

A alma encantadora do Beco ou as crônicas de um vagabundo: arte *drag*, performance e urbanidades

*Alley's lovely soul or the chronicles of a tramp:
art of drag, performance and urbanities*

Fábio de Sousa Fernandes

 0000-0003-1696-4616
fabio.fernandes@ufob.edu.br

Resumo

Este texto é uma escrita-performance, inspirada metodologicamente na escrita rizomática de Deleuze e Guattari e na proposta de escrita performativa de Peggy Phellan, uma pesquisa-narrativa que se debruça sobre um espetáculo artístico-cultural de rua, em Salvador (Beco da OFF, Barra), protagonizado por uma artista *drag queen* da cidade de Salvador, Valerie O'rasah: performance propositadamente artificial e encenada, em que se lança um olhar sobre a noite soteropolitana e aqueles que circulam por ruas, becos e vielas, uma urbe cheia de contradições, encantos e conflitos. A persona encarnada como narrador é a do *flâneur*, vagabundo e errante urbano relido pela poética baudelairiana e experimentada por João do Rio, Walter Benjamin, entre outros. Esse errante urbano se perde pela metrópole, entre os fluxos e devires dos encontros e possibilidades de uma noite imprevisível: por um instante e um descuido, ele se depara e se encanta com o espetáculo e o contempla. O encontro do *flâneur* com Valerie O'rasah e essa noite quente e arriscada é uma experiência de choque e de alteridade radical, identidades que se fragmentam e se complementam na multidão misteriosa e soturna da cidade de Salvador.

Palavras-chave

Performance; Escrita; Urbanidades; Gênero; Arte *drag*.

Abstract

This text is a performance writing, methodologically inspired by the rhizomatic writing of Deleuze and Guattari and Peggy Phellan's performative writing proposal, a narrative research that focuses on a street artistic-cultural spectacle in Salvador (Beco da OFF, Barra), starring a drag queen artist from the city of Salvador, Valerie O'rasah: performance, therefore, purposely artificial and contrived, it takes a look at the soteropolitan night and those who wander through its streets and alleys, a metropolis full of contradiction, enchantment and conflicts. The persona being incarnated as the narrator is the flâneur, a wandering tramp reread from Baudelairian poetry as experienced by João do Rio, Walter Benjamin, among others. This urban wanderer loses himself in the metropolis amongst flows and becomings of an exciting and unpredictable night: in a moment of carelessness, he stumbles upon the spectacle and becomes mesmerized. The flâneur's encounter with Valerie O'rasah and that hot and risky night is an experience of shock and radical otherness, identities that fragment and complement each other in the mysterious and gloomy crowd of the city of Salvador.

Keywords

Performance; Writing; Urbanities; Gender; Art of drag.

Prólogo – A escritura da Noite: os bastidores de uma escrita-performance

Este texto assume-se como uma performance, propositadamente artificial e encenado, e o seu título é uma referência à obra de João do Rio, *A alma encantadora das ruas*. Esta pesquisa-narrativa e a sua escrita-performance representam meu olhar sobre um espetáculo cultural de rua, protagonizado por uma artista da cidade de Salvador; também reflito sobre a noite soteropolitana e os seres que circulam nesse espaço urbano, urbe repleta de contradições, encantos e riscos, e sobre a arte *drag*/transformista.¹ A protagonista desse espetáculo é Valerie O’rarah, personagem que provoca fascínio, mas também estranheza, impacta com seu corpo e performance, subvertendo noções de estética e destoando de outras *drag queens* que buscam incessantemente um modelo de mulher, segundo padrões cis-heteronormativos de gênero. Seu espetáculo impacta espacial, política e subjetivamente: ocorrendo na rua, mais especificamente no espaço do Beco da OFF, no bairro da Barra, o público se torna integrante fundamental de uma performance que mistura o humor *stand-up* e *shows* de dublagem.

A persona que encarno como narrador desta escrita é o *flâneur*, uma amálgama entre o errante, o vadio, o observador e o caminhante urbano, que se destaca na poética de Charles Baudelaire (1995), na obra de João do Rio, nos escritos de Walter Benjamin, mas aqui é tingido de outros tons, ritmos e cores, tentando se afastar da arrogância e aburguesamento de uma face dândi. Sem perder o olhar poético de um marginal, experimento intensamente as quentes, perigosas e sedutoras artérias de Salvador e os seus corpos, perdendo-me pela metrópole, entre ruas, esquinas, becos e os fluxos e devires dos encontros e possibilidades de uma noite qualquer. Por um instante, me encanto, contemplo e reflito sobre o espetáculo de Valerie O’rarah, apaixono-me pelo Beco da OFF, embriagado pelo impacto da performance, daquela artéria da cidade e do choque de corpos ali realizado.

¹ A dicotomia entre transformista e *drag queen*, no contexto brasileiro, historicamente se estabeleceu na distinção entre a primeira ser realizada pelo ator que se metamorfosearia no ideal de mulher estabelecido pelos códigos do gênero social. A ilusão seria o efeito buscado. A *drag queen*, no entanto, subverteria essa intenção de “parecer mulher” apresentando o exagero e a explícita artificialidade. Com o uso cada vez mais recorrente do termo *drag queen*, ambas as propostas têm sido situadas nesse termo. Portanto, a partir daqui, utilizarei os termos *drag/drag queen* como referência. Para mais informações, consultar Benedetti (2005).

Aqui eu me monto, sou uma *drag*: de um narrador, a experimentar a escrita literária em consonância com uma análise, e de um *flâneur* que experimenta a cidade em vez de etnografá-la, participando do espetáculo e da cidade que narro. A ideia de escrita-performance se inspira em meus diálogos com outros muitos pensadores que romperam os grilhões de uma escritura-padrão e possibilitaram outros caminhos epistemológicos e metodológicos, a destacar: Gilles Deleuze e Félix Guattari com sua escrita rizomática e Peggy Phelan com suas perspectivas de escrita performativa e irreproduzibilidade da performance artística.

A tinta metodológica desta escrita-performance tece interlocuções com a noção de escrita rizomática de Deleuze e Guattari (1995), que não intenta produzir significação, mas cartografar, produzir pela/na linguagem mapas de regiões que ainda não existem. Diferente de uma raiz, o rizoma se espalha conectando diferentes modos de codificação, sejam eles nas esferas biológicas, políticas e econômicas, pois

um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cognitivos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. Não existe locutor-auditor ideal, como também não existe comunidade linguística homogênea (Deleuze, Guattari, 1995, p. 14).

Uma escrita rizomática pressupõe o deslocamento do signo linguístico, a abertura para múltiplas conexões com fluxos semióticos, materiais e sociais e a possibilidade de desmontar, reverter e modificar os caminhos metodológicos traçados: seu movimento é marcado pelo desejo.

Assumir as rasuras, inconstâncias e multiplicidades das rotas traçadas é compreender que o narrado aqui é filtrado, mastigado e cuspidor por lentes que não almejam a fidelidade da reprodução. Deparo-me com um espetáculo, e a escrita sobre essa performance não pretende reproduzi-la, pois o registro, a documentação e o arquivamento são tentativas reducionistas de emular por mimetismo a experiência artística. Dito isso, a

performance honra a ideia de que um número limitado de pessoas, num determinado e específico contexto espaço-temporal, podem ter

uma experiência de valor que não deixa posteriormente nenhum traço visível da sua ocorrência. Escrever sobre tal experiência anularia essa ausência do traço, inaugurada pela promessa performativa. A independência da performance em relação à reprodução em massa, em termos quer tecnológicos, quer econômicos, quer linguísticos, é a sua maior força (Phelan, 1997, p. 175-176).

A performance provoca a escrita a encontrar um modo de transformar palavras e imagens supostamente fidedignas em falas performativas, ao dizer e construir algo diferente dela, em vez de falas constatativas, que tencionam reproduzir e descrever o mundo.² Esta escrita-performance é performativa, pois assume que dizer é fazer, e se arroga um exercício de experimentação artística contaminando a pesquisa. Pesquisa que se afirma performance: uma escrita que exercita repensar os modelos de diálogos interdiscursivos e a sua própria criação, fazimento e composição.

Proponho um mergulho metodológico nos verbos fantasiar e imaginar: no ambiente da ciência moderna, na universidade-fábrica, eles são vistos com ressalvas. Nessa universidade do conhecimento técnico, a imaginação, talvez, seja enaltecida como própria da ciência moderna, mas a fantasia será comparada ao devaneio, à loucura ou ao delírio improdutivo. Afinal, sem constrangimentos, quem dirá que não é imaginativo ou criativo? Entretanto, quem poderá assumir que fantasia? Quem assumirá essa loucura? (Hissa, 2013).

Vislumbro uma análise que é uma narrativa em processo, o tecido de tramas e personagens filtradas, mas também, vividas e praticadas sob o olhar, os ouvidos e a pele de um cronista, um pesquisador-narrador, mas também um *performer*. Assumir um estilo limítrofe com a narrativa literária faz do meu texto um projeto político de contestação. É o testemunho do olhar e da experiência que sobreviveu e ganhou corpo pela palavra escrita nesta sociedade pós-industrial. A pandemia do coronavírus impediu que ocorressem a cultura e a arte, promotoras por excelência do contato, da aglomeração e da interação. Este trabalho é, portanto, uma fotografia quase envelhecida de outro tempo, cuja experimentação urbana ocorria com menos sanções.

² Peggy Phelan (1997) refere-se aqui à teoria dos atos de fala, de John Langshaw Austin (1990).

Meu mergulho na cidade, meu encontro com a Valerie O’rarah e com o Beco da OFF foi dividido em dois atos e suas cenas, parodiando o roteiro de uma peça de teatro ou cinema. Durante a narrativa, emergem *flashes* (marcados pelo uso de colchetes) que performam o espetáculo da Dama do Beco. No primeiro ato, minhas errâncias seguem o fluxo da Noite e da cidade de Salvador. No segundo, ocorre meu encontro com o Beco e sua protagonista. Qualquer noção rígida e unidimensional de tempo é descartada aqui: as narrativas de origem são questionadas, e toda a trajetória se torna uma epifania não somente nos denominados *flashes*.

Ato I – As errâncias de um vagabundo: desliando por ruas, becos e vielas da experiência *flâneur*

Cena 1 – Entre *déjà-vu*, encontros e o percurso de uma Noite

Por que eu paro dentro, sob e entre esse viaduto na cidade de Salvador para observar luzes amarelas, inconstantes e fugídias produzindo efeitos visuais nos grafismos de seus muros? Meu olhar capta a frase “Enquanto eu tô no tráfico, o filho do boi tá surfano” e, embaixo dela, uma sereia, ser mitológico que representa para alguns a angústia de uma não humanidade, o desejo de ter pernas, traduzido em um corpo possível, uma ânsia por ser/existir. Tão linda, tão tola... e eu aqui sorrindo para ti, fazendo coisas com palavras, pensando tolices, retina hipnotizada por faíscas fugazes. Vejo apenas luzes, grafites, tráfico e sereias em um túnel no Centro da cidade. (Re)vejo naquela sereia outra dama, me transporto a um beco da cidade, ele mesmo um palco, em cenas que escapam de minha memória, mas se espalham em *déjà vos* fluidos e inconstantes:

[Brilhos de pedrarias douradas e vermelhas, dentes de felinos e pequenos cocares, miçangas, penas e palhas misturadas ao longo cabelo cacheado compõem a extravagância, o exagero e o drama que vazam daquele corpo. Vestido longo, vermelho, joias grandes, muitas pulseiras, olhos felinos, lábios sinuosos, pintura de padrões africanos: deusa, guerreira, rainha de ébano? Quem era aquela mulher? Naqueles olhos enormes, uma expressão de dor, um lamento fortalecido pela dublagem da música “A loba” (2001), famosa na interpretação da cantora Alcione. Em uma das mãos o microfone; da outra, os dedos

Figura 1

Montando-se, frame do
filme *Âncora do marujo*
Disponível em: <https://www.facebook.com/filmeancoradomarujo/photos/a.246625542157835/253988738088182>
Acesso em 14 mar. 2021
Fonte: página do Facebook
do filme *Âncora do marujo*



rasgando o ar com gestos fortes que se unem àquela melodia, interpretação visceral... as luzes, a brisa da orla, o público absorvido. Ela se move de um lado a outro, mas de qualquer ponto daquele beco se enxerga a força e a dramaticidade de sua face, mãos, um corpo entregue à canção... “Sou doce, dengosa, polida/Fiel como um cão/Sou capaz de te dar minha vida/Mas olha, não pise na bola/Se pular a cerca eu detono, comigo não rola/Sou de me entregar de corpo e alma na paixão”. Paixão, talvez essa seja a palavra que possa nesse momento, com todas as limitações da linguagem e de seus signos, expressar algo. Eis porque cínica e sedutoramente ela enuncia: “Debaixo da pele de gata/Eu escondo uma loba”. É impossível encerrar determinadas experiências em palavras. Saio daquele túnel, sigo meu percurso lembrando-me de seu sorriso a ecoar no final da performance e os aplausos apenas enunciam o silêncio em que me encontro. Aqui. Pelas ruas da cidade.]

Faço leituras-emendas, apenas as bestagens de um sujeito embriagado. Esse estado etílico faz vibrar no meu corpo tantas ideias contraditórias, desejos e impulsos: não entendo um mundo sem o efeito entorpecente-libertador de vinhos, cervejas, canções, licores, elixires, lisérgicos, poesias e outras substâncias. Em uma linha que vai da mentira à confissão, cruzando o desejo narcisista de falar de si ao reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma “verdade” na

escrita (Klinger, 2008), não pretendo esboçar alguma espécie de biografia ou memória, descrição que finge autenticidade. O meu relato talvez seja a versão de outra versão, uma tradução sem original, propositadamente encenada e artificial, performática.

Não existe por trás desta narrativa sujeito ontológico algum, mas a cópia de alguma cópia perdida nos confins de experiências que se entrecruzaram em algum momento. Este é o conto de um vagabundo, desocupado, desviado, hedonista, perverso, um incompreendido. Sou boêmio, errante, contador de histórias, bêbado. Bicho solto. Sou *flâneur*. Lembro-me precariamente de ter vivido o caos de um mundo pós-industrial: as grandes cidades e a sua apatia, a homogeneidade, a privatização dos desejos e a “despersonalização” de uma sociedade em que as novas vivências coletivas borram individualidades, singularidades.

Sair de casa, sair de si: eu faço a travessia para o espaço público e incorro no risco do confronto com o inesperado, pois a articulação urbana das metrópoles funciona com uma cadência e uma sedução corporal atraente e imprevisível. O céu envenenado pela lua incide com um tom amarelado e intenso sobre a cidade, contrastando com a iluminação irregular de postes e carros que passam esporadicamente. Um grupo de jovens rompe o pequeno silêncio da grande via, passa por mim rindo alto, ao ritmo de álcool, música e abraços, comemorando como se recentemente livre de grades e paredes. Uma moça me entrega um sorriso e passa a mão por meu rosto. Penso imediatamente no clichê dessas cenas. Também sorrio. Amo ir para a rua, experimentar a passagem do público ao privado, o deslizar dinâmico que ocorre com um teor erótico – essa experiência urbana é um contínuo entre ser e estar solitário na multidão, saber preencher de seres e vivências “tangíveis” a experiência da solidão, pois

a experiência corporal do *flâneur* dentro da multidão surge como um novo e enorme campo de experiências, prazeres e possibilidades: gozar ou se embriagar do anonimato, tomar um “banho de multidão”, se perder ou se encontrar no meio de desconhecidos, sentir-se só no meio de tantos outros diferentes, se desorientar no meio de tantas pernas, diminuir o próprio passo, sair do ritmo uníssono da turba, ir mais devagar para forçar desvios, esquivas, deslocamento de ombros, olhares passantes, toques errantes, encontros de mãos, arrepios de pele, fricções de braços, empurrões, cotoveladas, trombadas, diversos

tipos de contato carnis fugazes, dos mais violentos aos mais afetuosos, com tantos e variados corpos incógnitos. A experiência errática, a relação do errante com a alteridade se dá aqui de forma anônima, mas corporificada. A experiência errática seria então um exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de estranhamento, em busca de uma alteridade radical (Jacques, 2012, p. 72-73).

Cena 2 – Devir-*flâneur*: cidade-corpo, espaço finito, experiências infinitas

Experimentar Salvador é percebê-la, tocar seu corpo repleto de membros espalhados e fragmentos diversos em busca de forma. A cidade é um corpo alterado pelo constante, intenso e às vezes doloroso contato com uma miríade de outros corpos realizando trajetórias infinitas, sua configuração é marcada pela descontinuidade e ruptura de ritmos inerentes ao percurso dos que se aventuram nela; afinal

a cidade não se abre para o infinito, ela não desemboca numa linha de horizonte, numa paisagem desdobrando-se ao infinito, ela é um espaço finito que torna possível uma experiência infinita, a começar por aquela da caminhada que gera a imaginação e a invenção (Mongin, 2009, p. 77).

Os territórios que ocupamos são (re)elaborados por existências heterogêneas e marcadas pela diversidade de estilos de vida e representação. As identidades consideradas marginais, os vagabundos, as putas, as bichas, as sapatonas, as travestis, os sem-teto, rompem explicitamente muitas normas, dilacerando algumas coreografias repetitivas das normatividades e desviando certos mecanismos dos dispositivos de poder, pois seus corpos e existências questionam, rasuram os modelos predeterminados de humanidade. Mesmo fragmentados e dispersos, esses sujeitos participam de redes de sociabilidade em movimentos de desterritorialização em relação aos códigos performativos, criando outras normas – que podem ser tão perversas e redutoras quanto as hegemônicas.

A Noite e todos os seus signos sempre provocaram nos sujeitos combinações de fascínio e medo, paixões ardentes e terrores misteriosos. Uma amálgama de sensações conflitantes, mas dependentes de si como um vício. É nas ruas, becos e vielas que surgem as experiências marginais a povoar o imaginário dos que

temem e evitam a experiência do choque urbano e invadem as entranhas daqueles que ousam praticar a cidade (Certeau, 2013). Benjamin (2000) contou-me que ao vivenciar o choque com a cidade, seus perigos, brilhos, imagens, sons e cheiros não se deve deixar dominar-se pelo excesso de estímulos – ou o trauma, sob uma perspectiva freudiana –, mas sim exercitar outras formas de perceptibilidade, ao ampliar e plurificar os sentidos e a consciência. Desse modo, escapa-se do risco que incide em um estado anestésico e alienante.



Figura 2
Valerie
Fonte: Oliveira, 2012

[Começa agora a batucar um samba, o público reage instantaneamente. A Dama do Beco abre um sorriso enorme — ela parece querer engolir a plateia. A música: “O neguinho e a senhorita”, composição de Noel Rosa de Oliveira e Abelardo da Silva, na voz da gloriosa Elza Soares (1965). Dançando e interpretando intensamente a canção, sua energia parece contaminar o Beco, passando por entre mesas, cadeiras, pessoas em pé. Uma bicha mais que fechativa levanta e começa a sambar intensamente, sozinha ao fundo... não demora muito para a performance ecoar por todo o Beco, a ponto de ela ser chamada ao palco, sob os gritos do público. Ela brilha ao lado da Dama, sambando entre melodia e versos contagiantes: “Senhorita foi morar lá na Colina/Com o Neguinho que

é compositor/Senhorita ficou com nome na história/Agora é a rainha da escola/Gostou do samba e vive muito bem/ela devia nascer pobre também”. O espetáculo se expande a todos naquele momento em especial, em uma potência integradora e catártica. Os aplausos e sorrisos são ainda mais intensos quando um *show* se abre para o inusitado, é rasgado em seu próprio processo. Essa e outras muitas lembranças continuam a ecoar magneticamente em mim, mas a noite segue, palpita com mais intensidade à medida que me aproximo do Beco, da Dama e me esbarro naquela multidão que flerta intensamente comigo. Não há por que resistir; mas por que me sinto tão angustiado, inquieto e inseguro?]

Flanar é como se perder, sentir masoquistamente medo da desorientação, coração acelerado com o risco de dobrar cada esquina, ao sinal de um vulto, nas frágeis luzes de postes ou de algum veículo bêbado. Desterritorializar-se de si mesmo, essa é a dinâmica da *flânerie*, expandindo-se espacial, temporal e subjetivamente, experimentando outras formas de sentir, viver, ser, devir:

ocioso, caminho com uma personalidade assim contra a divisão de trabalho que transforma as pessoas em especialistas. A *flânerie* se baseia, entre outras coisas, no pressuposto de que o fruto do ócio é mais precioso que o do trabalho. Como se sabe, o *flâneur* realiza “estudos” (Benjamin, 1989, p. 50).

Meu olhar atento, de detetive, busca no ordinário aquilo que escapa, coisas diferentes do que veriam as multidões a circular pelo mesmo espaço. Palavras lançadas ao acaso, fisionomias, borrões de gente, ruídos aparentemente insignificantes comendo em mim uma harmonia dissonante e atraente.

Sinto o percurso desta Noite se aproximando daquela dolorosa linha, em que o sujeito se vê acuado, tenso, como no prazer de tocar a si, masturb(ação) com dentes e unhas, *the point of no return*. Caminhando pela orla, chego ao Beco da OFF, e o meu confronto com esse espaço e com a Dama me convida a (re) examinar o meu próprio corpo, suas bordas, as muitas possibilidades de reconhecimento, identificação. Meu olhar sobre a Dama do Beco estaria coadunado ao projeto moderno de “glamourização das margens”, à etnografia urbana realizada por uma elite dândi que, a distância, fotografa, fetichiza e coloniza essas mesmas margens que frequenta? O discurso sanitaria de espetacularização das cidades na modernidade impõe uma estética, expulsa os mais pobres dos centros, mas

também cria o espetáculo da pobreza, sempre pronto a ser apreciado por lentes privilegiadas. Realizar esses deslocamentos é um contínuo processo de devir que estimula reflexões sobre si, sobre o outro, sobre o mundo. É como ser um *flâneur* dentro de si mesmo, um “colecionador de sensações da cidade grande, um sonhador de imagens, de desejos e fantasmagorias” (Bolle, 2000, p. 71), um errante urbano em sua fuga para a Noite e suas inúmeras possibilidades. João do Rio, meu companheiro de vagabundagem, refletiu poética e intensamente sobre o espaço da rua e da cidade, seus personagens e mistérios. Porque

flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população, é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lóbrego, para deixar de lá ir, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem cujo riso de amor causa inveja. É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado *flâneur* ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas (Rio, 2008, p. 31).

Flanar é ser livre o suficiente para seguir caminhos e rotas não determinados por regras rígidas, mas sim pelo prazer da liberdade e da descoberta: não somente de espaços novos, mas principalmente de sensações, prazeres e vivências. O *flâneur* personifica forças transformadoras, questiona paradigmas e cria novas ordens (Bernd, 2007). Pensar em uma positiv(ação) da experiência da vagabundagem beira a impossibilidade, sobretudo em um mundo cujos mecanismos de produção e consumo são naturalizados e constituem os sujeitos. No entanto, insistir nesse projeto, mesmo diante de processos de marginalização, pode desestabilizar as pretensas verdades sobre a existência. Flanar é se distinguir vagando, errando criativa e artisticamente.

A cidade de Salvador, o Beco da OFF e sua Dama me desestabilizam, me excitam a ressignificar a experiência *flâneuse*, performar outras experiências e ao mesmo tempo refletir sobre a “montagem” que me constitui e seu modo de vazar por meus poros, despedaçando o sujeito estabilizado, encerrado em fórmulas.

[As luzes se acendem sobre Valerie O'rasah, e ela deseja boa noite a todos os presentes. Quinta-feira. Nesta noite quente de verão, seguinte ao dia de Iansã, a Dama do Beco exibe em seus braços pulseiras douradas, assim como imensa quantidade de joias adorna seu busto, pedrarias de ouro na testa, cabelos negros cacheados e flores vermelhas indo até o pescoço: vermelhas como a cor de sangue de seu vestido rodado, de cigana misteriosa, oblíqua, com seus olhos intensos, marcantes. Não há como não se impactar com aquela imagem tão grandiosa, a escapar por todos os lados, como o vermelho que ruga de seu corpo. Com microfone em mãos, ela conversa com muitos ali presentes; com uns, brinca de seduzir; zomba de outros; faz sua gargalhada irradiar: seu cinismo impiedoso, seu humor provocativo... o *show* está apenas começando.]



Figura 3

Pombagira

Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=492391924220617&set=t.100001724516724&-type=3>

Acesso em 14 mar. 2021

Fonte: arquivo pessoal de Valerie O'rasah

Ato II – A Dama e o Beco: trânsitos, máscaras e performances

Cena 1 – Desmontando a Dama: transcendência, corporific(ação) e performatividade

A música cresce, o *show* se inicia, o leque se abre, a Noite se despe mais uma vez diante de mim. Eu, errante, desafiado e seduzido por essa cidade tão caótica e fascinante, violenta e ao mesmo tempo terna, deparo-me com esse espetáculo que desponta na noite soteropolitana. O Beco da OFF (bairro da Barra), local bastante conhecido pelo público LGBTQI, teve suas noites de quinta-feira transformadas pelos *shows* da artista *drag queen* Valerie O'arah. Com a estreia do seu espetáculo no bar Creperia La Bouche, o Beco passou a ser vivenciado como um cruzamento de experiências intensas que convergiam no átimo de uma noite.

Há uma multidão que se reúne em torno de uma protagonista, seria ela a Noite ou a Valerie? As duas se unem em uma combinação de sofisticação, exagero, humor, magia. Ambas provocam abjeção, estranheza e, por conseguinte, fascínio. Quem é essa multidão? Quem é Valerie O'arah? Esse palco operaria no sentido debordiano de espetáculo, isto é, um simulacro que ilude, ao mesmo tempo em que esconde as misérias de uma sociedade desigual? O que esse *show* comunica à própria Noite, à cidade e aos seres que nela se chocam? São muitas as histórias convergindo naquele espaço, uma narrativa em pleno desenvolvimento, um pano de fundo de contos que se misturam no tecido de um evento e seus protagonistas: Valerie O'arah, seu público e a Noite. O Beco não é fechado, vaza em suas múltiplas entradas e saídas, imiscuindo-se com a orla, o mar e os seres que transitam pelas ruas da cidade, no ritmo difuso entre o acender e o apagar de suas luzes.

O espaço da rua em Salvador é um lugar de contradições: ameaçador e encantador ao mesmo tempo, de vida dura e de fortes emoções, de sentidos que se complementam, se misturam e se confundem. O que acontece nas ruas faz sentido principalmente para quem a vislumbra e vivencia, pois

a cidade é o lugar da multidão. De um lado, ostentação, de outro a transparência da miséria. Nas ruas, os abastados se defrontam e se confrontam com os miseráveis vindos de bairros distantes, despejados nas portas das fábricas ou das casas comerciais. Esse encontro entre cordialidade e agressão, se transforma em espetáculo (Couto, 2008, p. 70).

Assim é o Beco da OFF, assim é o bairro da Barra também nas noites de quinta, nas noites da artista Valerie O’rarah, nas noites dos que se entregam a ela: uma mistura que inclui bichas fechativas, passantes, clientes dos bares, flanelinhas, ambulantes vendendo chicletes e cigarros, os michês e as putas. É ali nessa multidão que a miséria encontra a ostentação, que a ostentação flerta com a miséria, ambas fascinadas uma pela outra, como se buscassem uma completude, uma simbiose impossível. O Beco é plural em vivências, um original ponto de intersecção de sujeitos, de percepções, de tendências, enfim de ritmos.

Em Valerie O’rarah há uma predileção pelo inatural, exagerado e artifício que transbordam em sua superfície de *drag queen* e performance *camp*.³ A montagem baseada em uma estratégia de excessos apontaria os recursos de funcionamento da performatividade de gênero, sub-repticiamente apagados e naturalizados. Assim, a *drag* expõe e questiona a “verdade” interna da feminilidade, considerada pela psicanálise uma disposição psíquica ou um núcleo do “eu”, e sua “verdade” externa, a aparência e/ou a representação. Os gêneros seriam performativos, haja vista que eles são o efeito da cis-heteronormatividade, regime que regula, divide e hierarquiza de forma coercitiva gênero e sexualidade. A representação *drag* buscaria então um “eu” perdido, suprimido e impedido pelas normas? Sua performance seria a metáfora da tentativa de negociação com outros gêneros (textuais e sociais)?

O que se põe em cena com a *drag* é, sem dúvida, um signo que não é idêntico ao corpo que representa, mas que não pode interpretar-se sem esse corpo. O signo, entendido como um imperativo de gênero – “É menina!” – não é interpretado tanto como uma atribuição, mas sim como uma ordem que, como tal, produz suas próprias insubordinações (Butler, 2002, p. 13).

Questionar, desnaturalizar, romper. Vejo o que vejo? Sinto o que sinto? Sou o que sou? Esse sistema sexo/gênero tenciona produzir “homens” e “mulheres”

³ O *camp* é um estilo de humor com base no escracho, com um tom vulgar, ultrajante e artificial. Sontag (1987) amplia esse conceito e o relaciona à formação de identidades, estéticas e vivências.

inacessíveis, ou seja, hiperbólicos. Não escolhemos essas representações, mas as rasuras e falhas do próprio sistema oferecem a possibilidade de negociação, posto que o seu conjunto de normas não é automaticamente eficaz, deixa lacunas, vaza incoerências e, por isso, tais representações precisariam sempre ser reforçadas:

A performatividade de gênero/sexualidade não consiste em escolher de qual gênero seremos hoje. Performatividade é reiterar ou repetir as normas mediante as quais nos constituímos: não se trata de uma fabricação radical de um sujeito sexuado genericamente. É uma repetição obrigatória de normas anteriores que constituem o sujeito, normas que não podem ser descartadas por vontade própria. São normas que configuram, animam e delimitam o sujeito do gênero e que são também os recursos a partir dos quais se forja a resistência, a subversão e o deslocamento (Butler, 2002, p. 7).

A *drag* seria a promessa crítica que se relaciona com a proliferação de gêneros e a exposição do fracasso na regulamentação e contenção dos corpos e subjetividades por meio de uma produção forçada, um procedimento obrigatório, mas o gênero é “uma atribuição que não se realiza plenamente de acordo com as expectativas, cujo destinatário nunca habita plenamente aquele ideal que é obrigado a se aproximar” (Butler, 2002, p. 7). Valerie O’rarah seria demasiadamente exagerada, hiperbólica? Então, ela seria uma paródia das próprias normas desmesuradas que são impostas e naturalizadas pela cis-heteronormatividades. Portanto, a *drag queen*, em vez de ser somente um paradigma de representação do gênero, desmantelaria pelo excesso noções unívocas de identidade e a presunção de universalidade (cis)heterossexual. Há na montagem *drag*, uma exacerbação do figurino, cabelo, maquiagem e da performance, com a presença de signos relativos a características surreais:

o corpo montado de uma *drag* pode ter asas como as de um dragão, possuir seios, ter chifres, cabelos com as cores e os formatos mais diversos ou até mesmo ser careca; utilizar figurinos e adereços extravagantes, saltos gigantescos; seus olhos podem ser marrons, vermelhos, violetas ou de qualquer outra cor (Coelho, 2012, p. 55).

Vestidos, perucas, unhas “postičas”, cola, adesivos, hormônios, pedrarias, brincos, colares, pulseiras, silicones, lentes de contato, seios de enchimento, saltos e implantes de cabelo nos impelem a questionar o caráter de artificialidade que há nos corpos e identidades sexuais e de gênero de todas as pessoas. Valerie O’rarah é ora uma tigresa, uma iabá, uma pombagira, uma diva, uma rainha africana e muito provavelmente será tantas outras amanhã: camaleônica, ela transita, rasura e costura categorias identitárias.



Figura 4

Dama

Fonte: Valverde, 2012

[“Não mexe comigo, que eu não ando só, eu não ando só, que eu não ando só. Não mexe não! / Eu tenho Zumbi, Besouro, o chefe dos tupis, / Sou tupinambá, tenho os erês, caboclo boiadeiro, / Mãos de cura, morubichabas, cocares, arco-íris, / Zarabatanas, curare, flechas e altares. / À velocidade da luz, no escuro da mata escura, o breu, o silêncio, a espera. / Eu tenho Jesus, Maria e José, todos os pajés em minha companhia, / O Menino Deus brinca e dorme nos meus sonhos, o poeta me contou”. A “Carta de amor”, de Maria Bethânia (2012), música que narra a saga épica, epifânica e mística de uma mulher forte e guerreira enfrentando inúmeros desafios é aqui in(corpo)rada com toda a intensidade e força que emanam de Valerie O’rarah. Cada palavra é enunciada com o impacto, a força e o corte afiado de uma faca amolada. Seu corpo se move ora suave e delicado, nas

partes em que a música é declamada, ora com a energia, o vigor e a fúria de uma amazona, em seus refrãos intensos e agressivos. A interpretação e as expressões dela são proferidas com o drama peculiar a um manifesto. A última frase desta carta anuncia a belicosa, porém doce e tenra, resiliência daquela persona que se espalha pelo palco, dominando, incendiando-o, como uma bruxa pagã: “Sou como a haste fina, que qualquer brisa verga, mas nenhuma espada corta”. Valerie O’rarah parece se agigantar no palco a cada performance. Corpo, dança, expressão facial, execução precisa. Produção de produção.]

Cena 2 – Uma pílula de felicidade: a cidade, a arte e a Noite em deriva

Uma ventania dispersa minha atenção, olho para a orla e vislumbro o céu iluminado por uma lua inchada a ponto de explodir. Saio do Beco, atravesso a rua, desço até a praia, a pensar em ontologias, máquinas, próteses. A areia parece infinita, o desejo é o de começar a contar grão por grão; meu corpo fragmentado, eu-escrutinado, examinado, (des)montado. Minha montagem-*flâneur* refletindo não em espelhos, mas em superfícies opacas, quebradas, assimétricas.

O modelo de cidade grande e metrópole pode ser o *lócus* ideal para aqueles que são empurrados para as margens da existência, isto é, o “vale da abjeção”. Os corpos dissonantes à cis-heteronormatividade sofrem desde muito cedo a injúria, o insulto contra a inadequação às normas de identidade sexual e de gênero, um repúdio fortalecido por relações de poder balizadas pela linguagem. Na prática, ela possui o poder de ferir, causar vergonha profunda e produzir uma consciência que será elemento constitutivo de corpos e subjetividades, pois é também um enunciado performativo. As grandes metrópoles e capitais sempre foram consideradas refúgios para quem é rotulado como um ser abjeto; nelas, estão a possibilidade de acolhimento, a fuga da injúria e da violência vividas em cidades menores ou mesmo em ambientes familiares. Esses lugares são o símbolo maravilhoso de uma liberdade que fortalece o mito de uma “Terra Prometida Guei”:

a cidade é um mundo de estranhos. O que permite preservar o anonimato e, portanto, a liberdade, no lugar das pressões sufocantes das redes de entreconhecimento que caracterizam a vida nas cidades pequenas ou nas aldeias, onde cada um é conhecido e, portanto, reconhecido por todos e deve esconder o que é ainda mais porque se afasta da norma. Mas a cidade é também um mundo social, um mundo de socialização possível, e ela permite superar a solidão tanto quanto protege o anonimato (Eribon, 2008, p. 34).

Logo, a fuga para a cidade não é somente um percurso geográfico ou um meio de obter acesso a parceiros em potencial. É também a possibilidade de redefinir a própria subjetividade e de reinventar identidades, apesar de a urbe também representar o perigo da violência, a solidão, a claustrofobia, o temor com o risco da transmissão de doenças. A cidade é ao mesmo tempo o lugar das solidariedades e o da abjeção; fugir para ela é ter que aprender a viver sob o medo das agressões e dos muitos sistemas marcados pela hostilidade.

Risos, abraços, bebidas, cigarros, beijos. Peles se tocando, olhares se encontrando. Um caos de sensações. Há no Beco da OFF uma micropolítica da afetividade: em espaços como esse, eu pude conferir que os sujeitos não apenas interagiam, mas produziam subjetividades, afetos e momentos para além da noção de puro entretenimento. Os laços que atraem as pessoas não heterossexuais e/ou de gênero inconforme a esses lugares se relacionam com a possibilidade de existir para além de um mundo sufocante e que enseja te enquadrar em modelos de existências, em padrões de normalidade. Mais do que isso: ao aproximarem-se, essas pessoas se humanizam, se identificam e, principalmente, resistem. Resistir não é fácil: esses lugares sempre foram e ainda são alvos do asco social, do rótulo da lama, da sujeira, da repressão e das batidas policiais.

A apropriação que o Beco da OFF faz da cidade se relaciona com a ideia de engolir o urbano e cuspir outra coisa. Política de invenção. Ele é um espaço que produz outros vínculos de amizade, novas sociabilidades ou, expandindo essa noção, novas parentalidades. Esse espaço é um corpo-*flâneur*, artéria que salta de um organismo e atravessa outros, indefinidamente. Nas noites de quinta-feira, essa potência pulsava no corpo-*drag* de Valerie O'arah e em sua performance a mover o Beco, ao passo que ela é também movida pelo Beco, amálgama tirânica, afetuosa, errante.

O instante do *show* de Valerie O'arah no Beco da OFF é uma pílula de felicidade, pois acende despreziosamente, mas com fulgor, inúmeras sensações. É uma paródia subversiva de fármacos, lisérgicos, alucinógenos. Potência ingênuo-explosiva, cínica. Efeito embriagante que não pretende substituir outras substâncias e nem se opõe a elas. Se a ideia de felicidade foi apropriada pela noção de compra e consumo, na micropolítica dos afetos a moeda de troca é outra. São outras. O capital continua ali, a flertar e seduzir, a embotar essas ressignificações, mas os corpos... eles evadem, vazam, resistem. Ressignificam os guetos.

O instantâneo e o fugaz dessa pílula de felicidade abrem fendas nos sujeitos. Nesses sulcos, o que estaria guardado em supostas caixas metafísicas escapole de um corpo a outro, no intercâmbio e no atrito – em nada seguro ou harmonioso – de afetos, desejos, sensações. Os mais inquietos se posicionam diante da experiência da arte e questionam

a razão pela qual reagimos perante essa ‘irrealidade’, como se ela fosse uma ‘realidade’ intensificada. Que estranho, que misterioso divertimento é esse? E se alguém nos responde que pretendemos fugir de uma existência medíocre para nos refugiarmos numa outra mais rica, numa aventura sem riscos, surge-nos uma nova pergunta: por que não nos chega a nossa existência? Por que desejamos completar nossa vida incompleta através de outras figuras e outras formas? Por que motivo, na escuridão de uma sala, fixamos o olhar deslumbrado num palco iluminado, onde acontece algo de fictício e que absorve a nossa atenção de forma tão completa? (Fischer, 1983, p. 10).

Cena 3: Drag-*flâneur*: performance e instrumento-corpo

Trans(mutações). Derivas corpóreas. A transgeneração na arte atravessou muitos séculos, dos palcos do clássico teatro grego, passando pelos dramas shakespearianos do palco elisabetano até o sensível e impactante kabuki, modalidade de teatro japonês; para além dessas representações tradicionais de teatro, em que a linha entre ator e personagem sempre foi marcada, as performances de travestimento contemporâneas envolvem também uma produção de identidade e exibição social: apesar de estar localizadas principalmente nas denominadas subculturas gueis,

a performance *drag* moderna remete a um interesse na exploração da identidade de gênero feita em diversas épocas, como no contexto do teatro burlesco tradicional ou do *vaudeville*, ambos do século XIX. Nesse período, a performance *drag* se tornou muito mais que um segredo de propaganda (removendo a peruca depois de “enganar” a audiência) ou um truque de caricaturas fora dos modelos referenciados como “normais” na sociedade (como a “prostituta” cômica tradicional do show de comediantes) (Carlson, 2010, p. 177).

A prática artística da transgeneração percorreu diversos palcos, técnicas e contextos sociais até chegar à contemporaneidade. O trânsito de gênero incitado pela arte do transformismo e seus atores e atrizes transformistas, *drag queens* e *performers*, invadiu a cultura de massa/popular do último século⁴ e ainda provoca rupturas nas noções rígidas de arte e teatro, em vários aspectos. A performance *drag* (1) utiliza a dublagem, possibilitada pelos recursos de tecnologia, com a intérprete transmitindo toda a sua emoção e drama sem utilizar a sua voz, performando com o corpo, o gestual, e principalmente, a perfeita sincronia entre as palavras da canção e o mover dos lábios. Diferente do projeto de *cover* de uma artista, a *drag* interpreta a canção concedendo seu corpo de forma original e não apenas imitativo. Dança, gestual e *mis-en-scène* estabelecem o contato entre a artista e seu público, pois em um simples mover de mãos ela pode transmitir um infinito de emoções com sua dublagem; dos grandes espetáculos do teatro de revista, musicais da Broadway, aos concursos de beleza, a produção visual (2) das artistas, com toda a sua exuberância, o luxo e o *glamour* também compõe fundamentalmente a cena; o humor em formato *stand-up* (3) se faz muito presente na cena *drag* e é elemento nuclear aqui no Beco. Construído a partir de observações do cotidiano, o roteiro é feito com cenas mais próximas da noção de tópicos, quadros, utilizando com frequência o improvisado e a interação com o público, já que não há a noção de quarta parede, que separaria o artista da plateia, como se o público não existisse.

A performance *drag* ocupa uma zona potencial/possível para a resistência social e cultural, a partir da exploração de possibilidades alternativas ao *status quo*, oportunidades raramente disponibilizadas pelas estruturas do teatro convencional, alicerçadas em uma ideia classista de cultura e arte.

Movimentos de mãos, pernas, expressões faciais, jogos de interação com o público. Valerie constrói seu corpo no labor da produção de personas. Personas de personas, que misturam cores, experimentam texturas, formatos, rascunham-se, ensaiam e podem jogar fora aquilo que não a agrada no processo, pois

seu corpo adquire um *status* outro que é o de material a ser experimentado e sobretudo dominado, de objeto a ser possuído e transformado, segundo

⁴ Dzi Croquettes, Secos e Molhados, Culture Club, David Bowie, Pedro Almodóvar, RuPaul's Drag Race e muitas outras experimentaram o trânsito dos gêneros em suas obras de arte.

as exigências artísticas de sua profissão. Esse duplo enfoque: corpo-realidade do eu, corpo-ficção do ator fundem-se nessa mesma concretude, dois modos de ser que são e não são a mesma coisa (Azevedo, 2012, p. 135).

A experimentação que é feita no corpo e em seus movimentos não se dá de forma separada da construção de uma linguagem da personagem, o todo da personalidade da figura que está sendo gestada. A entrega ao palco, à cena, ao ritmo da performance se dá na descoberta do movimento estético-criativo dos sujeitos como possibilidade de arte e criação.

Concentração. Pesquisa. Técnica. O instrumento-corpo do ator é um processo, um constante experimento baseado na busca por uma organicidade e uma coerência identitária da personagem, mas é também movimento e exercício de memória e sentido estético-corporais (Azevedo, 2012). Seleção do repertório musical, ensaios, mais ensaios, montagem das coreografias, estruturação dos roteiros dos *shows*. Figurinos. Rascunhos de ideias, croquis, tecidos, botões, zíperes, fitas, lantejoulas, pedrarias, cortes, texturas, agulhas, costuras, acessórios, joias. Costura-construção. Calçados, muitos sapatos e saltos de todos os formatos, tamanhos e cores. Depilação em frente ao espelho, às vezes com a retirada de toda a sobrancelha e seu desenho com um lápis ou delineador. Base e corretivo em todo o rosto, pescoço e orelhas; para dar mais cor e profundidade aos olhos, aplicações de sombra, delineador preto ao redor deles, uma linha cuidadosamente desenhada, cílios postiços. Lábios moldados com *primer*, batons misturados até chegar à tonalidade desejada. Contornos do rosto suavizados em um jogo de luz e sombra, realizados por pós-bronzeadores ou pós-iluminadores. Peruca:

O cenário colado ao corpo do ator se torna figurino, o figurino que se inscreve em sua pele, e é muitas vezes uma cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana e que se desloca com o ator, se torna maquiagem: a maquiagem veste tanto o corpo como a alma daquele que a usa, daí sua importância estratégica tanto para a sedutora, na vida, como para o ator, no palco (Pavis, 2003, p. 165).

A personagem *drag* muito provavelmente não se encerrará ao final de uma temporada de espetáculos. Do trabalho solitário e complexo de criação da personagem a sua estreia nos palcos, para as muitas e muitas noites de apresentações, ela pode acompanhar o ator por toda uma vida. Ela amadurece em cena e fora dela. Confunde-se com o ator para além dos palcos. Máscara sob máscara.

[Um tom acima. Mais dramático, mais intenso, desesperado. A Noite se ruboriza, como no temor do fim. Mas por que esse medo, se não há nem mesmo começo? A canção que finda o espetáculo arrebatava intensamente a Dama da Noite. A entrega exigida por ela é como a de uma Medeia no ápice de sua tragédia. Cada palavra dita é com a dor que a rasga e atravessa o público: “As coisas estão passando mais depressa / O ponteiro marca 120 / O tempo diminui / As árvores passam como vultos / A vida passa, o tempo passa / Estou a 130, as imagens se confundem / Estou fugindo de mim mesma / Fugindo do passado, do meu mundo assombrado / De tristeza, de incerteza / Estou a 140, fugindo de você”. Lentamente, ela segue a 120... 150... 200km por hora, vibrando seu corpo ao lamento da canção, à letra que narra a jornada por uma estrada indefinida, por um caminho imperscrutável... “Eu vou sem saber pra onde nem quando vou parar / Não, não deixo marcas no caminho pra não saber voltar / Às vezes sinto que o mundo se esqueceu de mim / Não, não sei por quanto tempo ainda eu vou viver assim” (Pera, 2019). Valerie O’rarah segue por entre as mesas, por pessoas, atravessa a rua, vai até a calçada da orla e desaparece.]

Figura 5
Multidão
Fonte: Araujo, 2014



A Dama da Noite volta ao Beco sob a chuva de aplausos e logo se acomoda em uma das mesas. O espetáculo termina, mas a energia que conecta aquelas pessoas permanece ainda por um tempo razoável, entre bebidas, paqueras, beijos, risos, abraços. A multidão aos poucos vai se desfazendo, como se o sangue hiperconcentrado naquela artéria se espalhasse pelo corpo, ou para outros muitos corpos. Passo por Valerie, que imediatamente percebe o meu cigarro apagado e o acende. Seu olhar mergulha no meu mais uma vez e logo se dispersa com alguém a chamando – é a deixa para que minhas errâncias continuem o percurso daquela madrugada. Quente, infinita, rizomática. Minha trajetória se estende pela avenida, acalentada pela brisa que vem do oceano, pelo olhar desejanter daquele que se esbarra em mim, pela lua pesando sobre mim. O zunido daquela experiência me atravessa. Que me importam a avenida, o oceano, aquele rapaz, a imensa lua... como diria Manoel Bandeira, o que eu vejo é o Beco.

Epílogo – um corpo-cosmópolis

Contra os esquemas duros de orientação, a velocidade crescente e a esterilização da experiência do corpo nas cidades contemporâneas, eu erro. Nas minhas andanças, a ideia de desorientação capta outras sensações: o se perder (1) é um estado passageiro de desorientação espacial, um mergulho no desconhecido, no aguçamento de outros sentidos: a possibilidade de se perder na cidade é também a possibilidade de se desterritorializar e se reterritorializar, errar no sentido de errância, mas também de erro, mergulho proposital no desconhecido, no disforme, no inusitado; a lentidão (2), forma de captação e percepção da urbe que não se refere a uma temporalidade absoluta e objetiva e está além de uma representação espetacular e meramente visual... nós-errantes somos voluntariamente lentos, conscientes de nossa vagareza, em uma crítica à aceleração do mundo contemporâneo e da ideia moderna de “não perder tempo”; a corporeidade (3) se refere à própria entrega do corpo errante ao da cidade, em uma experiência que transgride a disciplina sedentária, fixa e métrica do urbanismo: nômades e vagabundos que produzem a produção de uma relação afetiva, sensual, erótica, intensa e plurissensorial entre o seu corpo e o corpo da urbe, no traçar dos mapas erráticos; há ainda o artifício da comunicação (4), pois sou o mensageiro das cidades, realizo conexões, sou o movimento, o preceito

dinâmico da interpretação e dos anúncios: ao mesmo tempo em que compilo as infinitas narrativas que nela ocorrem, também as produzo performativa e performaticamente, transgredindo regras e contestando a ordem estabelecida. Viver-experimentar, poetizar a cidade, vadiar pela vida. Valerie O’rarah se imiscui ao Beco da OFF, eu me incorporo a ambos, ramificando-me pela Noite, pela cidade, entre tantos corpos, na experiência do trânsito, da sensibilidade ampliada, nos microdesvios da lógica espetacular hegemônica.

Agora eu sigo, sigo apenas caminhando pelas sinuosas ruas da orla da Soterópolis. Uma micronarrativa a absorver e a transformar os contornos da cidade e de mim mesmo, corpo plurilinguístico a capturar outras narrativas e espalhá-las como cinzas na ventania. Fios de sol despontam na pintura-céu, um grupo de jovens passa por mim gargalhando, fruindo um do outro. Um vento quase frio me atravessa, sons distantes de latidos. Sozinho, fecho os olhos e é como se sentisse o roçar de inúmeras peles na minha. Apoteose de sentidos, a convidar para outras errâncias, abraçando mundos. Narrativas, trajetos, derivas sem um ponto final



Figura 6
Flâneur

Fonte: Valverde, 2012

Fábio de Sousa Fernandes é mestre em cultura e sociedade pela Universidade Federal da Bahia (Ufba), doutorando em linguística pela Universidade de Brasília (UnB). Professor-assistente vinculado ao Centro das Humanidades da Universidade Federal do Oeste da Bahia (Ufob).

Referências

- ARAÚJO, André. *Multidão*. 2014. Acervo do autor. 1 fotografia.
- AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer. Palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BENEDETTI, Marcos Renato. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2005.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica: In: ADORNO, Theodor W. et al. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERND, Zilá (org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial/Ed. da UFRGS, 2007.
- BETHÂNIA, Maria. Carta de amor. Biscoito Fino, 2012. 1 disco.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000.
- BUTLER, Judith. Criticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Sexualidades transgressoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria editorial, 2002.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- COELHO, Juliana Frota da Justa. *Ela é o show – performances trans na capital cearense*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012.
- COUTO, Edvaldo. Walter Benjamin: ruas, objetos e passantes. In: COUTO, Edvaldo; DAMIÃO, Carla (org.). *Walter Benjamin: formas de percepção estética na modernidade*. Salvador: Quarteto Editora, 2008.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol.1. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- HISSA, Cássio E. Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: Edufba, 2012.
- KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008.
- MONGIN, Olivier. *A condição urbana: a cidade na era da globalização*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- OLIVEIRA, Nelson. Valerie. 2012. Acervo do autor. 1 fotografia.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PERA, Marília. *Elas cantam Roberto*. Sony BMG, 2009. 1 disco.
- PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem reprodução. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, 1997.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SOARES, Elza. *O Neguinho e a Senhorita*. Odeon, 1965. 1 disco.
- SONTAG, Susan. Notas sobre o Camp. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: LPM, 1987.
- VALVERDE, Izabella. *Dama*. 2012. Acervo do autor. 1 fotografia.
- VALVERDE, Izabella. *Flâneur*. 2012. Acervo do autor. 1 fotografia.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

FERNANDES, Fábio de Sousa. A alma encantadora do Beco ou as crônicas de um vagabundo: arte *drag*, performance e urbanidades. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 167-192, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.10>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>