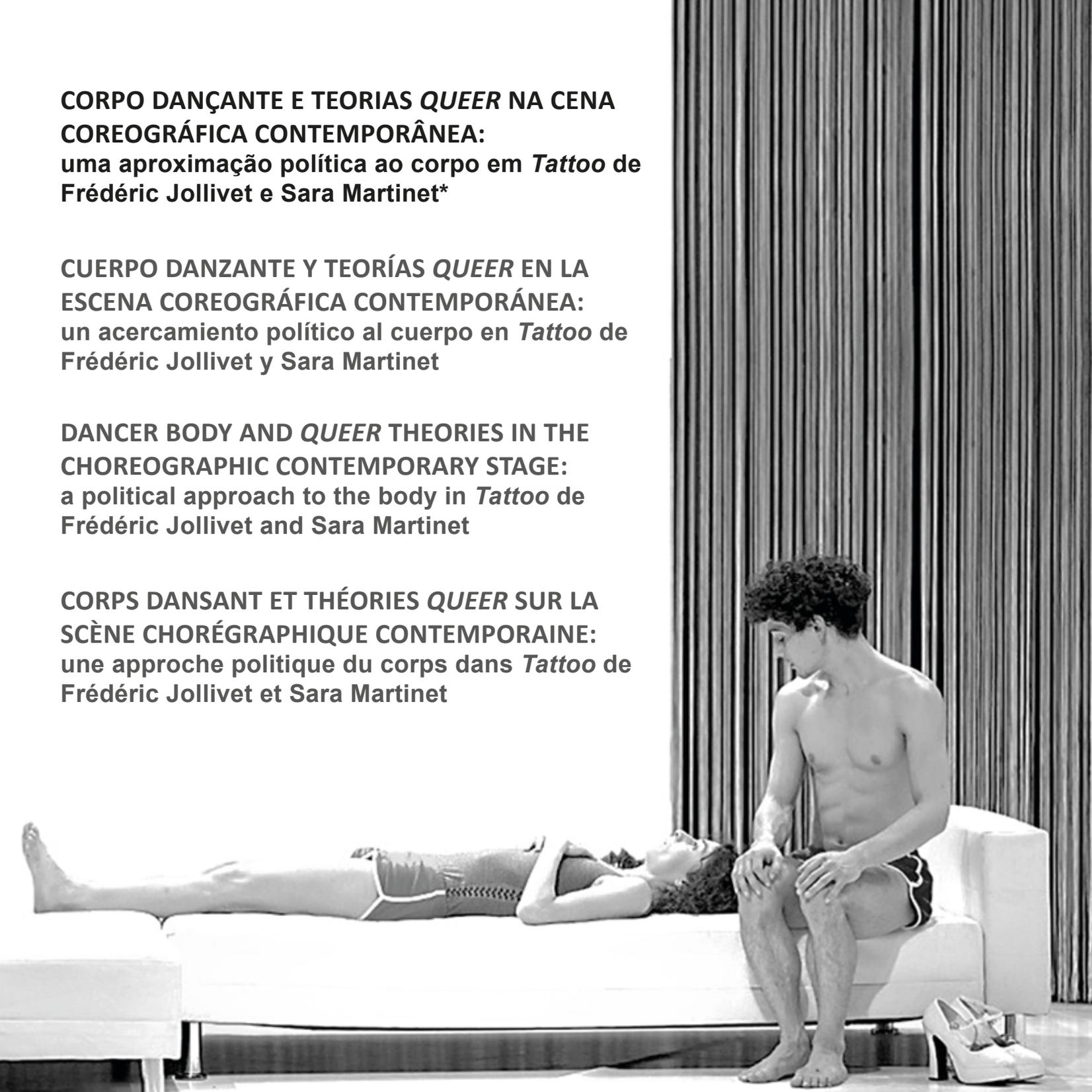


**CORPO DANÇANTE E TEORIAS *QUEER* NA CENA
COREOGRÁFICA CONTEMPORÂNEA:
uma aproximação política ao corpo em *Tattoo* de
Frédéric Jollivet e Sara Martinet***

**CUERPO DANZANTE Y TEORÍAS *QUEER* EN LA
ESCENA COREOGRÁFICA CONTEMPORÁNEA:
un acercamiento político al cuerpo en *Tattoo* de
Frédéric Jollivet y Sara Martinet**

**DANCER BODY AND *QUEER* THEORIES IN THE
CHOREOGRAPHIC CONTEMPORARY STAGE:
a political approach to the body in *Tattoo* de
Frédéric Jollivet and Sara Martinet**

**CORPS DANSANT ET THÉORIES *QUEER* SUR LA
SCÈNE CHORÉGRAPHIQUE CONTEMPORAINE:
une approche politique du corps dans *Tattoo* de
Frédéric Jollivet et Sara Martinet**



Gilles Jacinto**

Universidad de Toulouse 2 Jean Jaurès, Francia.
Correo electrónico: gilles.jacinto@gmail.com

Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos / Volumen 3 – Número 3 / Enero – diciembre de 2016 / ISSN 2390-0288 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 208-223.

Fecha de recepción: 2 de octubre de 2015

Fecha de aceptación: 3 de noviembre de 2015

Doi: <https://doi.org/10.14483/cp.v3i3.12410>

Cómo citar este artículo: Jacinto, G. (2016, enero-diciembre). Corpo dançante e teorias queer na cena coreográfica contemporânea: uma aproximação política ao corpo em tattoo de Frédéric Jollivet e Sara Martinet. Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos, 3(3), p-p 208-223/ ISSN 2390-0288.

*Artículo de investigación: El presente artículo deriva de una investigación realizada durante la preparación de un doctorado en el grupo de investigación LLA-CREATIS de la Universidad Toulouse-Jean Jaurès (Francia), con acreditación nacional EA4152.

**Después de una formación escénica profesional, particularmente en el “Cours Florent” en París, y una trayectoria universitaria en Ingeniería cultural y en Artes del espectáculo, Gilles Jacinto es, desde hace tres años, doctorando en la carrera de Artes del Espectáculo bajo la dirección de Muriel Plana, en el seno del laboratorio LLA-CREATIS de la Universidad Toulouse - Jean Jaurès. Sus trabajos de investigación se orientan hacia la cuestión del carácter político de los cuerpos en el arte, con un enfoque transdisciplinario y centrado en particular en las estéticas queer. También fue tutor en el departamento Artecó de la misma universidad, en el cual ocupa ahora un puesto de profesor asociado: enseña particularmente la historia de las artes del espectáculo, el análisis del espectáculo y la dramaturgia. Desde el 2016, es formador para la clase de Historia de la danza del diploma de estado de profesor de danza para el Centro coreográfico James Carlès, y jurado nacional para este diploma. Desde hace nueve años, es docente de práctica teatral en contextos tanto amateurs como profesionales, y dirige numerosos espectáculos. Desde 2001, es intérprete para distintas creaciones de danza contemporánea y espectáculos, y performer en sus propias creaciones. Director y coreógrafo, es también artista plástico fotógrafo y expone varias veces al año. Fue comisario de exposición en 2016 en el Gard (Francia). Sus trabajos de investigación, sus producciones artísticas y sus experiencias de enseñanza se articulan estrechamente.



Resumen

Nos proponemos en este artículo analizar bajo el prisma político de las teorías queer, gender studies y teorías feministas el espectáculo *Tattoo* de Frédéric Jollivet y Sara Martinet. Esta pieza coreográfica constituye en efecto una verdadera operación crítica que permite esta lectura política: la obra contempla el arte a partir de su potencial emancipador, genera sentido y pensamiento tanto como emociones, interroga explícitamente las relaciones de poder descomponiendo binariedades naturalizadas, provoca disensos y debates sin contentarse con exponer una tesis militante, y se propone descomponer las normas (a las que acusa de ser construcciones) con el fin de desplazarlas. En *Tattoo*, Sara Martinet y Elien Rodarel, una intérprete de sexo femenino y un intérprete de sexo masculino dialogan en el escenario: dos individuos, dos bailarines, dos identidades singulares, interrogan allí cada uno a su manera “la cuestión social y sexuada del cuerpo”, a través de un espectáculo intimista. Ambos intérpretes interrogan así, bailando pero también a través de una cierta forma de teatralidad, su propia identidad y su relación a las normas de género, con las cuáles debieron construir su identidad entre incorporación / apropiación de normas sociales y pulsión de desplazamiento de estas mismas normas. A veces exaltados y enérgicos, a veces más lascivos y distanciados, cada uno de los bailarines explora a su manera su propia identidad, pensada aquí no como cuajada sino como móvil y plástica, intentando ir más allá su “naturaleza” tal y como la presuponen los códigos sociales, y trata, turbándose, de rebelarse, de afirmar la fuerza emancipadora de la superación o de la desestabilización de la norma. El carácter político de esta obra surge particularmente de la reflexión que ésta propone, estimula e induce en cuanto a las representaciones de sexo y género que ella vehicula, interroga y desplaza a través de estos dos cuerpos singulares.

Palabras clave: danza contemporánea, queer, género, política, cuerpo.

Resumo

Nós pretendemos analisar baixo o prisma político neste artigo as teorias queer, gender, studies e as teorias feministas; o espetáculo *Tattoo* de Frédéric Jollivet e Sara Martinet. Esta peça coreográfica constitui uma verdadeira operação crítica que permite esta leitura política: o trabalho contempla a arte a partir de seu potencial emancipador, produz tanto o senso e pensamento como as emoções, interroga as relações de poder que decompõe as forças binárias explicitamente naturalizadas, provoca discordâncias e debates sem estar satisfeito com expor umas ideias militantes e ele pretende degradar as normas (para esses que acusa de ser construções) com o propósito dos deslocar. Em *Tattoo*, Sara Martinet e Elien Rodarel, dois indivíduos no cenário, dois dançarinos, duas identidades singulares, uma intérprete de sexo feminino e um intérprete de sexo masculino interrogam cada um lá ao modo deles “a questão social e sexuada do corpo”, por meio dum espetáculo íntimo. Ambos interrogam deste modo, dançando e com uma certa forma de teatralidade, sua própria identidade e a relação deles para as normas de gênero, com as quais eles deveriam construir a sua identidade entre incorporação / apropriação de normas sociais e pulsão de deslocamento destas mesmas normas. Umaz vezes exaltados e enérgicos, outras vezes mais lascivos e distanciados, cada um dos dançarinos explora ao modo deles a identidade própria; aqui pensada não como estática, mas como amovível e plástica, tentando ir além da “natureza” pressuposta conforme os códigos sociais, e tenta com certos obstáculos de se rebelar, de afirmar a força libertaria da superação ou da desestabilização da norma. O caráter político deste trabalho surge particularmente da reflexão pressuposta, estimulada e induzida pelas representações de sexo e gênero que o vehicula, interroga e desloca por estes dois corpos singulares.

Palavras-chave: dança contemporânea, queer, gênero, política, corpo.

Abstract

In this article is analyzed under the political prism from queer, gender studies the theories and feminist theories, the Frederic Jollivet and Sara Martinet's show Tattoo. Actually this choreographic piece constitutes a true critical operation which lets this political Reading: The work looks the art, starting from its emancipatory potential. It generates both sense and thought, as emotions. Explicitly asks on the power relations, decomposing naturalized binaries, producing disagreements and debates, not just exhibiting a militant thesis, and look to decompose the rules (to which he accuses of being constructions) in order to dislocate them. In Tattoo, Sara Martinet and Elien Rodarel, a female interpreter and a male interpreter dialogue on the stage: two individuals, two dancers, and two singular identities question over there, everyone in his own way "the social and sexed topic of the body", throughout an intimate show. Both interpreters question like that, dancing but also throughout some theatrical way, their own identity and their relation to the rules on genre, with which they must to build their identity between incorporation / appropriation of social rules and drive of displacement from these same rules. Sometimes exalted and energetic, sometimes lascivious and distanced, every one of the dancers explores in his/her own way the personal identity, considered here not as static but as a mobile and plastic, trying to go farther from its "nature" such as is considered by the social codes, and it tries, confused, to rebel itself from the overcoming or from the rule's alteration. The political character of this work arises particularly from the reflection this proposes. It stimulates and induces in relation to the sex and genre representations linked, questioned and displaced by it throughout these two singular bodies.

Keywords: contemporary dance, queer, genre, politics, body.

Résumé

Nous nous proposons dans cet article d'analyser sous le prisme politique des théories queer, des gender studies et des théories féministes le spectacle Tattoo de Frédéric Jollivet et Sara Martinet. Cette pièce chorégraphique constitue en effet une véritable opération critique qui nous autorise cette lecture politique : elle envisage l'art à partir de son potentiel émancipateur, produit du sens et de la pensée tant que des émotions, interroge explicitement les rapports de pouvoir en déconstruisant des binarités naturalisées, crée du dissensus et du débat sans se contenter d'exposer une thèse militante, et travaille à déconstruire des normes qu'elle dénonce comme constructions, afin de les déplacer. Dans Tattoo, Sara Martinet et Elien Rodarel, une interprète de sexe féminin et un interprète de sexe masculin, dialoguent sur scène : deux individus, deux danseurs, deux identités singulières, y interrogent chacun à sa manière « la question sociale et sexuée du corps », à travers un spectacle intimiste. Les deux interprètes viennent ainsi, en danse mais aussi à travers une certaine forme de théâtralité, interroger leur propre identité et leur rapport aux normes de genre, avec lesquels ils ont dû construire leur identité entre incorporation/appropriation de normes sociales et pulsion de déplacement de ces mêmes normes. Parfois exaltés et énergiques, parfois plus lascifs et détachés, chacun des deux danseurs explore à sa manière sa propre identité, pensée ici non comme figée mais comme mobile et plastique, tentant de dépasser sa « nature » telle qu'elle est présumée par les codes sociaux, et essayant, en se troublant, de se révolter, d'affirmer la puissance émancipatrice du dépassement ou de la déstabilisation de la norme. Le caractère politique de cette œuvre tient donc tout particulièrement à la réflexion qu'elle propose, induit, stimule et engage sur les représentations sexuées et genrées qu'elle véhicule, interroge et déplace à travers ces deux corps singuliers.

Mots-clés: danse contemporaine, queer, genre, politique, corps.

Preambulo

Tive a sorte de poder assistir, desde Agosto de 2015, a várias fases do processo de criação da peça coreográfica *Tattoo* de Frédéric Jollivet e Sara Martinet. Desde já aproveito para agradecer afetosamente os convites dos artistas para assistir no estúdio às representações que antecederam a criação, mas também pelos longos momentos de conversa que tivemos e me permitiram enriquecer a minha reflexão. Pude, ainda, assistir à versão final da criação apresentada na segunda-feira 21 de Março de 2016 no Centre de Développement Chorégraphique de Toulouse Midi-Pyrénées mas, a minha análise vai, sobre tudo, debruçar-se sobre as anteriores versões e as evoluções que fui observando ao longo do tempo.

Introdução

Segundo o coreógrafo Frédéric Jollivet, a composição coreográfica *Tattoo* não é o fruto de uma vontade de criar explicitamente uma obra militante, política, feminista ou queer; contudo, vamos tentar analisar o espetáculo do ponto de vista das teorias queer, dos *gender studies* e dos estudos feministas. Certamente, que nesta criação os autores quiseram por de parte esta militância, que é visível noutras criações anteriores que nos convidam a reflexão e leitura política destes aspectos: a peça constitui, com efeito, uma verdadeira operação crítica, considera a arte segundo o seu potencial de emancipação, interroga as relações de poder, cria divergências e debate e tenta desconstruir normas « naturais » que denunciam como

sendo construções a fim de as mudar. Na sequência da criação precedente, centrada mais precisamente numa reivindicação explícita, *Punch*, o coreógrafo explica que apostou numa maior distanciação em relação ao político a para experimentar, no palco, uma forma de utopia na qual cada um teria a plena liberdade no que diz respeito, por um lado, à maneira como ele pensa a sua identidade, o seu género e a sua sexualidade em relação ao seu sexo, e em relação aos códigos normativos impostos aos corpos pela sociedade, por outro lado. Assim, nasceu o projeto de um retrato duplo, ou mais precisamente, a justaposição seguida pelo diálogo entre dois intérpretes (aparecem sinais evidentes na versão final).

Sara Martinet e Elien Rodarel, uma intérprete de sexo feminino e um intérprete de sexo masculino cruzam-se no palco: dois indivíduos, dois dançarinos, duas identidades singulares que se interrogam, cada um à sua maneira, sobre « a questão social e sexualizada do corpo » - reproduzindo os próprios termos dos intérpretes - através de um espetáculo intimista. Os dois intérpretes vêm, dançando mas também através de uma certa forma de teatralidade (pensamos, por exemplo, nas cenas nas quais a dança explora gestos do quotidiano como beber chá, no trabalho da expressividade dos rostos, nos diálogos entre os corpos, mas igualmente na utilização do texto), interrogar a sua identidade e a relação de cada um com as normas do género com as quais eles tiveram de construir a sua identidade entre incorporação/usurpação de normas sociais e pulsão de transferência dessas normas.

Por vezes exaltados e enérgicos, por vezes mais sensuais e distanciados, cada um dos dançarinos explora, à sua maneira, a sua própria identidade pensada, aqui, não como imóvel mas como móvel e plástica, tentando ultrapassar a sua « natureza » tal como ela é pressuposta pelos códigos sociais, experimentando alguns dos atributos do sexo oposto e tentando, perturbar, revoltar-se, afirmar o poder de emancipação da ultrapassagem ou da instabilização da norma, procurando « existir » plenamente no palco.

Se a natureza do queer é, antes do mais, a procura de ultrapassar a noção de identidade, enquanto ela se impõe através citações e normas, pensamos, apesar de tudo que se trata mais de um jogo com os códigos e as representações que uma pura renúncia às identidades. Segundo Marie-Hélène Bourcier, « a identidade queer não apresenta limites firmes e definidos e caracteriza-se pelo contrário, pela sua fluidez, o que implica uma espécie de desafio à identidade ». Uma obra queer não deve visar, através a desconstrução e a desnaturalização das normas dominantes, a fixar novas normas, identidades ou estéticas, mas sobretudo a através da abertura de espaços de resistência subversivos e políticos : ela não pode, portanto, ser reduzida a uma simples exposição de corpos e de práticas rejeitadas pela norma. Trata-se antes do mais de interrogar, criticar e mudar as representações, afim de denunciar o seu carácter construído, mas também abrir ou inventar novas possibilidades.

Segundo Cléo Mathieu, « a pertença queer significa uma recusa de pertencer à heteronormatividade, uma

recusa a ser identificado-a/designado-a como homem ou mulher, e conseqüentemente como heterossexual, homossexual ou bissexual (porque os indivíduos correspondendo a estas categorias devem antes de tudo identificar-se / ser identificado como fazendo parte de um sexo ou outro) ». O projeto artístico *Tattoo* inscreve-se imediatamente neste tipo de tramites. Notamos aqui que esta experiência só diz respeito aos géneros, enquanto as teorias queer privilegiam muitas vezes a “intersectionnalité”, tratando também as questões de raça, de classe, até mesmo de idade, ou de corpo. Aqui, os dois corpos são jovens, brancos, conformes aos modelos de beleza em vigor. Apesar disso o trabalho experimental do género que é efectuado nesta peça evoca as teorias queer: pôr em causa e desconstruir a heteronormatividade dominante fundada sobre o binário sobre o qual se funda a ordem dominante, na realidade construídas historicamente e orientadas politicamente.

O carácter político desta obra vem particularmente da reflexão que ela propôs, induz estimula e conduz no que diz respeito às representações sexuadas e de género que contém, interroga e muda através destes dois corpos singulares. Propomos também uma leitura deste espectáculo como uma encenação das relações de poder entre homens e mulheres. Assim o ponto de partida da apresentação, exposição, e até ostentação de dois indivíduos que dançam através certos retratos acaba ultrapassado pouco a pouco ao longo do processo de criação numa forma que joga explicitamente com as representações: os dois dançarinos adquirem assim

o estatuto de personagens, personificam os papéis, apelam para categorias assinaláveis, brincam com os clichés, alternam cenas lúdicas, cómicas ou de parodia com momentos mais sensíveis, sérios ou até trágicos, apagando as fronteiras entre cultura erudita e cultura popular. A partir de uma vontade de acabar com a dicotomia binária entre as categorias « homem » e « mulher », entre « masculino » e « feminino » entre « virilidade » e « feminidade », a peça interroga também as diferenças sociais de género expondo, desviando, criticando e mudando de lugar as representações dominantes.

Um projeto *queer* de crítica das normas do género pelos corpos que dançam

O título da peça reenvia para a noção de marca, de impressão indestrutível, mas também para a noção de segunda pele, de disfarce: trata-se antes de mais de experimentar e arriscar-se pessoalmente, perturbação dos códigos do género, e propor novas identidades corporais possíveis. Segundo a primeira nota de intenção, Sara, interprete



feminina, deve « descobrir que mulher que se esconde debaixo da sua pele », com a ajuda de luvas de boxe, de « murros de raiva e quedas jubilatórias », e para Elien de « reivindicar as suas “transidentidades” recusando ser assimilado nem ao masculino nem ao feminino, nem ao transgénero ». Tattoo, como afirma o coreógrafo, interroga o corpo « como objecto forjado pelo meio ambiente » no interior de um espectáculo que não é um duo verdadeiro mas que propõe o cruzamento de duas partituras que se contaminam. Desde o início, a relação é assimétrica: segundo este próprio texto, Sara explora « que mulher » ela é, Elien não procura que « homem é ele » mas pode desde logo « reivindicar » a não correspondência a nenhum género.

Apesar disso a peça não se contenta de pôr em evidência a questão do género e do poder normativo sobre os corpos. Mesmo se utiliza alguns clichés é sempre com a ideia de os transformar em ironia, ou os parodiar ou metê-los em conflito, sem deixar de propor novos modelos móveis, e flexíveis. Frédéric Jollivet, Sara Martinet et Eilen Rodarel partiram da sua própria experiência: « Quando eu era

pequeno, gostava de me travestir, ficar princesa. [...] Era muito afeminado. Parecido com uma menina. [...] e acabei por ser um homem – sem nenhum desprazer. Com isto quero dizer que me tornei naquele que o meu corpo impunha, simplesmente. Mas era também mulher no meu interior. Algumas pessoas falam de « sensibilidade » ou « feminidade ». Eu « sentia-me como se fosse de um terceiro género, ou qualquer outra coisa », diz Frédéric Jollivet em preambulo ao seu projecto. Ele procurou saber o que se passaria se « se educavam os rapazes e raparigas sem distinção de género », se as palavras « rapaz » e « rapariga » fossem apagadas do vocabulário, os géneros da gramática, os códigos do vestuário, dos comportamentos corporais e sexuais da norma social.

Apesar disso, um pouco mais à frente no texto de apresentação do projeto, a visão de Sara Martinet parece logo mais trágica que a do coreógrafo: « Eu não queria crescer de maneira nenhuma. Tinha percebido de uma certa maneira que a diferenciação homem/mulher dos adultos pervertia as relações [...] Lutei duramente com o meu corpo quando este quis tomar o seu lugar. Atrasei o mais possível esse processo e senti-me por vezes traída/vencida pela natureza ». Se o coreógrafo afirmava mais acima ter acolhido serenamente não só a sua « feminidade » e o seu corpo de « homem », esta experiência é descrita pela dançarina como muito mais violenta: ela fala de « combate », « duramente », empenhado « contra » o seu corpo. Percebe-se aqui que a relação às normas e à construção da sua própria identidade não é a mesma para ela e para ele: alguma

coisa desde o início menos legítima, menos autorizada, menos simples na experiência da dançarina.

Assim, na peça, a experiência de afirmação de si próprio e de transformação é traduzida por um desequilíbrio, uma dissimetria: jogo para o dançarino, logo que, por exemplo, ele integra a maneira feminina ideal, para a dançarina torna-se verdadeiramente numa luta física. Uma grande parte da força política da peça reside assim na relação que interroga as relações homem/mulher e as representações e códigos normativos ligados pela sociedade aos dois sexos. O postulado utópico de um espaço de total distanciação em relação às normas e identidades consignadas torna-se um espaço político, com certeza queer em certos aspectos, de crítica da lei binária dos géneros.

Para Marie-Hélène Bourcier, as cenas queer constituem, com efeito, « laboratórios explícitos de práticas performativas que contribuem a desnaturar as identidades indquando, ao mesmo tempo que se lhe pode atribuir a produção » : a noção de « laboratório explícito » implica pensar a cena como um espaço de observação e de experimentação. Na penúltima versão do espectáculo (apresentada em Toulouse na sala MixArt Myris, em fevereiro de 2016), a introdução da peça afirmava esta dimensão: começava com uma deformação do dispositivo da representação na qual o coreógrafo estava instalado ao fundo do palco, por detrás de uma cortina de fios, sentado num canapé, vestido com um grande vestido de crinolina, com óculos de sol. Levantava-se, atravessava a cortina e vinha saudar o público na ribalta. Depois voltava à posição

inicial, depositando, enquanto caminhava, os dois corpos dos dançarinos. Assim, literalmente, o coreógrafo « dava à luz » estes dois seres que ele punha em cena: podíamos assim ver nesse gesto o depósito no palco da parte masculina e feminina do autor. O coreógrafo ficava presente no palco até ao fim da representação: esta presença, por vezes activa, podia ser interpretada de dois modos: podíamos estar inquietos do controle e do domínio que ele imponha à experiência em curso, mas contribuía igualmente a explicitar o carácter experimental da obra. A cortina de fios, criando um refeito de fronteira, designava em negativo o espaço do laboratório, dos dois dançarinos, como se fosse observado através o vidro de um « sábio doido ». A sua presença foi anulada nas restantes representações.

O cenário é branco como se fosse um laboratório: um grande espaço branco, possuindo apenas um canapé

branco de design muito contemporâneo colocado ao fundo do palco do lado Jardim. O fundo do espaço fica visível, por detrás da cortina de fios, e os dançarinos podem ser vistos aí desde que o público entra na sala, à volta de uma mesa pequena onde está servido um chá, e para onde eles por vezes sairão ao longo do espectáculo. Os músicos do grupo SAAD ficam também neste espaço, onde tocam em directo : momentos musicais que criam um efeito de estranheza, quase de opressão, reforçado pelo aspecto irreal do palco, uma espécie de espaço fechado (os dançarinos nunca saem do campo de visão) colocado sob uma iluminação muito sóbria excepto algumas diferenças de intensidade. Estes elementos mínimos de cenário contextualizam, teatralizam de uma maneira minimalista um espaço quase onírico, metafísico.

Durante todo o processo de criação, alguns aspectos foram reforçados: a expressividade dos dançarinos, uma certa teatralidade, uma importância cada vez maior concedida às emoções, o recuar lúdico, a ligação e a articulação entre as sucessões das cenas mas sobretudo as relações, o diálogo entre os dois interpretes. Deste modo, ao teatralizar-se, a peça ganhou em ser politizada, em complexidade, propondo camadas de sentidos mais diversificados e abertos.

*Sara Martinet e Elien Rodarel em
Tattoo de Frederic Jollivet
Fotografia: Pierre Ricci.*



Experimentar o masculino e o feminino através dos corpos que dançam

Em *Tattoo*, Sara e Elien experimentam o gênero, apoderando-se cada um dos códigos da feminidade e da virilidade, repetindo e modificando as normas sociais. Por outro lado os corpos dos dois interpretes são parecidos e a peça joga com as diferenças e semelhanças entre os dançarinos, o que é traduzido pelos trajes : ao short azul de Sara corresponde o short vermelho de Elien, às peúgas longas deste último respondem as polainas da dançarina. A nudez do torso fica um privilégio do masculino (o peito de Sara fica escondido). Para Elien acrescentam-se os saltos altos, e para Sara as luvas de boxe : dois clichés da feminidade e a da virilidade, utilizados num jogo de inversão assimétrica. Elien aparece calçado desde que entra em cena, como se a incorporação do feminino lhe fosse oferecida e adquirida desde o início, enquanto que as luvas de boxe aparecem mais tarde. A apropriação de atributos do gênero oposto constituem em si uma transgressão das normas que tem os seus efeitos: segundo Muriel Plana, na nossa sociedade « é considerado como menos tolerável, para uma mulher, vestir fatos masculinos do que para um homem trajos femininos. No primeiro caso, há usurpação; no segundo, apenas se renuncia »: a abdicação de Elien, de certa maneira já teve lugar antes do início da peça. A usurpação de Sara, mais violenta, talvez menos autorizada, terá lugar diante dos nossos olhos.

Os movimentos dos corpos traduzem igualmente este desequilíbrio: Elien parece desde logo muito descontraído com a sua feminidade, no início da peça quando avança até à ribalta e olha para o público entre desafio e sedução. Durante este tempo, Sara dissimula a cara com os seus cabelos. Para ele, a expressão de uma distância da norma parece de início mais fácil, satisfatória, de gozo conferem-lhe um certo poder: a sua dança é mais fluida, mais ligeira. Ele exprime através do corpo e da expressão da cara, uma certa distanciação desenganaada, entre atitudes lascivas fazendo lembrar estátuas, olhares sedutores, verticalidade do corpo. Ele quase nunca sairá do palco, indo e vindo poucas vezes ao espaço do fundo. Ele será o único a ter verdadeiramente acesso à palavra numa sequência onde Sara, ela, será ausente ao fundo do palco. Se o discurso é marca do masculino o corpo é do feminino, Elien utiliza ao mesmo tempo o poder do corpo e da linguagem falada, enquanto Sara fica mais centrada do lado do corpo (só pronunciando uma ou duas palavras, como escapadas, mais tarde na peça). Para ela, o processo de transformação, exposto em cena, parece mais existencial, mais violento, mais rude: a sua dança é mais orgânica, mais pulsional, mais horizontal também, mais animal. Procurar espaços de expressão, de poder, investir o seu lugar, lutar por emergir parece ter de ser ganho depois de muita luta. Se ele aparece mais do lado do show, da composição de uma personagem, ela parece ficar mais autêntica, também mais autónoma.

Portanto, no início da peça, Elien entra em cena, aproxima-se da ribalta, olha frontalmente para o público,

sorri com firmeza, seduz, pendurado nos saltos altos. Depois despe o roupão antes de propor uma sequência dançada inspirada livremente da estética do vogueing. Enquanto ele continua a ocupar o centro do palco, utilizando completamente o espaço, Sara caminha à sua volta com os cabelos diante da cara, escondendo a cara, antes de dançar no canapé copiando por sua vez as situações estereotipadas da feminidade, em atitudes convencionais, exageradas e de imitação sacudindo os cabelos. Simultaneamente copiar a feminidade normativa não parece ser a mesma coisa para ela que para ele: onde ele parece tirar partido das vantagens conferidas pela feminidade ao seu corpo de homem, tentar assumir atitudes conformes com o seu género parece embaraçador e penoso para ela, que parece tentar separar-se do seu corpo de clichés que ela não deseja.

Depois, Eilen vem deitar-se no canapé numa atitude descontraída, enquanto Sara despe por sua vez o roupão e toma lugar no centro do palco: ela também com atitudes conformes ao ideal normativo feminino, mas desta vez para os desconstruir fisicamente. Ela continua o seu solo no canapé debaixo dos olhos de Eilen: os jogos de olhadelas criam assim efeitos de desequilíbrio ao longo da peça, Sara desconhece muito mais os solos de Eilen do que este desconhece os seus, quase sempre presente enquanto ela dança. Durante todo o início da peça podemos mesmo perguntar se a presença de Sara, mais enigmática, mais recuada, mais afirmada, não seria uma espécie de imagem mental do dançarino.

Apesar disso não se deve confundir estas considerações com um simples jogo de espelho. A peça recorre com

muita subtileza a contrastes, pequenas passagens, tonalidades de realismo e estilização, entre subtileza e clichés, entre seriedade e brincadeira, entre empenho e distância, entre tragédia e ironia, entre esforço físico e recuo, graças a cada um dos corpos. Ainda por cima uma certa narratividade subjacente tende a inverter a relação que marca o princípio da peça, a partir do momento em que Sara investiu as luvas de boxe e propôs o seu solo: a personagem de Eilen acabará por desaparecer pouco a pouco por detrás da sua imagem, enquanto que a da Sara, graças à luta, acaba por « aparecer » verdadeiramente, impor-se, estar presente. Esta operação de empowerment da dançarina tende a inverter a relação entre os dois: se no início o dançarino parece ser a personagem principal (pela sua adequação mais evidente com o universo do cenário, pela sua interpretação, o seu lugar no espaço, etc), a dançarina levará a melhor, de certa maneira. Vários elementos vêm relembrar constantemente a ideia de um ring de boxe, remetendo para o desempenho de Sara: os roupões do início, os fatos que evocam a estética do desporto, o aspecto extremamente físico de algumas passagens de dança, o momento em que o canapé se trona banco de pugilista antes de um combate.

O solo de Eilen que vem a seguir começa durante o desempenho de Sara no canapé: enquanto ela o empurrou do sofá e que ele volta e se senta no encosto, ele começa o seu texto perguntando com humor « estás bem ? » (« ça va ? »), pergunta que se transforma, uma vez repetida, na ordem « está bem ! » (« ça va ! »). Depois ele volta ao centro do palco e propõe um solo

dançado durante o qual ele continua a falar, evocando o assédio numa discoteca, as estratégias postas em jogo, os olhares, os gestos e o estado em que os corpos ficam presos pela dança. Tudo se passa ainda como se Elien gozasse ao mesmo tempo das vantagens do feminino e do masculino enquanto Sara ficaria ainda possuída pela sua identidade de mulher e a proibição de se arrogar os privilégios do masculino.

Mais tarde no processo de criação apareceu a seguinte cena na qual Elien e Sara (que se ausentou bastante tempo durante o solo de Elien antes de voltar com uma carteira) estão um em frente do outro perto da ribalta. Sara olha para ele, começa a ganhar poder sobre ele antes de aproximarem a boca de um e de outra, enquanto se ouvem sons de respiração amplificadas afirmados como ofegantes quase sexuais, pondo as línguas em contacto numa espécie de beijo impossível, experimentando essa sensação. O cómico da cena é reforçado pela atitude da personagem masculina de repente muito menos seguro de si próprio do que na descrição solitária de uma cena de assédio. Por outro lado o aspecto lúdico da peça toca as raias da regressão ou, pelo menos da relação à infância, como se o recurso a uma certa atitude infantil permitisse certas coisas proibidas na idade

adulta, autorizando experiências mais livres. Este recurso relembra igualmente os textos dos autores, citados mais acima, lembrando a violência que representa para uma criança o facto de crescer que teria preferido ficar na indefinição – talvez também uma certa melancolia. Mas este percurso não constitui somente uma regressão na medida em que confronta os corpos de adultos expostos em cena a desafios muito sérios.

Nas passagens que se seguem, quando ele cai, Elien fala antes de se levantar com humor : « cai », diz. Ele explora saltos, grandes passadas, diagonais, quando Sara começa a explorar o chão, contorções. A seguir ele vai atrás de Sara até ao canapé onde por sua vez ele muda de roupa: joelheiras, cotoveleiras, luvas de boxe e cabelo apanhado. Para calçar os sapatos de salto alto ele estava sozinho, desta vez está perto dela fingindo que fala com ela enquanto ela muda de traje e de atitude,



Sara Martinet e Elien Rodarel em *Tattoo*
Fotografia: Pierre Ricci.

decidida a lutar. Aparentemente inquieto parece que lhe dá conselhos. A relação de dominante inverte-se e a dependência à personagem masculina torna-se quase ridícula. Durante o solo ele olha sempre para Sara por vezes inquieto pelo que se passa ou mostrando-se mais distanciado, continuando a tomar atitudes em lugares diferentes do espaço. A dependência entre as duas personagens é dissimétrica: ele impõe-se, capta o olhar do público, parasita talvez certas vezes os momentos que passa com ela, ao mesmo tempo que ela o ignora mais facilmente, representando uma forma de autonomia mas voltando também para perto dele. Os dois jogam com os clichés mas tornam-se clichés deles mesmos, ele na sua imagem e ela na sua luta notória. A identificação do espectador pode ser feita sobre um ou outro na medida nenhum deles leva a melhor sobre o outro.

De pernas abertas, cabeça baixa como se ela se concentrasse antes de um combate, Sara começa o

seu solo. O tempo de preparação é exposto, depois encadeiam-se gestos bruscos, tremuras, contorções impressionantes, saltos, deformações do corpo, rastejos, lutas físicas com os limites do corpo, quedas, murros contra o chão e mesmo na própria cara. Aqui, algo de mais sério, mais grave, parece produzir-se debaixo do nosso olhar: uma forma de libertação, obtida pelo desgaste. Mas esta seriedade fica perturbada pela ironia: ela adopta posições tipicamente masculinas, as da vitória depois de um combate, as de desafio, as do poder, tradicionalmente características do masculino. A sua dança torna-se mais lenta, mas sempre violenta. A música muda também, mais suave. Elien vai buscar comida e volta com a boca cheia: a sua personagem parece pouco à vontade, sem saber o que fazer, ao assistir ao desempenho de Sara. O poder físico e expressivo da transformação jubilatória e violenta de Sara acaba por reforçar um certo efeito de ridículo da personagem de Elien, atenciosa apesar de tudo : finalmente tudo pode



voltar atrás, ele torna-se numa espécie de fantoche, ultrapassado pelos acontecimentos. Ele fica resignado, mas presente, não consegue sair do espaço e acompanha a tomada de poder de Sara, que finalmente ganha e não tem mais nada a provar.

Finalmente, se Elien parece ficar do lado de uma certa teatralidade, da coreografia escrita e do simbólico, Sara estaria mais do lado do desempenho e da performatividade no sentido queer. Segundo Judith Butler, a performatividade corresponde a uma reconstrução do sentido na reiteração, a « repetições subversivas » que não são efeito de uma vontade de adoptar identidades como se enfiassem trajos. Não constituem « nem um jogo livre nem uma apresentação teatral de si mesmo; ela também não pode ser assimilada pura e simplesmente ao desempenho de um papel ».

Por fim eles reencontram-se sentados no chão, partilhando uma bebida trazida por Elien, os dois bem descontraídos. Uma música de slow, popular, começa então, e eles trazem para o palco uma bola de espelhos e dançam um slow terno, sossego, redentor. Esta nota sensível e kitsch ao mesmo tempo parece resolver temporariamente a inquietação que predominava no início do espectáculo: podíamos ficar com medo que um happy end viesse fechar aquilo que tinha sido aberto. Mas os dois dançarinos voltam a separar-se, Elien deitado no chão e Sara de pé debaixo da bola de espelhos evocando uma vertigem, abrindo uma possível continuação.

Em resumo, se a personagem de Elien, desde o início, se afirma como indiferenciado do ponto de vista do

género, ambíguo desde o princípio, a personagem de Sara, na sua relação com este, parte de um certo estado para atravessar uma experiência que a vai transformar. Misturando sublime e grotesco, trágico e ironia, citações de parodia e identidades plásticas, o espectáculo questiona assim as relações de género tentando ultrapassar com eficácia as atribuições normativas que são impostas pelos códigos sociais aos corpos e aos indivíduos.

As teorias queer e as teorias feministas não se sobrepõem mas coincidem. Se uma obra queer tem por vocação desmontar a norma heterossexual dominante, do ponto de vista feminista ela deve fazê-lo porque, segundo Monique Wittig, « a heterossexualidade é o regime político sob o qual nos vivemos, regime fundado sobre a escravidão das mulheres ». Assim a distinção entre dois géneros, masculino e feminino, se refere a uma caracterização binária antes do mais, política: a lei da heterossexualidade obrigatória contra a qual luta o queer se articula estreitamente com a lei binária dos géneros, que é necessário desconstruir, afim de libertar as mulheres deste domínio. Para fundar a sua teoria feminista, M. Wittig afirma que é a opressão que cria o sexo, e não o contrário. Por outro lado, o seu constructivismo materialista radical opõe-se ao feminismo diferencialista: para ela, o pensamento straight traduz-se igualmente neste feminismo a que ela também chama straight e que se opõe a um feminismo queer considerando de novo a categoria « mulher ».

O espectáculo Tattoo, ao coreografar e teatralizar simultaneamente experiências de perturbação da

identidade de uma dançarina e de um dançarino, interrogando portanto o lugar das mulheres na sociedade, a sua naturalidade aparente e os laços supostos com a « feminidade », desmontando a essência de certas imagens normativas da mulher, mostrando por exemplo como o transvertismo ou o desempenho de género é mais violenta e menos « aceitável » para uma mulher na sociedade. O desempenho de Sara, na relação com o de Elien, traduz este debate, entre necessidade de afirmar uma categoria política e necessidade de a ultrapassar. Marie-Helène Bourcier é uma das intelectuais queer que mais consegue, segundo o nosso critério, conciliar a ideia de uma categoria estratégica necessária (a mulher « verdadeira », situada histórica e socialmente) com a necessidade de mostrar o carácter construído das categorias de sexo.

Se as noções de « mulher », de « feminino » e de « feminidade » são assim interrogadas nesta obra, as de « homem », de « masculino » e de « masculinidade » também o são: o desempenho interroga igualmente a noção de masculinidade, denunciando-a como sendo também igualmente construída (roubando-lhe a sua pretendida neutralidade e universalidade). Isto passa pelo desempenho do masculino e da virilidade através do corpo de Elien mas também de Sara. Segundo Laure Bereni e Mathieu Trachman, « a hegemonia da masculinidade assenta [...] sobre a inferiorização social e simbólica de alguns homens, por vezes com violência ». A personagem de Elien é prisioneira das representações de arquétipos actuais do masculino: quando ele assume a sua feminidade incarna uma masculinidade certamente

marginalizada, rejeitada pelos defensores da virilidade normativa. Mas ele incarna também sem dúvida uma masculinidade sujeita ou cúmplice, continuando a representar um certo domínio, aproveitando o « conforto » de ser um homem, branco, no momento em que se serve dos códigos da feminidade.

Conclusão

Assim, a partir das suas experiências de vida pessoais, os artistas interrogam as problemáticas sociais mais abertas: expondo-se pessoalmente, põem em cena certas realidades culturais e políticas. As normas de género não são ultrapassadas na totalidade ou suprimidas, mas interpeladas na sua repetição através um jogo sobre as representações, e não uma recusa total dessas normas. Não é dada nenhuma resposta definitiva, não se impõe nenhuma norma nova: a obra fica estratificada, complexa, e finalmente aberta.

Segundo a nossa hipótese a introdução do queer nas estéticas contemporâneas constituem uma das operações possíveis da repolitização das artes depois de um período de rejeição e de crise do político em França (nos anos 1980 e 1990) e que traduz também a afirmação de Frédéric Jollivet que foi o nosso ponto de partida. Queer, segundo a nossa análise, Tattoo é também profundamente política: não no sentido militante, do qual o coreógrafo tenta distanciar-se com esta peça, desejando evitar as dificuldades de uma coreografia com tese, puramente afirmativa e reivindicativa, mas bem no sentido político de um trabalho sobre as representações, de um desempenho visível, de um pensamento em acção e de uma distanciação do seu objecto.

Referências

- Bereni, L. et Trachman, M. (2014). *Le Genre, théories et controverses*. Collection *La Vie des idées*. Éditions PUF. Paris.
- Bourcier, M-H. (2011). *Queer zones 3. Identités, cultures, politiques*. Éditions Amsterdam. Paris.
- Butler, J. (2009). *Ces corps qui comptent*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Connell, R. (2014). *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*. Paris: Éditions Amsterdam.
- Mathieu, C. (s.f.). *Corps queer. La décolonisation des genres*, revue en ligne *Convergence*, vol. 4, <http://convergencejournal.ca/wp-content/uploads/4.pdf>, consultado o 26 de setembro de 2016.
- Nordmann, Ch. et Vidal, J. (2004). Avertissement. In Butler, J. *Le Pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*. (p. 18). Paris : Édition Amsterdam.
- Plana, M. et Sounac, F. (dir.). (2015). *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*. Editions Universitaires de Dijon.
- Plana, M. (2012). *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique*. Editions Universitaires de Dijon, Dijon.
- Wittig M. (2013). *La Pensée straight*. Paris: Éditions Amsterdam.

