a 28 de outubro de 2019, e investigou a prática artística como exercício coletivo. *Dance with me*, performance criada e apresentada por Élle de Bernardini primeiramente em 2018, participou do encerramento da exposição.



encontro com o outro. Diante dessa obra e da estrutura corpórea em que orgânico e inorgânico se confundem como uma realidade híbrida, aparentemente orgulhosa de sua hibridez, a ideia a ser processada ao longo deste artigo é a de que o público é levado a problematizar o gênero como um design tecnopolítico do corpo operacionalizado pelo próprio corpo. Sendo assim, busco discutir as nuances que se constroem entre a leveza de passos improvisados e o brado elegante de Bernardini com o intuito de demonstrar como o espectador é instigado a perceber/questionar o gênero como uma construção social, política e tecnológica, tal como postulado em Paul B. Preciado (2015) em sua teoria da contrassexualidade.

No enquadramento teórico contrassexual, o discurso que empreende o binarismo homem/mulher é substituído pela ideia de corpos falantes. Nas lentes teóricas propostas por Preciado (2015) o que há, portanto, são corpos que

(...) reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem os outros corpos como falantes. Reconhecem em si mesmos a possibilidade de aceder a todas as práticas significantes, assim como a todas as posições de enunciação, enquanto sujeitos, que a história determinou como masculinas, femininas ou perversas (PRECIADO, 2015, p. 21).

O autor coloca que tanto o sexo quanto o gênero são realidades metaestáveis e operam através da lógica da incorporação/desincorporação. Desse modo, é importante e necessário olhar para os corpos como textos que se inscrevem a partir da apropriação de códigos tecnológicos diversos. Estes últimos recebem o nome, na teoria preciadiana, de próteses de gênero na medida em que o termo prótese enfatiza o caráter de “adição” de algo ao corpo. Na associação das próteses aos estudos de gênero, Preciado acaba por abrir todo um horizonte de discussão para se pensar os modos de operação tecnológica do sistema sexo/gênero, apontando as maneiras pelas quais as tecnologias (até mesmo aquelas de natureza discursiva) tornam-se corpo. Em outras palavras, a teoria contrassexual desenvolve um campo de pensamento em que as tecnologias/próteses são responsáveis pela *fabricação* da masculinidade e da feminilidade.

Na lógica de Preciado (2015), uma prótese compõe com o corpo um todo de modo a estendê-lo, reprogramá-lo. Nesse sentido, elas são instrumentos tecnológicos acopláveis, separáveis, desengancháveis, descartáveis ou mesmo substituíveis que, ao serem incorporados, atravessam a pele e se misturam ao corpo transformando suas atividades, memórias, percepções, etc. O autor chega a essa conclusão ao investigar a indústria da



prótese e os seus efeitos na reconstrução da masculinidade no período entreguerras, apontando como elas serviram historicamente para estabelecer todo um campo de diferenças. Próteses, portanto, incidiriam sobre a materialidade do corpo e operacionalizariam uma maior ou menor distância em relação a um ideal ontológico binário.

No entanto, a teoria de Preciado (2015) não para por aí, ela dá legitimidade aos corpos que não operam dentro dos limites do masculino e do feminino afirmando que infinitas combinações prostéticas são possíveis e que são os discursos hegemônicos que traçam o que pode ser legitimado, aceito e o que, em contrapartida, deve ser marginalizado, reprimido e mesmo apagado. O gênero e o sexo devem ser considerados, portanto, sofisticados sistemas de incorporação tecnológico-prostéticas sendo ambos uma questão de apropriação de próteses (uma geometria/arquitetura corporal, um salto alto que associará, em determinado momento histórico, um corpo a um ideal de feminilidade, assim como o modo de usar o banheiro, etc.).

Em outras palavras, o que temos por parte do filósofo é a extrapolação de uma compreensão primeira que toma a prótese como mero mecanismo que cumpre a tarefa de substituir parte ausente para aludir aos modos pelos quais o sistema heterossexual empreende a produção de corpos-homens e corpos-mulheres. Logo, o sexo/gênero é inscrito no corpo através de mágicos dispositivos prostéticos que legitimam ou excluem este corpo no campo social de acordo com a sua associação com o discurso dominante da heterossexualidade. Em contrapartida, o mesmo paradigma é utilizado por Preciado (2015) para reivindicar a ideia de que os corpos que não se enquadram dentro dessa produção são igualmente legítimos na medida em que se configuram a partir das mesmas bases de escrita corpográfica. Nesse entendimento, tanto o binário masculino/feminino, quanto o dissidente (infinitos), são realidades *biodrag*, produtos de incorporações e relações semântico-tecnológicas diversas.

Se o autor lança essa compreensão prostética de gênero e reivindica-o como máquina é para, em seguida, tomá-lo como possibilidade de experimentação: “gênero é algo que fazemos, não algo que somos... uma relação entre nós, não uma essência (PRECIADO, 2015b, p. 4). Na performance-dança de *Élle* de Bernardini, o seu corpo e, mais especificamente, a relação cabeça/pênis, assim como o encontro entre a artista e o público, deflagram a natureza prostética do gênero e determinam imagetivamente como este se realiza enquanto máquina. Enquanto age na e a partir de toda uma nudez brutal e indiscreta, a artista configura uma imagem do sistema sexo/gênero como um conglomerado de incorporações



prostéticas que se passam por naturais, mas que são passíveis de desconstrução e ressignificação. O gênero, mecanismo biopolítico de controle da existência, é, nas mãos da artista, uma experimentação de ordem maquínico-tecnológico-prostética.

Diante da ação e da nudez transgressiva de sua corporeidade, tem-se a problematização de uma arquitetura e geometria idealizadas que se engendram nos arcahouços do sistema político heterossexual, isto é, tem-se uma crítica aos modos hegemônicos de escritura de gênero, mesmo no que diz respeito a transgeneridade, pois o mesmo sistema pressupõe e traça um roteiro de controle para os corpos dissidentes do ideal binário (este aspecto será abordado posteriormente neste artigo). Bernardini, portanto, ao reivindicar em cena toda a potência de uma anatomia “antiquada” (para o regime político heterossexual), evidencia a atuação prostética desse sistema na produção de corpos-homem e corpos-mulher, assim como expõe sua configuração corporal como uma possibilidade de fuga desse dispositivo, compatível com os apetites capitalistas de controle e de acumulação do capital.

Piratar o gênero, performar a prótese: uma análise a partir das leituras da monstruosidade

Produzida pela primeira vez ao longo de uma residência artística na Galeria Península, localizada na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do sul, *Dance with me* (2018) é uma performance que denuncia o caráter prostético do gênero através de uma desterritorialização de signos tomados historicamente como femininos e masculinos. São múltiplas as próteses de gênero que coabitam, materializam e se apresentam de maneira crítica no/atraves do corpo da artista. Na medida em que não conformam o binarismo de gênero do sistema heterossexual, elas configuram o que chamarei aqui e ao longo deste trabalho, tendo em mente as contribuições metodológicas de Jeffrey Jerome Cohen (2000) para a análise e leitura de seres híbridos e seus modos de repercussão na cultura contemporânea, de “monstruosidade prostética”.

Jeffrey Jerome Cohen (2000) propõe em seu famoso artigo *A cultura dos monstros: sete teses* o que ele chama de um “novo *modus legendi*: um método para se ler as culturas a partir dos monstros que elas engendram” (COHEN, 2000, p. 25). Em suas sete teses sobre os processos de monstrificação, o autor propõe uma abordagem das culturas a partir da análise



dos monstros que delas surgem. Os monstros, observa o autor, devem ser observados “no interior da intrincada matriz de relações (sociais, culturais e lítero-históricas) que os geram” (Idem, 2000, p 28). Segundo as palavras de Cohen (2000), o monstro e o monstruoso é um híbrido inassimilado, indiscernível:

Uma categoria mista... (ele) resiste a qualquer classificação construída com base em uma hierarquia ou em uma oposição meramente binária, exigindo, em vez disso, um “sistema” que permita a polifonia, a reação mista (diferença na mesmidade, repulsão na atração) e a resistência à integração (COHEN, 2000, p. 31).

Na performance-dança de *Élle* de Bernardini há uma identificação clara entre o seu corpo e a ideia de monstruosidade. Não há, aqui, sequer a tentativa de construção pacífica da ideia de transgeneridade. Isto é, não há passabilidade porque o seu corpo não equaliza as próteses para ser lido enquanto masculino ou feminino, mas se mostra como território aberto aos diferentes códigos. Para um melhor entendimento dessa questão é importante recuperar a categoria política gerida pelo regime heterocentrado em relação àqueles que escapam o manual invisível de instruções que acompanham a genitália: a transexualidade. O termo transexual designa uma categoria biopolítica que existe dentro dos padrões da própria heterossexualidade de modo que um existe para o outro de modo que o próprio termo parece reinserir os corpos nas dinâmicas da economia geral do saber heterossexual.

Muitos escritos têm alertado para os processos de transgenitalização como legitimadores de uma identidade trans, realidade que não transcende a diversidade de experiências possíveis em torno do gênero. Nesse sentido, a transexualidade aparece para o regime heterocentrado como mecanismo de absorção do contrário, isto é, como estratégia mesma de absorção da diferença que ele mesmo se organiza para suprimir. Um corpo transexual seria “inadequado” e deveria recuperar, o quanto antes e através de modificações corporais diversas (cirurgias e afins), o sexo ao qual se identifica. Dodi Leal (2018) apresenta essa questão quando aponta que o processo transexualizador se assenta historicamente “na modificação corporal como parâmetro da transgeneridade” (LEAL, 2018, p. 29). Ela afirma ser necessário reconhecer que a condição transgênera está para além de qualquer tentativa de controle biopolítico do corpo.

É preciso, ainda, abrir um parêntese aqui na medida em que a questão da prótese pode passar de maneira despercebida na performance-dança de *Élle* como simples elemento legitimador das categorias binárias homem/mulher. Na concepção deste trabalho, a prótese



não aparece como mera aparelhagem que aloca o corpo dentro de categorias de modo que o reinserem dentro da economia capitalista-heterossexual. O interesse aqui é pela prótese no seu processo de constituição, enquanto comentário e operação crítica em torno de si mesma e as implicações estéticas, políticas e pedagógicas dessa operação. Nesse sentido, a tensão rosto/genitália de Bernardini esgarça o caráter prostético de gênero, desmancha a diferença sexual e também, ousou dizer, nega a transexualidade como categoria biopolítica.

O corpo na performance em questão aparece como um território de próteses “conflitantes”, tecnologias bricoladas que recusam, esteticamente e politicamente, a concretizarem uma modificação corporal definitiva (a prótese-batom, por exemplo, nega a prótese-genital-pênis, etc.). O corpo de Élle de Bernardini em *Dance with me* (2018), portanto, se assume monstro quando recusa essa transexualidade hegemônica, isto é, quando insiste numa negociação prostética que corrói a temporalidade da obediência ao “raio transexualizador”. Não há modificação concretizada aqui porque o intuito desta é efetivar/estabilizar gênero. O que há, ao contrário, é um processo de transformação, um deslize constante das próteses sobre o corpo.

Na medida em que revela que ser homem/ser mulher é resultado de um modo de diferenciação arbitrária, o corpo dançante de Bernardini articula uma crítica ao aparato cultural por meio do qual essas categorias são construídas. Logo, o espectador encontra-se diante de um corpo-monstruoso-falante-híbrido-inassimilável, corpo este que mistura os códigos binários do regime heterossexual e o assombra, caçoando-dançando da gramática sexual e de gênero imposta. O monstro é, na perspectiva deste artigo, o corpo híbrido que recusa a linguagem heterossexual e a acaba por problematizá-la, expondo, ainda, o aspecto de desumanização em relação aos corpos dissidentes desse sistema. Em nosso regime colonial de existência, soa desconfortável associar um corpo dissidente à ideia de monstruosidade. Entretanto, essa associação não é novidade e é capaz de ativar toda uma discussão acerca da subjetividade dos corpos dissidentes nos trópicos.

Essa aproximação estética e política entre o corpo trans e a monstruosidade não é uma novidade. Um exemplo claro nos chega a partir dos escritos da ativista chilena Claudia Rodríguez. Em sua poesia travesti ela se aproxima em inúmeros momentos da ideia de monstruosidade. Quando se apropria desse rótulo social que a marginaliza, Rodríguez transforma-o em potência; “sim, sou um monstro”, afirma Rodríguez. Desse modo, articulando letras e palavras, ela experimenta o gênero, isto é, pirateia as suas bases e cruza



os limites geográficos dos saberes/poderes que colonizam o seu corpo. Tanto na poesia de Rodríguez quanto na obra de *Élle* de Bernardini o que temos é a arte sendo apresentada como uma ficção política que reinventa o mundo.

Retornando para as leituras da monstruosidade, é preciso atentar para outro aspecto; o monstro revelando a cultura. Nos termos de Cohen (2000), o monstro é, também, a corporificação de um certo momento cultural e revela algo da cultura em que nasce e se insere. Para ele, o ser monstruoso é pura:

(...) cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o monstrum é, etimologicamente, “aquele que revela”, “aquele que adverte”, um glifo em busca de um hierofante. Como uma letra na página, o monstro significa algo diferente dele: é sempre um deslocamento; ele habita, sempre, o intervalo entre o momento da convulsão que o criou e o momento no qual ele é recebido – para nascer outra vez (COHEN, 2000, p. 27).

O corpo em transição de Bernardini é, então, aquele que revela os modos de operação do sistema heterossexual (e seu respectivo processo de marginalização, afinal, um corpo desenquadrado é lido por esse sistema como anormal, subhumano, etc.). Ele revela a cultura em que está inserida na medida em que coloca em xeque os limites que supostamente efetuariam qualquer diferença do tipo nós/eles. Em sua dança, *Élle* constrói um corpo híbrido inassimilante (não só aquele de natureza individual, mas aquele que se forma na relação entre a artista e o outro que realiza consigo a dança); nem homem, nem mulher, mas realidade indefinida. Na epistemologia heterossexual o corpo monstruoso, lido como um tipo de “perversão” da norma, acaba reivindicando a ideia de que certas existências são construídas em relação de subordinação a outras.





Figura 1. Imagem de divulgação da performance *Dance with me*, de Élle de Bernardini, 2018. Disponível em <https://midianinja.org/files/2021/01/amanda-olbel-1098x630.jpg>

Entretanto, Élle não apresenta um corpo “pacificamente” transgênero na medida em que aqui os signos não re-pousam. O que temos é a própria *transição em curso, operante, inacabada*. Na obra, portanto, a prótese de gênero não aparece à serviço de efetivação de uma categoria ontológica (transgeneridade), pois o que se evidencia é uma tensão entre a face feminina e o pênis, ambos de Élle. O embaralhamento de códigos e signos que emerge, principalmente, a partir desse desacordo entre a face e a genitália, isto é, dessa tensão e recusa em performar um gênero prescrito por um genital, consiste, num dos elementos principais de *Dance with me* (2018). Esse desacordo convoca múltiplas referências do sistema heterossexual a se contradizerem, a se atualizarem, a se resignificarem. Esse confronto que, a saber, se administra a partir de cada um dos elementos bricolados, obriga cada uma dessas referências a coabitarem uma zona prostética que afirma o caráter historicamente construído de cada um desses elementos-próteses.

Os elementos e códigos conscientemente orquestrados a habitarem o corpo de Bernardini durante sua performance gerenciam uma coletividade sêmica impossível de ser pacificamente associada, digerida. O rosto/pênis em *Dance with me* (2018) coloca uma semelhança entre máquina e organismo; a imagem que este se constrói torna complicada a equação essencialista que busca uma distinção clara entre aquilo que é orgânico daquilo que



é (puramente) artifício. Essa indistinção entre o artificial e o orgânico aponta como este corpo em performance expõe a ideia de que o discurso sobre a natureza é marcado ele mesmo pela artificialidade. O corpo do espectador, quase sempre lido como normal/natural, isto é, produto das “forças da natureza”, é apresentado como tecnologicamente e discursivamente fabricado.

Enquanto performa, Bernardini coloca que seu parceiro de dança – o público – e todos nós, também somos igualmente construídos, prosteticamente fabricados. Logo, a ideia de genitália como instância pré-discursiva onde operaria a natureza é totalmente abalada pela imagem-monstro que se compõe em performance. O pênis se perde (ou, ao contrário, se encontra) diante do resto? Essa pergunta não cessa de ser feita na performance na medida em que o “hermafroditismo” poético impregnado no corpo se atualiza a cada instante em processos de dança. Desse modo, é na tessitura de afetos que se instala um pensamento proposto; a “normalidade”, as “precisas leis da natureza” não passam de um programa prescrito dentro de uma rede normativa de saber-poder.



Figura 2. Imagem de divulgação da performance *Dance with me*, de Élle de Bernardini. Disponível em <https://www.elledebernardini.com/>

Eis que a outra face do monstro se revela no convite de Bernardini para a dança. Enquanto chama os espectadores para experimentar uma dança não-normativa



(complexamente não binária, apesar de ser realizada em par), a dimensão prótica das corporeidades se entrelaçam e se denunciam. Próteses rompem. Na medida em que o corpo prótico indiscreto de Bernardini se encontra com os seus parceiros de dança, ele parece estabelecer, de maneira bastante sutil, um convite para o outro explorar as possibilidades relacionadas às margens de onde habita o monstro, isto é, a perceber o mundo através de uma desintegração da lógica dos saberes binários que colonizam ambos. Nem homem nem mulher, o corpo monstruoso pertence a um entre-lugar capaz de assimilar os códigos que bem entender e convida os espectadores-participantes a crer, com e através do corpo, no mesmo.

Paira no ar a perigosa sugestão de que esse corpo que se desvencilha da heterossexualidade encarnada opera aos moldes do nosso próprio corpo e de que essa indisciplina (e não a norma) é a sua casa. Bernardini parece afirmar ao espectador de sua criação que é necessário entender que o sexo e o gênero são máquinas tecnológicas e que é preciso experimentá-los para não ser escravizado por ambos. É neste aspecto/ponto da obra que acontece algo importante; o monstro corre o risco de se desfazer. Quando encontra o outro, quando o recebe nos braços, quando o conduz e é conduzido por ele a carapuça da monstruosidade ameaça ruir. Toda a ideia de impureza que habita o monstro parece querer dar lugar a uma outra coisa, algo como uma relação radical de alteridade. Desse modo, quando o espectador dança com o monstro ele parece deixar imediatamente de sê-lo, tornando-se algo docemente convidativo.

Em outras palavras, na medida em que a performance se partilha, isto é, na medida em que Bernardini engata com o público sua dança, a imagem do monstro como “território inimigo” se esvai aos poucos como o papel cor de outro que cobre o seu corpo e que desaparece num balanço coletivo. É assim que a artista quebra uma fronteira que, segundo os saberes que colonizam aquele corpo, não deveria ser cruzada, mostrando como as manifestações artísticas conduzem processos de afirmação da diferença e resistência às normas sociais impostas. Se assumir outras identidades ou experimentar outras possibilidades de gênero dentro de uma galeria de arte parece ser algo relativamente tranquilo, o mesmo não ocorre fora dos muros seguros de um espaço expositivo.

Cruzar os limites da normatização significa tornar alerta toda a estrutura panóptica que responde de maneira sangrenta (aqui é importante ressaltar como uma necropolítica trans comete atrocidades no campo social em relação aos corpos que dinamitam as normas



precisas de gênero). Portanto, não há aqui uma romantização da ideia de monstrosidade apenas uma demonstração de como, a partir da performance arte, ela se transforma em potência estética e política.

Considerações finais

Em *Dance with me* (2019), a quebra da causalidade sexo/gênero, rosto e genitália coincide num desnudamento dos modos de operação de um sistema binário assentado no corpo-genitalizado. O convite para a dança que a artista realiza nessa performance é um protocolo de abraço do monstro, isto é, de tudo aquilo que se condensa como antinatural dentro do agrupamento narrativo do regime político heterossexual. Contudo, se esse convite é empreendido ele acontece, sobretudo, para desprogramar essa monstrosidade, para reinscrevê-la a partir de outro regime cognitivo através de uma tessitura de afetos; o conhecimento sobre o corpo travesti se produz aqui no embalo da dança, nos toques dos corpos ao embalo da música. Na performance de Bernardini o salto alto e o batom aparecem como tecnologias low tech de produção da feminilidade, mas não efetuam a diferença homem/mulher. O genital-pênis se coloca no centro entre essas duas tecnologias de gênero, afirmando que todo gênero é prostético e possui um caráter temporário.

O gênero não é, ao contrário, do que as heteronarrativas propõem, algo dado, pronto, decorrente de leis naturais, mas de máquinas e efeitos de máquinas. Enquanto é performada, a prótese se escancara gerando uma sensação perturbadora. Como um compacto prestes a explodir, a sua incompletude e sua processualidade sugerem que o nosso próprio corpo é resultado de uma heterossexualidade encarnada, de um discurso que não só é processado no corpo, mas que o produz, o materializa; é neste ponto em que desaguamos nos mares do monstro. Em *Dance with me* (2018), a imagem coletiva desse corpo “incoerente” e resistente a tentativas de categorização é perigosa ao sistema político heterossexual. Diante deste quadro, a dança paralela entre salto alto e pênis que ocorre nos contornos do corpo-monstro de Bernardini propõe entre outras coisas que basta acoplar e adaptar os pés a uma prótese historicamente associada à feminilidade – o salto alto – para que possamos dançar, sentir e pisar o mundo de maneira outra, experimentando gênero.



O salto alto de Élle de Bernardini não legitima um ser/mulher porque ele desliza nas configurações imagéticas, tampouco realiza a “passabilidade” porque os outros códigos da performance estão constantemente se interrompendo, se ressignificando. Trata-se aqui de uma prótese de gênero que rachou no processo mesmo de materialização normativa do corpo. Em outras palavras, o salto alto não concretiza a diferenciação homem/mulher, ele é antes um cúmplice na constituição arquitetural monstruosa do corpo da artista e um dispositivo de problematização do regime heterossexual. Longe de reconstruir, isto é, de reperformar a imagem coerente e idealizada prescrita através da genitália, o design monstruoso administra doses inquietantes de dúvida através das múltiplas tensões que gerencia (artista/público, rosto/genital, transgeneridade /cisnormatividade etc.). Essa incorporação “malsucedida” da prótese de gênero se dá, sobretudo, a partir do contexto político em que desagua a dança.

É sobretudo na relação com o chão colonial que os deslocamentos dançados de Bernardini compõem percepções no tempo, construindo para si algo que se assemelha ao que os filósofos Deleuze e Guattari (2012) conceituaram como corpo sem órgãos, em eco a Antonin Artaud. Na medida em que experimenta o gênero, a dança da artista desorganiza o corpo impelido à produção (e, diga-se de passagem, ao acúmulo do capital...). Os tensionamentos que se organizam aos moldes de uma dança irônica passam longe de construir linearmente o gênero; o encontro dançado entre a artista e o público, ao contrário, implode a os saberes que organizam o corpo e o afastam de toda a sua potência de criação e transformação. Tem-se, em contrapartida, a criação de uma singularidade que escapa, que administra um outro circuito de afetos.

O diagrama dos corpos em movimento deforma a prótese que depõe sobre si, isto é, sobre os modos pelos quais se torna corpo; a *incorporação na incorporação*, desacreditada, descredita (para aludir aos modos de operação do capital). O corpo prostético de Bernardini compõe uma imagem que desinstrumentaliza a prótese que aqui não se coloca à serviço de uma heteronarrativa que contempla a ideia natureza, etc. Nessa imagem que ameaça implodir aquela distinção do tipo homem/mulher esboça-se, em paralelo, uma metanarrativa do corpo como um sistema indisciplinar, marcado por constantes transformações, construído e, portanto, passível de igual desconstrução.

O resultado dessa obra é uma transgressão coletiva, um programa hiperativo de descrença no regime sexo/gênero. Num balanço que transita irregularmente entre comandar



e ser comandado, entre o corpo coberto por roupas e aquele coberto pela nudez das próteses que lhe compõem, *Dance with me* (2018) transpõe que dançar com o monstro é desfazer-se dele em prol de aquilo que pode emergir desse contato, dessa relação. Numa perspectiva micropolítica, a performance reimagina a sexualidade como estratégia de ordem social contemporânea, operando a descrença nos seus processos de formação dos indivíduos (o genital não deve, então, determinar modos de ser / agir e, tampouco, estabelecer como deve ser a forma e geometria de um corpo)

Referências

- BABO, Maria Augusta. Do corpo protésico ao corpo híbrido. **Revista de comunicação e linguagens: corpo, técnica, subjectividade**, n. 33. Lisboa: Relógio d'água, 2004.
- ARRENECHEA, Miguel Angel de. **Nietzsche e o corpo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- BARDET, Marie. **A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimento: dispositivos do corpo, dispositivos da dança**. Salvador: Edufba, 2012.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.
- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão entre fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Revista Pós**, Belo Horizonte, n. 4, 2013.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: corpo-em-experiência. **Revista ILINX**, São Paulo, n. 4, 2013.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. New York: Routledge, 2008.
- GREINER, Christine; KATZ, Helena. Por uma teoria do corpomídia. In: GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. Coimbra: Annablume, 2004.



- LEAL, Dodi. **Luzvesti: iluminação cênica, corpomídia e desobediências de gênero.** Salvador: Editora Devires, 2018.
- PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual.** São Paulo: n-1 edições, 2015.
- PRECIADO, Paul B. **Transfeminismo.** São Paulo: n-1 edições, 2015b.
- PRECIADO, Paul B. **Texto junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica.** São Paulo: n-1 edições, 2018.
- PRECIADO, Paul B. **Un apartamento en Urano: crónicas del cruce.** Barcelona: Editora Anagrama, 2019.
- RODRÍGUEZ, Claudia. **Manifesto horrorista y otros escritos.** São Paulo: JuanitaCartonera, 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens.** São Paulo: Contraponto Editora, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

*Recebido em 01 de maio de 2022
Aceito em 16 de julho de 2022*

