

TRANSRÚSTICA: AMPLIAR O COMUM DO CARIRI PELO CHOQUE DO CORPO COM AS TRADIÇÕES

Transrústica: expanding the common of Cariri through the body's shock with traditions

Tranrústica: expandiendo lo común del Cariri a través del choque del cuerpo con las tradiciones

Walisson Angélico de Araújo¹

Jorge Cardoso Filho²

DOI: doi.org/10.31501/esf.v1i27.14333

Resumo: Este artigo é parte de um estudo mais amplo, que possui como aporte teórico-metodológico a cartografia, e que apresenta, nesta primeira etapa, uma interpretação estética da performance da artista do Cariri cearense Rondinele Furtado e a sua *drag*, a Transrústica. Fazemos reflexões acerca dos limites normativos sobre identidades e culturas, destacando a importância do corpo e dos usos dos artefatos na produção de saberes dissidentes que ampliam os sentidos estáticos tradicionalistas e articulam possíveis devires/linhas de fuga.

Palavras-chave: Corpo. LGBTQIA+. Performance. Cariri. Estética.

Abstract: This article is part of a broader study, which has cartography as a theoretical and methodological contribution, and which presents, in this first stage of research, an aesthetic interpretation of the performance of Rondinele Furtado and its drag, Transrustica, an artist from Cariri in Ceará. We reflect about normative limits on identities and culture, realizing the importance of the body and the use of the artist's artifacts in the production of dissident knowledge that expand traditionalist static meanings articulating possible becomings/scape routes.

Keywords: Body. LGBTQIA+. Performance. Cariri. Aesthetics.

Resumen: Este artículo forma parte de un estudio más amplio, que tiene la cartografía como aporte teórico y metodológico, y que presenta, en esta primera etapa de la investigación, una interpretación estética de la actuación de una artista de Cariri en Ceará: Rondinele Furtado y su *drag*, Transrustica. Reflexionamos sobre los límites normativos de las identidades y culturas, nos damos cuenta de la importancia de las producciones corporales y el uso de los artefactos del artista en la producción de saberes disidentes que amplían los significados estáticos tradicionalistas, articulando posibles devenires/líneas de fuga.

Palabras-clave: Cuerpo. LGBTQIA+. Performance. Cariri. Estética.

¹ Mestrando, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, Brasil. walissonangelico@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-8803-0292>.

² Doutor, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira/São Félix, BA, Brasil. cardosofilho.jorge@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-4276-934X>.

Narrativa Introdutória

A personagem vivida por Rondinele Furtado, a Transrústica, será com quem se pretende dar abertura a este texto para tecer saberes. A artista que atua a partir do território do Cariri (mas não limitada por este) propõe uma expressão artística performática em que relaciona seu corpo com pernas de pau e escolhe um conjunto de indumentárias que nos permitem refletir sobre as montagens do corpo em lógicas que parecem tensionar os limites tradicionalistas das sexualidades, dos gêneros e da cultura regional.

Deste modo, entendemos que este trabalho busca contribuir com as reflexões que estão sendo tecidas no campo da estética da comunicação e dos estudos das performances da cultura, borrando estigmas cristalizados (neste caso, especificamente sobre o Cariri³) e propondo modos de ampliar os limites dos corpos, das artes e das performances na cultura contemporânea. Trata-se, aqui, de uma interpretação estética, etapa inicial de uma cartografia dos afetos – a ser realizada em etapa posterior - a partir do corpo da artista, suas performances e materialidades artísticas, que vem sendo desenvolvido como pesquisa de mestrado no PósCom-UFBA⁴.

A proposta de apresentar um olhar que busca ir além do rústico, fica claro em conversa com o artista que afirma que o prefixo “trans” do nome da sua *drag* “[...] é o do dicionário, que é aquele que significa “além de”, aí o Transrústica, é mais ou menos isso, além do rústico, justamente para quebrar e ter esse choque” (Furtado, 2020). Nesse caso, com Rondinele, sendo ele uma pessoa LGBTQIA+,

³ A cidade de Crato, juntamente com Juazeiro do Norte, Barbalha e mais seis cidades limítrofes compõem a Região Metropolitana do Cariri, ao Sul do Ceará.

⁴ A pesquisa *Ampliar o comum do Cariri pelo sensível da arte: João do Crato, Rondinele|Transrústica e Marciano|Mc Amana* vem sendo conduzida por Walisson Araújo, sob a orientação de Jorge Cardoso Filho.

aponto os estudos de Colling (2018, p. 158) importantes para este artigo, pois o autor nos propõe caras reflexões acerca da importância dos “[...] coletivos e artistas que trabalham dentro de uma perspectiva das dissidências sexuais e de gênero e, ao mesmo tempo, explicitam suas intenções políticas [...].”

A produção do artista com a sua *drag* pode ser identificada como parte do movimento emergente dos ativismos. Para Raposo (2015) é considerado como “ativismo” a invocação de conexões clássicas, assim como prolixas e de discussão entre arte e política, estimulando suas potentes possibilidades enquanto ato de resistência, subversão, utilizando-se de recursos poéticos e performáticos.

As performances de Transrústica

As performances de Transrústica e a história de Rondinele auxiliam pensar em saberes e práticas emergentes em diálogo com os Estudos Culturais, com Williams (1979), identificando em meio às forças dominantes e residuais do Cariri as políticas que narram além dos estigmas do que é o Nordeste e a identidade do nordestino, inventados sob uma aparelhagem imagético-discursiva alinhada com a seca, a crise da lavoura e associada à força de um homem masculino, rústico e regional (Albuquerque Jr., 2011). Como destaca Bentes (2007), existe uma estética que construiu o Nordeste como o outro do Brasil. Pensamos assim com Transrústica em estéticas dissidentes que são propostas pela presença de um corpo que se assemelha ao que Araújo (2020) propõe como tecno-orgânico em seus estudos com João do Crato, artista do Cariri.

Do corpo orgânico que se acopla à perna de pau, pode-se propor pensar o artista que comunica possíveis filosofias do corpo, disputando sentidos, sendo necessário desde já informar que a metáfora será fundamental para se pensar esta pesquisa, pois é útil para promover desarticulações e rearticulações de territórios que não são estáticos, mas fragmentados com suas fronteiras borradas.

A proposta de Transrústica é utilizar da linguagem dos folguedos⁵, da sabedoria, dos costumes, das manifestações e das tradições populares aliados ao trabalho e pesquisa corporal do circo, da dança e do teatro, atravessando culturas, recortando-as, consumindo-as, incorporando-as em manifestações do corpo, não secundarizando as experiências sociais, culturais e políticas, pensando, sobretudo, no Cariri além das narrativas dominantes que constituíram imaginários fixos sobre a região.

A *performer* parece envolver o corpo em um entrelace temporal, cultural e de gêneros, como uma *bricoleur* subcultural⁶, que se rebela para ir além do rústico, podendo quebrar e chocar o tradicionalismo, mas sem ignorar a tradição⁷. A partir dos modos de saber e fazer de Transrústica, esta narrativa amplia esteticamente o Cariri ancorado ao tradicionalismo, como uma experiência do que nos sugere Taylor (2013, p. 37) sobre a transculturação: “o processo transformativo por que passam todas as sociedades quando entram em contato com material cultural estrangeiro, seja voluntariamente ou não”. Isso pode resultar em enlaces de mediações que desestabilizam a normatividade do espaço e dos próprios limites à identidade.

⁵ Folguedo são todas as manifestações culturais regionais, como reisados, maracatus, penitentes etc.

⁶ De acordo com as contribuições de Clarke (2003, p. 177), de maneira parcial e eclética ao conceito de Lévi-Strauss sobre bricolagem, a bricolagem subcultural é uma prática por meio das ações cotidianas, produzindo montagens (atravessamentos) entre culturas, temporalidades e gêneros.

⁷ A distinção trazida entre a tradição e o tradicionalismo é que enquanto a primeira é vista como uma “lente” na qual o presente e o passado se articulam, apresentando caminhos e respostas novas aos problemas da humanidade, já o segundo, por outro lado é a retomada de uma realidade passada como “norma” ou “prática”, mas diferente da tradição, o tradicionalismo não dialoga com o agora, pois já possui seus conceitos como estabelecidos e finalizados.

Assim, é no entremeio dos imaginários estáticos sobre o nordeste brasileiro e o nordestino que a Transrústica promove um primeiro gesto de tensão: a oposição à estética normativa do homem nordestino, geralmente definido pelas imagens e discursos como regionalista, tradicionalista e que abomina a feminização. Conforme afirma Albuquerque Jr. (2013, p. 150), o nordestino foi “[...] inventado como um tipo regional, como uma figura que seria capaz de se contrapor às transformações históricas em curso, desde o começo do século, que eram vistas como feminizadoras da sociedade e que levavam a região ao declínio”.

Nas performances da Transrústica, esse imaginário do nordestino rústico é tensionado, na medida em que nas suas expressões performáticas apresenta-se como uma *drag*, em pernas de pau, valorizando uma tradição de artista circense, comum nas regiões brasileiras, assim como dos folguedos e dos grupos populares do Cariri. Rondinele destaca essas travessias culturais como forma de “chocar os universos”, fazendo uma troca entre vertentes, pois levar a *drag* para uma cultura tradicional local, “é um choque” e o que causa certo receio (Furtado, 2020): “É exatamente isso, esse encontro de gerações e as pessoas começarem a se respeitar e conviver. É tentar fazer com que as pessoas pensem de uma outra forma”, complementa a *performer*.

Para Rondinele, se acoplar às pernas de pau é também uma forma de substituir os calçados de salto de alto na sua *drag* Transrústica, pois o artista deixa claro que não leva muito jeito em andar em cima do salto e prefere os artefatos de madeira, visto que também tem uma relação afetiva com a sua história de vida, desde a infância. O artista rememora que era na Praça da Sé, localizada no centro do Crato, que a magia acontecia:

A ligação com o circo veio de uma forma muito natural, é até engraçado, mas minha avó tinha uma mercearia que vendia comida na Praça da Sé, no Crato, e todos os sábados e domingos tinha um rapaz chamado José Ernani que levava o material (as pernas de pau), e eu ficava lá perturbando para andar porque eu não tinha dinheiro e minha avó também não me dava, aí por dia eu ganhava um pratinho de comida, sempre que eu ficava com fome, aí eu ficava dizendo 'mãe, eu estou com fome', eu chamava minha avó de mãe, aí eu ia lá (em José Ernani) e dizia 'é cinco reais o pratinho da minha avó, quer trocar?', aí ele aceitava. (Furtado, 2021)

Esse foi apenas o início, pois foi a partir daquele momento que Rondinele Furtado passou a ingressar o Circo Escola Alegria, mais conhecido como o Circo do Sopé, uma alusão ao *Cirque du Soleil*. Toda a sua trajetória veio a se desenvolver enquanto artista circense, ator e logo em seguida também *drag*. "Decidi fazer a *drag* e quebrar aquela coisa da drag americanizada com bocão, perucão, [...] e dar justamente aquele choque", relembra Furtado (2020) ao falar sobre o processo da sua arte *drag* em cima dos acessórios que alteram os seus limites orgânicos, mesmo que momentaneamente. O artista relembra que em 2011 já apresentava a Transrústica em alguns eventos, já que no ano de 2021 comemorou 10 anos como *performer drag* em perna de pau, mas destaca que o ano de instituição da sua personagem foi entre 2012 e 2014.

Falando sobre as referências, a *performer* reflete sobre a cultura *drag*, que segundo ela ainda é bastante americanizada, mas que possui nomes importantes nacionais como Pablo Vittar, Glória Groove e outras artistas. Rondinele Furtado também não esquece da forma andrógina de se vestir de certos cantores como João do Crato⁸ e Ney Mato Grosso, sendo importante para as suas inspirações. Mas uma das suas grandes referências é a amiga Naomi Alves, mais conhecida pelo nome artístico de Naomi Houston, sendo ela *performer*, artista circense, atriz e também cabeleireira e maquiadora.

⁸ Artista, intérprete, educador popular e *performer* do Cariri. Acesse esta entrevista disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=Dparut1JLoA&t=168s>>. Acessado em: 12 abr. 2021.

Rondinele conheceu Naomi ainda na sua infância, ao integrar a Companhia Circo Escola Alegria, então ela foi e é uma amiga e referência, cooperando também para as produções artísticas, culturais, na criação de espetáculos, de ideias para roupas e das performances de Rondinele e da sua *drag*, a Transrústica.



FIGURA 1: Rondinele se maquiando no salão da amiga Naomi Houston para montar-se de Transrústica (Crato, 2021)
Fonte: arquivo pessoal de Walisson Araújo

O artista integrou a Companhia Circo Escola Alegria, o Circo do Sopé, entre os anos de 2008 a 2014, onde iniciou as práticas nas técnicas circenses. Integrou também a Companhia Brasileira de Teatro Brincante, na qual teve experiências em sonoplastia, figuração, encenação como coadjuvante, entre outras vivências artísticas. Em 2010 participou no Curso de Formação em Teatro, realizado pelo

Centro Cultural Banco do Nordeste Cariri (CCBNB) e em 2015 na Residência Cênica, processo de construção da Ópera Kariri. Entre seus principais trabalhos destacamos as peças como Teu Nome, pela Companhia Circo du Sopé (2010); Desligue o Projetor (2014), Espie pelo Olho Mágico (2014) e Eu Rondei e Vou Rondar (2014 - 2017), pela Companhia Yoko de Teatro.

Rondinele, com a sua *drag*, se engaja por representar a cultura de forma transversal de modo a se ressignificar como um artista que procura, em meio a arte, impactar e permitir reflexões além dos conceitos e estigmas do que é ser artista circense, *drag* ou parte da cultura popular e de tradição da região ao sul do Ceará. Assim como suas referências em artistas que tensionam a normatividade de gêneros e das sexualidades, Rondinele|Transrústica colabora nessas reflexões, pois os “[...] ativismos emergentes no país nos últimos anos trabalham no sentido de liberar o fluxo desejante [...]” (Colling, 2018, p. 165), visto que a arte reinterpreta o mundo e o ativismo visa transformar a sociedade (Mourão, 2015).

Transrústica vem para a cena artística e cultural brasileira com o intuito de gerar inquietações e dar visibilidade a cultura *drag* na sua diversidade, apresentando diálogos com o que apresenta Infantino (2010, p. 63) sobre a potência das experiências corporais de artistas, na articulação entre fragmentos do passado e do presente, compondo assim “[...] seu próprio estilo artístico, sua própria definição de prática artística-laboral, seu próprio corpo legítimo”.

Por exemplo, Rondinele relembra quando fez uma performance em Fortaleza, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, no 2º Festival Ceará do Meu Orgulho, em 2016. Com referência à Beata Maria

de Araújo⁹, o artista explicou que não deixou ver de modo claro a estética da personagem, justamente por respeitar também, para não “afrontar também de cara a religião” e finaliza falando que chegou na apresentação “com a beata”, sendo que usou sangue para referenciar o momento do milagre da hóstia (Furtado, 2020). A apresentação trazia o choque entre o contemporâneo e as tradições, a convergência das narrativas. A roupa era fitas, muitas fitas de Juazeiro do Norte com a frase “estive em Juazeiro do Norte”, a música era uma introdução de uma música das romarias e esta era remixada, em um estilo eletrônico¹⁰, produzindo diálogos entre o tradicional e as relações de transculturação.

Apesar de ser profícuo este diálogo entre tradição e contemporâneo, há medo por parte do artista. Rondinele já teve imensa vontade de utilizar referências à Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto na sua *drag* com performance em pernas de pau, mas ainda não foi possível, em razão de:

[...] eu tive muito medo, muito, muito, muito medo. Então, até agora, os irmãos Aniceto eu não fiz por essa questão de receio, de como vai ser, porque entra a religião, a cultura que é totalmente diferente, o choque de culturas, por eles serem de outro tempo. Talvez na minha cabeça, eu penso como vai chegar para eles, pois pode ser que eles pensem que é tiração de onda. Porque pode parecer, não deles, mas outras pessoas podem chegar a pensar: “ah não, falta de respeito”, pode parecer que é uma falta de respeito com os mestres, com tudo que eles passaram. Então, até então eu venho trabalhando isso, de como fazer certas [apresentações]. (Furtado, 2020)

Ou seja, aqui fica explícito que Rondinele tem medo de como sua *drag* vai ser recebida ao incorporar referências da tradição, tendo receio da relação com as representações reconhecidas da tradição. O artista e a sua *drag* parecem costurar experiências sem limitá-las ao passado, tricotando

⁹ Maria de Araújo foi uma religiosa declarada beata pela devoção popular. Ela ficou conhecida pelo suposto milagre da hóstia, sendo que em comunhão pelo Padre Cícero, importante personagem da história de Juazeiro do Norte, a hóstia se transformou em sangue, sendo não apenas uma única vez. O suposto acontecimento, foi datado do ano de 1889.

¹⁰ É possível conferir três fotografias no Flickr do Mídia Ninja sobre o evento. Disponível em: <https://flic.kr/p/JrKifE>; <https://flic.kr/p/HWcy2W>; <https://flic.kr/p/JKEnCF>. Acesso em: 25 dez. 2022.

possibilidades de acionamentos que evocam distintas perspectivas para pensar processos artísticas e culturais, sem restringir a essências e com categorias definidas. Pensemos na necessidade de perceber com isso a possibilidade de borrar e ampliar as histórias cristalizadas do tempo e das formas conhecidas do que é a produção artística e local, assim como das questões de gêneros e das sexualidades normativas atribuídas como códigos de natureza sobre o corpo (Butler, 2021)¹¹.

A representação do Nordeste instituída por uma imagem específica, negligenciou interações que não excluem a tradição e não negam as produções do mundo moderno/industrializado, mas dialoga, produzindo uma estética que amplia a percepção da cultura e da identidade. Isso nos serve, como reflete Talyor (2013, p. 44), sobre olhar a performance como um “[...] termo que conota, simultaneamente, um processo, uma práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um modo de intervir no mundo [...]”. Portanto, quando observamos as performances de Tranrústica pela criação de Rondinele Furtado, podemos aprender pela sua produção estética e trajetória o desejo de ir além, buscando apresentar como no diálogo entre o corpo e os objetos, apresenta empoderamento e tensão de uma representação específica do masculino e dos modos de fazer arte.

As pernas de pau como acoplamento tecnológico do corpo

As práticas circenses remontam séculos de existência e parecem sofrer diretamente marginalizações semelhantes aos tempos passados (Bortoleto, 2003; Silva, 2008). Para Silva (2008, p. 61), somente a partir do início da década de 1980 com a formação de “grupos e companhias não

¹¹ Essa referência a Judith Butler demanda de um aprofundamento teórico, entretanto, como neste trabalho não conseguiremos, sugerimos a leitura do livro, *o Problemas de Gênero*.

oriundos do circo de lona, formados nas escolas de circo ou de modo autônomo, surge uma nova corrente “vanguardista” das artes circenses, que incorpora “técnicas modernas e uma estética contemporânea” aos shows”. Entretanto,

A dimensão tecnológica era indissociável da dimensão cultural e ética, e revelava um modo de organização do trabalho e um processo de socialização/ formação/ aprendizagem, bem como um diálogo tenso e constante com as múltiplas linguagens artísticas de seu tempo. Dessa forma, uma das principais características definidoras da linguagem circense é ser contemporânea, nova e atenta às transformações que ocorrem ao seu redor (Silva, 2008, p. 67)

Portanto, como destaca Silva (2008), a arte circense sempre esteve à frente do seu tempo, então não necessariamente apenas o diálogo com a arte circense moderna que deve ser percebido e valorizado no contemporâneo. A arte circense tem atuado enquanto vanguarda, não em ser pioneira ou inigualável, mas por fazer um movimento tecnologicamente no seu tempo, se rebelando e resistindo ao fazer uma arte diferente da que era conhecida como aceita (elitista). Assim, é importante valorizar que as produções circenses, inclusive no diálogo entre o tradicional e o moderno, são práticas que em interação produzem saberes que ampliam os modos de conhecer e fazer algo.

Neste caso, não podemos ignorar que algo que se destaca na performance de Rondinele, assim como para a sua personagem *drag*, são suas práticas com as pernas de pau. Pensar esses aparelhos de madeira acoplados ao corpo de Rondinele|Transrústica como tecnologias, é disputar por espaços com o que está posto nos territórios como algo tecnológico, geralmente associado ao eletrônico e ao digital. Para Bortoleto (2003, p. 126), este objeto de madeira “[...] é uma modalidade circense onde os praticantes alteram sua estatura normal utilizando basicamente um aparelho também conhecido como perna de pau.”

Desde o início dessa pesquisa, Rondinele nos ensinou que é importante desenvolver técnicas e força para andar em pernas de pau, não é algo comum, mas sim, uma ampliação dos próprios limites, produzidos pelo desenvolvimento de técnicas entre o orgânico do corpo na interação com estes materiais. Isso está diretamente alinhado com o que apresenta Infantino (2010, p. 58) a percepção de destreza em alguns artistas circenses, o que se destaca por deixar o público de boca aberta, “[...] graças ao uso do corpo em função de ultrapassar para ir além dos limites do que é humanamente possível.”¹²A perna de pau se torna uma prótese, nada confortável e que demanda de força e treinamento constante.

Os artefatos nesta pesquisa são importantes como forma de nos ensinar sobre outras possibilidades de ser e existir, ampliando os limites da cultura, assim como de uma investigação pessoal, para os artistas e para o público, que tem contato com a produção e com a história de vida do artista. Assim, falar de corpo e não falar dos objetos é de alguma forma invisibilizar simbologias e sentidos que estão sendo comunicados e, geralmente, negligenciados na partilha sensível comum. Em concordância com os estudos de Nery (2017, p. 145), é importante destacar que os objetos (roupas, acessórios, etc.) vinculados às pessoas podem permitir discursos mais próximos das expressões corporais, sendo importantes para expor algo, pois quando associados com as histórias e memórias dos seus donos podem “[...] adquirir um valor sensível e uma importância simbólica tanto para ele próprio quanto para os outros indivíduos”.

¹² Recomenda-se assistir a performance de Transrústica na 13ª Parada da Diversidade Sexual do Crato, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v-9DDhKOKQA&t=8s>. Acesso em: 25 dez. 2022.



FIGURA 2 – Rondinele|Transrústica com destreza em suas pernas de pau (Crato, 2021)

Fonte: arquivo pessoal de Walisson Araújo

A perna de pau se tornou um acessório indispensável na trajetória de Rondinele, não somente como artista, mas em uma carga afetiva, um acoplamento no seu corpo que produz sentidos de resistência e empoderamento para o artista. “É uma extensão do meu corpo mesmo, o que eu faço, eu faço com ela, estou sempre grudado nela, sempre tentando aprimorar os movimentos, criar, investigar o meu corpo com essa perna de pau”, enfatiza Furtado (2020). Andar em cima de pernas de pau, fazer

acrobacias e tornar a peça parte da sua história, é também sobre estender as suas próprias capacidades de conhecer, fazer, ser e existir enquanto pessoa. Não obstante, transmite conhecimentos ao público a partir da *performance*: “a gente joga a mensagem e faz com que as pessoas pensem também e reflitam”, pontua Furtado (2020).

Diferente de produtos eletrônicos e digitais, este objeto é esculpido, assim como os que são tecidos, como a roupa, feitos através do conhecimento de outros artistas em lógicas manuais de criação. Para essa produção, é uma rede de cooperação não somente de outras pessoas circenses e de amigos e amigas que ensinaram técnicas para a arte incorporada na subjetividade do/a artista foram importantes, como também saberes específicos em diálogo: o artesão na feitura das pernas de pau, a mãe ao costurar algumas de suas indumentárias, entre outras pessoas, como as referências citadas anteriormente no texto, transmitindo a força das relações em construir a arte nos diálogos entre a tradição e o contemporâneo.

Na produção de *Transrústica*, foi perceptível diante da pesquisa, observar uma forma de montagens culturais para arte. Do corpo que dança, da perna de pau que se acopla e das indumentárias vestidas, dos acessórios que vão como suporte, o corpo é o mediador, não sendo um meio, mas um ator social que afeta e é afetado (engajado) no desenvolvimento das experiências que ampliam o que nos é normal e comum. Os atos corporais de *Transrústica* apresentam algo semelhante ao que reflete Araújo (2020) ao falar com a bricolagem subcultural em Clarke (2003), auxiliando na produção de montagens tecno-orgânicas a partir do corpo e das roupas e apetrechos acoplados.

O autor permite uma reflexão sobre uma seleção dentro de uma matriz já existente, ou seja, não seria renegar e criar do zero, pelo contrário, é uma forma de buscar transformar e rearranjar a partir do

que já está posto em espaço; é possibilitar novos significados e traduzi-los para novos contextos, adaptando às vivências subjetivas de si e no campo da arte que aqui está sendo analisado:

Juntos, objeto e significado constituem um signo e, em qualquer cultura, tais signos são reunidos, repetidamente, em formas características de discurso. Porém, quando o bricoleur recoloca o objeto significativo em uma posição diferente dentro daquele discurso, usando o mesmo repertório geral de signos, ou quando o objeto é colocado em um conjunto total diferente, um novo discurso é constituído, uma mensagem diferente veiculada (Clarke, 2003, p. 177, tradução nossa)

Para entender estas tecnologias acionadas com Rondinele|Transrústica, é preciso ver com mais calma e atenção. Os fragmentos são sobrepostos e costurados compondo cenários estéticos que dialogam no entremeio das relações de poder. As roupas, os acessórios, a perna de pau como extensão, a forma de apresentar a música com gêneros múltiplos, entre outras fragmentações que juntas parecem compor outras possibilidades práticas para ser e existir no contemporâneo, sem negligenciar o que há além das partilhas sensíveis que são constituídas comumente por um fio estrutural que nos atravessa como sociedade.

O corpo pode se empoderar como parte de uma produção tecno-orgânica, não somente pelo que se acopla em cima da pele, pois é mais complexo, faz parte de engajamentos políticos onde Transrústica e os seus acoplamentos tecem filosofias do corpo, produções de sentidos. Os engajamentos políticos dos afetos estão sendo acionados como forma de apresentar a potência de uma estética que interpela a tradição no diálogo com a diversidade e a inclusão, nesse caso através de corporeidades que rasuram o estático da cultura binária e da masculinidade.

O corpo tecno-orgânico com Transrústica, atravessado por Rondinele, se aproxima de entremeios que potencializam a sua forma de tecer *performances* transculturais e de se empoderar para

resistir às opressões sociais. Estas formas de perceber a própria existência e das pessoas que podem se afetar no encontro, são importantes para reflexões que apresentam a emergência de narrativas, embaralhando fronteiras e limites ao também se empoderar pela arte.

Para López Gallucci (2014) é preciso comentar que em meio às práticas artísticas populares, o corpo, enquanto representação simbólica e material, é inscrito pela memória, pelas suas vivências. Por meio da linguagem, os sons, expressões, roupas, gestos e os demais elementos que compõem o nosso meio social, são parte da nossa realidade e auxiliam nesta partilha de exclusivas significações que estão em diálogo também com a tradição, o moderno e a produção de outros sentidos (Hall, 2016). Nesse caso, a proposta estética do artista é ir além do rústico, de um estático para a cultura e a própria limitação à identidade e ao corpo, baseado no gênero masculino e na sua origem territorial.

Considerações finais

Os diálogos entre arte circense, *drag* e da cultura popular e de tradição que tece Transrústica, apresenta como o corpo pode produzir mediações artísticas e sociais por meio de estéticas que consideramos dissidentes e que borram os sentidos normativos e estáticos, não apenas sobre um território, como também sobre os limites dos gêneros e das sexualidades. Para Rondinele, é um 'nós', não existem demarcações sólidas que apresentem apenas 'um'. O seu Instagram, @rondinelefurtado, já não tem publicações somente enquanto Rondinele, sua *drag* é incorporada a esse perfil. A página na mesma rede social da @transrustica, não é atualizada desde março de 2020, sendo mais utilizado o primeiro, como uma intersecção entre Rondinele e a Transrústica.

Esses conhecimentos que emergiram pela interpretação estética da performance de Rondinele Furtado e sua *drag* são formas de evidenciar a importância do conhecimento de saberes e práticas que surgem pela ação do corpo através das suas experiências com os artefatos utilizados como extensão do corpo.

A performance de Rondinele|Transrústica, ensina que é possível buscar possibilidades de borrar os códigos, sendo um corpo em processo de produção de uma arte que amplia a tradição, mas sem negá-la. São articulações estético-políticas de resistência e transgressão contra a hegemonia de sentidos, conceitos, gêneros, estigmas e formas artísticas específicas que cristalizam as representações da cultura à um modo específico de tradição e da identidade a um modo de representar o corpo, o gênero e a própria sexualidade.

Nossa interpretação apresentou possibilidades de uma emergência que amplia os modos de percepção acerca do Nordeste, especificamente sobre o Cariri. O corpo de Transrústica supera os limites da dor, do equilíbrio e performa promovendo uma arte que vá além do que está conservado como arte e cultura na região. Por último, em um país que nega e negligencia pessoas LGBTQIA+, se apropriar desses modos de fazer e práticas para exceder limites, é “uma forma de se empoderar” (Furtado, 2020).

Assim, a partir dessa base inicial, constituem-se linhas de fuga para a produção de uma cartografia dos afetos, em que iremos explorar em artigo posterior, reconhecendo as diferenças além de uma conserva tradicionalista, principalmente no quesito da sexualidade e de um modo de representar uma cultura, como no caso a do Cariri, reconhecida pela forte relação com a religião, os grupos populares de tradição e uma forte associação às suas histórias do passado. A cartografia como

proposta metodológica (Deleuze e Guatarri, 1995; Rolnik, 2016), permite explorar possíveis brechas e zonas de tensão que seriam produzidas por Rondinele|Transrústica nas suas performances, na relação com a ordem instituída das partilhas sensíveis comuns e/ou exclusivas (Rancière, 2009).

A criação de mundos, de metáforas, para o cartografo, é essencial, “[...] dar língua para os afetos que pedem passagem” (Rolnik, 2016, p. 23), mergulhar nas intensidades possíveis, entre as memórias e o agora, composto por linguagens, do que nos afeta e o que deixa rastros sensíveis que resistem ao tempo do que pode nos acontecer. São negociações do que não é visível e possível de captar sem mergulhar no afeto, não como sentimento de afeição, mas como engajamentos que estão atravessados por forças de atração e repulsão; busca-se as linhas de fuga que estão emergindo do que é comum. É importante nesta investigação lembrar que “[...] escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (Deleuze & Guatarri, 1995, pp. 11-12).

Agradecimentos

Gostaríamos de iniciar agradecendo a Rondinele Furtado|Transrústica pelos afetos que tecemos junto nesta pesquisa.

Em segundo agradecer pela ao Grupo de Pesquisa FiloMove, onde o primeiro pesquisador iniciou, no projeto Filosofias do Corpo no Cariri Cearense, a investigação com Rondinele Furtado e sua *drag*. Naquele momento o apoio da Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação (PRPI) da Universidade Federal do Cariri (UFCA), assim como do Conselho Nacional de Desenvolvimento

Científico e Tecnológico (CNPq) foram importantes para o financiamento desse projeto, coordenado pela Dra. Natacha Muriel López Galluci.

Por último agradecer ao apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), órgão responsável pelo financiamento desta pesquisa na PósCom-UFBA.

Referências

Albuquerque Jr., D. M. de (2013). *Nordestino: invenção do “falo”* — uma história do gênero masculino (1920 – 1940) (2 ed.). São Paulo.

Albuquerque Jr., D. M. de (2011). *A invenção do Nordeste e outras artes*. (5. Ed). São Paulo: Cortez.

Araújo, W. A. de. *Diário de Campo* (audiovisual). Juazeiro do Norte, 2020.

Araújo, W. A. de. (2020). *Estéticas da Alquimia em João do Crato*: tecnologias dissidentes do corpomídia no cariri cearense. 2020. 99 f. Monografia (Graduação) - Curso de Jornalismo, Instituto Interdisciplinar de Sociedade, Cultura e Artes (IISCA), Universidade Federal do Cariri (UFCA).

Bentes, I. (2007). *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo*: estética e cosmética da fome. *Alceu*, 8(15), 242 – 255.

Bortoleto, M. A. C. (2003). A perna de pau circense: o mundo sob outra perspectiva. *Motriz: Revista de Educação Física*, Rio Claro, 9(3), 125-133.

Butler, J. (2021). *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade (21 ed.) (Renato Aguiar, Trad.). Civilização Brasileira. (Obra original publicada em 1990)

Clarke, J. (2003). Style. In HALL, Stuart; JEFFERSON, Tonny (Orgs.), *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. Routledge (pp. 175-191). (Obra original publicada em 1975)

Colling, Leandro (2018). A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. *Sala Preta*, 18(1), 152 - 167. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i1p152-167>

Deleuze, G. & Guatarri, F. (1995). *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 1) (A. G. Neto & C. P. Costa, Trad.), Editora 34. (Obra original publicada em 1980)

HALL, S. (2016). *Cultura e Representação* (A. Ituassu, Ed., D. Miranda & W. Oliveira, Trad.). Editora Puc-Rio/Apicuri, (Obra original publicada em 1997)

López Gallucci, N. M. (2014). *Cinema. Corpo e filosofia*. Contribuições para o estudo das performances no cinema argentino (Tese de Doutorado) DECINE, Instituto de Artes (IA), UNICAMP.

Mourão, R. (2015). *Performances artistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência*. Cadernos de Arte e Antropologia [Online], 4(2). <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.938>

Rancière, Jacques (2009). *A partilha do sensível: estética e política* (2 ed.) (M. C. Netto, Trad.). Editora 34. (Obra original publicada em 2000)

Raposo, P. (2015). “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2). <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.909>

Rolnik, S. (2016). *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo* (2ª ed.). Sulina/ Editora da UFRGS.

Silva, E. (2008). *O circo sempre esteve na moda: contemporaneidade da teatralidade circense*. In Furtado, B.; Lins, D. (org.), Fazendo Rizoma. Hedra.

Taylor, D. (2013). *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas* (E. L. de Lima Reis, Trad.). Editora UFMG. (Obra original publicada em 2003)

Williams, R. (1979). *Marxismo e Literatura* (W. Dutra, Trad.). Zahar Editores. (Obra original publicada em 1971)

Entrevistas

Furtado, E. R. *Primeira ida a campo com Rondinele|Transrústica*: entrevista [27 nov. 2020]. Entrevistador: Walisson Araújo. Crato, 2020. 2 arquivos sonoros (70 min).

Furtado, E. R. *[Sobre sua trajetória]*. WhatsApp: Conversa com Rondinele Furtado (Transrústica). 25 fev. 2021. 10:00. 3 mensagens de WhatsApp.