



A PERFORMANCE CONTRA A PRECARIIDADE: A CONTRIBUIÇÃO DE ARTISTAS DA BAHIA E DE SÃO PAULO

PERFORMANCE AGAINST PRECARIETY: CONTRIBUTION OF ARTISTS OF BAHIA AND SÃO PAULO

Cláudio Leite Leandro¹

Resumo: O artigo apresenta uma análise que entrecruza dados historiográficos do campo da dança, no Brasil, considerando aspectos relacionados ao gênero e relacionando-os à deficiência como forma de investigar a inserção de novos sujeitos de direito a partir do trabalho de artistas dos estados da Bahia e de São Paulo. Análise a transformação no modo de conceber noções de corpo a partir de técnicas, métodos e saberes, que tornaram possível novas significações em um contexto em que as artes transformam-se num campo simbólico que desloca o sentido clássico de arte como contemplação do belo e harmonia de formas, para se tornar uma plataforma de reações cognitivas, implicando na problematização de doenças e lesões em razão dos novos usos de políticas do movimento, que tensionam normatividades e as precariedades que remetem artistas com deficiência à margem da vida simbólica, do trabalho e das emoções.

Palavras-chave: Performance; Precariedade; Deficiência Física; Gênero; Direitos.

Abstract: The article presents an analysis that crosses historiographical data of the dance field in Brazil, an indicative related to the gender and relating them to the disability as a way to investigate an insertion of new subjects of law from the work of artists from the states of Bahia and From Sao Paulo. I analyze the transformation in the mode of conception notions of body from techniques, methods and knowledge, which have made possible new meanings in a context in which the arts become a symbolic field that displaces the classical sense of art as contemplation of the beautiful and harmony In order to become a platform for cognitive reactions, implying the problematization of diseases and injuries due to the new uses of movement policies, what normative and precarious tensions refer to artists with disabilities in the margin of symbolic life, work and emotions.

Keywords: Performance; Precarity; Physical Disability; Gender; Rights

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Campinas. E-mail: claudio.leite.leandro@gmail.com.

Apresentação

A partir deste artigo apresento uma abordagem que articula alguns marcos de uma historiografia que aponta aspectos relativos às relações de gênero na dança, no Brasil. A esses marcos lanço algumas apostas analíticas que visam articular esses aspectos a dimensões da arte da performance feita por artistas com deficiência e, assim, lançar elementos para pensar em correlações recentes entre arte, política e subjetividade. O objetivo foi descrever alguns eventos marcantes na história da dança, que favorecem um pensamento situado sobre atores sociais que entram na cena de reivindicações por direitos, tanto pela arte que fazem quanto pelas implicações do corpo que possuem - são os artistas com deficiência física².

A ideia foi situar o lugar desses artistas num contexto que marca a história do país, atendendo à proposta de pensar transformações recentes no posicionamento político de pessoas com deficiência. A arte é, evidentemente, um campo amplo e heterogêneo, daí que o artigo trata especificamente do trabalho de três artistas brasileiros que atuam na dança e na performance e cujas trajetórias e obras utilizo para somar ao debate já existente, na Antropologia e nos Estudos de Gênero, sobre corpo e direitos. O texto não perpassa os aspectos internos da dança ou da performance, mas destaca alguns trabalhos desses artistas como forma de pensar como eles dão subsídios para criação de políticas corporais que tem o objetivo de questionar precariedades a partir da arte da performance.

Os artistas cujas obras analiso são: da Bahia, Edu Oliveira; e de São Paulo, Estela Lapponi e Roger Migliorini. São artistas que produzem trabalhos atrelados à arte contemporânea, transitando em diversas linguagens como dança, performance, teatro, artes plásticas, desenho, literatura. Edu, Estela e Roger executam um fazer artístico que, em minha análise, performatizam a deficiência - não no sentido de construir uma metáfora ou uma representação simbólica sobre a deficiência, mas de criar um pensamento reflexivo sobre ela, que se opera pela ação do movimento físico, resultado da posição de agência desses sujeitos. Pode

² Este texto é uma versão modificada de parte de um capítulo de tese em versão preliminar, que resulta de minha pesquisa de doutorado intitulada originalmente como Deficiência Física e Erotismo: corporalidades e direitos sexuais em diferentes contextos brasileiros, realizada através do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Campinas e com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

envolver apenas o ato do movimento, mas também pode incluir uma engrenagem mais complexa de elementos, como figurinos (roupas e sapatos), instalações (objetos) e aparelhagens audiovisuais (imagem e sons eletrônicos). Nesse sentido, penso na ideia de performar a deficiência como manipular a fisicalidade do orgânico, mas também da materialidade das roupas, sapatos, objetos e equipamentos eletrônicos como forma de criar corporalidades, gêneros e outras ficções de mundo, como modo de forjar novas relações sociais a partir da interpelação e do questionamento das normatividades.

Edu Oliveira, 40 anos, nasceu na capital do estado da Bahia, Salvador, mas viveu sua infância, adolescência e parte da juventude na cidade de Santo Amaro, há cerca de uma hora da capital. Antes de completar um ano de vida, foi diagnosticado com poliomielite. Ainda bebê, deu os primeiros passos, quando a doença, sem tratamento eficaz, na época, retirou seus movimentos das pernas. Vivendo num contexto do interior baiano, com brincadeiras e sem excesso de cuidados por parte da família, cresceu num contexto lúdico, numa localidade que despontou artistas reconhecidos da música popular brasileira como Caetano Veloso e Maria Bethânia. Edu comenta que a deficiência nunca foi empecilho pra que realizasse atividades comuns a qualquer criança, como brincar e ir à escola, e como adolescente e jovem, ir à festas e outros eventos com amigos. Assim foi que, no ano de 1995, Edu foi aprovado no curso de Artes Plásticas, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, em Salvador.

Estela Lapponi, 43 anos, nasceu em São Paulo-SP. Conheci seu trabalho a partir do trabalho de Edu Oliveira, quando ele me apresentou um pouco do que Estela fazia, assim como alguns trabalhos que os dois artistas realizaram juntos, afora as parcerias público-políticas em favor das pessoas e artistas com deficiência. Em 1997, Estela sofreu um acidente vascular cerebral (AVC) enquanto encenava uma peça, na Praça Antônio Prado, no Centro de São Paulo. Até então trabalhando com teatro, a artista relata que se viu angustiada com o novo corpo e suas implicações, tanto subjetivas quanto sociais. Daí, depois de um processo de reabilitação, voltou ao trabalho artístico três anos após o AVC, pelo teatro. Passou, em 2005, a atuar na dança contemporânea, e, em 2013, pela arte da performance. Morou alguns meses na Itália, país de origem de sua família paterna, onde tentou firmar moradia. No entanto, sendo reconhecida como estrangeira, diante da austeridade dos italianos e se percebendo como uma figura intrusa, foi morar em Madri, na

Espanha, onde cursou um mestrado que resultou na produção de alguns de seus trabalhos atuais além do desdobramento em uma série de ideias para outros.

Roger Migliorini, 52 anos, nasceu na cidade de São Paulo. Sua formação mais importante foi com Maria Duschenes, umas das pioneiras da dança moderna, no Brasil, e que mesmo tendo uma seqüela de pólio, que adquiriu durante uma gravidez, foi extremamente respeitada no meio de dança e de dança-educação, figurando entre as personalidades da história da dança no Brasil. Depois de dez anos em cursos informais, Roger se graduou em Dança pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas e também fez especialização em Arteterapia pelo Instituto Sedes Sapientiae. Atualmente, mora na cidade de São Paulo, mas teve como local de maior atuação profissional em dança e performance a cidade de Campinas. Em meados da década de 1980, o artista adquiriu uma hemiparesia depois de realizar uma cirurgia neurológica que havia feito depois de uma longa maratona de consultas e exames que procuravam diagnosticar a perda de alguns movimentos que tivera. Passando por consultas com clínico geral e com neurologista, Roger comenta que foram várias as especulações emitidas pelos médicos e que a mais acertada teria sido a do neurologista. Relata que, segundo o laudo médico, após a cirurgia, ele saiu do hospital pior do que entrou, isto é, com uma hemiparesia, resultando de uma seqüela do tratamento cirúrgico. Isso, no entanto, não quer dizer que a cirurgia tenha sido mal-feita, mas se tratava de uma cirurgia com possíveis consequências.

ENTRECRUZANDO TRAJETÓRIAS

Dança, performance e deficiência

Na história da dança, especificamente nas danças moderna e contemporânea, as mulheres foram as responsáveis por um protagonismo fundante, implementando novos paradigmas para essa arte, principalmente no que diz respeito a uma exploração mais ampla dos movimentos do corpo. Além disso, foram essas coreógrafas que passaram a inserir em seus quadros bailarinas negras e, mais tarde, a diversificar os gêneros inserindo bailarinos homens e, futuramente, coreografar temas antes proibidos como os ligados ao gênero e à sexualidade (GITELMAN, 1998). Na pesquisa que resulta este artigo, analiso o quanto esses desdobramentos foram os responsáveis por criar

uma abertura às diferenças a partir de uma nova política da estética. As diferenças consideradas esteticamente, no campo da dança, criaram as possibilidades que deslocaram o corpo de sujeitos marcados por outras diferenças, neste caso, o corpo das pessoas com deficiência.

Nesse contexto, o ingresso do performer amplia ainda mais a diversidade desse campo. Em decorrência disso, técnicas, métodos e modelos de fazer artístico vão possibilitar que uma interface política mais diversa seja possível. É nesse momento que o entrecruzamento das noções de corpo e corporalidade vai ser pensado e repensado afim de dar conta dos anseios desses novos sujeitos. E o caráter de novo se dá no sentido de instaurar sentidos sobre a arte que fazem os artistas buscarem outras formas de atividade, pensamento e prática, considerando uma estética que atenda a constituição de si como sujeitos. É nessa cena que passam a circular as dançarinas, bailarinos, coreógrafas e performers, que são marcados no corpo pela diferença.

No Brasil, vão começar a acessar os lugares institucionalizados da dança bailarinas que passam a modificar os cânones do balé clássico, o que significa uma transformação não só de estilo, mas de modos de pensar moralidades que estão construídas sobre o movimento dançado. É o caso, por exemplo, de Eros Volúcia e Mercedes Baptista. Eros Volúcia foi uma bailarina carioca que inseriu passos de dança com uma tônica sensual ao bailado e foi a primeira a ingressar em espaços de legitimação pública dessa dança, num contexto paradoxal em que o país se encontrava à época do Estado Novo (1937-1945) (ZENICOLA, 2016). Mercedes Baptista foi a primeira bailarina negra a ingressar nos quadros do Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Depois de sua estadia nos EUA, a reconhecida coreógrafa e antropóloga negra norte-americana, Katherine Dunham, veio ao Brasil em turnê com sua companhia de dança, tensionando ainda mais o campo da dança no país, quase completamente de elite, branco e eurocêntrico. (MONTEIRO, 2011).

Considero que esse traço da diferença, nesse contexto, se remete a um campo que foi fortemente marcado por transformações que dizem respeito a sujeitos cuja marca da diferença é generificada. Ou seja, é a prática de artistas que, em razão de serem mulheres, mulheres sensuais, mulheres negras, homens, homens negros, homens gays e, mais recentemente, mulheres e homens com deficiência, que vai permitir ou não que novos sentidos sobre sujeito e pessoa alcem um lugar de relevância social. Em termos profissionais, vai permitir que esses sujeitos

ingressarem em quadros de companhias, grupos ou coletivos que se formam no país e fora dele, ou então criar suas próprias companhias, grupos ou coletivos.

Considerando esse panorama local, os artistas de que trato, em especial, no exercício da arte da performance, tensionam alguns pressupostos que conformam ideias estereotipadas sobre pessoas com deficiência. Seus trabalhos e seu posicionamento fazem perceber que é na interface da experiência subjetiva de cada um que o corpo será tratado como sujeito e como veículo de questionamento político. Portanto, a questão principal aqui é apresentar de que maneira isso é feito - do que suas obras falam e como constroem a partir delas crítica social e da cultura. O foco aqui será pensar de que maneira esses artistas performatizam a deficiência como modo de gerir a precariedade, e como a arte da performance tornou-se um dos veículos mais importantes para fazerem da estética uma política do movimento corporal.

Com base nos trabalhos dos artistas Edu, Estela e Roger, penso a performance em diferentes instâncias. Enquanto linguagem artística, aquela que tensiona o conjunto de sistemas de movimento naquilo que Richard Schechner (2006, 2012) define como sendo uma prática que indica o ato e o acontecimento como fatores que colocam o corpo sempre em estado de interação com o pensamento. De outra forma, a performance também é um ato político de questionamento do gênero enquanto sentido que define a naturalidade das identidades relegadas ao masculino e ao feminino (Butler, 2003) e, conseqüentemente, os sentidos, valores e formas corporais e de pensamento remetidos historicamente a esse binarismo que supõe a heterossexualidade. Daí que ao se utilizar de repetições, metáforas e paródias, os artistas criam não apenas formas contestadoras na linguagem, mas, como bem define Paul Preciado (2014), criam contradisciplinas ou políticas da contrassexualidade ao forjar performances de gênero e sexualidade que escracham as falhas dos idealismos, sofismas e falácias que constroem gênero e sexualidade a partir do paradigma do natural. Esse forjar é executado pelos artistas ao inscrever em seus corpos a precariedade já enunciada pelos impedimentos de seus corpos e da sociedade, em que o precário é considerado como fator inexorável a qualquer sujeito. Precariedade que também é questionada através da performance artística por meio da problematização das facetas do desejo, da ironia e da cura.

Destaco a abordagem do desejo feita por Edu Oliveira através do espetáculo *O Corpo Perturbador*. Vi o espetáculo no ano de 2014, quando de sua apresentação no Teatro Sérgio Cardoso, em São Paulo, quando integrava o Festival do Teatro Brasileiro - Cena Baiana, edição XVI. Houve duas sessões de apresentação, que reuniram cerca de 60 pessoas na platéia, em cada dia. A sala em que Edu apresentaria junto com seu parceiro de cena, Meia Lua, é uma sala que fica de frente ao hall de entrada do teatro, e possui uma rampa de acesso, assim como escadas nas laterais. O público era predominantemente branco, jovem (cerca 30 anos), homens e mulheres. Havia alguns deficientes físicos, poucos (vi um ou dois cadeirantes). A encenação começou ali mesmo nesse hall, com Edu aparecendo de surpresa. Ele rastejava pelo chão, com suas "pernas de baco", um pequeno shorts preto e uma espécie de cachecol envolto ao pescoço, também na cor preto. Subia aos poucos, e parava algumas vezes, nas quais olhava para o público presente com seriedade, mas no que mais me pareceu uma insinuação de quem olha tanto indagando quanto convidando a algo misterioso. Assim ele sobe a rampa e adentra a sala.



Cena do espetáculo *O Corpo Perturbador* - Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo
(Fotografia: Teatro Sérgio Cardoso).

O ambiente de cena que se vê ao entrar é um tanto escuro, com o palco aos fundos, as poltronas onde se assenta a plateia à frente, mais algumas cadeiras colocadas na lateral direita do palco. No centro do tablado, está um estrutura feita com cano de PVC de 50 milímetros.

Eram alguns canos cruzados, que se sustentavam sozinhos presos a cordas entre si. Na lateral esquerda, um rapaz toca aos fundos com um violoncelo, sentado. Ele fez a trilha sonora exclusivamente para o espetáculo. A encenação começa com a entrada de Edu olhando para todos e se rastejando no tablado. Segue-se a todo tempo um flerte entre os dois homens rastejantes no solo, que ora se olham, ora sobem na estrutura de PVC, ora se lançam numa dança que parece luta, agarrados com certa violência. Ora saem pelo tablado em disparada, como que fugindo um do outro, mas depois se abraçam novamente, se tocam, se olham. Em dado momento, Edu lança longe a perna de baco, como que a repelindo, depois corre para busca-la novamente e a coloca em outra parte do corpo, envolta ao pescoço. Os corpos ficam muito suados, são cenas em que é o caráter anatômico do corpo está em evidência, mas em nenhum momento o que é próprio da deficiência me pareceu estar ali, nem sequer a evidente ausência de bipedia.

Considerando que a representação de uma cena teatral ou de dança - de uma obra de arte - é sempre individual e subjetiva, mas também me valendo de minhas conversas e entrevistas com Edu, me parece que o espetáculo tem um sentido muito poético que se transforma em sentido político. E é o sentido mesmo do corpo que não é bípede, porque o espetáculo desfaz exatamente o paradigma anatômico que instaura o corpo como totalidade funcional e capaz. Daí que falar em corporalidade (CSORDAS, 2008) para pensar o estatuto do corpo nesse trabalho parece muito mais coerente, porque é o fazer corpo sem dar substância a um modelo específico, sem hierarquizar uma forma anatômica, sem reificar um modelo. De outra forma, o corpo perturbador o é assim porque ele diz respeito a uma profusão de sentidos que não só a fisicalidade do corpo evoca, mas uma série de fatores que compõe a vida humana, no caso uma série de sentimentos: o desejo, o medo, a desconfiança, o prazer, o calor, a distância, a presença. É uma erótica, pois diz respeito à uma criação que não é própria do sexual, mas do que desperta o sujeito pra algo que diz muito sobre sua subjetividade, e sempre em relação ao outro, assim como disse Bataille (2014), pois o erotismo é sempre o erotismo dos outros. Com isso, o autor evoca a ideia que, fugindo da utilidade da reprodução, a erótica se funda num mais além, ou seja, na transgressão, porque se realiza diretamente com base no prazer, mas, ao mesmo tempo, numa consciência de interditos.

Também perpassando temas ligados ao erotismo, mas de forma distinta, Estela Laponi faz um diálogo com aquilo que analiso como sendo uma faceta que elege a ironia como recurso de intervenção. Me refiro especificamente ao evento criado por ela e nomeado como Intentos Antimusa. Participei do evento em 2013, realizado na casa da mãe de Estela, em São Paulo. A produção do evento nesse espaço doméstico remete à casa como lugar de intimidade, de encontro consigo e a proximidade com os espectadores. Nesse ambiente foram realizadas performances de diferentes artistas, além de Estela. Vi umas quatro ou cinco performances, e a que foi feita pela Estela e outra artista, Neca Zarvos³. Estela estava com um vestido verde, botas douradas e cantando ao som de um guitarra tocada por Neca. Um som que soava melancólico e de protesto. Cantava e balançava seu “pau” verde de borracha, ora em pé, ora sobre uma mesa, em uma das salas da casa, rastejando e com um olhar atento para o público. A letra da música, as mulheres, as pessoas ali observando, o clima de casa, as pessoas bebendo cervejas, comendo. Também havia um darkroom, chamado “DarkRoom Brocha”. Dentro desse quarto escuro havia várias fotografias de um dos artistas convidados, fotografado em poses variadas destacando as regiões mais simbólicas da prática sexual genital, como ânus e pênis, ensejando a crítica dos corpos e erotismos pretensamente hegemônicos, pra falar das inseguranças do pau pequeno, mas também do corpo com estrias, das verrugas, das sexualidades periféricas, dissidentes.

Considero que o Intentos Antimusa apresenta um projeto de mundo que são das margens, de uma beleza que procura fugir ao padrão do belo como o jovem, branco, heterossexual, monogâmico. Muito alinhado ao uso de elementos como a paródia, a ironia e também o deboche (Preciado, 2008, 2014) como mecanismo de fazer a crítica aos ideais do corpo belo, da mulher excessivamente sentimental, da fragilidade como fator negativo e próprio a determinados sujeitos, da sexualidade como uma suposta impulsividade e sujeito do excesso, da qual se teria de guardar sempre muito zelo e vigilância:

³Artista também paulistana responsável pelo Núcleo Dança Aberta, que promove oficinas de dança para pessoas com e sem deficiência através da chamada “Danceability”, que é um método de dança para não-profissionais criada pelo dançarino e coreógrafo norte-americano Alito Alessi, e que enfatiza coreografias caracterizadas pelo improviso no movimento.



Neca Zarvos, Angélica di Paula e Estela Lapponi, no Intentos Antimusa.

Em minha análise, na linha de intervenção performática que desloca sentidos da deficiência está também o trabalho de Roger Migliorini. Alguns de seus trabalhos dão a possibilidade de pensar um entendimento do corpo que não passa por um uso da dança para uma terapêutica que sobrepõe a clínica à arte, mas é a reverberação dos sentidos que a dança dá, que vão produzir uma nova atitude diante do corpo com lesões. Nesse sentido, dois trabalhos do bailarino informam sobre a transgressão da nosografia médica através da performance artística, numa estética que desconstrói a ideia do escrutínio médico como único condicionante para formulação de definições sobre corpo, saúde e doença. Do contrário, abre-o para uma diversidade de sentidos possíveis, ancorados por uma política da estética que transforma marcas em corporalidades, são eles Narrativas Visuais de Cotidianos Banais - performance para ver e desenhar, e o exercício de desenho no qual Roger pousou como modelo vivo, intitulado Figura Humana.



Fotografia de cena de uma das sessões de Narrativas Visuais de Cotidianos Banais.

O Narrativas Visuais de Cotidianos Banais foi uma performance que Roger realizou a convite de Estela Lapponi, no Palacete Carmelita e na Casa de Zuleika, dois espaços de arte contemporânea que agregam trabalhos de artistas de linguagens variadas como dança, performance e teatro, sendo que a Casa de Zuleika é também a moradia de Estela. Roger já praticava performances de modelo vivo em diferentes contextos de trabalho cênico. Essas performances possibilitavam ao público não só desenhar, mas escrever ou simplesmente observar. O Narrativas foi idealizado a partir de sessões de modelo vivo em que Roger e Estela posaram juntos. A primeira dessas sessões foi realizada por um convite de Roger à Estela. A ideia do artista

em trabalhar com ela surgiu de um encontro que tiveram numa palestra ministrada por uma bailarina argentina que também tinha hemiparesia. Quando estavam os três juntos, Estela sugeriu que deviam fazer alguma coisa juntos, porque os três tinham uma hemiparesia do lado esquerdo e isso ia ficar esteticamente interessante.

Particpei das sessões de modelo vivo realizadas no Palacete Carmelita, que é um casarão antigo, cuja disposição dos cômodos, móveis, plantas e objetos de decoração compõem com a estética da performance. O público presente, em sua maioria jovens, brancos e de classe média, compartilham o espaço junto a um gatinho de estimação e criam os cenários distribuídos em cada espaço da ampla casa. Público e performers circulam por ela, onde há também um bar (aberto oportunamente para o evento). O Narrativas foi realizado na maior sala da casa, um espaço amplo que continha uma cama de casal, posicionada quase ao centro, em diagonal, alguns vasos com plantas, duas poltronas, um sofá e tapetes sobre o chão. O público se acomoda como lhe convém, alguns com suas longnecks, ao passo que adentram o espaço vestindo apenas cueca (Roger) e calcinha e sutiã (Estela). Passam a se movimentar vagarosamente pela sala, param em uma posição específica, por alguns minutos, e voltam a se movimentar. Algumas vezes, interagem entre si e com o público, geralmente com uma face séria e um olhar penetrante, ora fixo para alguém do público, inclusive compondo uma cena específica, como posando ao lado.

Com uma composição coreográfica similar, o Figura Humana foi uma “oficina de desenho de observação da figura humana”, com objetivo de criação e reflexão sobre os desenhos. Acompanhei este evento no SESC Pompéia, no bairro da Pompéia em São Paulo. As oficinas foram guiadas por um professor formado em Artes Plásticas e também artista. A sequência de cenas se dava com posições que variavam em forma e tempo, e eram solicitadas pelo professor a Roger. Roger, por sua vez, posava completamente nu, no centro da sala, que estava lotada de desenhistas, jovens, adultos e idosos, mulheres e homens. A maior parte era profissional, mas também havia amadores. Antes de iniciar a oficina, o professor informou aos presentes que Roger havia tido um problema neurológico, e que o conhecia já há algum tempo, qualificando com destaque seu trabalho como modelo vivo. A sessão toda durou três horas, com intervalo.

Tanto o Narrativas quanto o Figura Humana podem ser pensados como formas que não necessariamente substituem a nosografia

médica, ou seja, a constituição de explicação de doenças através da biomedicina, mas que tensionam a perspectiva sobre a imagem corporal a fim de pensar o corpo para além da ideia de doença ou lesão como uma forma absoluta de sofrimento e limite. A proposta dos dois trabalhos produz um olhar que projeta outros sentidos para o corpo, não atrelados ao histórico silenciamento a que pessoas com deficiência foram relegadas. Sequer há o signo ou o discurso sobre a deficiência, porque ela não assume, nesse contexto, uma questão relevante. O corpo é sim alvo de uma observação, mas sem o controle de saberes que o definem como anômalo, improdutivo, assexuado, grotesco. É um corpo que se abre para o sentidos múltiplos, não só de artistas, mas de pessoas afinadas e que tem uma relação de inteligibilidade com a linguagem das artes cênicas e plásticas.

Considerações

O contexto que relaciona dança e performance abre um campo interessante de pesquisa para os Estudos de Gênero, para pensar arte e política, justamente por transversalizar a dança e a performance à experiência da deficiência em seus recentes desdobramentos políticos, econômicos, sociais e estéticos. A prática política desses artistas permite pensar o corpo, a subjetividade e a obra de arte como discursos e práticas de crítica social que são permeados por elementos que dizem respeito a temas já estudados no Gênero: as vulnerabilidades, as precariedades, a performatividade do gênero, a paródia da biomedicina e do biopoder, a política das emoções e dos afetos.

Parto da perspectiva de que, quando esses artistas estão em cena, eles fazem o que Preciado (2008, 2014) expressa ao falar sobre a *somaticopolítica*: subverter a ideia de que os impedimentos de seus corpos são como fragilidades que devem ser, em qualquer circunstância, “consertadas” - curadas. A somaticopolítica propõe aos sujeitos justamente transformar os fatores que governavam e domesticavam seus corpos em fatores de insurgência, de questionamento das normatividades. Isso acontece no mundo das artes porque o trabalho do artista é fazer da cena um embaralhado de sentidos. Ele transgride os sentidos sobre o corpo quando não leva a deficiência para a cena enquanto um signo importante. Ela está ali, mas uma série outra de elementos é colocada para que a pessoa que vê um espetáculo de dança

ou uma performance seja inquietada consigo mesma, com suas utopias, seus ideais, com seus preconceitos, suas violências. A deficiência é, nesse sentido, uma plataforma que faz o artista se engajar politicamente através da linguagem estética e propor não um paradigma novo, mas a prática da transgressão.

Essa faceta simbólica tem sido recorrentemente acionada como forma de subjetivação não só por pessoas com deficiências, mas por diversos sujeitos de outras minorias. Em um evento realizado no ano de 2015⁴, em São Paulo, o antropólogo Jorge Leite Júnior fez uma observação acerca dos novos desdobramentos das políticas identitárias que conformam as relações de gênero e sexualidade contemporâneas. Disse que atualmente vivemos a emergência de um cenário que apresenta a “estetização da vida” como modo de insurgência política, ou seja, a estética, aqui entendida como a faculdade que as artes tem de fazer criar experiências e modos de subjetivação, é utilizado atualmente como elemento que mobiliza suas vidas, seja no campo específico do gênero ou da sexualidade, mas abrindo o leque para o campo da deficiência, para ampliar não exatamente novas segmentações identitárias, mas o questionamento da normatividade, o que o campo das artes parece estar fazendo desde a década de 1960 (WIRCKER e KIFFER, 2014), e que faz ressurgir o corpo, mas em um modulação fragmentada, política e integrada (BOUSSO, 2003).

Essa nova modulação do corpo corresponde às experiências estéticas que fogem da padronização anatômica. Isso é perceptível, por exemplo, na valorização da indumentária de valor étnico por negros e indígenas, ou então pela utilização de técnicas cirúrgicas de modelamento corporal por parte de pessoas trans, como no tratamento hormonal para feminização do corpo ou a colocação de próteses de silicone. Essas transformações também se vêem na valorização de corpos estigmatizados como os de pessoas gordas, e nesse caso “gorda” se torna uma categoria política de agenciamento e oposta à ofensa discriminatória. Não é à toa que certos estilos de cabelo, roupas, acessórios tornaram-se marcas corporais que sugerem agência, como bem aponta Maria Filomena Gregori (2011) ao explicar a emergência de

⁴ Me refiro ao I Seminário Queer, realizado pelo Sesc São Paulo em parceria com a Revista Cult, entre os dias 9 e 10 de setembro de 2015, em São Paulo. A fala de Jorge Leite Júnior, que mencionei, está em vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xtgGLRuXcv0>. Acesso em 11/01/17.

sexualidades dissidentes como as de praticantes de BDSM - transformar marcas em direitos.

É nesse eixo de análise que apresentei a obra desses artistas como forma de contestação de sentidos: a performance como produtos artístico que conforma a corporificação de sentidos outros à deficiência e, conseqüentemente, novos sentidos para o gênero e a sexualidade; e como esses artistas se enquadram num novo projeto estético-político da contemporaneidade, que destaca o artista com deficiência como um sujeito em busca da fuga da norma, e profundamente marcado por diferenças que o emparelham juntamente com sujeitos historicamente marginalizados tais como indígenas, negros, pobres, mulheres, gays, lésbicas, travestis, transexuais, transgêneros, intersexos, crianças, idosos e imigrantes (SPIVAK, 2010). É um quadro contemporâneo, recente, que coloca o artista com deficiência num lugar de instabilidade no qual todo subalterno reside e sobre o qual a resistência vai operar assim como na proposta de Preciado (2013) quando define o *devoir do artista*:

migrante, trabalhador precário, experimentador, escritor, inventor, muambeiro, perpetuamente infantil e antecipadamente viajante, pansexual, visionário, vulnerável, enfermo, perpetuamente morto, trabalhador cognitivo e biopolítico.

Edu, Estela e Roger se enquadram nos aspectos apontados por Preciado, pois são “migrantes” na medida em que são impelidos a circularem em razão de seus trabalhos, não só pra dar conta das responsabilidades financeiras cotidianas, mas porque a atividade artística implica uma circulação de pessoas, ideias e objetos; “trabalhador precário” define o contexto da péssima remuneração a que esses artistas estão submetidos. O trabalho do artista é amplamente considerado um trabalho que supostamente beneficia uma parcela mínima da sociedade, porque não ligado diretamente à produção de riquezas materiais, como se toda atividade laboral fosse universalmente útil a cada um dos cidadãos; “experimentador”, “escritor”, “inventor”, “muambeiro”, “perpetuamente infantil e antecipadamente viajante” são aspectos que designam sua atividade prática, porque lidam com ideias, pessoas e objetos de forma a tensionar o pensamento, o que os tornam menos afeitos à fixidez e mais ligados à transformação; são também “pansexuais”, no sentido de um pensamento em relação à sexualidade fortemente fluido, que coloca a sexualidade como uma erótica de criação

e não como um dispositivo de controle; “visionários” porque são utópicos e projetam seus trabalhos no sentido de buscar efeitos que dizem respeito à riqueza subjetiva de cada sujeito que acessa suas obras; são “vulneráveis” também, como já dito, financeiramente, mas no caso desses artistas profundamente em razão de suas deficiências, por serem marcados socialmente com o suposto defeito, falta, limite físico e intelectual; e também assim são “enfermos” - doentes -, mas daí não só em razão da deficiência, mas porque seu trabalho, que é estético, é reconhecido muitas vezes como um grande emaranhado de coisas *non sense* - o clichê de arte contemporânea -, descabidas, bobas ou óbvias demais. São, então, doentes, porque estão fora de um quadro de normalidade; próximo desse sentido, são “perpétuamente mortos”, por conta de sua radicalidade ante certos preceitos morais e estéticos, que não são reconhecidos socialmente; por fim, são “trabalhadores cognitivos e biopolíticos” - cognitivos porque é a constante reflexividade que define suas atividades. Daí que para acessar os trabalhos desses artistas há uma demanda, assim como há em interpretar um livro, escrever um texto, criar uma ferramenta, um medicamento. Não que seja uma demanda intelectualista, mas há uma exigência. Nesse sentido, são também trabalhadores biopolíticos, porque trabalham em prol do questionamento de formas e estatutos de constituição da vida e da morte. No caso deste texto, destaco o trabalho biopolítico desses três artistas por colocarem como proposta o corpo como uma plataforma pela qual emana desejo, ironia e cura.

Referências

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BOUSSO, Vitória Daniela. Metacorpos. In: **Exposição Metacorpos** (impresso). Paço das Artes, São Paulo, 2003.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CSORDAS, Thomas. A corporeidade como um paradigma para a antropologia. In: **Corpo, significado, cura**. Porto Alegre: Ed. UFRGS. 101-145, 2008.

GITELMAN, Claudia. Dança moderna americana: um esboço. **Pro-Posições** - Vol. 9, n. 2 (26) Junho de 1998.

GREGORI, Maria Filomena. **Usos de Sex Toys**: a circulação erótica entre objetos e pessoas. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 17, 2011, p. 313-336.

MONTEIRO, Marianna Francisca Martins. Samba nêgo, branco não vem cá. In: FERREIRA, Francirosy Campos Barbosa ; MÜLLER, Regina Polo. (Org.). **Performance Arte e Antropologia**. 1a. ed. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 239-253.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: N-1, 2014.

PRECIADO, Beatriz. Oitica: Farmacoficciones. **Jeu de Paume - Peau de Rat**, Outubro 2013. Disponível em: <http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/10/30/oitica-farmacoficciones/>. Acesso em 30 jan. 2016.

PRECIADO, Beatriz. **Testo Yonqui**: sexo, drogas e biopolítica. Madrid: Espasa-Calpe, 2008.

SCHECHNER, Richard. What is performance? In: **Performance Studies**: an introduction, second edition. New York & Londres: Routledge, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZENICOLA, Denise Mancebo. Eros Volússia: Performance, poéticas criativas e afirmação identitária. *Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Arte* - Vol. 3, n.2, p. 209-225, Jul. / Dez. 2016.

WIRCKER, Felipe; KIFFER, Ana. Sobre o corpo inacabado em A pele que habito. **Revista Periódicus**, 1ed. maio-outubro de 2014.

Recebido: 09/03/2017

Aprovado: 02/05/2017