

# A comunicação em performances-polvo: corporalidades inassimiláveis em gordura e suor esgarçando os limites de gênero

*The communication in octopus-performances: inassimilable bodies in fat and sweat unraveling the limits of gendery*

**Camila Olivia de Melo**

Graduada em Comunicação Social pela União da Faculdade dos Grandes Lagos (UniLago), especialista em Comunicação Política e mestra em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR)

**Regiane Ribeiro**

Graduada em Comunicação Social pela Universidade Estadual de Londrina, mestra e doutora em Comunicação e Semiótica pela Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), professora da Universidade Federal do Paraná (UFPR)

## Resumo

Este artigo tem por objetivo investigar os processos comunicativos em performances artísticas, tomando como ponto de partida as produções performativas de atitude *queer* em uma Casa de Cultura autogestionada na cidade de Curitiba, no Paraná. Por meio de notas de campo e análise de narrativas, é possível perceber as intenções comunicativas de três *performers* da cidade. Há, através das performances, uma vontade de comunicar e expurgar, de qualquer maneira (seja de forma grotesca, suada ou inassimilável), a revolta e a indignação em relação às normas de gênero. Uma comunicação que é subjetiva, sendo narrada para além dos meios tradicionais, pelos próprios corpos.

**Palavras-chave:** comunicação; performance arte; *queer*.

## Abstract

*This article aims to investigate communicative processes in artistic performances, taking as starting point the queer attitude performances in a Culture House self-managed in the city of Curitiba, Paraná. Through field notes and narrative analysis is possible to find the communicative intentions at the work of three performers. There is through the performance a will to communicate and to purge – in a grotesque, sweaty or inassimilable way – the revolt and the indignation against gender norms. It is a subjective communication, narrated beyond traditional media, by the bodies themselves.*

**Keywords:** communication; performance art; *queer*.

# Introdução

*A política dos cyborgues é a luta pela linguagem, contra a comunicação perfeita, contra o código único, contra a perfeição dos significados, insistindo no ruído, na poluição, nas fusões ilegítimas entre animal e máquina.*

Donna Haraway

Há certamente um desafio aos Estudos da Comunicação quando consideramos o corpo como potência político-comunicativa. Tomando o corpo como espaço de emissão de mensagens, seguimos nesse desafio para refletir sobre os processos de comunicação que envolvem o nojo em corporalidades consideradas grotescas, suadas e inassimiláveis. As discussões que aqui propomos seguem os Estudos Culturais e fazem parte da dissertação intitulada *Do palco ao asfalto, dos meios aos corpos: observando os tentáculos da performance-polvo como estratégias comunicativa-educativa* (MELO, 2014).

Para este artigo, o recorte feito faz uso do conceito de performance arte como meio de comunicação corporal, e a partir dele apresentamos três interlocutoras entrevistadas na pesquisa. É interessante frisar que o corpo textual deste artigo surge através das análises de narrativas “bicha-loucas”, de subjetividades híbridas que cambiam entre os reinos animal e vegetal. Com isso, queremos dizer que seguimos uma orientação *queer* para descrever o que chamamos de performance político-artística e como ela se relaciona com as discussões da comunicação. Uma comunicação pensada por outros lugares, um “pensar a comunicação”, como instiga Dominique Wolton (2004).

A noção de performance arte, da qual partimos, é uma produção de comunicação de atitude político-artística baseada no que Marvin Carlson (2004, 2011) e Rose Lee Goldberg (2006) chamam de performance arte moderna, aquela em que de uma estrutura fixa e não interativa passam a transbordar os limites do palco e da rua, dos figurinos carregados para pequenos e simples objetos de profundo significado, ou, ainda, podemos inferir, uma noção de performance política com uma atitude *queer*.

O entendimento do termo *queer* em nosso artigo está sendo elucidado por Guacira Lopes Louro (2001, 2008, 2009) e Richard Miskolci (2012, p. 24), que descrevem o termo como um “xingamento”. A palavra *queer* estaria contextualizada em um período de resistência a “um novo momento biopolítico instaurado pela AIDS”. Por isso, *queer* era uma das palavras afrontosas utilizadas para insultar pessoas com modos de vida divergentes dos propagados pelo discurso moral e científico da cultura norte-americana. No Brasil, são equivalentes as palavras “bichinha”, “sapatão”, “gorda”, “aidético/a”, “efeminado”, “machona”. Nesse sentido, a proposta dos Estudos *Queer*, em poucas linhas, é contestar o que é natural/biológico, observar como se dão as estratégias

de poder e as resistências, sendo elas cotidianas, de acordo com o pensamento filosófico de Michel Foucault (1984, 2011). Os sujeitos *queer* de maneira nenhuma se configuram como universais ou estáveis. São de caráter híbrido, plural e desafiador, e não estão à procura de verdades e respostas unilaterais. Consideram substancialmente que a ordem heterossexual está ligada ao que se entende por natural, coerente e biológico, de modo a legitimar alguns corpos e, consequentemente, desprezar outros (MISKOLCI, 2012).

O pensar *queer* instiga desestabilizar certezas, provoca novas percepções, posiciona-se contra os modelos heterorreprodutivo e heterorreferencial, incita uma posição política crítica às ordens/normas estáveis de gênero. Vale ainda levantar a questão: quais seriam as características do sujeito *queer*? Miskolci (2012, p. 32) arrisca uma descrição: “Esquisitas, estranhas, anormais, bichinhas, sapatões.” Beatriz Preciado (2005, p. 126, tradução livre) acrescenta “sapo-loba, bigode-lésbico” para pontuar a “resistência lésbica à incorporação da feminilidade heterossexual”. Entre tantas demarcações da diferença, há quem, com seus seios e bigodes, desafia a norma.

Os Estudos *Queer*, portanto, negam-se a considerar em suas produções teóricas um sujeito normativo e universal, enxergando as questões de um outro lugar, de dentro dos bueiros, nos desencontros e conflitos. A perspectiva *queer* sugere, além disso:

O questionamento, a desnaturalização e a incerteza como estratégias férteis e criativas para pensar qualquer dimensão da existência. A dúvida deixa de ser desconfortável e nociva para se tornar estimulante e produtiva. As questões insolúveis não cessam as discussões, mas em vez disso, sugerem a busca de outras perspectivas, incitam a formulação de outras perguntas, provocam o posicionamento a partir de outro lugar (LOURO, 2001, p. 14).

Ao trazer para as discussões da comunicação a problemática do sujeito universal, estamos pensando juntamente com as discussões já há tanto tempo levantadas pela Teoria Feminista. E é nesse ponto, no qual mesclamos a concepção dos sujeitos *queer* com o sujeito da comunicação, que acreditamos tornar possível a pesquisa em comunicação pautada por outro viés epistemológico, procurando seus objetos em outros lugares, em um lugar outro. Martín-Barbero (2009) nos chama a atenção, especialmente, para um certo aprisionamento teórico quando delimitados – com exatidão – nossos objetos e, por isso, nos sugestiona a procurar nas pessoas, no cotidiano, o exercício da comunicação. Segue o autor: “Atrevemo-nos a inventar um outro modo de pensar a comunicação, já não mais a partir da psicologia social norte-americana ou da semiótica francesa, mas a partir da cultura, das culturas, da nossa própria vida social e cultural” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 144).

Nesse sentido, nos atrevemos a contar uma parte dos resultados obtidos com a pesquisa e, assim, descrever os processos subjetivos da produção de performances arte *queer*. Isso se deu por meio da observação participante, conversas

informais, registros em diário de campo e entrevista narrativa, com a finalidade de investigar performances produzidas por sujeitos integrantes da Casa de Cultura autogestionada Selvática Ações Artísticas, na cidade de Curitiba, no Paraná. Para tal descrição, trazemos ao texto três integrantes da Casa: Guilherme Ossani, que será chamado de “A Gui”; Stéfano Belo, “Théo, o Belo”; e Tamíris Spinelli, “Miro”. As três interlocutoras (adotaremos o gênero textual feminino para contemplar suas identidades de gênero) possuem intensa produção de performances arte no período da pesquisa: de 2012 até a metade de 2013.

No presente artigo, cada uma das interlocutoras exercerá uma diferente contribuição à reflexão que propomos. A Gui nos auxilia com sua descrição de performance arte como sendo um “polvo”, ventosas e tentáculos representando as diversas linguagens com que dialoga. Com Miro e Théo, iremos nos aprofundar em uma descrição mais densa de suas trajetórias, pois nos chamam atenção sobre a potência comunicativa que corpos suados, gordos e inassimiláveis podem alcançar. Fazem ainda pensar a respeito de sensações, a exemplo do *nojo*, como ferramenta de resistência nas performances artísticas.

Gostaríamos ainda de detalhar um pouco mais, de maneira descritiva, as performances arte da Casa Selvática. Para isso recorremos a algumas anotações do diário de campo:

É possível perceber que as partícipes da Casa Selvática utilizam símbolos próprios para comunicar seus eventos. Por exemplo, a decoração que fazem no portão/calçada/árvore. (Percebo isso quando é o) caso de um evento organizado por outras companhias, pois nestas situações a casa fica sem a personalidade Selvática. As palavras que mais me chamaram a atenção hoje foram: Arrasou, Drag Bicha, Drag Crazy, Drag King, Apocalipse. Palavras comuns (ditas em espaços frequentados por sujeitos desviantes da norma), o que me chama atenção nelas é o tom com que são ditas. Percebo que a Casa Selvática é um espaço de visibilidade, da expressão comunicativa desses sujeitos-artistas. Estes colocam-se para fora, emitem em colagens no próprio corpo, no cabelo, nos olhos, nos movimentos corporais o que querem comunicar. Essa comunicação gira ao redor dos acessórios, cabelos, unhas bem-feitas, sapatos de salto, vestidos coloridos, maquiagem impecável, meia-calça colorida, batom perfeito. Mas percebo principalmente que é no corpo que se pendura o que se quer comunicar e é nele que se evidencia o brincar dos gêneros. Não há uma preocupação com implantes de seios ou sutiás com enchimento. Os vestidos necessariamente se adéquam a diferentes formas de corpos (Nota do diário de campo, dezembro de 2012 [quinta-feira – noite]).

A partir desse quadro, temos dois pontos de inquietação: o primeiro é uma concepção instrumentalista e binária da comunicação, pois com os Estudos Culturais a comunicação pode assumir uma dimensão para além dos artefatos, para além da emissão-recepção; o segundo ponto a incomodar é ter a heterossexualidade e suas regras de existência como obrigatórias. Há, pelas performances, uma vontade de comunicar e expurgar de qualquer maneira,

seja de forma suada, pulsante ou inassimilável, a revolta e a indignação em relação à heterossexualidade obrigatória. Nesse sentido, para esse artigo, propomos a seguinte questão: o que o sujeito, de corporalidade não normativa, pretende emitir com a produção de suas performances artísticas? Uma questão simples, que revela por meio de um mosaico narrativo subjetividades de resistência, visibilizando os próprios corpos como campo de batalha.

### **Performance arte e performance-polvo como expressões político-comunicativas**

Seguimos com uma contextualização conceitual de performance arte para, depois, adentramos nas análises das narrativas obtidas na pesquisa. Nos próximos parágrafos, será tecida uma trança entre a concepção de performance dos teóricos Carlson (2004, 2011) e Goldberg (2006), para logo após contrastar com a maneira própria que as três entrevistadas descrevem seu trabalho performativo.

Caracterizada como ações realizadas com o corpo, a performance arte é, acima de tudo, uma comunicação corporal. O conceito de performance arte nos auxilia a traçar um caminho inteligível na grande teia dos Estudos da Performance. A ação performance está sendo pensada aqui como expressão comunicativa, como o espaço corporal estratégico para emitir mensagens, ou seja, corpos produzindo comunicação subjetiva.

A fim de encontrar uma aproximação com o conceito de performance arte, entre as diversas vertentes teóricas, Carlson (2011) lança uma pergunta ao campo dos Estudos da Performance: “o que é performance?”. Uma pergunta que ele mesmo considera “difícil”, por se situar em um campo de estudos “complexos”, que se interliga a diferentes áreas do conhecimento, como a Sociologia, a Antropologia, a Comunicação, a Psicologia, a Linguística e a História da Arte. Tateando uma descrição-definição, Goldberg (2006, p. 8) nos conta que a performance ao longo do tempo tem sido um “*meio ou um canal*” para dirigir-se a um público, levando questões críticas em relação, principalmente, às concepções hegemônicas de arte e cultura. Tal “obra-performance”, como a autora chama, pode ser produzida como um “espetáculo” (solo ou grupo) e também como criação do próprio *performer*, sendo possível agregar a ela elementos de iluminação, figurino e música simples ou sofisticados. Escandalizando e chocando a plateia, seja no teatro, na esquina, no café ou no bar, a performance apresentaria, assim, criticidade.

Entrelaçada a essa perspectiva de Carlson (2004, 2011) e Goldberg (2006), podemos situar a reflexão de nossa entrevistada A Gui. Na época da entrevista, ela estava com 24 anos (natural de Lages, em Santa Catarina), era formada em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Tinha um corpo esguio, nariz fino, lápis preto nos olhos, as costas alinhadas, vestindo desde brilho a camisas tropicais. Um corpo que balança a cabeça quando solta

uma gargalhada, que se autointitula “uma árvore com frutas híbridas”. Sempre com a vontade de não ter planos, de acionar seu devir matilha e percorrer os mais variados campos do mundo. A Gui é uma energia mutante, cíclica, rodopiando por entre meus canais de recepção.

Encontramos no diário de campo uma passagem em que ela nos conta que a performance seria “uma intersecção de linguagens, um *polvo* que se alimenta de diversas linguagens artísticas para fazer uma outra coisa”. A Gui nos mostra também em sua entrevista que a performance pode ser uma maneira de trabalhar na “própria carne”, uma ação de sua própria vida. O corpo seria, então, a sua própria obra. Tomando o corpo como ferramenta de emissão de mensagens, ainda é possível perceber na fala de A Gui o sentido de “aderência” que a performance alcança, chegando a compará-la com um polvo, justamente por reunir imaticamente os reinos e, assim, ilustrar a *performer* como tendo muitos tentáculos, que buscam elementos em diversos lugares para fazer aderir em suas mãos-ventosas diferentes linguagens e objetos. Com essa possibilidade artística, A Gui mostra ainda como a performance pode ser um “*manifesto de si*”:

Acho que a grande pira da perfo [m jeito íntimo de chamar a performance], o mais forte, o mais foda... é tipo o processo... É essa alteração da própria vida e como essas coisas caminham juntas. [...] Porque é o manifesto de si, né? O manifesto da pele, da carne, dos ossos, das vísceras, ao contrário do teatro... que pega um tema. Mas a perfo está sempre no lugar da não representação, ao contrário do teatro, que representa e conta uma história... E a perfo vai na própria ação, um pouco diferente (grifos nossos).

A própria ação que A Gui nos relata parece estar intrinsecamente ligada à atitude do corpo, ao seu movimento cotidiano, e não tanto ao texto, aos objetos ou à fala. A noção de manifesto para A Gui segue a mesma direção que por que caminha Goldberg (2006): ambas pensam o corpo como um meio alternativo aos modos convencionais da arte e da comunicação para avaliar e experimentar o próprio cotidiano. Além disso, quando a A Gui afirma que seu trabalho é um “manifesto de si”, é possível pensar também no aspecto para que Carlson (2011) chama a atenção: a performance como “alavanca crítica”. Um manifesto de si como alavanca crítica à cultura hegemônica, pois possilita, como A Gui expõe, “aderir-se” a outros elementos, a outros “reinos”; comunicar-se por outras linguagens para além da tradicional.

Começando, portanto, a traçar um desenho de performance tão próximo ao corpo, à subjetividade e, principalmente, ao próprio sujeito, é possível imaginar a emissão de mensagens desse sujeito por meio de performances político-artísticas, tomando a própria performance como ferramenta de comunicação. Ainda com “o que é performance?” em mente (CARLSON, 2004, p. 216), os argumentos dele se aproximam do exposto anteriormente, pois quando o autor aponta uma possível resposta para esse questionamento, ele afirma que a performance é um fascinante processo de “autexperimentação”, de

“autorreflexão”, tanto para as questões culturais como pessoais.

Dito isso, podemos refletir agora sobre a relação que Théo faz entre suas performances e a afetividade. Para Théo, haveria uma ligação afetiva entre sua vida e suas produções, pois seria a performance o elo de ligação, de continuidade entre sua própria pesquisa teórica e sua produção performática. Com isso, Théo nos diz que a própria construção da performance se mescla às suas questões pessoais, pois “é *autobiográfico!*”. Segue trecho em que Carlson (2011) também descreve a performance como ‘autobiográfica’:

Quase por definição, os seus praticantes não baseiam o seu trabalho em personagens previamente criadas por outros artistas, mas nos seus próprios corpos, nas suas autobiografias, nas suas experiências específicas numa dada cultura ou no mundo, que se tornam performativos pelo fato de os praticantes terem consciência deles e por os exibirem perante um público (CARLSON, 2011, p. 29).

Diante do exposto, é possível afirmar que a performance arte na contemporaneidade pode ser considerada uma atividade humana praticada com o corpo, utilizando-se de poucos objetos cênicos, quase nenhuma mobília, no palco tradicional ou na rua. O figurino, ainda, pode vir de um pequeno guarda-roupas pessoal ou camarim. Por isso, mais que uma atividade corporal de entretenimento, ela é de teor político por expressar/comunicar mensagens próprias, podendo até ser pensada como uma ação mística, como afirma Théo: “A performance é esse momento presente que se dilata em uma outra perspectiva de magia mesmo... de... de arte!”

### A potência comunicativa do inassimilável e da gordura

Atentemo-nos agora para as trajetórias das interlocutoras Miro e Théo, que nos auxiliam a vislumbrar uma forma de aproximação entre as noções de grotesco e nojo com as noções de um corpo inassimilável, com gordura e suor. Em suas narrativas, é possível perceber a força política que a expressão dos sentimentos encontra na performance arte, e por isso o grotesco e o nojo (noções que essas ações performáticas podem assumir) assumem forte potência comunicativa. O texto segue o tom dos relatos produzidos na observação de campo e por isso fazemos uso da primeira pessoa do singular.

#### *Miro – “Corpos inassimiláveis”*

Miro é de Nova Friburgo, no Rio de Janeiro, e na época da entrevista tinha 22 anos. Em suas palavras, pode ser considerada, uma “artista multimídia e militante do próprio corpo”. Dizendo isso, é possível imaginar que, em seus trabalhos, a temática do corpo e suas possíveis poético-políticas se fazem presentes. Quando digo “trabalhos”, quero dizer que Miro esteve envolvida, no período que acompanhei a Casa, com experimentos em vídeo

(webdocumentário), fotografia analógica, poesias e performance, o que possibilita chamar suas produções, de modo geral e como ela mesma costuma dizer, de vídeoperformance.

Com o gravador desligado, conversamos principalmente sobre comunicação e corpo. Miro comentou como, por exemplo, a sua barba (os pelinhos no queixo e as costeletas) são um tipo de comunicação direta, como disse: *“Bem direta.”* O que Miro queria me dizer sobre essa “comunicação direta” respeita ao seu próprio corpo, pensando-o como um corpo que possui seios e barba. Nesse sentido, pude refletir a respeito dos problemas de entendimento que esses dois elementos em um mesmo corpo causam. Sim, digo entendimento, mas querendo dizer curto-circuito. Quando afirmei tal expressão (curto-círcito) para Miro, ela me disse: “Ah, o inassimilável”, e continuou a me contar sobre a *“potência do inassimilável”*.

Isso porque Miro, sendo militante de seu próprio corpo, investe energia para que as mensagens, que do/no seu corpo são emitidas, tenham potência ameaçadora. Seus seios e barba acabam provocando perturbação aos olhos normativos. É nesse sentido, de manter o corpo abjeto como ferramenta a ameaçar a matriz de inteligibilidade, que Butler nos diz:

A tarefa consistirá em considerar essa ameaça e perturbação, não como um questionamento permanente das normas sociais, condenado ao pathos do fracasso perpétuo, mas, em vez disso, como um recurso crítico na luta para rearticular os próprios termos da legitimidade e da inteligibilidade simbólicas (BUTLER, 2000, p. 156).

Seria assim, emitindo as mensagens de si mesma, exibindo em suas produções as temáticas de seu corpo, de seu cotidiano, que Miro potencializaria a performance como ferramenta político-artística para gerar rearticulações, colocar em questão e levantar problemáticas a respeito daquela mesma norma regulatória que, como ela mesma afirma, insiste a todo momento em “violentar o seu corpo”.

Nesse sentido (das formas de violência ao corpo), Miro ainda listou algumas palavras que pudessem traduzir os olhares que recebe no cotidiano, por exemplo, “classista e higienista”. Afirmou que, com certeza, ela não seria vista como uma pessoa de classe alta, pois, se assim fosse, teria pagado uma depilação a laser para “se livrar daqueles pelos sujos”. Caímos na risada. Chega a ser fascinante um corpo como o de Miro, um corpo de afeto infinito e macio. Seios, costeletas e quase um cavanhaque loirinho.

Com a oscilação das intensidades políticas na narrativa de Miro, foi possível observar a percepção política que faz de sua trajetória, o que ficou nítido logo quando começamos a conversa. O caminho percorrido para a apropriação do próprio corpo como território de batalha teve início aos 12 anos. Miro imaginava-se, nessa época, como escritora, a digitar pesadamente palavras que

a teletransportasse para outros lugares. Para Miro, escrever, naquele período, “começou a ser uma forma de canalizar a minha existência dentro do mundo... em relação à família, à escola... as instituições pra mim eram centrais”. Escondida em livros, conta que lia muito e, por isso, mergulhava constantemente em si mesma, acredito que por já perceber os dispositivos de violência: “Acho que eu fui uma pessoa desde muito nova que percebi que mundo era estranho a princípio... que depois ele começou a *me violentar de várias formas específicas*.”

Nessa batalha consigo mesma, emitir as próprias mensagens acabou se tornando uma das formas de sua militância. Miro afirma: “Há uma angústia em não se comunicar.” Miro conta que a decisão de fazer performances, em vez de outros trabalhos, acabou fluindo em função de uma certa “consciência” que diz sempre ter tido, e que por isso precisava, de alguma maneira, “combater” em suas práticas cotidianas, não apenas viver para trabalhar. Suas produções, de alguma forma, buscam a “expressão que dê suporte à subjetividade”, à própria subjetividade comunicante:

Acho que várias questões no sentido do que é a violência né?, que estou combatendo que é uma só mas... são várias. E agora nesse momento tem muito a ver com o corpo. Um corpo como ponto de partida e de chegada. Tenho pensado a existência do corpo no mundo e como o corpo se relaciona com a linguagem... com diferentes tipos de linguagens e que potência têm os corpos violentados. Potência no sentido mesmo de força, como que se encontra essa força e que mecanismos são esses – que são bem subjetivos.

Miro ainda comenta a respeito de sua postura política, preocupada com a dimensão do que comunica, responsável principalmente pela maneira como os discursos vão sendo tecidos:

Ser responsável pelos discursos... pelas coisas que você joga no mundo porque elas deixam de ser você uma hora... Elas se soltam do corpo e vão sozinha assim... Principalmente em relação aos filmes, que são muitas vezes exibidos sem eu estar presente (com tom de suspense e risos). Sabe-se lá o que acontece nessas salas escuras... Sou bem preocupada com isso, por essa ligação de ser também uma arte combativa, não no sentido panfletário da linguagem, mas que sejam dispositivos de transformação nas pessoas.

Diante disso, é possível afirmar que a arte combativa, o fazer artístico que Miro produz não poderiam ser desassociados de sua trajetória, principalmente quando afirma: “Pelo menos da forma como eu vivencio, ele nunca é separado do que eu vivo enquanto trajetória pessoal e afetiva. [...] São super coisas minhas que estão superligadas à forma como eu relaciono com as pessoas... o que eu vivo... as escolhas que eu faço.”

Tal maneira característica de pensar a própria comunicação de suas performances me faz relembrar o que Miro comentou quando desliguei

o gravador: a potência do inassimilável de seu corpo. E parece ser com essa vontade de curto-circuitar as normas de gênero que Miro traça os elementos constitutivos de suas produções. Seria na direção dessa vontade de combater as violências e de emitir mensagens para além do “hetero-pensamento” que os trabalhos de Miro caminham. Suas performances caminham no mesmo sentido que Preciado (2005, p. 121) instiga, o de fazer-se em um corpo queer que refuta o “único referencial heterossexual” para criar imaginativamente um diferente terreno de batalhas. Nesse terreno estaria a crescer por sua superfície ervas daninhas, danificando e contra-atacando a norma da heterocorporificação. Segue Miro:

Muitas coisas me violentam mesmo! Em geral, muito ligadas ao corpo, no sentido de viver num mundo em que você precisa ser de uma certa forma... e seu corpo precisa ser de um jeito e tem que estar dentro de algumas formas, para se relacionar com o mundo, e isso pra mim não faz sentido algum! Mesmo! E todo dia é uma violência estar fora disso... Eu mesma com o meu próprio corpo, que não está dentro dos padrões.

Interrogar teoricamente o que Miro pretende emitir com a produção de suas performances talvez seja agora um tanto simplório. Diante dessa complexidade comunicacional que apresenta em seu corpo, podemos observar, de fato, que seria realmente frutífero investigar as formas que esse corpo encontra para se apropriar de si, como ferramenta estratégica da comunicação, e não tanto “o que” esse corpo comunica. Isso porque as intenções, as motivações e as preocupações das produções políticas da interlocutora se apresentam complexas. Sua produção tem, em si mesma, em sua própria pele, a película a ser exibida.

Os trabalhos de Miro podem ser percebidos como um mergulho em si, podem ser interpretados como um campo de batalha de resistência dos corpos em desacordo com os padrões dominantes. A videoperformance de Miro mostra-se emaranhada às questões de gênero escancarando, com seu próprio corpo abjeto, as brechas da normatividade. O modelo hegemônico, reiterado constantemente a partir da matriz de inteligibilidade, o modelo ideal de corpo, de identidade fixa de gênero e de controlada dosagem hormonal não se encaixa na expressão orgânica de Miro, muito menos com seus seios e cavanhaque.

*Théo, o Belo – “Suado, gordo e dançando”*

Théo tem sido um ser “bem-acabado”, como ela mesma diz, que gosta de detalhes com “acabamentos perfeitos”, que cria suas frases assim, em detalhes. Gesticulando com as mãos enquanto fala, Théo as passa pelo rosto, estica os braços para cima, movimentando-os rapidamente, e de repente apoia as mãos no queixo: está de unhas pintadas com esmalte *glitter* verde. É um ser de amuletos, que os carrega para onde quer que vá. Os sapatos de salto acabaram se tornando um amuleto, pois o sonho de ter um “desses” se transformou em

peça fundamental para o seu “montar de si”, principalmente quando monta “personas”, a Etruska, por exemplo, nome que Théo diz ser de “*quem vai pra guerra*”.

Se Etruska é o nome de um corpo que vai à guerra, passemos agora para o corpo como campo de batalha. Essa é uma das principais referências que as interlocutoras retomam para dizer sobre si. No caso de Théo, um dos primeiros campos que afirma em relação ao qual ter de se posicionar como resistência é a sua família. De acordo com Théo, ele teria de ser a quinta geração de pastores evangélicos, pois vem de um contexto em que seu tataravô, seu bisavô, seu avô e seu pai exerceram essa atividade. É com tom irônico que fala ter ido, sim, ao seminário, de não fazer ideia do que sua irmã pensa de seu trabalho e de quando sua mãe ficou um bom tempo sem lhe falar, após ter visto no braço do filho a frase “deus é preta”. Nesse sentido, o campo de batalha de Théo também é seu corpo e o teatro. Foi com as comunicações produzidas com a performance arte que acabou, como afirma, “destoando” dos ritos de sua família:

Acho que fazer teatro é a primeira resistência de tudo pra mim, no meu contexto. E trato tudo afetivamente como teatro. Teatro coisa de puta, de bicha, de viado, de gente que gosta de se vestir como mulher. Nossa! Tudo isso... no dia a dia com a minha família e isso, eu tenho que sei lá... provar pra eles. Porque tudo o que eu faço pra eles é muito louco.

A produção da performance em Théo está intrinsecamente ligada ao expurgo das próprias normatividades, da emissão de sua revolta e indignação tanto em relação ao social quanto às suas próprias práticas. Seria no que Théo chama de “ritual” performance o lugar onde encontra potência para emitir as suas próprias questões:

Me indigna quando eu caio em uma normatividade, e eu acho que os momentos do trabalho são hora de expurgar toda a normatividade de mim mesmo, as coisas que eu penso desde coisas simples... ficar com gente gorda por exemplo. Eu por muito tempo não consegui desejar outras pessoas gordas. Eu falava assim: “De gordo, basta eu”, e eu hoje... eu sou uma pessoa livre! Tipo... eu acho que isso [as performances] ajuda muito, o trabalho continuado ajuda, é o momento de expurgo que vai pro público como a minha resistência, minha revolta, indignação, mas às vezes em relação com as minhas posições. Porque o teatro tem essa coisa do ritual, sabe? Do... momento em que parece que TUDO vai acontecer. O momento do tempo presente. Que é aqui e agora, tudo está acontecendo. No momento presente tudo acontece. E na performance é esse momento presente que se dilata em uma outra perspectiva de magia mesmo...de...de arte! (*Grifos nossos*).

Assim, a partir do corpo comunicativo de Théo é possível estabelecer uma continuidade entre as suas intenções de produção e o momento da performance, ou seja, entre o que o motiva e a sua expressão comunicativa. É possível

perceber o teor político da performance atrelada a sua biografia, e mais, visualizamos aqui a maneira encontrada por sujeitos como Théo para comunicar suas próprias mensagens. É o que conta Théo, referindo-se ao seu trabalho:

Mas é tudo muito emocional, muito afetivo... Porque trabalhamos com a performance, daí é tudo muito afetivo mesmo... Assim como os conceitos de uma performance vão passando de uma pra outra e vamos tendo cuidado, por que é nosso... é autobiográfico! E temos cuidado com isso, com os conceitos, com as coisas que nos movem a fazer as performances. Algumas coisas apresentamos e ficam ali, não levamos pra frente, mas [em outros casos] chamo muito de linha de força. As motivações do trabalho: as linhas de força. As temáticas... Elas passam de uma perfo pra outra, como um adereço, porque é tudo muito autobiográfico, não tem como não ser (*Grifos nossos*).

Nesse sentido, o corpo de Théo, com suas produções performáticas, visibiliza a própria cultura, cria suas próprias imagens, conta suas próprias histórias. Um corpo gordo, questionando as normas de gênero, a norma do estético, do visual das mídias comunicativas tradicionais. Segue o relato:

Porque assim a perfo [na performance “Lamento perplexo: 4 movimentos”] tinha uma motivação de fazer uma coisa o mais esborrado possível, entre as linguagens artísticas da dança, da arte visual, e como na perfo as linguagens vão se confundindo... E tivemos a ideia de gravar nossos corpos fazendo parte dos nossos corpos gerando novas visualidades, como se o tempo se dilatasse por nossos corpos, uma dança... E pensamos muito na movimentação de nossos corpos, os corpos diferentes. [...] Os corpos eram nossos. E tinha uma linha de força: nosso corpo no momento e no momento presente das coisas. Na perfo tem isso. Tipo agora, esse momento, eu e você. O momento presente das coisas. [...] E penso tudo como teatro, a minha vida é um teatro, desde a hora que acordo até a hora que vou dormir. Desde que eu era pequeno.

Suando enquanto dança, sacudindo seu corpo gordo, explodindo mensagens de si, para com isso resistir nesse corpo. Um corpo que se apresenta como inassimilável às normas corporais. Desestabilizando a dicotomia emissão-recepção com sua estética bicha-louca, híbrida entre feminino e masculino. Subversivo por detestar a heterossexualidade obrigatória, chacoalhar a norma da heterorreprodução. As fixas coerências de gênero e seus quadros regulatórios aqui não suportam o excesso de resistência de um corpo como o de Théo. Seu corpo escapa em gordura, expurga suas indignações quando entra em cena, movimentando seus tentáculos-planta. Quando perguntado sobre esse corpo, me diz: “É *nada ideal (normativo)*, é um corpo gordo esponjoso, poroso! Aberto e que se mescla a outros... Pois é macio e você quer tocar... E você o sente como um riacho que te puxa para suas águas, um corpo que anseia pelo ba-ba-do.”

## Considerações finais

No que foi dito anteriormente, percebemos o ponto nodal de nosso debate: a vontade de comunicar e expurgar de qualquer maneira, seja de forma grotesca, gordurosa ou inassimilável, a revolta e a indignação em relação à matriz de gênero. As interlocutoras contam histórias sobre uma produção de arte, sobre a produção das performances que não podem ser descoladas de suas próprias vidas, de suas próprias questões; uma das questões principais, vale ressaltar, remete às violências sobre os próprios corpos.

Ao propormos refletir sobre o que corpos não normativos pretendem comunicar com suas produções performáticas, em um contexto artístico da cidade de Curitiba, é interessante perceber que não há um roteiro a ser seguido, mas sim uma expressão da própria subjetividade. Essa emissão de si tem utilizado como ferramenta as próprias sensações de nojo e repulsa. No caso de Miro, isso se exemplifica quando traz às suas produções seu próprio corpo, que provoca curtos-circuitos nas normas de gênero e beleza. Em Théo, o Belo, a sua própria existência fora do que sua família lhe deseja, fora do que o “hetero-pensamento” social lhe cobra, torna-se uma resistência radical “bicha-louca”.

As expressões comunicativas produzidas por nossas interlocutoras, nesse sentido, tomam potência política para se afastar da dicotomia emissão-recepção, passando a comunicar, produzir, emitir, receber suas próprias existências orgânicas e inassimiláveis.

## Referências bibliográficas

- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes. (Org.) *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 153-172.
- CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. New York: Routledge, 2004.
- \_\_\_\_\_. O que é a performance? In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs.). *Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica*. Vila Nova de Famalicão: Humus, 2011. Disponível em: <<http://repository.sdu.m.uminho.pt/bitstream/1822/23585/1/Genero%20Cultura%20Visual%20Performance.pdf>>. Acesso em: 7 maio 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2011.
- GOLDBERG, Rose Lee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- LOURO, Guacira Lopes. Teoria *queer*: uma política pós-identitária para a educação. *Estudos Feministas*, v. 9, n. 2, p. 541-553, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8639.pdf>>. Acesso em: 7 maio 2014.
- \_\_\_\_\_. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- \_\_\_\_\_. Foucault e os estudos *queer*. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo. (Orgs.) *Para uma vida não fascista*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Uma aventura epistemológica. Entrevista concedida a Maria Immacolata Vassallo de Lopes. *Matrizes*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 143-163, 2009. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php>>

[matrizes/article/view/111/178](http://matrizes/article/view/111/178). Acesso em: 7 maio 2014.

MELO, Camila Olivia de. *Do palco ao asfalto, dos meios aos corpos: observando os tentáculos da performance-polvo como estratégias comunicativa-educativa*. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

MISKOLCI, Richard. *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. Autêntica: Belo Horizonte, 2012.

PRECIADO, Beatriz. Devenir bollo-lobo o cómo hacerse um cuerpo queer a partir de el pensamiento heterosexual. In: CÓDOBA, D.; SÁEZ, J.; VIDARTE, P. (Orgs.) *Teoria queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona: Egales, 2005.

WOLTON, Dominique. *Pensar a comunicação*. Brasília: UnB, 2004.