



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
MESTRADO ACADÊMICO EM COMUNICAÇÃO**

**THOMAS LOPES SAUNDERS**

***GINGER:*  
UM RELATO SOBRE EXISTÊNCIA PERFORMÁTICA**

FORTALEZA  
2017

THOMAS LOPES SAUNDERS

***GINGER:***  
**UM RELATO SOBRE EXISTÊNCIA PERFORMÁTICA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Mestrado Acadêmico em Comunicação, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação e Arte.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior.

FORTALEZA  
2017

THOMAS LOPES SAUNDERS

***GINGER:***  
**UM RELATO SOBRE EXISTÊNCIA PERFORMÁTICA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Mestrado Acadêmico em Comunicação, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: \_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dra. Gabriela Frota Reinaldo  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dra. Naira Neide Ciotti  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

FORTALEZA  
2017

Às minhas mãe e avó.

## RESUMO

A relação entre o privado e o público, potencialmente acontece nos processos comunicacionais (FLUSSER; 2007) da pós-modernidade (KELLNER; 2001) e contemporaneidade (AGAMBEM; 2009). Os sujeitos sociais, nestes processos, estão inseridos em discursos (FOUCAULT; 1970) institucionalizantes e codificantes (BOURDIEU; 1990). A fim de deliberar questões íntimas como forma de posicionamento, o sujeito relata a si (BUTLER; 2015) tentando compreender o universo moral que orbita. O Corpo (PIRES; 2005) aqui é trabalhado como fluxo dialógico (FLUSSER; 2014) entre teoria acadêmica, vida e performance (GLUSBERG; 2013). A performance é o campo de conhecimento amplo de experiências entre vida e arte (COHEN; 2011). A imersão do pesquisador como *performer*, aconteceu a partir de pesquisa artística em autoperformance (VIEIRA; 2006), *body art* e *performance art* (COHEN; 2011). Desencadeando processos autobiográficos, midiáticos (KELLNER; 2001) e corporificantes. A premissa inicial do trabalho é compreender as relações entre sexo/gênero/sexualidade e seus discursos codificantes/contextuais (LAQUEUR; 2001) no universo LGBTQI+, sua midiatização institucional e virtual livre na Internet (CASTELLS; 2001). *Ginger* através de experiências com corpos *drag* (COELHO; 2012) investiu pesquisa acadêmica e performática em gênero *queer* (SALIH; 2002). *Ginger*, entre performatividades (BUTLER; 1990), performances artísticas e imagens performativas (SANTOS; 2011), existiu esteticamente (FOUCAULT; 1984) como imagem poética de si mesma. Este trabalho tem proposta ensaística (FLUSSER; 2007) como metodologia de análise.

**Palavras-chave:** performance; relato; gênero; LGBTQI+; existência; midiatização

## ABSTRACT

The relationship between the private and the public, potentially happens in the communicational processes (FLUSSER; 2007) of post-modernity (KELLNER; 2001) and contemporary (AGAMBEM; 2009). The social subjects, in these processes, are inserted in speeches (FOUCAULT; 1970) institutional and encoding (BOURDIEU; 1990). In order to decide issues as intimate form of positioning, the subject says to himself (BUTLER; 2015) Trying to understand the moral universe that orbits. The Body (PIRES, 2005) here is worked as a dialogical flow (FLUSSER; 2014) between academic theory, life and performance (GLUSBERG; 2013). The performance is the field of broad knowledge of experience between life and art (COHEN; 2011). The immersion of the researcher as a performer, happened from artistic research in autoperformance (VIEIRA; 2006) body art and performance art (COHEN; 2011). Unleashing autobiographical processes, media (KELLNER; 2001) and corporificantes. The initial premise of the work is to understand the relationship between sex/gender/sexuality and his speeches encoding/context (LAQUEUR, 2001) in the universe LGBTIQ+, its institutional mediatization and free virtual on the Internet (CASTELLS, 2001). Ginger through experiences with drag body (COELHO; 2012) invested academic research and performer in gender queer (SALIH; 2002). Ginger between performatividades (BUTLER, 1990), artistic performances and images arts (SANTOS 2011) there has been aesthetically (FOUCAULT, 1984) as a poetic image of herself. This work has proposed test text (FLUSSER, 2007) as a method of analysis.

**Keywords:** performance; story; gender; LGBTIQ+; existence; mediatization

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

01. Referências <i>queer</i> midiáticas.....	34
02. Introducing <i>Ginger</i> .....	36
03. Meu gênero não é mercadoria.....	39
04. Olha, uma bicha na televisão.....	45
05. <i>Ginger Blue</i> .....	47
06. Interiores.....	58
07. (DES)redesconstruindo-me.....	60
08. EntreVER.....	61
09. IIIID.....	66
10. O masculino de Bob Mizer.....	67
11. Modo de preparo.....	83

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
Infância, sexo e mídia.....	10
A norma e o relato .....	11
As sexualidades e a norma.....	14
Sexualidades, identidades e performatividade de gênero.....	16
Identidades e mídia.....	19
Pré-queer.....	20
A bicha em questão: a teoria queer.....	21
Bicha Vs Bom-Gay.....	23
A vida na arte.....	22
A busca em ‘si-mesmo’.....	25
Olha, uma bicha performando!.....	27
A moda e os códigos do corpo.....	30
As referências de um corpo queer.....	33
<b>PARTE UM: GINGER GRACE.....</b>	<b>36</b>
Quem é Ginger Grace?.....	36
Corpos contextuais. Códigos contextuais.....	38
A bicha e a mídia.....	41
Maresia de mim.....	46
O desmonte de Grace.....	59
Abnegar.....	59
Fender.....	60
Gingergrafia.....	60
Entrever.....	62
O cinema e suas identificações.....	63
Ginger dentro de casa.....	64
A vida e morte de Grace.....	65
<b>PARTE DOIS: OS OLHOS DE TOMÁZ.....</b>	<b>66</b>
A negação de Ginger.....	66
O corpo fisiculturista.....	68

As referências de Tomáz.....	71
O Eu na Internet.....	73
Os outros corpos ao redor de Tomáz.....	76
APPróxima de você.....	80
Os homens de Tomáz.....	81
O confuso Homem R.....	82
Modo de preparo.....	83
O desejo ao falo.....	85
Mais youtubers. Mais códigos. Mais performatividades.....	86
A dança entre Ginger-Tomáz.....	91
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>95</b>
Relatando Tutunho.....	95
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>99</b>

## INTRODUÇÃO

Eu sou uma bicha.

Eu gosto de cuidar do meu cabelo. Eu gosto de moda. Eu gosto de perfumes. Eu gosto de jardinagem. Gosto de arquitetura e literatura. Gosto de cinema e teatro. Eu gosto de pintar as unhas. Eu gosto de usar pulseiras, gosto de anéis, gosto de brincos. Eu gosto de sexo. Eu gosto de homens. Eu gosto de mulheres. Eu sou passivo. Eu sou ativo. Eu já fui à sauna. Eu já fiz *banheirão*. Eu já tecliei em bate-papo *online* (e aplicativos também). Eu faço testes e mais testes de HIV. Eu vivo com medo da AIDS. Eu já tive romance com garoto de programa. Eu já fiz programa. Eu já me montei de *Drag Queen*. Eu já fui DJ. Eu já levei um fora por ser afeminado. Eu já fiz uma página no *Facebook*<sup>1</sup>. Eu já militei. Eu já chorei na balada. Eu já fui a muitas boates. Eu já publiquei vídeos no *Youtube*. Eu já frequentei muitos motéis. Eu adoro viajar. Eu adoro dançar. Eu já fui expulso de locais heterossexuais. Eu já me assumi. Eu já fiz Publicidade e Propaganda. Eu sou *performer*. Eu já fui expulso da casa de meus pais. Eu já fui motivo de risadas. Eu já fui agredido na rua. Eu já fui abusado. Eu já fui a Paradas LGBTQI+<sup>2</sup>. Eu já fui a shows de divas do pop. Eu já comprei objetos de marca. Eu já fiz aventuras sexuais. Eu já malhei. Eu já usei suplementos. Eu já fiz procedimentos estéticos. Eu já briguei por namorado. Eu já briguei com o namorado. Eu já sofri por namorados. Eu já amei. Eu amo.

Eu sou uma bicha; e talvez isto não seja algo tão diferente de você leitor. Convido-lhe a embarcar comigo neste relato que parecerá confuso em determinados momentos.

### Infância, sexo e mídia

Quando criança, *Ginger* adorava assistir desenhos japoneses com guerreiras lunáticas de galáxias distantes. Admirava figuras femininas lutadoras. Já as imagens masculinas, *Ginger* gostava de ver com pouca roupa, mostrando-se sexualmente. *Ginger* assistia programas de auditório dos anos noventa, onde aconteciam testes de batimento cardíaco nos convidados enquanto modelos realizavam *strip-tease*<sup>3</sup>. Ela era um garoto introspectivo e tinha na mídia vários referenciais de vida. Costumava ter hábitos solitários até que conheceu seu primeiro amigo: menino JC era possuidor de cabelos pretos, sobrancelhas grossas e sorriso espontâneo. Nas férias, JC e ela dormiam juntos. Neste tempo, ela era uma criança quieta, tímida e não muito sociável. Tinha vergonha de sua dislexia, comunicava-se pouco, evitava diálogos e contatos.

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/SouCurto-Afeminado-1489496857938694> Acessado em: 22/06/17

<sup>2</sup> Lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, *queers*, intersexuais e derivações.

<sup>3</sup> *Stripúis* (ou ato de despir-se num show erótico)

A primeira vez que senti atração homossexual foi assistindo aos *strip-teases* televisivos. A primeira vez que senti vontade de abraçar um homem foi quando menino JC partiu para Portugal. A primeira vez que senti vontade de beijar um homem foi quando viu como o sol iluminava os olhos de menino L.

Menino L era igualmente tímido, gostava de literatura fabulosa e costumava ler antes da aula, algum trecho de seu novo livro para *Ginger*. Foi assim, enquanto ele lia com entusiasmo que ela notou a forma como o sol pousava em seu rosto. Naquela época, ela não era boa leitora, possuía dificuldades entre pronúncia e escrita das palavras.

Nunca beijou menino L mas beijou menino W.

Menino W era um pouco *gordinho*, desengonçado e inusitado. Chamava a atenção por seu modo de andar, falar e comportar-se. Os outros rapazes da sala costumavam realizar *bullying*<sup>4</sup> contra ele. Porém, menino W sempre foi desapegado aos comportamentos persistentes destes garotos e os ignorava. *Beijei-o mas nunca transamos*. A primeira vez que *Ginger* viu sexo homossexual foi assistindo filme pornô (repletos de *fucks*, *sucks*, *bitches* e *faggots*<sup>5</sup>) com o menino W. Eles até tentaram reproduzir alguma cena, mas nunca avançaram muito, não compreendiam como funcionava. Eram inocentes.

*Ginger* transou pela primeira vez com o *malhadinho* Loiro fã de balada pop romântica que conheceu através do bate-papo virtual. O primeiro encontro aconteceu dentro do carro dele, estacionado na porta do colégio. Ela igualmente desejou aquela situação e o *malhadinho* tratou-lhe bem. O mesmo não aconteceu nas relações que teve com o Vizinho solitário. Vizinho era um rapaz negro órfão mais velho que morava à frente da casa de seus pais. Quando estavam sozinhos, ele fazia pedidos sexuais. Ela fazia.

Enquanto ele dizia *chupa, putinha branca*, praticava alguns esmurros nela. Reproduzia o ato do sexo oral no Vizinho solitário da forma que havia assistido no filme e não reclamava de nada.

Mas o que as imagens midiáticas de *Ginger* e sua vida sexual têm de tão importante? Mas quem afinal é *Ginger*? O primeiro traço metodológico deste trabalho é o formato do relato em ensaio<sup>6</sup>.

### **A norma e o relato**

Segundo Butler:

Não existe nenhum 'eu' que possa se separar totalmente das condições sociais de seu surgimento, nenhum 'eu' que não esteja implicado em um conjunto de normas morais

<sup>4</sup> *Bullying* é uma situação que se caracteriza por agressões intencionais, verbais ou físicas, feitas de maneira repetitiva.

<sup>5</sup> Foder, Chupar, Vadia e Veado.

<sup>6</sup> O ensaio, essa forma híbrida entre poesia e prosa, entre filosofia e jornalismo, entre aforismo e discurso, entre tratado acadêmico e vulgarização, entre crítica e criticado, constitui um universo que é habitar apropriado para o "exilado nos picos do coração" (FLUSSER, 2007; p. 83)

condicionadoras, que por serem normas, têm um caráter social que excede um significado puramente pessoal ou idiossincrático (2015; p.18).

O que há de norma no *chupa, putinha branca*? E como este comportamento abusivo pôde ser performativamente naturalizado?

O comportamento autoritário evidencia o conjunto de normas morais que está implicado. As normas apresentadas referem-se as questões de gênero<sup>7</sup> na prática sexual. Quatro dados importantes são identificados: I. *Ginger* era menor de idade II. Ela era afeminada III. Vizinho era mais velho IV. Ela, uma bicha.

Segundo Butler<sup>8</sup>, “quando o ‘eu’ busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse ‘si mesmo’ já está implicado numa temporalidade social (2015; p.18)” já que “o ‘eu’ não se separa da matriz prevaiente das normas éticas e dos referenciais morais conflituosos” (idem).

Quando relatamos este abuso sexual, evidencia-se o acontecimento silenciado entre o mundo masculino. Muitos abusos acontecem e são hipersexualizados pela figura homoerótica da pornografia. A imagem do homem viril, excitado e dominador é influente no gênero fílmico e presente na história das relações sexuais. O abuso não é apenas uma questão indissociável, como comentado por Butler, é um fato a ser deliberado e discutido publicamente já que o “sujeito masculino é uma invenção, é uma construção fictícia, produzida pela lei que proíbe incesto e impõe um deslocamento infinito do desejo heterossexualizante (BUTLER, 1990; p.52)”.

Butler compreende moral a partir de Foucault<sup>9</sup>.

Desta forma, a compreensão (consciência de si) está cotidianamente em relação confluyente do ‘eu’ comigo mesmo e ao ‘outro’ no mundo. Compreender a prática de si como ação moral pode constituir a conduta do sujeito moral como identidade. O investimento em si por essa perspectiva poder-ia-lhe ser considerado como indução de um ‘eu’ ao mundo de forma ética entre a moral e a lei.

---

<sup>7</sup> O gênero é um princípio divisor, um instrumento de sujeição, resistente à própria noção de unidade (BUTLER, 1990; p. 171)

<sup>8</sup> Butler desenvolve a percepção de sujeito, relato, norma e reconhecimento do outro a partir de proposições como de Hegel, Nietzsche e Foucault.

<sup>9</sup> Para ser dita “moral” uma ação não deve se reduzir a um ato ou a uma série de atos conformes a uma regra, lei ou valor. É verdade que toda ação moral comporta uma relação a si; essa relação não é simplesmente “consciência de si”, mas constituição de si enquanto “sujeito moral”, na qual o indivíduo circunscreve a parte dele mesmo que constitui o objeto dessa prática moral, define sua posição em relação ao preceito que respeita, estabelece para si um certo modo de ser que valerá como realização moral dele mesmo; e para tal, age sobre si mesmo, procura conhecer-se, controla-se, põe-se à prova, aperfeiçoa-se, transforma-se. Não existe ação moral particular que não se refira à unidade de uma conduta moral; nem conduta moral que não implique a constituição de si mesmo como sujeito moral; nem tampouco constituição do sujeito moral sem “modos de subjetivação”, sem uma “ascética” ou sem “pática de si” que as apoiem. A ação é indissociável dessas formas de atividades sobre si (FOUCAULT, 1984 p.37 Apud BUTLER, 2015; p.30)

Butler comenta que, ao relatar a si, percebemos a temporalidade social que nos encontramos, compreendendo as matrizes prevaletentes das normas éticas e os referênciais morais. Com isso, compreendemos também que a moral, por ser um investimento em si, possui questões conflituosas quando o ‘eu’ depara-se com a moral do ‘outro’, “quer o outro seja ou não singular, ele é reconhecido e oferece reconhecimento através de um conjunto de normas que governam a reconhecibilidade (BUTLER, 2015; p.39)”.

O outro me é reconhecido através do conjunto de normas apresentadas pelo sujeito moral. Logo, o reconhecimento de si também passará pela ação moral do outro<sup>10</sup>.

Butler diz que o ‘eu’ vem a existir pela dependência ao endereçamento ao ‘outro’ de forma fundamental para sua existência. Segundo a autora, “alguém não existe apenas pelo fato de ser reconhecido, mas em sentido anterior, em ser reconhecível (1997, p. 05)”.

Segundo a autora, “o encontro com o outro realiza uma transformação do si-mesmo da qual não há retorno (2015; p.41)”. O reconhecimento<sup>11</sup> de si, através do outro, poderá ocasionar questões morais conflituosas. O ‘eu’ investe em si como sujeito moral através da reflexividade de seu corpo<sup>12</sup> entre a norma e a moral. O ‘eu’ não existe sem o contato e existência do outro. A transformação comentada por Butler do ‘si-mesmo’ não possui retorno pois não há para onde retornar, mas há o que se compreender sobre como o corpo do eu está relacionado com as questões morais e as normas exercidas nele (e por ele).

O sujeito masculino, inventado e fictício é produzido pela lei que moralmente proíbe ações como incesto e impõe o desejo heterossexualizante como norma e deslocamento infinito. Estar na moral exige ações condizentes entre o ‘eu’ e o mundo, onde se reconheça a moral sendo exercida pelo sujeito devidamente moralizado. Este jogo é subjetivo, pois o outro não necessariamente possui um corpo materializado.

O ‘outro’ também sou ‘eu’.

Tornar-se sujeito moral requer o reconhecimento de ‘si’ pois causa reflexividade do ‘eu’ consigo mesmo. Todo ‘eu’ é em sua medida, também o próprio ‘outro’ dentro de si.

Segundo Butler, “sempre sou, por assim dizer, outro para mim mesma, e não há um momento final em que aconteça meu retorno a mim mesma (2015; p.41)”. Por isso, o encontro com o ‘outro’ realiza transformações no ‘si-mesmo’ pois a cada momento que o ‘si’ depara-se com o próprio ‘outro’ dentro de ‘si-mesmo’, o fluxo progride. Todavia, isso só acontece

---

<sup>10</sup> Os termos que promovem o reconhecimento são estes mesmos convencionais, os efeitos e instrumentos de um ritual social que determina, frequentemente através da exclusão e da violência, as condições linguísticas da possibilidade de sobrevivência dos sujeitos. (BUTLER, 1997, p. 05)

<sup>11</sup> É importante lembrar que, para Hegel, o desejo de ser, o desejo de persistir no próprio ser (...) só se satisfaz através do desejo de ser reconhecido (BUTLER, 2015; p.62)

<sup>12</sup> O corpo é uma significação de superfície que contesta e desloca a própria distinção interno/externo, a imagem de um espaço psíquico interno inscrito sobre o corpo como significação social que renuncia perpetuamente a si mesma como tal (BUTLER, 1990; p. 193)

quando a existência do ‘outro’ também está fora do ‘si-mesmo’. O ‘outro’<sup>13</sup> em ‘si’ é imagem espelho do ‘si-mesmo’. Ato reflexo.

Quando comecei a compreender as significações que o corpo de *Ginger* e seu comportamento causavam entre os outros rapazes, fui assumindo postura afetada como performatividade de gênero.

Segundo Butler, “se o ‘eu’ não está de acordo com as normas morais, isso quer dizer, apenas que o sujeito deve deliberar sobre essas normas, e que parte da deliberação vai ocasionar uma compreensão crítica de sua gênese social e de seu significado (2015; p.19)”.

Butler defende a deliberação deste relato como indicativo da abrangência das relações humanas, pois “o ‘eu’ não tem história própria que não seja também a história de uma relação (2015; p.18)”. Desta forma, o contexto em que experimentamos nossas sexualidades é relação constante com as normas morais em que o sexo/gênero se encontra.

### **As sexualidades e a norma**

Laqueur<sup>14</sup> diz que isolar o significado de sexo das relações que possuímos em conjunto é uma tentativa socialmente fadada ao erro. O sexo não consegue se desligar de seu meio discursivo social, “o sexo, como o ser humano, é contextual (LAQUEUR, 2001; p.27)”. Enquanto o autor fala-nos do contexto do sexo. Butler fala-nos da norma e das relações morais. O que nos leva a ideia do discurso<sup>15</sup> heterossexualizante do sexo como produtor de desníveis relacionais contextualmente históricos.

Segundo Foucault, “a sexualidade é um dispositivo histórico (1979; p.15)”.

O autor comenta que esta “é uma invenção social (idem)” construída e regularizada historicamente através de “múltiplos discursos” sobre sexo onde exercem regulamentação moral, normatizam saberes e “produzem verdades” (idem). As invenções discursivas sobre a sexualidade operam-se como regulamentação dos corpos sexuados<sup>16</sup> através da norma heterossexualizante. Esta norma produz comportamentos sexuais e sociais de acordo com as leis morais contextuais do sexo. Retirar o corpo deste contexto normativo é exercício fadado ao erro, como comentado por Laqueur.

---

<sup>13</sup> O outro hegeliano está sempre fora; pelo menos, ele é primeiro encontrado fora e só depois reconhecido como constitutivo do sujeito (BUTLER, 2015; p.41)

<sup>14</sup> Na obra “Inventando o Sexo”, Laqueur desenvolve a ideia do sexo a partir de relação sociais de sexos historicamente desenvolvidos pela perspectiva naturalista ou biologizante. O autor, tendo forte apelo pela anatomia, desenvolve a ideia de sexo a partir dos discursos sobre o corpo, a fisiologia reprodutiva dos corpos sexuados e a relação social deles.

<sup>15</sup> Na análise do discurso crítica, “o discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado (FAIRCLOUGH, 1992, p. 91).

<sup>16</sup> A formação, a manufatura, o suporte, a circulação, a significação daquele corpo sexuado – tudo isso não será um conjunto de ações executadas em obediência à lei; pelo contrário, será um conjunto de ações mobilizadas pela lei, será a acumulação citacional e a dissimulação da lei produzindo efeitos materiais, será a necessidade vivida daqueles efeitos e a contestação vivida daquela necessidade (BUTLER, 2001, p.166).

As verdades, os saberes e a ordem desses corpos sexuados desenvolvem-se através do discurso. Foucault diz que o discurso passa por questões de poder, formatação, codificação e organização para atender à sua função social.

O autor supõe que,

Em toda sociedade a produção dos discursos é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório (1970; p.8-9).

Foucault comenta que o discurso não é apenas a tradução dos sistemas de dominação, é aquilo pelo qual se luta (1970; p.10). O teórico também comenta que estas demarcações de poder/luta acontecem no âmbito social por meio da aplicabilidade do dispositivo.

Para o autor, os processos de dominação do sistema de tradução de um discurso acontecem através da aplicabilidade deste. Neste contexto, o sexo é dominado pela aplicação das normas discursivas do dispositivo da sexualidade que foram historicamente legitimados.

O dispositivo, segundo Foucault, é:

Um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes termos (1996; p.244).

A sexualidade possui suas organizações no âmbito social, onde são reguladas e administradas de acordo com leis e normas proferidas como científicas, biológicas e morais. Esta última é identificada em diversas camadas como organização social através da heterossexualização<sup>17</sup> dos corpos e a exploração do mesmo em discursos ideológicos influentes como religião e na mídia. Foucault diz que o dispositivo é decididamente heterogêneo, englobado por diversos discursos.

Uma meada.

Os discursos da sexualidade é dispositivo operador de códigos incorporados nos discursos sociais através das normas e leis morais compreendidas como padrão. Quando o rapaz disse *chupa, putinha branca* declarou a postura dominante.

Identificamos o processo de codificação sexual realizada pelo Vizinho como: homem afeminado < homem másculo = feminino < masculino.

---

<sup>17</sup> Esta heterossexualidade institucional exige e produz, a um só tempo a univocidade de cada um dos termos marcados pelo gênero que constituem o limite das possibilidades de gênero no interior do sistema de gênero binário e oposicional. Essa concepção do gênero não só pressupõe uma relação causal entre sexo, gênero e desejo, mas sugere igualmente que o desejo reflete ou exprime o gênero, e que o gênero reflete ou exprime o desejo (BUTLER, 1990; p.45)

### **Sexualidades, identidades e performatividade de gênero**

Assumir identidade homossexual acarreta determinados significados e normas contextualizadas socioculturalmente. O sexo é visto “não apenas como uma força absolutamente avassaladora: ele também é, aparentemente, um elemento essencial na feitura corporal de uma pessoa (“constituição”), é o determinante de nossas personalidades e identidades (WEEKS, 2000; p.27)”.

A constituição da identidade masculina, como apresentado por Butler, convive com normas de proibição ao desejo não heterossexualizante, considerando-os como estranhos e incestuosos. Outros comportamentos como sentimentos afetados ou sensibilidade aflorada são apontados como também inadequados e castráveis.

Januário comenta que a “ideia de castração e de supressão de sentimentos evidencia como o pensamento em torno da identidade masculina está apoiado em padrões patriarcais, é desajustado e culturalmente construído (2016; p.93)”. A identidade masculina dominante é construída dentro dos padrões que reafirmam a condição hegemônica do gênero masculino.

Além dos privilégios sociais do homem como dialeta do poder nas relações sociais. A imagem corporal dele também é elemento importante para compreendermos seu local, pois “o corpo é uma condição primordial da existência do homem. E que, ao constituir-se em seu primeiro vetor de sentido, ele é moldado a partir das exigências da sociedade na qual está inserido (AMORIM, 1995; p.22)”.

O corpo é alvo e núcleo das normas sociais. Está exposto, fragilizado e moldável.

Na busca de sentir-se pertencente ao poder, o corpo masculino cúmplice à norma, performatiza a lei através de sua imagem fisiculturista viril e nos relacionamentos contrastivos. A identidade masculina é cultuada como poder falocêntrico. É inventada como ficção de virilidade e soberania.

Segundo Amorim, esta ideia de virilidade do corpo masculino está próxima do desejo “ao poder, ou seja, à capacidade de exercer um domínio sobre os mais fracos, estratégia para se destacar socialmente e se impor sobre os homens comuns (AMORIM, 1995; p.244)”.

O Vizinho solitário era um rapaz de altura mediana, ombros largos e braços fortes. Enquanto isso, *Ginger* era um menino franzino, risonho e delicado. Enquanto as meninas de nossa rua eram *caídas* por Vizinho. *Ginger* era perseguida por constantes *psiu, ei viadinho, vem cá*.

Segundo Foucault, a compreensão de identidade sexual só é útil quando acontece um jogo entre relações sociais de sexo/prazer (FOUCAULT; 1984 *apud* MCRAE; 1987, p.87-88). O autor questiona a necessidade de “descobrir” uma “identidade própria” e se a

sexualidade comporta esta fixação. Segundo ele, “não devemos excluir a identidade, se ela dá prazer às pessoas, mas não devemos concebê-la como uma regra universal (idem)”. Conceber o indivíduo enquanto sujeito de sua identidade social lhe é útil em algumas relações. Porém constituir, como Weeks fala, o sujeito a partir da moral condicionadora em identidade, demonstra a influência que a norma moral exerce em nossos corpos como condição primordial de nossa existência (AMORIM, 1995).

D’Amaral comenta que “o homem, medida de todas as coisas, é por essência um dialeto do poder (1977; p.28)”. A afirmação de que o gênero/sexo feminino é inferior ao masculino só faz sentido quando esta é realizada por um homem dominante.

Faço esta relação/aproximação entre sexo/gênero a partir da afirmação de Butler que diz que “o sexo mostra ter sido gênero desde o início (1990; p.165)”. Quando falamos em sexo, também falaremos de gênero, ambos estão incluídos e são construídos discursivamente na compreensão normativa da heterossexualização<sup>18</sup> do dispositivo da sexualidade. Porém os termos possuem suas distinções dentro do contexto cultural.

Segundo Butler,

Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra, de um sexo desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos (1990; p. 24).

A teórica afirma que o sexo mostra ter sido gênero desde o início a partir da ótica performativa do mesmo na sociedade. Segundo Butler, “o gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida (1990; p.19)”. O gênero aplica-se socialmente através destes atos repetidos e significados pela cultura como comportamentos moralmente construídos de determinado corpo sexuado. Exemplo: ao sentar-se, uma mulher cruza as pernas. Este ato ordinário reflete de certa maneira a distinção de performatividade de gênero entre o sexo masculino e feminino.

Enquanto a performatividade moral do gênero masculino é sentar de pernas abertas, seu gesto é construção constrativa ao gesto da mulher com as pernas fechadas. Ambos os atos refletem as questões morais da sociedade heterossexual. Todavia, se um corpo sexuado pela

---

<sup>18</sup> Não há razão para dividir os corpos humanos em sexos masculino e feminino, exceto que uma tal divisão é adequada às necessidades econômicas da heterossexualidade (BUTLER, 1990; p. 164). A heterossexualidade apresenta posições sexuais normativas que são intrinsecamente impossíveis de incorporar, e a impossibilidade persistente do identificar-se plenamente e sem incoerências com essas posições a revela não só como lei compulsória, mas como comédia inevitável (BUTLER, 1990; p. 176)

identidade masculina cruzar as pernas, este gesto (ainda ordinário) leva à descontinuidade e distinção entre sexo e gênero.

Segundo Butler “a performatividade não é, assim, um ato singular, pois ela é sempre uma reiteração de uma norma ou conjunto de normas (2001; p.167)”.

A autora comenta que a repetição destes gestos como comportamento de gênero, reintera o corpo sexuado, estrutura e cristaliza a regularização destes corpos como uma substância ou classe natural de ser (1990; p.19). Fazendo do gênero, sexo. Do sexo, gênero.

Essa impressão é dada ao fato codificante do corpo sexuado na sociedade heterossexual. Aprendemos o mundo no corpo. Compreendemos o corpo pelo mundo.

Segundo Rodrigues<sup>19</sup>, “as codificações do corpo também são codificações do mundo (1979; p.122)”. O código aplica-se no corpo como discurso, difundindo-o como “senso comum”. Desta forma, “a performatividade destaca a constituição do gênero como atos, gestos, representações ordinariamente constituídas (BUTLER, 2006, p. 185)”.

Segundo a americana, quando um corpo gênero é marcado pelo performativo, constiu-se um fato. É algo ontológico inseparável (1990; p.194). Por isso, o gesto das pernas cruzadas é performatividade de gênero pois se este for considerado feminino, logo será identificado e codificado a partir da norma conservadora do comportamento heterossexualizante.

Alguns atos comportamentais da performatividade de gênero masculino condiz com a cultura fisiculturista. O corpo do homem social viril, o corpo do macho é engessado por gestos ‘másculos’. Atos como sentar de pernas abertas, cortar o cabelo curto e fazer musculação são performatividades do universo masculino dominante.

O corpo-norma masculino movimenta-se com o peito estufado, gesticula com punhos firmes. “Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos” (1990; p. 194). O que Butler comenta sobre ‘fabricação manufaturada’ está relacionado com as multiplicações identitárias da pós-modernidade. Neste contexto, a mídia é o principal meio disseminador das ideologias morais de gênero na sociedade heterossexualizante.

---

<sup>19</sup> Este autor desenvolve a compreensão do corpo a partir da antropologia. No trabalho “Tabu do Corpo”, Rodrigues parte de leituras estruturais que constituem a relação de Natureza e Cultura. O autor analisa o corpo e suas codificações através de sentidos corporais ditos como peculiares, como a morte, práticas sexuais, amamentação, fluídos corporais e a cultura do ‘nojo’ como ‘gramática cultural’ do corpo nas sociedades.

## Identidades e mídia

Segundo Santaella,

As representações nas mídias e publicidade que têm o mais profundo efeito sobre as experiências do corpo. São elas que nos levam a imaginar, a diagramar, a fantasiar determinadas existências corporais, nas formas de sonhar e de desejar que propõem (2004; p.126)

Santaella comenta que a percepção que possuímos de nosso corpo em geral fica dominada pelas “telas das imagens encenadas” que multiplicou-se com as novas mídias mas continuam a destituir “não apenas todas as aparências que não se enquadram nos seus moldes, mas, mais do que isso, todos aqueles que ficam na sombra (2004; p.131)”.

Na pós-modernidade, as identidades são construídas como relações de lazer que negam o outro através do consumo de imagens ‘semelhantes’ aos outros dentro dos ‘si-mesmo’. Com as representações midiáticas do masculino, a performatividade de gênero relaciona-se com os ideais morais compartilhados e consumidos.

Segundo Kellner, na medida em que as sociedades modernas foram tornando-se mais volúveis com a pós-modernidade, as identidades antes tidas como sólidas e referenciais sociais de trabalho, proliferaram-se com os avanços midiáticos. Assim, a identidade na pós-modernidade “é constituída teatralmente pela representação de papéis e pela construção de imagens. Enquanto o lugar da identidade moderna girava em torno da profissão e da função na esfera pública (2001; p.311)”

Segundo o autor, as identidades pós-modernas giram em torno do lazer e está centrada na imagem da aparência de ‘si-mesmo’ através do consumo. A identidade aqui é “função do lazer e baseia-se no jogo, no ludíbrico, para a produção de uma imagem (2001; p.311)”. O sujeito adota atos e gestos coerentes com a performatividade de gênero das imagens sexuais que consomem.

Como comentado, na pornografia, a imagem masculina é midiaticizada e performatizada como esteriótipos de performatividade homossexual. Corpo excessivamente malhado e depilado, roupas fetichistas, cultura falocêntrica e imagem de virilidade heterossexualizante são algumas imagens recorrentes.

Quando *Ginger* teve envolvimento sexual com o Vizinho solitário, costumava também assistir vídeos pornográficos homossexuais com ele. Ao contrário de menino W, que não possuía ainda conhecimento consciente de seu corpo sexuado, o Vizinho já estava familiarizado e codificado com as performatividades de gênero apresentadas no pornô.

Enquanto ele performava a imagem do garoto mais velho com braços musculosos e dominador, ela representava o papel do passivo-submisso. Vizinho estava em coerência com a imagem dominadora dos vídeos. *Ginger* ainda não.

Segundo Butler,

Em outras palavras, a “coerência” e a “continuidade” da “pessoa” não são características lógicas ou analíticas da condição de pessoa, mas ao contrário, normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas. Em sendo a “identidade” assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de “pessoa” se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é “incoerente” ou “descontínuo”, os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas (1990, p.38).

### **Pré-queer**

Enquanto a norma e lei sócio-sexual preza por práticas heterossexualizantes e fisiculturistas como viris. As práticas homossexuais, segundo Hocquenghem, apresentavam-se como “sexualidade bicha” na modernidade. Esta *bichice* acontecia em encontros escondidos, como: guetos, boates ou locais públicos como: banheiros, praças, praias etc.

Para o autor,

Tudo isto não é um substituto, uma busca desesperada e que objetiva preencher um vazio. Não somos instáveis, somos móveis. Não temos vontade de lançar âncora. Vamos derivar por aí afora. Abaixo as fixações (1980; p.101).

A proposta de Hocquenghem, que também converge com a ideia de Foucault (1984) é de que as identidades sexuais fixas recorrem aos padrões da norma sexo/gênero heterossexual dominado/dominante como interesse sexual e desejo ao poder do discurso dominante.

Já a bicha se move, transforma-se e multiplica sua sexualidade. Sendo consideradas anormais, imorais e amorais ao padrão/norma da lei moral heterossexual. A “sexualidade bicha” surge como desvio dos cânones sociais codificados nos discursos da sexualidade heteronormativa.

Todavia, segundo Britzman, “toda identidade sexual é um constructo instável, mutável e volátil, uma relação social contraditória e não finalizada (1996; p.74)”. Enquanto alguns moldam-se pela norma moral e adestram o comportamento sexual por discursos da performatividade dominante, outros corpos experimentam as sexualidades em diversas camadas dos gêneros.

Como colocado por Birtzmann, toda identidade sexual está volátil e sensível às proposições do desejo. Por isso a bicha é tão assustadora à heterossexualização, pois coloca as estabilidades desta em questão. As bichas permeiam os universos do prazer. Confronta o desejo pós-moderno e explora as sexualidades contemporâneas.

Em Hocquenghem, a bicha ainda é desenvolvida como prática sexual despundorada da identidade homossexual. O seu relato ainda é condizente ao novo comportamento cultural

do movimento *queer*. O que o autor comenta sobre comportamentos sexuais do homossexual bicha, intensificou-se e tornou-se militâncias de desafirmações identitárias na teoria *queer*. Esta sexualidade amoral desenvolveu sua perspectiva contranorma e intensificou as corporificações estranhas nas relações sociais de gêneros.

### **A bicha em questão: a teoria *queer***

Segundo Salih, “a expressão *queer (bicha)* constitui uma apropriação radical de um termo que tinha sido usado anteriormente para ofender e insultar (2002; p.19)”.

Bicha é um insulto, assim como outros termos derivados, tipo: *viado, baitola, boiola, traveco, putinha, poc-poc, pão com ovo* entre outros. Assim (também) como termos pejorativos designados ao sexo/gênero das mulheres, do tipo: *vagabunda, quenga, piranha, periguete, prostituta, traveco, vadia, putinha* entre outros. Quando Salih traz a apropriação radical destes termos, ocorre o deslocamento proposto por Hocquenghem e Britzman, fazendo desta sexualidade móvel algo incompreensível durante a história.

Segundo McRae, “a história da sexualidade é, portanto, a história de algo cujos significados e conteúdos estão em um processo de mudança contínua (1987; p.81-82)”.

McRae traz as questões anteriormente apresentadas (norma, discurso, moral) na sexualidade homossexual como construções de identidades sexuais distintas entre o “homossexual comportado” e a bicha, pois,

Aceitar-se-ia, por exemplo, o homossexual comportado, cujos valores e forma de vida se aproximam bastante das dos heterossexuais, mas continuaria a rejeição daqueles personagens mais incômodos, como os travestis, os pedófilos etc.” (1987; p.83).

O incômodo causado por estes é, exatamente, por uma não fixação do desejo sexual como identidade, sendo então um movimento constante de mutação e desejo. Uma possibilidade de vida, já que “o *queer* não se configura como sujeito, pois o mesmo é um movimento, algo inconstante que não pode ser definido (SEDWICK, 1994, p.21)”.

Por isso, o *queer* é regente da contrarregra heterossexualizante.

Incomoda por ser inconstante. Incomoda pois enquanto alguns corpos persistem e insistem em manter-se fixos numa identidade sexual, as bichas provocam as estabilidades da imagem heterossexualizante do corpo social com comportamentos performativos coerentes à norma moral.

Por ser transmutável, a *queer* que não é sujeito, é fluxo. É contemporânea de si mesma, confluyente e divergente dos seus próprios anseios. É inventiva e estética, expansiva e desestrutural. Aproxima-se da compreensão de Agambem sobre o contemporâneo:

É a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”, de um “já” que é, também, um ‘ainda não’ (2009; p.66).

### **Bicha Vs Bom-gay**

Enquanto Hocquenghen diz que a “sexualidade bicha” acontecia em guetos. Miskolci comenta que esses guetos foram invenções secretas da homossexualidade. Onde homens conviviam e praticavam hábitos secretos em banheirões, saunas, bate-papo *on-line* e o *closet*.

Para Miskolci,

O *closet* não é uma escolha individual. Em contextos heterossexistas, ‘assumir-se’ pode significar a expulsão de casa, a perda do emprego ou, em casos extremos, até a morte.” (2009; p.172).

Nisso, o comportamento do bom-homossexual, por vez identifica-se com a performatividade de gênero masculino heterossexualizante, para que assim, esteja incluso dentro dos contextos sociais normativos, morais e dominantes.

Estar no *closet* pode ser compreendido como: I. um corpo masculino coerente com a performatividade de gênero heterossexista. II. um corpo, construído como imagem fisiculturista, mas praticante de hábitos homossexuais em guetos, saunas, cinemões.

Desta forma, percebemos que as implicações da sexualidade móvel proposta por Hocquenghen já não são tão revolucionárias. Na contemporaneidade, esses locais antes protestáveis, foram institucionalizados pela cultura capitalista homossexual e hoje também servem como novos armários.

McRae comenta que aceitar-se-ia a imagem deste homossexual que assemelha-se ao universo heterossexual. Isto se dá na pós-modernidade por causa das identidades múltiplas e solúveis do prazer e lazer individual. Dentre o avanço destas identidades, a imagem do bom-gay ganhou espaço comercial e publicitário ao longo dos anos.

Hoje, existem mercados de consumo específico para este bom-homossexual, como as academias de musculação, a indústria da beleza e da suplementação esportiva.

Segundo Amorim:

A proliferação das academias (iniciada na década de 70 e firmada na de 80) coincidiu com o avanço do movimento dos homossexuais na luta pelos seus direitos e que no bojo dessa luta emergiu a apologia de uma identidade homossexual inspirada no homem viril (1995; p.236).

O homossexual viril possui a performatividade da mesma imagem de homem másculo recorrente na performatividade normativa da heterossexualidade. Quanto mais o corpo masculino for viril, mais próximo ele estará da norma aceitável do discurso do bom-homossexual.

O bom-gay compõe a ideia do corpo-norma. Já o corpo-bicha é a completa negação desse corpo comportado comercialmente. Assim, compreendemos que o “*queer* não está relacionado à homossexualidade, mas a questão da abjeção (MISKOLCI, 2013; p.24)”.

Abjeção é ato categórico interpretativo de significação para comportamentos fora-norma que compreendidos como subordinados, rejeitados, dominados, extermináveis são perturbadores. Segundo Kristeva, “a abjeção é algo que perturba a condição normalizadora da sociedade, borra o sistema e desorganiza a ordem (1982; p.4)”.

Neste contexto, compreendemos que o *queer* é relação desconstrutiva de gêneros sócio-sexuais. A bicha remonta seu corpo a partir de identificações diversas, podendo possuir imagens variadas e confusas, não mais necessariamente humana. Por ser um ser-não-ser, intempestivo e *freak*, contemporâneo e tão confuso. O que aparenta é que ninguém pode ser *queer*, já que o mesmo não se configura como sujeito (SEDWICK, 1994). Compreendemos este movimento *queer* como um estado presente de fluxo performático. Algo que vem e vai. Algo que acontece, choca e causa impactos posteriores. Por não conseguirmos capturar o *queer* como constituição de performatividade<sup>20</sup>, ela borra os códigos discursivos de gênero. Compõe corporifica imagens ambíguas, híbridas e antagônicas.

A fim de produzir diálogos possíveis entre as questões sobre gênero/discurso/sexo, *Ginger* utiliza o meu corpo como objeto para processo investigativo em performance<sup>21</sup>. A *queer art*<sup>22</sup> é o segundo passo metodológico para compreendermos o deslocamento proposto neste trabalho.

### **A vida na arte**

Segundo Flusser:

A cena artística compõe-se fundamentalmente da seguinte estrutura: algo é produzido no âmbito privado, exposto em público, de lá é retirado e levado de volta ao âmbito privado para servir de base para uma futura elaboração. No fundo, a arte é dialógica” (2014; p.172).

Tornar público a vida, relatar o que vivemos, performar imaginários e dialogarmos com o outro. Estudar performance e realizar performance. Construir diálogos entre corpo e teorias. Comunicar. Relatar. Construir um ‘outro’ em ‘si-mesmo’, desvelar o ‘eu’ *queer*. Retirar da solidão, expor feridas e assumir traumas. Entre vida e arte, há um percurso árduo

<sup>20</sup> A repetição parodística do gênero denuncia também a ilusão da identidade de gênero como uma performatividade sutil e politicamente imposta, o gênero é um ‘ato’, por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exibições hiperbólicas do ‘natural’ que, em seu exagero, revelam seu status fundamentalmente fantasístico (BUTLER, 1990; p. 211)

<sup>21</sup> A performance passa pela chamada body art, em que o artista é sujeito e objeto de sua arte (...) o artista transforma-se em atuante, agindo como um performer (artista cênica). (COHEN, 2011; p.30)

<sup>22</sup> A Queer Art ou Homo Art é um movimento artístico não oficializado, que ganhou força nos Estados Unidos e na Europa a partir da década de 1960.

de difícil relação interpessoal e subjetiva. Utilizar o próprio corpo como objeto de estudo aparenta egocentrismo e ausência de valor acadêmico. Talvez. O que faz do privado ser tão potente na arte contemporânea? O que faz da vida ser material artístico para a performance?

Para Flusser,

O objetivo da comunicação humana é nos fazer esquecer desse contexto insignificante em que nos encontramos – completamente sozinhos e ‘incomunicáveis’ –, ou seja, é nos fazer esquecer desse mundo em que ocupamos uma cela solitária e em que somos condenados à morte – o mundo da “natureza” (2007; p.90).

Então, retorno à característica introspectiva do comportamento infantil de *Ginger*.

Nunca comentei sobre minhas relações sexuais desta forma. Este exercício também me é descoberta. Revisitei memórias não muito agradáveis. Realizar a comunicação delas, torná-las públicas também não é.

Segundo Seligmann, “a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade (2008; p.3)”.

Ao construir o relato de memória individual, acreditamos nas afirmações teóricas de Butler (2015) e as questões apresentadas sobre sexo/gênero/sexualidade, construindo um compromisso de diálogo entre o individual/social. No intuito de refletirmos sobre a importância e relevância do mesmo.

Seligmann comenta que o trauma é caracterizado como “uma memória de um passado que não passa (2008; p.69)”. Como um retorno reflexivo de uma ferida que nunca sarou. Quando cutucada, as dores serão imediatas, inéditas e sem retorno (BUTLER; 2015)

Butler comenta que o ‘eu’ em processo de autoinvestigação “volta-se contra si mesmo, desencadeando contra si mesmo uma agressão moralmente condenatória, e, com isso inaugura-se a reflexividade (2015; p.19-20)”.

Butler fala que “a norma não produz o sujeito como seu efeito necessário, tampouco o sujeito é totalmente livre para desprezar a norma que inaugura sua reflexividade; o sujeito luta invariavelmente com condições de vida que não poderia ter escolhido (2015; p.31)”. O contexto em que *Ginger* experimentou relação sexual com o Vizinho possui normas que já estavam em nosso relacionamento. Vizinho, para livrar-se das normas heterossexualizantes de seu corpo, precisaria exercer o retorno a ‘si-mesmo’ e inaugurar reflexividade de seus gestos em performatividade. Porém, seus gestos já estavam relacionados e codificados em seu imaginário subjetivo.

O caso do Vizinho solitário não foi o único abuso que vivemos. A primeira vez que *Ginger* viu um pênis pessoalmente, foi no banheiro do clube em que praticava natação. Ela costumava ser o último a ir ao banheiro por ter vergonha de ficar entre os outros rapazes.

Esperava alguns minutos, treinava meu *crawl*<sup>23</sup> e depois ia tomar seu banho pós-treino. Um dia, enquanto lavava seu cabelo, um homem mais velho entrou, tirou a roupa de funcionário e começou a tomar banho ao seu lado. Rapidamente lembrou da dança que os *strippers* faziam nos programas televisivos, lembrou das cenas pornográficas que assistia. Ele percebeu seu olhar apreensivo e começou a se masturbar. Ficou excitado, aproximou o membro e falou *chupa, vai*.

*Ginger*, ajoelhou e fez.

No meio do ato, ele disse: *Isso! Chupa, viadinho, vai!*

Ela tinha sete anos de idade e não sabia que estas palavras eram abusivas. Depois, quando ouviu o *chupa, putinha branca* do Vizinho, não se assustou, lembrou do funcionário, lembrou dos *sucks, fucks, bitches and faggots* dos vídeos pornográficos, lembrou dos *psiu, viadinho vem cá!* Para *Ginger*, escutar as palavras *bicha* e *viadinho* eram comuns naquela época e ainda são. Ainda hoje somos chamados pelos mesmos bordões.

#### **A busca em ‘si-mesmo’**

*Ginger* foi a procura por uma nova existência de minhas memórias e a construção de uma realidade diferente, forte, estética e independente. Seligmann fala que narrar o trauma “tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer (2008; p.2)”. Encontramos na performance a possibilidade de existir esteticamente e com isso, algumas respostas às inquietações pessoais/políticas/sociais, pois “as performances realizam uma crítica às situações de vida: a impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações (GLUSBERG, 2013; p.72)”.

A crítica na performance se dá por sua aproximação entre vida e arte. Os movimentos artísticos, antes tidos como exercício subjetivo do imaginário do artista em obras, foram tornando-se confluentes entre si, causando proposições artísticas com multilinguagens e cada vez mais autorais. Segundo Carvalhaes, “a performance procura acabar com a distancia entre arte e vida. Por isso, termina por se afastar da *mimesis* e da ‘representação’ na arte, indo na direção da ‘atuação’, da cena ao vivo (2012; p.18)”.

Segundo Carlson<sup>24</sup>, “performance é ‘um conceito essencialmente contestado (2009; p.11)”, o que nos faz compreender a multiplicidade significativa do termo e a dificuldade em construir uma afirmação conceitual fixa sobre.

<sup>23</sup> Técnica de exercício em prática física da natação

<sup>24</sup> Marvin Carlson, desenvolve a performance pela perspectiva histórica e conceitual na antropologia e etnografia da cultura. Abordagens sociológicas e psicológicas na sociedade. Abordagens linguísticas e as implicações na arte da performance contemporânea.

Segundo Oliveira Junior,

Performance é fluxo. Qualquer discurso que se pretenda tecer sobre ela também deve ser de natureza movente e aberta e os sentidos a ela atribuídos nos jogos de linguagem, mais que em outros conceitos cujo objeto é mais estável e singelo, resultarão sempre precários e provisórios. Não se deve buscar nela um ser, uma essência eterna e imutável, universal, mas sondar suas potências, seus devires, suas linhas de fuga, a semiose infinita a que está submetida, ao invés de tentar capturar e fixar o fenômeno, apontar renovadamente as configurações que assume diante de nossos olhos (2011; p.11).

Já segundo Schechner<sup>25</sup>, a definição do termo performance possui uma extensão de significações, como: “sendo, fazendo, explicar ‘fazendo’; execução, desempenho, façanha, proeza, representação, espetáculo, atuação, cumprimento de uma promessa etc. Na arte, ‘realizar performance’ é colocar esta excelência em cena. Na vida cotidiana, ‘realizar performance’ é exhibir-se, chegar a extremos, traçar uma ação para aqueles que assistem (2005; p.28)”.

Performance começou a ser compreendida entre as primeiras décadas do século XX quando movimentos vanguardistas iniciaram transformações nas linguagens artísticas que posteriormente seriam denominadas como arte moderna. Entre algumas tradições, haviam movimentos como Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, *Body Art*, *Happenings*, *Body Painting*, *Live Art* e *Performance Art*.

Para Carlson, os movimentos iniciais não se identificavam com o termo performance e não era comum o uso para descrever ações inventivas da época (2009; p.114). Movimentos vanguardistas ansiavam exatamente o contrário de definições. Recusavam os espaços institucionalizados da arte e compreendiam a modernidade como convergência entre linguagens. No teatro, o encontro entre dança-teatro foi um movimento importante para a compreensão de múltiplas linguagens artísticas e possibilidades de trabalho.

Nesse movimento, os limiares entre vida e arte foram tornando-se ainda mais próximos. Segundo Cohen, a performance é uma arte de fronteira que está ligada ontologicamente ao que se entende de *live art*; ela “é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista (2011; p.38)”. A estética comentada nesta citação de Cohen refere-se ao distanciamento entre o receptor e a obra de arte. Antes, tida como artefato de apreciação distante, sem envolvimento. A *live art* por sua aproximação com o cotidiano da vida, envolve o receptor em outra perspectiva necessária de significação da arte.

---

<sup>25</sup> Richard Schechner desenvolve sua perspectiva de pesquisa através da antropologia da performance aplicada ao ritual, o drama, o teatro ambiental, os comitês políticos, a dança, a música e a arte da performance. Conhecido como gestor do termo ‘comportamento restaurado’ da performance.

*Ginger* ao compreender a performance como uma possibilidade crítica de sua vida, performatizava-se a fim de relatar os dramas individuais que também são sociais já que “performances e *performers* não podem ser considerados de forma isolada das condições sócio-contextuais (GLUSBERG, 2013; p.77)”. Artistas que trabalham com proposições autobiográficas como processo de investigação política e social, desenvolvem pesquisa em autoperformance.

Segundo Vieira,

Autoperformance é uma apresentação concebida e performada pela mesma pessoa e que também se refere a aspectos autobiográficos ou é o trabalho de um artista que vivencia seu próprio trabalho, na forma de uma performance (2006; p.61).

A autora afirma que “um dos traços principais do gênero performance é seu caráter autoral (2006; p.60)”. Cada vez mais individuais, as autoperformances foi assumindo o caráter de denúncia quando o performer tornou-se sujeito crítico de ‘si-mesmo’ dentro do conjunto de normas morais que convivemos. O artista surge como sujeito pensante e inquietante das condições sociais que o mesmo está inserido. O artista de performance é uma esponja e espelho. Absorve o mundo em seu corpo e expõe as feridas do coletivo no próprio: fragilizado e permeável.

Segundo Bernstein, “a performance solo, autobiográfica, tem, de fato, desempenhado uma função crítica na criação de um espaço discursivo para minorias que não se enquadram na normatividade do discurso ideológico dominante (2001; p.92)”.

*Ginger* traz em ‘si-mesmo’ questões autorais de minha biografia mas também realiza críticas ao espaço discursivo dos corpos *queer* e masculinos. Ser *Ginger* não condiz apenas em ser ‘eu’, mas envolve questões sobre nossas identidades e sexualidades sociais. *Ginger* em ‘si-mesma’ é ‘outra’ dentro de mim. Assim, *Ginger* também é ‘outro’ de ‘si-mesmo’ outrem.

### **Olha, uma bicha performando!**

A performance bicha (*queer art*) tem caráter de expressão minoritária deliberativa sobre as normatividades do discurso masculino dominante. Ao performar<sup>26</sup>, a bicha envolve questões individuais e sociais sobre as identidades autobiográficas desenvolvidas entre seu imaginário, sexualidade, sexo e gênero no mundo midiático.

Segundo Carlson, “a performance envolvida com identidade e autobiografia tem sido mais elaboradamente desenvolvida no que diz respeito a gênero e sexualidade (2009, p.180)”.

---

<sup>26</sup>A performance (socialmente) terrorista das bichas loucas, das bulas machudas e dos travestis portanto geram curtos-circuitos afetivos dentro da supostamente coesa “comunidade gay”, evidenciando uma luta de poder e legitimação que desloca a ideia estrutural de identidade sexual para um sistema de interações e de julgamento de valor entre várias identidades não-sexuais – de classe, de gênero, de religião, de filiação política (ASSUMPTÃO, 2011, p.47).

A autoperformance, como é comentado por Vieira, traz estas questões do privado/público. Para a autora, “a noção de ser sujeito do seu tempo, do seu momento, é o que norteia a performance solo, retirando-a do caráter íntimo e colocando-a no espaço público (2006; p.61)”. Quando *Ginger* performatiza minhas deliberações morais, demonstra nossa preocupação crítica e envolvimento relacional com as questões de performatividade de gêneros. Vieira nos diz que o grande interesse pela autobiografia demonstra que a performance possui “profunda preocupação com o sujeito que marca a modernidade (2006; p.61)”.

O *performer* expõe o corpo como sintoma social. Quem o assiste vê nele um significativo em processo, causando identificações ou rejeições. O *performer* incomoda, assim como a bicha, quando expõe a ferida social que não queremos mexer.

Neste caso, a performance surge como guerrilha.

Segundo Carlson, quando uma mulher feminista se utiliza da performance para transmitir suas próprias percepções críticas, “ela combina autoria ativa e um meio alusivo para afirmar sua presença irrefutável (um ato de feminismo) dentro de um meio hostil (patriarcado) (2009; p.174)”.

Carlson também aproxima-se da performance homossexual e afirma que “a identidade homossexual masculina talvez ainda mais firmemente excluída do sistema patriarcal do que a identidade feminina (2009; p.174)”. O autor diz que a performance autobiográfica também é utilizada como ferramenta para legitimar “eus alternativos, imaginários e mesmo míticos (2009; p.172)”, assumindo-os como personas ou personagens ficcionais/imaginários.

O autor comenta sobre as “personificações” femininas que a performance homossexual incorpora como ‘eus alternativos’. Estas “personificações”, para o homem homossexual, servem como um desviante de cânones codificados de gênero, como o comportamento e a fala. Para Carlson, “tais violações poderiam incluir fala e comportamento ‘afeminado’ ou abertamente ‘delicado’, uma orientação ‘estética’, um interesse por roupas decorativas e chamativas, a preocupação excessiva com aparência pessoal etc (2009; p.175)”.

Durante minha infância, costumava usar roupas extravagantes e adorava me adornar com várias pulseiras. Eu não era a criança mais extrovertida, mas meu visual era inusitado e *fashionista*. Eu mesmo confeccionava meus adereços e até cheguei a comercializá-los por um tempo. Todavia, sofria diversos outros abusos. Os meninos “mais fortes” quebravam minhas pulseiras, roubavam e jogavam no lixo, as “meninas más” também faziam o mesmo. Na adolescência, minha aparência tornou-se ainda mais afetada. Com minhas experiências sexuais, costumava sair noturnamente com os homens que conhecia. Frequentava bares

*undergrounds*, usava preto, jeans, correntes, olhos e unhas pintadas. Até que no início da vida jovem-adulta comecei a me montar de *Drag Queen*

Carlson remete-se ao cenário dos *vaudevilles*<sup>27</sup> para falar do hábito de homens se montarem de personas “femininas”, incorporando identidades *drags* de forma a ter efeito cômico. As ditas “performances gays” ganhavam caráter de entretenimento burlesco em boates suburbanas de guetos homossexuais. Tais apresentações eram consideradas como misóginas quando envolviam exibição social de trejeitos estereotipados de uma ideia vulgarizada das mulheres.

Segundo Carlson, estas performances estavam,

(...) longe de usar as personificações para sugerir negociações de papéis de gênero ou para expressar uma personalidade alternativa. A maioria das grandes *impersonators* femininas do *vaudeville* clássico e do palco burlesco afirmou separar seus ‘eus’ atuais daqueles ‘papéis’, enfatizando a masculinidade do primeiro (2009; p.177).

Na primeira vez que me montei, não tive a preocupação em encarnar uma “mulher real”. *Ginger* surgia-me como uma personagem burlesca de meu imaginário. Era meio feminina, meio masculina. Ficava entre as definições de gênero, mas enfatizava a “masculinidade do primeiro”. O jogo de *Ginger* não era negociar grandes papéis de gênero, mesmo que assim fizesse.

Sobre o universo da montagem, Coelho comenta que:

As *drag queens* assim como as transformistas, “montam-se” e “desmontam-se”. No entanto, sua montagem difere das outras a partir da forma como os signos masculinos e femininos são performatizados. Exibem um corpo adornado por um feminino muitas vezes considerados exagerado para os padrões heteronormativos, porém nem sempre fazem questão de esconder traços fenotípicos atribuídos ao homem, como pelos no peito e nas pernas. Dessa forma, deixam escapar que sua versão de “feminino” não precisa necessariamente esconder tudo o que diz respeito ao “masculino” (COELHO, 2012; p.54).

Na citação acima, identificamos a forte influencia dos adornos na feitura corporal da *drag*. A montagem é um jogo de espelho. Enquanto nos montamos, acessamos identificações imaginárias de nossas aparências. Como *drag*<sup>28</sup>, você pode ser uma secretária da presidência ou uma tarântula interplanetária com oito seios.

<sup>27</sup> *Vaudeville* foi um gênero de entretenimento de variedades predominante nos Estados Unidos e Canadá do início dos anos 1880 ao início dos anos 1930.

<sup>28</sup> A performance do drag brinca com a distinção entre anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significante: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero. Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da performance, então a performance sugere uma dissonância não só entre sexo e performance, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e performance (BUTLER, 1990; p. 196)

### A moda e os códigos do corpo

Segundo Pires<sup>29</sup>, a moda é um fator importante para compreender o corpo no século XX, mas não somente neste século, como é o caso do uso de espartilho no século XIX, quando a vestimenta além de se encarregar dos signos de conduta e status social, servia-lhe como um modelador do corpo ideal. Nas mulheres, os espartilhos costumavam causar dores e efeitos colaterais. “A aparência pálida e frágil era fundamental para despertar o respeito; mulheres com aparência saudável eram vistas como vulgares (2005; p.54)”. A aparência *souffrant*<sup>30</sup> estava na moda naquela época.

No século XX, a moda moderna faz do corpo da mulher um processo fragmentado e dividido em objetos do fenômeno *prêt-à-porter*<sup>31</sup>.

Segundo Pires,

A produção em grande escala, a publicidade e os meios de comunicação, ao permitirem que os elementos da moda sejam rapidamente difundidos e desejados, fazem com que os gostos e as aparências se igualem, independentemente do local onde o indivíduo habite, da classe social a que pertença” (2005; p.66).

Quando Pires comenta desta moda rapidamente difundida, despertando desejos e gostos de aparências iguais, retomo sua afirmação para a contextualização do mercado *Drag Queen*. O ato de montar-se confere ao processo da produção de *look*, aparência desejada para o corpo, que (como comentado por Coelho) não necessariamente negará traços masculinos ou será uma definição heteronormativa de um corpo feminino, já que o corpo *drag* trabalha entre os limiares da performatividade de gêneros.

Segundo Pires,

Na primeira metade do século XX, os acessórios fetichistas – confeccionados e comercializados de forma clandestina e ainda não reconhecidos pela moda – ganharam destaque em um artigo do *Cosmopolite* de 13 de maio de 1911, intitulado “*The Fascination of The Fetish*”, em que estava escrito: “A cintura com espartilho, o salto alto e a prática do *body piercing* eram (e continuam sendo) três dos fetiches mais procurados” (2005; p.67-68).

Hoje, ainda há grande relação do fetiche com o corpo *drag*.

O salto alto foi o objeto de maior fetiche e mais desejado por *Ginger*, pois dado a numeração de seu pé (43), o comércio de saltos com tamanhos grandes possui mercado específico. A maioria deles são comercializados *on-line*.

Alguns ainda até meio “de forma clandestina”.

<sup>29</sup> Pires desenvolve a perspectiva da moda no séc XX a fim de introduzir o movimento dos *modern primitives*: movimento experimental em *body art*

<sup>30</sup> Sofrível, magra, pálida

<sup>31</sup> Pronta para ser usada

Rodrigues comentou que “as categorizações do corpo são categorizações sociais (1979; p.123)”. Então, o fato de uma loja de sapatos vender um salto alto de numeração até 40, confere a categorização de que: I. Mulheres biológicas possuem numeração máxima até 40. II. Homens não usam salto alto, já que “as codificações do corpo também são codificações do mundo (1979; p.122)”.

Neste caso, a codificação do mundo que possui sapatos separados pelo sexo/gênero gera a performatividade destes corpos de forma heterosocial. Este discurso normativo gera anormalidades em corpos também biológicos. Por exemplo: uma mulher cis-biológica que possua a numeração 42 de calçado, passará por dificuldades em conseguir encontrar no mercado um salto alto. Sendo também considerada estranha, *sapatão* ou *queer*.

Rodrigues comenta que as categorizações do corpo “condensam em si as codificações da organização social (1979; p.118)”. Nisso, a organização heterosocial contemporânea, embora com diversos avanços, ainda condiz à organização moderna dos corpos. Onde a mulher é a ausência. O homem dialeta do poder. A mulher usa salto alto. O homem sapato social. A mulher tem pés pequenos e frágeis. O homem tem membros grandes e musculosos. Reafirmando assim, a condição do corpo masculino como engessado pelos ideais patriarcais, misóginos e machistas da sexualidade, do gênero e do sexo, construídos historicamente pelo discurso heterossexista.

A organização do mercado de sapatos. As codificações sociais dos corpos, entre outros fenômenos, possuem na mídia uma aliada de profundo efeito e influência social.

A mídia esteve presente entre meu imaginário e vida social desde muito cedo, seja dos *fucks*, *sucks* dos filmes pornográficos, dos *streak-tease* da televisão aberta até as referências *queers and drags* pós-modernas. Viver em um corpo é angustiante. Perceber as condições morais que vivemos, igualmente também será. A mídia possibilita imaginar, como dito por Santaella (2004) diagramar, fantasiar detemindas existências corporais.

No caso de *Ginger*, ao relatar a si, identificou a necessidade de renascer, superar traumas e existir performaticamente. Nisso, como foi comentado por Butler (2015), *Ginger* retorna a ‘si-mesma’ de forma culposa. Deseja transfigurar-se e mergulhar na autoperformance como possibilidade de autodescoberta e autotransformação. Ao fazer isso, “o corpo real é desprezado e descartado em prol do desejado e imaginado (FERREIRA, DE CASTRO, GOMES, 2005; p.170)”.

*Ginger* nega meu corpo. *Ginger* nega meu sexo. *Ginger* nega sexualidades. Dezipresa a imagem fixa de si. *Ginger* quer mudar constantemente e ser livre. Está cansada de se culpar

pelo seu passado, mas ainda sim castiga-se<sup>32</sup>. Para que, uma reflexividade de ‘si-mesmo’ acontecesse. *Ginger* precisou expurgar medos. Expor e gritar, já que ela é um fluxo feroz entre imaginário, mídia e performance.

Butler diz que,

O si-mesmo é obrigado a se comportar *fora de si mesmo*; descobre que a única maneira de se conhecer é pela mediação que acontece fora de si, exterior a si, em virtude de uma convenção ou norma que ele não criou, na qual não pode discernir-se como autor ou agente de sua própria construção (2015; p.42)

Influenciada pelo efeito lúdico das imagens da cultura *queer* e influente nas noites despudoradas de Fortaleza. *Ginger* encontrou na cultura da mídia, imagens disponíveis para o consumo imaginário de imagens *queer*. Butler fala que neste contexto não pode discernir-se como autor ou agente, pois quando este corpo ‘fora de mim’ estiver existindo esteticamente, ele será um ‘outro’ de ‘mim mesmo’. Ou seja, o estado ‘fora de si’, embora através de proposições cênicas, não é uma representação outrem do sujeito, mas construção própria entre subjetividade, imaginário e mídia.

Segundo Kellner,

A cultura da mídia põe à disposição imagens e figuras com as quais seu público possa identificar-se, imitando-as. Portanto, ela exerce importantes efeitos socializantes e culturais por meio de seus modelos de papéis, sexo e das várias ‘posições do sujeito’, que valorizam certas formas de comportamento e modo de ser enquanto desvalorizam e denigrem outros tipos (2001; p.311).

Cada imagem da mídia que inspirou a construção de *Ginger* influenciou o meu imaginário na criação dos possíveis ‘eus’. *Ginger* possuiu identidades múltiplas – identidades pós-modernas<sup>33</sup>. Para Kellner, a perspectiva desta identidade condiz com a medida em que as sociedades modernas foram crescendo e tornando a identidade “cada vez mais instável e frágil (2001; p.298)”.

Como Foucault nos disse, a identidade só faz sentido neste contexto de prazer, pois a delícia em ser *Ginger* é construí-la a partir das imagens que inspiraram-na, fazendo do meu corpo um jogo ludíbrico e construindo nossa imagem ‘fora de si’ baseada no lazer imaginário consumido através da mídia.

Todavia, como Sanches comenta,

Não se pode inventar o gênero, como não se pode escolher uma identidade a bel-prazer, uma vez que a subjetividade é, também ela, um efeito dessas formações discursivas, históricas e socialmente condicionadas (2008; p.91).

---

<sup>32</sup> Castigo, diz-nos Nietzsche, é a criação de uma memória (BUTLER, 2015; p.41)

<sup>33</sup> Afirma-se, pois, que na cultura pós-moderna o sujeito se desintegrou num fluxo de euforia intensa, fragmentada e desconexa (Kellner, 2001, p.298)

Mesmo que *Ginger* estivesse presente e corporificada como aparição surreal do imaginário de um menino tímido e ansioso. *Ginger* não estava alheia aos efeitos sociais do seu corpo. Ela igualmente exemplificava e estava submetida às questões normatizadoras de seu corpo (ainda que *queer*).

Para continuarmos, começarei a introduzir o universo subjetivo de *Ginger* e como seu corpo foi surgindo performaticamente por meio de imagens midiáticas da cultura LGBTQI+ e pesquisa autobiográfica. A seguir, apresento o mapeamento de nomes *queers and drags* que inspiraram a construção de *Ginger*.

### As referências de um corpo *queer*

Stonewall<sup>34</sup>. The Cockettes<sup>35</sup>. Dzi Croquettes<sup>36</sup>. Yves Saint Laurent<sup>37</sup>. Kenneth Anger<sup>38</sup>. Rainer Wener Fassbinder<sup>39</sup>. Gregg Araki<sup>40</sup>. Wakefield Poole<sup>41</sup>. Bruce LaBruce<sup>42</sup>. Rosa Von Praunheim<sup>43</sup>. Derek Jarman<sup>44</sup>. John Waters<sup>45</sup>. Almodóvar<sup>46</sup>. Queen<sup>47</sup>. Village People<sup>48</sup>. David Bowie<sup>49</sup>. Roxy Music<sup>50</sup>. Dead Or Alive<sup>51</sup>. Cazuzza<sup>52</sup>. Paris Is Burning<sup>53</sup>. Ney Matogrosso<sup>54</sup>. Charlotte Killz<sup>55</sup>. Glitter – em busca de um sonho<sup>56</sup>. Claudia Wonder<sup>57</sup>. Divine.<sup>58</sup> Wigstock<sup>59</sup>.

<sup>34</sup> A Rebelião de Stonewall foi uma série de violentas manifestações espontâneas de membros da comunidade LGBT contra uma invasão da polícia de Nova York que aconteceu nas primeiras horas da manhã de 28 de junho de 1969, no bar Stonewall Inn, localizado no bairro de Greenwich Village, em Manhattan, em Nova York

<sup>35</sup> Grupo de teatro de hippie psicodélico de vanguarda fundado por Hibiscus (George Edgerly Harris II) no outono de 1969.

<sup>36</sup> Grupo de artistas cariocas irreverentes, alinhados à contracultura, à criação coletiva e ao teatro vivencial, que faz da homossexualidade e da travestilidade uma bandeira de afirmação de direitos.

<sup>37</sup> Designer de moda francês e um dos nomes mais significativos da alta-costura do século XX.

<sup>38</sup> Cineasta underground, autor e ator. Célebre por seus filmes experimentais.

<sup>39</sup> Diretor de cinema e ator alemão, um dos mais importantes representantes do Novo Cinema Alemão.

<sup>40</sup> Cineasta independente americano envolvido fortemente com o New Queer Cinema.

<sup>41</sup> Dançarino americano, coreógrafo, diretor teatral e de cinema pioneiro na indústria de pornografia gay nos anos 70 e 80.

<sup>42</sup> Ator canadense, escritor, cineasta, fotógrafo e diretor. Seus filmes exploram temas de transgressão sexual e interpessoal contra as normas culturais, misturando freqüentemente as técnicas artísticas de produção de filmes independentes com pornografia gay.

<sup>43</sup> Diretor de cinema alemão, autor, pintor e ativista dos direitos dos homossexuais mais famoso da Alemanha, Áustria e Suíça

<sup>44</sup> Cineasta, cenógrafo, artista e roteirista britânico.

<sup>45</sup> Cineasta, ator, escritor, jornalista, artista visual e colecionador de arte estadunidense, que obteve destaque no início da década de 1970 por seus filmes *cult* do gênero trash/transgressivo.

<sup>46</sup> Premiado cineasta, ator e argumentista espanhol.

<sup>47</sup> Banda britânica de rock, fundada em meados de 1970, formado por Brian May, Freddie Mercury (vocal e piano), John Deacon e Roger Taylor

<sup>48</sup> Grupo disco norte-americano, mais conhecido pelos seus mega-hits mundiais *Macho Man* e *Y.M.C.A.*, ambos de 1978.

<sup>49</sup> Cantor, compositor, ator e produtor musical inglês.

<sup>50</sup> O Roxy Music é uma banda de art rock do Reino Unido fundada em Londres no início dos anos 1970 por Bryan Ferry

<sup>51</sup> Banda de new wave de Liverpool, Inglaterra.

<sup>52</sup> Cantor, compositor, poeta e letrista brasileiro.

<sup>53</sup> Documentário norte-americano de 1990 dirigido por Jennie Livingston. Filmado em meados dos anos 80, narra a cultura das *ball's* da cidade de Nova York e as comunidades afro-americanas, latinas, gays e transgêneros envolvidas nela.

<sup>54</sup> Cantor brasileiro

<sup>55</sup> Drag queen cearense

<sup>56</sup> Quadro competitivo produzido pela emissora cearense Tv Diário

<sup>57</sup> Cláudia Wonder foi uma artista *performer*, escritora, cantora-compositora, colunista e militante travesti brasileira pelos Direitos LGBTQI+

<sup>58</sup> Harris Glenn Milstead foi um ator, performer e cantornorte-americano, mais conhecido pelo personagem Divine.

<sup>59</sup> Wigstock foi um festival anual de drag queen ao ar livre que começou na década de 1980 no East Village de Manhattan no Dia do Trabalho. Tradicionalmente, o festival atuaria como o fim não oficial do verão para a comunidade gay da cidade de Nova York. O nome faz referência ao Festival Woodstock de 1969.



Imagem um: referências *queer* midiáticas / Fonte: Montagem (2017)

(Da esquerda para direita: Igor Dewe; MEGA MEGA; Queen Mimosa; Michael Alig e Dirty Martini)

Queer As Folk<sup>60</sup>. Banana Cucumber & Tofu<sup>61</sup>. Dante's Cove<sup>62</sup>. Looking<sup>63</sup>. Will & Grace<sup>64</sup>. Vicious<sup>65</sup>. Please Like Me<sup>66</sup>. RuPaul<sup>67</sup>. Conchita Wurst<sup>68</sup>. Liniker<sup>69</sup>. Party Monster<sup>70</sup>. Candy Mel.<sup>71</sup> Pablllo Vittar<sup>72</sup>. MC Queer<sup>73</sup>. Leona, Assassina Vingativa<sup>74</sup>. Paulo Ho<sup>75</sup>. Lea T<sup>76</sup>. Scissor Sisters<sup>77</sup>. Kazaky<sup>78</sup>. Mc Linn da Quebrada<sup>79</sup>. Lia Clark.<sup>80</sup> Academia de Drags.<sup>81</sup> Inês Brasil<sup>82</sup>. Elke Maravilha<sup>83</sup>. Solange, tô aberta<sup>84</sup>. Luísa Marilac<sup>85</sup>. As travestidas<sup>86</sup>. Montage<sup>87</sup>. Mulher Pepita<sup>88</sup>. Billy Lloud<sup>89</sup>. Rossy de Palma.<sup>90</sup> Queen Mimosa<sup>91</sup>. Jonny MCGovern<sup>92</sup>.

<sup>60</sup> Queer as Folk é uma série de televisão de drama LGBTQI+ em co-produção americana-canadense.

<sup>61</sup> Banana, Cucumber e Tofu são três séries de televisão britânica, criada por Russell T. Banana é focado no cenário LGBTQI+ jovem lodrino. Cucumber na relação homossexual de um casal mais velho. Tofu é uma série de documentário entrevistando os atores transsexuais e homossexuais das séries anteriores.

<sup>62</sup> Dante's Cove é uma novela sobrenatural americana orientada para LGBTQI+, dirigido por Sam Irvin.

<sup>63</sup> Série de televisão americana de comédia e drama sobre um grupo de amigos gays que moram em São Francisco. Os produtores executivos da série são David Marshall Grant, Sarah Condon e Andrew Haigh.

<sup>64</sup> Will & Grace é uma comédia americana criada por Max Mutchnick e David Kohan sobre o relacionamento entre os melhores amigos Will Truman (Eric McCormack), um advogado gay e Grace Adler (Debra Messing), uma designer de interiores.

<sup>65</sup> Vicious é uma série de televisão britânica estrelada Ian McKellen e Derek Jacobi como Freddie e Stuart, um casal gay idoso que estão juntos por 50 anos, mas que sofrem um relacionamento amor e ódio

<sup>66</sup> Please Like Me é uma série televisiva de drama cômico australiana estrelada por Josh Thomas no personagem de um gay contemporâneo

<sup>67</sup> Ator americano, drag queen, personalidade de televisão e cantor, produtor do show de Tv RuPaul's Drag Race

<sup>68</sup> Cantora austríaca Drag Queen de música pop e ganhadora do Eurovision 2015

<sup>69</sup> Vocalista da banda Liniker e os Caramelows, compõe e canta músicas de gênero soul e black music

<sup>70</sup> Party Monster é um filme americano de 2003, uma comédia dramática biográfica de Michael Alig e o movimento dos Club Kids

<sup>71</sup> Cantora trans, integrante da banda brasileira Banda Uó

<sup>72</sup> Cantora drag queen brasileira

<sup>73</sup> Cantor de funk carioca brasileiro sobre homossexualidade

<sup>74</sup> Artista trans brasileira, celebridade da Internet

<sup>75</sup> Cantor pop-gay brasileiro

<sup>76</sup> Modelo transsexual conhecida mundialmente na alta moda

<sup>77</sup> A Scissor Sisters é uma banda americana formada em 2001. Seu nome significa uma gíria em inglês que designa uma posição sexual lésbica.

<sup>78</sup> Kazaky é um grupo ucraniano de música pop que dança de salto alto

<sup>79</sup> Cantora *queer*-transsexual-preta-da-favela, ativista social brasileira

<sup>80</sup> Cantora drag brasileira

<sup>81</sup> Reality show brasileiro, nos moldes de RuPaul Drag's Race

<sup>82</sup> Celebridade da Internet, cantora de funk

<sup>83</sup> Manequim, modelo, jurada, apresentadora e atriz nascida na Rússia com cidadania alemã radicada no Brasil

<sup>84</sup> Projeto de Pêdra Costa no formato de um show, ao estilo de Baile Funk que combina estranho, punk, arrasto e pós-pornografia com o som e a dança de Funk Carioca, Hardcore, Technobrega e Kuduro.

<sup>85</sup> Celebridade da Internet

<sup>86</sup> Grupo coletivo de artistas transformistas, transsexuais e *drags* da cidade de Fortaleza

<sup>87</sup> Dupla cearense de electropop underground

<sup>88</sup> Cantora de funk trans-travesti brasileira

<sup>89</sup> Cantor americano de indie-pop

<sup>90</sup> Rossy de Palma, nascida Rosa Elena García Echave, é uma atriz e modelo espanhola. Musa de Pedro Almodóvar

<sup>91</sup> Projeto francês em música pop com estética burlesca

<sup>92</sup> Jonny McGovern também conhecido como The Gay Pimp, é um comediante, músico e podcaster americano.

Queeridas<sup>93</sup>. Trio Milano<sup>94</sup>. Jodie Harsh<sup>95</sup>. Dirty Martini<sup>96</sup>. Milk Queen<sup>97</sup>. MEGA MEGA<sup>98</sup>. Club Kids<sup>99</sup>. Gengoroh Tagame<sup>100</sup>. Ylva Falk.<sup>101</sup> Lineker<sup>102</sup>. Verônica Decide Morrer<sup>103</sup>. Pierre Pascual<sup>104</sup>. House Of Drama<sup>105</sup>. Igor Dewe<sup>106</sup>. FKA Twigs<sup>107</sup>. Freaks<sup>108</sup>. Madonna<sup>109</sup>. François Sagat<sup>110</sup>. Leonilson<sup>111</sup>. Shane Shane<sup>112</sup>. LE1F<sup>113</sup>. SSION<sup>114</sup>. Mikky Blanco<sup>115</sup>. Doce Amianto<sup>116</sup>. Mr. Gorgeous<sup>117</sup>. New Model<sup>118</sup>. Leos Carax<sup>119</sup>. Yuri Tripodi<sup>120</sup>. MNEK.<sup>121</sup> Sopor Aeternus<sup>122</sup>. Tom de Montmarte<sup>123</sup>. Adir Sodré<sup>124</sup>. Boy George<sup>125</sup>. Grace Jones<sup>126</sup>. Bob Mizer<sup>127</sup>. Tom da Finlândia<sup>128</sup>. Perfume Genius<sup>129</sup>. Jalloo<sup>130</sup>. Amanda Lepore<sup>131</sup>. Laerte<sup>132</sup>. Strike A Pose<sup>133</sup>.

Entre estes nomes, encontram-se diversos produtos artísticos e midiáticos, como: cantores, modelos, atores, artistas visuais, *performers*, filmes, séries de televisão, eventos e páginas de *Facebook*. Cada um colaborou de modo a compor identidades de lazer pós-moderno para *Ginger* (e outras *drags*) além de inspirarem visualmente *looks* e ações

<sup>93</sup> Página de Facebook: [https://www.facebook.com/QUEERidas-385238741633350/?ref=br\\_rs](https://www.facebook.com/QUEERidas-385238741633350/?ref=br_rs)

<sup>94</sup> Trio de cantoras drags brasileiras

<sup>95</sup> Jodie Harsh é uma produtora de música DJ de Londres

<sup>96</sup> Performer, bailarina burlesca contemporânea de New Jersey

<sup>97</sup> Drag queer americana

<sup>98</sup> Projeto musical vindo direto do espaço. Disponível em: <https://www.facebook.com/megaomegaofficial/>

<sup>99</sup> O Club Kids era um grupo de jovens personalidades do clube de dança da cidade de Nova York lideradas por Michael Alig e James St. James no final da década de 1980 e início da década de 1990.

<sup>100</sup> Gengoroh Tagame é um artista de manga japonesa abertamente gay. A maior parte de seu trabalho consistiu em mangás erótico BDSM gay, muitos dos quais retratam violência gráfica.

<sup>101</sup> Artista, performer sueca. Disponível em: <http://ylvafalk.com/>

<sup>102</sup> Cantor de mpb, pop-rock brasileiro

<sup>103</sup> Banda cearense de punk-glam-rock com a travesti Veronica Valentino nos vocais

<sup>104</sup> Escritor, editor, compositor e performer francês

<sup>105</sup> Coletivo de artistas queer. Disponível em: <https://www.facebook.com/House-Of-Drama->

<sup>106</sup> Cantor e performer, integrante do coletivo House Of Drama

<sup>107</sup> Cantora inglesa de neo-trip-hop

<sup>108</sup> Freaks é um filme de terror americano de 1932, no qual os personagens homônimos foram interpretados por pessoas que trabalhavam como artistas secundários de carnaval e tinham deformidades reais

<sup>109</sup> Cantora ícone da cultura pop

<sup>110</sup> Ex-ator pornô de filmes cults

<sup>111</sup> Artista visual cearense

<sup>112</sup> Artista e performer da cidade de Madison

<sup>113</sup> Cantor de queer pop-rap americano

<sup>114</sup> Cantor de indie-pop americano

<sup>115</sup> Rapper queer americano

<sup>116</sup> Filme queer realizado pelos cearenses Guto Parente e Uirá dos Reis

<sup>117</sup> Performer de boylesque

<sup>118</sup> Dupla cearense de neo-electropop underground

<sup>119</sup> Cineasta francês

<sup>120</sup> Performer brasileiro

<sup>121</sup> Cantor britânico

<sup>122</sup> Sopor Aeternus & The Ensemble of Shadows é o nome de uma banda alemã de darkwave

<sup>123</sup> Artista performer burlesco francês

<sup>124</sup> Pintor e desenhista brasileiro

<sup>125</sup> Famoso cantor e compositor britânico, e foi um dos cantores mais famosos e excêntricos da década de 1980

<sup>126</sup> Beverly Grace Jones é uma modelo, cantora e atriz jamaicana radicada nos Estados Unidos.

<sup>127</sup> Fotógrafo e cineasta americano conhecido por trabalhos homoeróticos.

<sup>128</sup> Tom of Finland foi um artista finlandês conhecido pelo seu trabalho de caráter homoerótico.

<sup>129</sup> Banda americana de indie-pop

<sup>130</sup> Cantor de electro-brega-pop brasileiro

<sup>131</sup> Artista americana transqueer

<sup>132</sup> Artista, cartunista transexual brasileira

<sup>133</sup> Filme documentário sobre os dançarinos de Vogue da cantora Madonna (2017)

performativas. Referências como as imagens de *Dirty Martini*, Igor Dewe e MEGA MEGA ou como os filmes *queers* de Kenneth Anger, Bruce LaBruce, John Walters, Derek Jarman e Gregg Araki.

Neste engodo midiático, nasce uma ideia de corpo transitório e permeável à performatividade de gêneros. Os corpos deste mapeamento, despertaram o consumo imaginário em *Ginger* através de incentivos à imagem-superfície<sup>134</sup> das mídias.

## PARTE UM: GINGER GRACE



Imagem dois: *Introducing Ginger* / Fonte: Registro pessoal (2015)

### Quem é *Ginger Grace*?

*Ginger* refere-se à pigmentação de minha barba ruiva.

Quando iniciei a ter pelos no rosto, descobri que possuo a barba meio ruiva, meio loira. O apelido de *Ginger* surgiu neste período. Quando comecei a me montar de *drag*, inspirei-me na imagem ambígua da mulher barbada do filme *Freaks* (1932).

O *Grace* veio da ideia de Graça! Luz!

Compreendia *Ginger Grace* como um acontecimento iluminado em meu corpo.

Assim, meu corpo *drag* não se utilizava de preenchimentos e não procurava assumir uma ideia superlativa. Na realidade, *Grace* me ajudou a gostar do meu corpo no período em que ela surgiu. Sempre fui um rapaz franzino, mas neste período estava com formas voluptuosas. Ao mostrar o corpo de *Ginger* desnudo, sentia-me desavergonhado e assumia o corpo *gordinho*. Relevo assim outra forte inspiração para a composição de minha *drag*: o

<sup>134</sup> As superfícies adquirem cada vez mais importância no nosso dia-a-dia. Estão nas telas de televisão, nas telas de cinema, nos cartazes e nas páginas de revistas ilustradas, por exemplo (FLUSSER, 2007. p. 102)

corpo burlesco de *Dirty Martini*. As formas avantajadas mas sensuais da *performer* colaboraram para o processo de identificação.

A maquiagem de *Ginger* inicialmente seguia princípios básicos do rosto *drag*, como: apagamento das sobrancelhas e olhos arqueados. Tive ajuda de um amigo maquiador que através da experiência em criar um rosto no meu, incentivou-se à invenção teatral também de si, em ‘si-mesmo’ como imagem-carne de Pamela Hott<sup>135</sup>. Pamela ensinou-me alguns truques de maquiagem. Assim, *Ginger* foi experimentando maquiar-se sozinha. Eu também costumava assistir tutoriais de maquiagem em canais do Youtuber, como o de Lorelay Foxx<sup>136</sup>. Não sou bom com maquiagem. Então, *Grace* foi ficando com seu rosto cada vez mais encoberto. Confuso e borrado. A procura não era mais a superlatividade feminina do corpo glamuroso de uma *Drag Queen*. *Ginger* era emergente, precária e até meio inocente. *Grace* nasceu do que lhe era possível financeiramente. Com maquiagens baratas, perucas de segunda mão. Mas ainda sim, viva em imagem-carne de ‘si-mesmo’.

Segundo Fabião, “o *performer* investe na potência vital da precariedade, na condição de instabilidade, relatividade e indefinição em favor da permanente renovação de si, do meio e da arte (2011; p.66)”.

Por possuir suas insurgências, o corpo *drag* surge como um gozo de desabafo. Exposição de desejo latente. A *drag* possui demanda de fala. Performatiza o seu imaginário complexo. É ansiosa e feroz. Ser uma *drag queen* é vital. O movimento da bicha em montar-se, desmontar-se, ser e existir é alimentado pelo anseio de renovar-se, derrubar as imposições de gêneros, performatizar e problematizar o seu corpo como um espetáculo carnalizado do mesmo.

Segundo Pires, “*drags* pertencem à comunidade dos transgêneros, isto é, pessoas que ultrapassam, que estão além do gênero (2005; p.87)”. Ao utilizar todos os objetos que adornavam o corpo, a *drag* apresenta ao público um jogo de gêneros. Quando montada, existe signos de ambas performatividades de gênero. O batom com barba. A peruca com o peito masculino exposto. A unha grande, os ombros largos.

Durante o processo performativo, deixei a barba crescer sem intervenções. A barba sempre foi o signo masculino mais preponderante em *Ginger*.

Quanto mais barbudo, mais *Ginger*.

Quando um corpo *drag* se apresenta ao público, segundo Pires, ele elabora um jogo de significações, em que “buscam apontar e desconstruir limites que nos são estabelecidos socialmente (2005; p.87)”.

---

<sup>135</sup> *Drag Queen* Cearense.

<sup>136</sup> *Youtuber Drag Queen* Brasileira

Na *drag*, os limites estabelecidos socialmente são conferidos como normas de performatividade de gênero ao corpo, a montagem é uma procura desconstrutiva desta performatividade através da proposição em performance.

*Ginger Grace* queria desconstruir os limites estabelecidos ao nosso corpo, produzir novos significantes possíveis entre nossas relações sociais e através da arte existir. Porém, para que isso fosse possível, não bastaria apenas vontade em fazer acontecer. Ser *drag* é uma realidade que demanda atenção e dedicação.

Antes da *drag* surgir, existe empenho criativo individual. Após montadas, as *drags* costumam habitar determinados lugares como guetos de entretenimento LGBTQI+.

### **Corpos contextuais. Códigos contextuais**

O corpo que confunde (difere) o sexo/gênero e sexualidade também possui contextos específicos de existência. Em alguns lugares, onde o código compartilhado é heterossocial, o corpo *drag* ou *queer* não será bem vindo. Já se o código for correspondente a cultura LGBTQI+, o corpo *drag* pode ser de uma celebridade (ou não).

Segundo Eco, “o código é amiúde entendido não só como regra correlacional mas também como conjunto de regras combinatórias (1976; p.79)”. Já para Bourdieu, “codificar significa a um tempo colocar na devida forma e dar uma forma (1990; p.99)”. O código é compreendido como regras combinatórias na produção discursiva. Coloca-las em devida forma corresponde à procura por um meio correlacional em comum, onde receptor e emissor compartilhem a ideia do código como uma forma contextual. A ideia de forma aproximar-se da ideia de norma executada como lei, mas isso é dependente da forma combinatória proposta pelo estado relacional da comunicação. O código em si não é norma, mas quando contextualizado num discurso que preze por isto, este código poderá servir-se como norma.

Exemplo: um corpo feminino foi convidado para comparecer a uma festa de casamento. Então, este corpo precisará codificar-se de acordo com as normas regidas pelo discurso do ritual matrimonial. Caso este corpo recuse a cumprir uma das normas codificadas, como realizar maquiagem no rosto e comparecer ao evento sem nenhuma maquiagem, poderá acarretar reações adversas por ser considerado contranorma.

O código neste exemplo exerce a tentativa de contextualizar uma regra como uma lei geral do contexto. Quando Rodrigues disse-nos que a codificação de um corpo também é uma codificação do mundo, sua afirmação condiz com o contexto em que este corpo participa. Todas as mulheres da festa de casamento estarão maquiadas. O corpo, seguindo outro intuito de código, não será interpretado como parte integrante do grupo social que realiza o evento.

Outro exemplo: quando um corpo *drag* desfila nos corredores de um *shopping center*, ela causará determinadas reações interpretativas datadas pelo código social do local. Já dentro

de um bar/boate LGBTQI+ de um bairro plural, o corpo *drag* possui outro processo de codificação. O corpo *drag*, como comentado por Pires, causa jogo de interpretações com o seu corpo em ambos os contextos. Todavia, é no *shopping* que a *drag* consegue desconstruir limites que são estabelecidos socialmente à performatividade do local. Já na boate, a *drag* deverá condizer aos códigos contextuais, como: estar montada, dublar música pop, ‘fazer carão’, ‘bater cabelo’, ‘bater cu’.

Segundo Rodrigues,

Da mesma forma que existem situações codificadas, existem códigos situacionais, isto é, códigos alternativos, paralelos, que o indivíduo elege de acordo com as situações particulares em que se encontra (1979; p.119).

Certa vez, *Grace* foi convidada a performar numa boate. Quando enviou a proposta, os *promoters* cancelaram a participação por acharem *estranha* ao contexto da festa. Perguntei-lhes o que era “estranho”. Eles queriam *apenas dublagem* ou *bate-cabelo*. Eu adoro dublagens e adoro bate-cabelo, mas minha proposta (de fato) era diferente. Não compareci ao código quase-norma do palco *drag* e fui recusada. Chamo de quase-norma pois acredito que o movimento *drag* possui suas transgressões e seria fatídico consolidar normas nele. Mas que há códigos e que eles são defendidos, respeitados e reproduzidos, isso há!



Imagem três: meu gênero não é mercadoria / Fonte: Registro pessoal (2014)

Algo que também muito me incomodava nessas organizações era o tratamento dos *promoters* com as artistas. Nem sempre existia cachê. Cortavam consumação, boicotavam camarim, entre outros abusos. Nestas situações, conferi a precariedade em ser *drag queen* que mesmo com as dificuldades, não apenas *Ginger* mas demais outras *drags* que convivi/conheci.

Ser *drag queen* é constantemente espetacularizar o ‘si-mesmo’. Porém, o espetáculo da *drag* nem sempre é tão previsível. No corpo da bicha, seu corpo montado é o próprio espetáculo. O que este corpo provoca como reações é infinito. Provocativo.

Entre mídias, imagens e representações. O corpo bicha é bicho nas telas encenadas da publicidade, jornalismo e derivações.

O corpo *queer* faz de sua existência uma *body art*.

Segundo Santaella, a arte do corpo (*body art*) é pessoal e privada (autoperformance), possui em seu conteúdo de realização caráter autobiográfico, pois o corpo do artista em cena <sup>137</sup>não está ali desempenhando um papel. “Os artistas são eles mesmos são objetos de arte (2003; p. 261)”.

Em Meu gênero não é mercadoria realizo performance por duas perspectivas: *body art* e *happening*. Este último, segundo Cohen, é a tradução literal de “acontecimento, ocorrência, evento (2011; 43)”. O *happening* é caracterizado como ato/ação cênica que estabelece liminaridades entre o público e o performer. Alguns atos são impossível de repetir, são imediativos e impactantes. No caso de *Ginger*, não seria tão difícil repetir o ato. Eu poderia me montar novamente e ir ao *shopping*. Porém mesmo que repita-se, a experiência do momento é ocorrência única.

Segundo Cohen, a *performance art* é estruturada através de uma linguagem cênico-teatral. Para o autor, a performance é antes de tudo, uma expressão cênica (2011; p.57). Anteriormente, citei Cohen com a afirmação sobre a performance ser um movimento que dessacraliza a arte tirando-a de sua função meramente estética.

Neste contexto, a estética que o autor comenta relaciona-se ao distanciamento provocado pela apreciação da obra de arte. O estético aproxima-se da ideia de belo que se olha e admira de longe; como pinturas, esculturas, fotografias, coreografias ou arquiteturas. Já na performance, os gestos de um performer incita participação do público, seja ela física ou psicológica.

A *performance art* por ser cênica-teatral, assim como o *happening*, possui “um espectro de manifestações que incluem várias mídias, como artes plásticas, teatro, *art-collage*, música, dança etc. (COHEN, 2011; p.43)”.

Embora os movimentos sejam pertencentes às convergências das linguagens, como foi comentado por Carlson (2009), eles também possuem diferentes características artísticas<sup>138</sup>.

<sup>137</sup> Quando um performer está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua “máscara ritual” que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia (COHEN, 2011; p.58)

<sup>138</sup> Eu diria simplesmente que algo é visto como arte quando é transmitido pelas mídias da arte (FLUSSER, 2014; p.175)

Segundo Cohen, o *happening* é sustentado pela ideia de ritual. Tem como fio condutor o forma de *sketches*<sup>139</sup>. Tem caráter grupal. É social integrativa. Terapêutica anárquica e plástica. Já a *performance art* também possui sustentação ritualística, mas é mais conceitual. Tem o controle na produção das *sketches* através do uso de *collages*. Tem forma de estruturação individual ou colaborativa. É estética conceitual e eletrônica. O *happening* não tem caráter de repetição, a *performance art* repete-se algumas poucas vezes em lugares não convencionais. (2011; p.136).

A *performance art* possui processo estético, uma de suas características de composição é a construção de *mise-en-scène*<sup>140</sup>, por isso seu caráter cênico-teatral torna-se mais estético do que no *happening* ou na *body art*. Para haver uma proposição em arte da performance, não necessariamente um corpo humano precisa estar presente, o corpo da performance por ser estético é ampliado entre as mídias escolhidas para o trabalho.

Quando um performer elabora um trabalho de *performance art*, ele irá conceituar, criar e apresentar sua realização à semelhança da criação plástica. Como numa “exposição de sua “pintura viva”, que utiliza também os recursos da dimensionalidade e da temporalidade (COHEN, 2011; p.137)”.

Na *drag*, a montagem surge como ‘pintura viva’ no corpo. A proposição é dibimensional, corporificada (*body art*). Segundo Flusser, “o caráter cênico dos códigos bidimensionais tem como consequência um modo de vida específico das sociedades por eles programadas. Eles podem ser denominados de ‘forma mágica de existência’ (2007, p.131)”

O autor comenta o aspecto programado dos códigos na sociedade através da apresentações deles nas imagens espetaculares da mídia. A “forma mágica de existência” produz modos de vida possíveis.

### **A bicha e a mídia**

Entre os anos 2015 e 2016, realizei a produção de uma *performance art* chamada de Transmediatização. A primeira apresentação foi realizada no dia 6 de maio de 2015 como intervenção no evento PraxisJor – I Ciclo Internacional Práxis no Jornalismo, na Universidade Federal do Ceará. A segunda apresentação aconteceu através de convite do evento #COMCULTURA – Feira pela Democratização da Comunicação, realizado no dia 16 de outubro de 2015, Praça Verde – Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura/CE. Comecei este trabalho com vários questionamentos como comunicador, pesquisador e também enquanto vítima.

<sup>139</sup> Esquete teatral. Pequena apresentação cênica.

<sup>140</sup> Disposição cênica de uma cena.

Nos dois primeiros momentos da performance, seu público em maioria possuía comunicadores e profissionais autônomos em comunicação social. A terceira apresentação de Transmídiação aconteceu na cidade de Sobral, no dia 30 de janeiro de 2016, dentro da programação da I Conferência Municipal de Direitos Humanos LGBTQI+ da cidade. Diferente dos públicos anteriores, em Sobral apresentei a performance para a/os protagonistas cotidianos dessas lutas.

*Ginger Grace* entrava em cena e iniciava a dublagem de alguma música pop (a cada apresentação a música mudava). Enquanto *Grace* ensaiava sua dublagem ao melhor estilo *camp*<sup>141</sup>, a música pop era interrompida por sons de tiros. *Ginger* vai ao chão e fica estirada enquanto áudios de programa policial são transmitidos.

Para a composição da performance, foi utilizada a mixagem/colagem de cinco noticiários do programa criminal Barra Pesada, televisionado pela emissora de TV Jangadeiro e pelo *site* Tribuna do Ceará, ambos da capital do Ceará, Fortaleza.

*Barra volta para mostrar mais um caso onde um homossexual é vítima de violência aqui em Fortaleza, um rapaz de 30 anos foi encontrado morto no apartamento em que morava no Centro da cidade. Segunda a polícia, o local estava completamente revirado. A vítima pode ter sido violentada antes de morrer (...).*<sup>142</sup> *Um homossexual foi mais uma vítima da violência, Samuel Ferreira Nascimento, 22 anos de idade, ele foi assassinado no meio da rua, bairro Bom Jardim. O bandido disparou o primeiro tiro, a vítima ainda tentou correr, mas foi alcançada e atingida por mais dois disparos (...).*<sup>143</sup> *Um adolescente de apenas 15 anos de idade foi assassinado no planalto Ayrton Senna, segundo moradores o garoto era travesti e o crime seria motivado por motivos familiares (...).*<sup>144</sup> *Mais um crime contra homossexuais foi registrado nesse final de semana no centro de Fortaleza. A vítima, José Ferreira Gomes tinha 35 anos de idade. Segundo testemunhas, ele caminhava na calçada com um homem quando os dois começaram a discutir. A vítima saiu correndo, o acusado efetuou vários disparos e na fuga roubou a moto de um taxista.*<sup>145</sup> *A história entre o triângulo amoroso entre homossexuais que acabou em morte no bairro da Aerolândia. Motivado por ciúmes, o acusado invadiu a casa da vítima e esfaqueou o rapaz. Segundo testemunhas, estava com*

<sup>141</sup> Característica de exagero. Comum em performances de *Drag Queen*.

<sup>142</sup> Transcrição do noticiário do programa Barra Pesada. Publicado em 5 de julho de 2011. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=jzndFwTqVnA> (Disponível em: 22/06/17).

<sup>143</sup> Transcrição do noticiário do programa Barra Pesada. Publicado em 26 de março de 2012. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=A0vGzwe8nyY> (Disponível em: 22/06/17).

<sup>144</sup> Transcrição do noticiário do programa Barra Pesada. Publicado em 20 de novembro de 2012. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=scs9Ur92Ut0> (Disponível em: 22/06/17).

<sup>145</sup> Transcrição do noticiário do programa Barra Pesada. Publicado 7 de novembro de 2011. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=u5ybBqgu9ow> (Disponível em: 22/06/17).

*sintomas de embriaguez. De acordo com uma amiga da vítima, ele já havia... é... sofrido uma tentativa de homicídio.*<sup>146</sup>

Após, *Grace* levanta-se e começa a sangrar pela boca.

Este jornal criminal trabalha com informações codificadas de acordo com seu contexto de norma discursiva. A produção do texto e a forma como ele será dito na transmissão são preocupações do discurso jornalístico.

Dependendo do seu ambiente, alguns códigos mudam ou se intensificam durante a prática discursiva. Segundo Fairclough<sup>147</sup>, a prática discursiva é o processo de produção, distribuição e consumo textual. “Os textos são produzidos de formas particulares em contextos sociais específicos (1992; p.107)”. Quando o apresentador do programa conduz a informação textual realizada em pré-produção de pauta, sua fala conduzirá os códigos relacionados ao *habitus*<sup>148</sup> da comunicação exercida. Fairclough utiliza o termo “estrutura textual” como forma de arquitetura dos textos e pensamento estratégico para o planejamento de significação do mesmo.

Nos áudios pesquisados, o apresentador utiliza termos como “o garoto travesti” e refere-se aos casos como “violência contra homossexuais”. Percebemos então que a identidade sexual da vítima é constituinte (WEEKS; 2000) de sua apresentação. Quando ele (o apresentador) refere-se à vítima como “o travesti”, não reconhece a identidade de gênero deste corpo e comete abuso simbólico.

Segundo Bourdieu,

Quanto mais a situação for carregada de violência em potencial, mais haverá necessidade de adotar certas formalidades, mas a conduta livremente confiada às improvisações do *habitus* cederá lugar à conduta expressamente regulada por um *ritual* metodicamente instituído e mesmo codificado (1990; p.98-99).

O movimento transexual compreende a travestilidade como ato feminino, sendo correto referir-se como “a travesti”. Por isso, ao dizer “o travesti”, o jornalista regula a prática de seu discurso aos códigos relacionais do *habitus* da transfobia.

Aqui, identificamos o discurso sendo utilizado como forma de poder.

Bourdieu nos comenta que nesses contextos de extrema violência, a conduta será levada pela metodologia do ritual já codificado. Então, este apresentado através do espetáculo da morte, pobreza e criminalização dos corpos *queers* contranorma abjetos, é relacional e combinatório com a norma do corpo dominante: desrespeitoso, machista e transfóbico.

<sup>146</sup> Transcrição do noticiário do programa Barra Pesada. Publicado em 5 de abril de 2013. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=YEfnP5kZ05Y> (Disponível em: 22/06/17).

<sup>147</sup> Fairclough compreende os discursos na sociedade através da Análise do Discurso Crítica americana. Para o autor, o discurso atua como Prática Textual, Prática Discursiva e Prática Social (1992)

<sup>148</sup> Habitus é “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações (BOURDIEU, 1983; p. 65)

Através de dois atos. Com esta performance, procuro um diálogo sobre como o corpo-da-bicha é apresentado na mídia: I. Como a bicha que dubla pela vida II. Como vítima. III. Como alvo. IV. Abjeto V. Objeto.

Quando *Ginger* sangra ao final de Transmídiação, sangra por dois motivos: a verborragia dos noticiários criminal e a ausência de voz destes corpos. Nos palcos, não querem saber o que temos a dizer. Só querem que dublemos, sejamos lindas e *fabulous*! Na rua não nos querem. Na padaria também não.

No meu processo como *Ginger*, costumava andar montado mesmo sem realizar alguma performance específica. Eu fui *Grace*. Certo dia, enquanto esperava o ônibus, uma repórter veio até mim. Perguntou por qual motivo eu estava esperando um ônibus usando salto alto. Perguntou se eu conhecia Conchita Wurst<sup>149</sup> e se toparia fazer uma matéria para seu programa. Topei.

Homem usa barba e salto alto. Este foi o nome da matéria que protagonizei na televisão brasileira. *Ginger* e a equipe de televisiva se encontraram no coração de um bairro nobre de Fortaleza. Lá, a repórter pediu para que eu explicasse um pouco sobre o universo *queer* e dizer os motivos pelos quais eu andava daquele jeito.

Explanei algumas questões.

Em seguida, ela pediu para que eu desfilasse.

Desfilei.

Até que enfim, ela foi ao ponto que desejava em sua pauta: colocar *Ginger* em situações inusitadas/constrangedoras de humor ordinário e espetacular. Enquanto andávamos pela rua, a repórter abordava pessoas que transitavam e perguntava-nas se alguém já tinha visto um homem com barba usando salto alto.

No geral, as pessoas que participaram foram simpáticas com a *brincadeira* televisiva. O ápice foi quando fiquei exposto na frente de um carro que vendia espetos de churrasco. Uma jovem menina não parava de rir de *Ginger* enquanto o cinegrafista pegava a cômica reação dela e me filmava como um bicho – ou melhor, uma bicha na televisão.

A repórter teve sua matéria inusitada, minimamente e preconceituosamente hilária. Eu já premeditava este tipo de tratamento, fui por permitir-me a experiência e vivenciar em meu corpo os tratos que as *drags* recebem na mídia.

Existem muitos programas e quadros comuns na grade das programações brasileiras, onde a *drag* cômica que visita bairros periféricos e espetaculariza a pobreza de alguma forma

---

<sup>149</sup> Imagem referência presente em meu mapeamento

aparece como alívio folclórico do riso cearense. Fazendo graça de si mesmo. Sendo uma piada de ‘si-mesmo’.

Porém senti-me numa jaula, como na clássica história circense da mulher barbada.

O riso foi excludente aqui.

*Ginger Grace* surgiu na televisão como uma *Club Kid*<sup>150</sup> cearense.



Imagem quatro: olha, uma bicha na televisão! / Fonte: Arquivo pessoal (2015)

Voltando à Transmediatização.

A performance foi pensada através da *collage* como estrutura de composição e realização em *performance art*. A “utilização da *collage* na performance reforça e busca da utilização de uma linguagem gerativa ao invés de uma linguagem normativa; a linguagem normativa está associada à gramática discursiva, à fala encadeada e hierarquizada (COHEN, 2011; p.64)”.

Ao colocar a mixagem dos noticiários policiais, juntamente ao ritual do *lipsync drag*, trago duas representatividades codificantes da realidade destes corpos, ambos espetáculos.

Enquanto um é o espetáculo do *glamour*, do bate-cabelo e da exuberância da montagem *drag*. O outro é o espetáculo do horror, da morte, do humor e da naturalização destes acontecimentos.

O encontro destes códigos na mesma narrativa, tem intuito gerativo da questão. Enquanto, na linguagem normativa, os códigos ali apresentados condizem com duas realidades não tão distantes de um corpo *queer*. Ao junta-las, através da *collage*, a indução é gerar diálogo deliberativo sobre sexo/gênero/sexualidade.

<sup>150</sup> Referência presente no mapeamento. Os *Club Kids* foram televisionados por programas como *Geraldo* (em 1990/92/94) e *Joan Rivers* (1993) dos Estados Unidos da América.

Para Glusberg, “o fio condutor da *collage* nos permitiu observar as mutações que ajudaram o nascimento da arte performática. Vimos, assim, a transição da *collage* parcial e pictória (de substâncias e imagens) para a colagem total e não pictória (*assemblages*, *enviroments*), sem esquecer a *collage* de mídias (2013; p.31)”.

Utilizo *collage* de mídias a fim de expor os códigos relacionais ao *habitus* jornalístico da imagem corpo-bicha. Identificando questões ideológicas nos discursos e em seu processo de significação da informação.

Segundo Fairclough, as ideologias são construções/significações do mundo físico, das relações sociais e suas identidades, construídas em dimensões, formas e sentidos diferentes em práticas discursivas diversas. O autor diz que as ideologias contidas nos discursos contribuem para, quando em nível de naturalização, atingirem um status de “senso comum”. Porém o autor acredita no poder de transformação deste processo discursivo.

Segundo ele,

Essa propriedade estável e estabelecida das ideologias não deve ser muito enfatizada, porque minha referência à “transformação” aponta a luta ideológica como dimensão da prática discursiva, uma luta para remoldar as práticas discursivas e as ideologias nelas construídas no contexto da reestruturação ou da transformação das relações de dominação (1992; p.117).

Transmediatização e Homem usa barba e salto alto apresentam questões ideológicas dos discursos midiáticos sobre a bicha. Enquanto um programa espetaculariza a transfobia e a morte. O outro a mediatiza o humor, a palhaçaria. Entre o trágico e o cômico, a bicha existe com *glamour*. Fazendo do seu corpo *drag*, um grito de liberdade que nem os palcos lhe proporciona. É preciso escutarmos as bichas. Mas como?

A performance que foi recusada por ser ~~estranha~~ para a boate chama-se:

**Maresia de mim**<sup>151</sup>.

Em outro momento, através de outro convite, realizei-a.

Em cena, surge *Ginger Blue*.

Estou completamente pintado de azul, usando uma saia listrada, calda feita de plástico azul, uma peruca azul cintilante e um véu também azul. *Blue* é uma criatura fantástica do mar, perdida entre dois mundos, entre-cá-entre-lá. Não fala. Não dubla. Não é famosa. É palhaça de televisão.

*Blue* movimenta-se entre as pessoas. Espalha areia da praia em toda a boate. Depois começa a se banhar de areia. Pega um rolo de corda e enrola suas pernas. A música vai ficando frenética. *Blue* vai apertando cada vez mais. Aperta as pernas. Enrola as pernas. Mais

---

<sup>151</sup> Disponível em: <https://reginger.hotglue.me/>

frenética. Até que ‘entra’ o som do mar. Uma música clássica e triste. *Blue* já toda amarrada, rasteja-se entre as pessoas pedindo ajuda para se locomover. Ninguém ajuda. *Ginger* sobe a escadaria inteira com as pernas amarradas e ninguém lhe ajuda a deixar de ser sereia.

Na festa, haviam poucas figuras trans/*queer*. A maioria do público era estereotipado com o código de gay-normativo. Nenhum dos gays-másculos-normativos ajudou *Ginger* em sua angústia marítima.

Talvez se eu tivesse dublado *Britney Spears*<sup>152</sup>, eles teriam gostado de mim.



Imagem cinco: *Ginger Blue* / Fonte: Arquivo pessoal (2015)

Maresia de mim foi uma experiência estética subjetiva em *performance art*.

*Ginger* corporificou meu desabafo como imaginário<sup>153</sup>. Eu não me sentia mulher, mas também não gostava de ser homem. Eu queria ser algo livre mas ao invés disso aprisionava-me tentando construir um novo corpo com calda. Minha vontade era mergulhar em outra realidade. Esquecer das fissuras e feridas causadas ao longo da vida e desobedecer a moral estabelecida ao meu corpo.

Retorno para a matéria Homem usa barba e salto alto.

Nesta chamada espetacular, existem dois termos que conferem a performatividade de gênero heterossocial. A barba é usada como semelhança à “masculinidade” de *Ginger*. O salto surge como referência feminina. Porém, mesmo com estes dois termos, o corpo televisionado é anteriormente codificado como “homem”.

<sup>152</sup> Cantora ícone da cultura pop norte-americana.

<sup>153</sup> Imaginação: A singular capacidade do homem de criar imagens para si mesmo e para os outros tem sido, pelo menos desde Platão, um dos temas das reflexões filosóficas e teológicas (FLUSSER, 2007; p.161)

Para o discurso deste programa, embora minha explanação sobre o *queer*. O corpo de *Ginger* ainda é de homem e foi apresentado como “o *Ginger*”. Na matéria também ocorre violência simbólica e está enquadrada na lógica codificante do *habitus* no discurso.

Entre “o travesti” e “o *Ginger*”, existem contextos diferentes mas ambos estão no mesmo plano codificador do discurso midiático. O *habitus* da comunicação está próximo da moral do sujeito social. As normas, as leis são reproduzidas como ideologias da “estrutura textual” de cada programa.

Com isso, a procura de muitas *drags* é existir esteticamente fora da moral generalizadora destas mídias heterossexistas.

Segundo Foucault, entre antiguidade e cristianismo, “passou-se de uma moral que era essencialmente uma busca de uma ética pessoal a uma moral como obediência a um sistema de regras (1984: p.3)”. Segundo o autor, a “ausência de moral, responde, deve responder, uma busca de uma estética da existência (1984; p.2)”.

A estética da existência sugerida pelo autor é uma oportunidade política performática para determinados corpos. O corpo montado é construído como imagem contraditória e estranha.

Retorno a Butler para compreendermos o contexto da moral como obediência e norma. Segundo a autora, o trabalho ‘sobre si mesmo’ é “ato de circunscrição, acontece no contexto de um conjunto de normas que precede e excede o sujeito (BUTLER, 2015; p.29)”. As normas precedentes que Butler comenta condiz com a estrutura das regras de obediência no sistema de regras apresentado por Foucault. A ética pessoal contemporânea não é individualista. Embora o indivíduo exerça questões morais em percurso de si mesmo, este percurso é formado pela confluência entre a norma moral como regente de um sistema social.

Desta forma, construir uma existência estética não é algo tão simples assim, não se pode abdicar de todas as questões morais tão facilmente. Foucault acreditava que esta existência é uma experiência transcendental. Assemelhando-se à experiência da morte, ascensão. Tudo que não está suspenso, está envolto e preso em ‘si mesmo’. A tentativa desta estética é que exerce a reflexividade proposta pelo relato de Butler (2015).

Segundo a autora,

Não há criação de si (*poiesis*) fora de um modo de subjetivação (*assujétissement*) e, portanto, não há criação de si fora das normas que orquestram as formas possíveis que o sujeito deve assumir (2015; p.29)

Desobedecer as regras sociais, atacar a moral, nega-la e buscar comunicar-se e existir de forma mutável e produzir novas possibilidades de existência de nossos corpos. As premissas que Foucault nos traz são similares as proposições da *performance queer*.

Criaturas que vivem fora da moral, não são sujeitos. São reflexo de ‘si-mesmo’ e fluxo de performatividades de gênero.

*Ginger* foi construindo-se esteticamente através do contato íntimo/público causado nas indentificações com as imagens da mídia *queer*. As identificações do corpo-bicha com as mídias-bichas acontecem através do consumo do imaginário *queer*.

Segundo Morin, “o imaginário é um sistema projetivo que se constitui em universo espectral e que permite a projeção e a identificação mágica, religiosa ou estética (1997; p.77)”.

No dia em que deparei-me com a imagem de *Dirty Martini* dançando semi-nua numa performance burlesca<sup>154</sup>. Sua imagem despertou em *Ginger*, o interesse em realizar atos parecidos.

O corpo volumoso de *Dirty* realizava em *Ginger* o desejo de libertar-se da vergonha corporal *gordinha*. *Ginger* projetou-se nas imagens *queers* que a mídia espetaculariza como projeção<sup>155</sup> mágica e estética. Ao consumir imagens como o corpo erótico de Igor Dewe<sup>156</sup> ou os *looks fashionista and queers* da dupla MEGA MEGA<sup>157</sup>, uma inspiração para uma nova montagem *drag* era despertada. Assistir, consumir e seguir determinadas imagens midiáticas faz do *queer* uma realidade possível para a bicha.

As identificações de *Ginger* surgem no corpo como proposições em *body art*, idealizadas e realizadas após as manifestações de projeção-identificação<sup>158</sup> às imagens performativas dos artistas *queers* da mídia *queer*.

Chamo de mídia *queer* toda e qualquer proposição discursiva contranorma ao *habitus* da grande mídia institucionalizada. A mídia-bicha é feita de proposições reversas ao sistema heterossexista dos discursos midiáticos. Na mídia *queer*, a imagem do corpo *drag* é performativa. É indutiva ao universo imaginário da *performance queer* e *queer art*.

Segundo Santos, “a imagem performativa “trata-se de uma categorização estética (2011; p.191)”. O autor comenta que esta imagem é produzida de forma individual e compartilhada publicamente. Sendo ela uma proposição intencional “que provoca, instiga, aguça a curiosidade, o desejo, o espanto, que surpreende o sujeito ao demandar seu gesto (2011, p.190)”.

<sup>154</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=PNDUfg7u\\_iU](https://www.youtube.com/watch?v=PNDUfg7u_iU) Acessado em:18/07/17

<sup>155</sup> A projeção é um processo universal e multiforme. As nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões, receios, projetam-se, não só no vácuo em sonhos e imaginação, mas também sobre todas as coisas e todos os seres (MORIN,1970; p.105)

<sup>156</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WMZ1C2Sb4jg> Acessado em:18/07/17

<sup>157</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DsBJoztjc-4> Acessado em:18/07/17

<sup>158</sup> A zona das participações afetivas é a zona das projeções-identificações mistas, incertas, ambivalentes (MORIN,1970; p.110)

As imagens apresentadas nos clipes de Igor Dewe e MEGA MEGA são imagens performativas do imaginário *queer* de cada artista e o contexto codificante de seus corpos montados. Quando midiaticizados nas mídias bichas, eles influenciam a projeção do imaginário de seus receptores.

Segundo Flusser, “uma imagem é, entre outras coisas, uma mensagem: ela tem um emissor e procura por um receptor (2007; p.152)”. *Ginger* era um deles. Consumia a estética proposta e idealizada de seu corpo como pertencente ao imaginário compartilhado pela mídia *queer*. Embora o movimento *queer art* seja mutável quando performatizado, ainda produz identidades pós-modernas de lazer.

Retorno para a imagem *Club Kid* de *Ginger* na televisão.

Dado ao contexto, usei figurino cedido por um amigo estilista. O corpo *drag* estava completamente coberto, nada muito burlesco mas ainda assim com muito *glitter* no rosto. A imagem proposta intencionalmente era de um corpo menos carnavalesco mas ainda assim inusitado. A intenção de *Grace* era jogar com códigos de performatividade a fim de causar curiosidade e espanto através da montagem *drag queer* na matéria esdruchula.

*Ginger* até então apresentava ao público questões de sua ordem imaginária. Com a aparição televisionada de meu corpo *drag*. *Ginger Grace* foi tornando-se uma figura da mídia *queer* cearense. Minhas montações foram reconhecidas e *Grace* tornou-se uma personagem marcante nas noites despudoradas do cenário *queer* de Fortaleza.

Com as possibilidades que foram aparecendo, iniciei então a apresentação de uma das autoperformances mais significativas no processo subjetivo individual. Todos os trabalhos possuíam caráter de autoperformance. Porém, Interiores, como o próprio título prever, foi a experiência autobiográfica de maior exploração autoral. Esta performance foi concebida a partir das percepções estéticas da *performance art*. Sendo realizada algumas repetidas vezes, sempre em locais alternativos e em constante mudança no processo performativo.

Interiores foi-se construindo a partir do resgate de arquivos familiares esquecidos por um tempo. Através de experiência cênica em autobiografia, a intenção era produzir um espaço comum, onde *Ginger* compartilhasse suas gênesis com o público. Comecei compreendo o espaço desta performance como cênico-teatral e performativo ou pós-dramático. Assim como num novo teatro “que não mais se constrói pelos princípios estruturais do drama, ou de qualquer narrativa racional, e que se afirma pela presença física e simbólica, impondo-se menos pelas falas que pelas imagens e sons, menos pela cognição que pela sensação (RAMOS, 2010; p.62)”.

Segundo Cohen, “quando a performance pende para um discurso visual – não verbal – composto a partir do movimento dos atuantes, é a intenção dramática que vai aproximá-la

mais do teatro do que da dança (2011; p.28)”. O drama de Interiores é previsível e clichê mas real. Apresentei minha relação paterna, materna e seus efeitos na existência *queer* de *Ginger*.

Idealizei o discurso visual como indução pós-dramática num espaço de pouca luz, onde ela (*Grace*) surgiria devagar para o público. Nas vestes, *Ginger* usaria uma longa saia presa na cintura e com o rosto coberto<sup>159</sup> por ataduras. Sob seus cabelos, um véu vermelho e nos seios, a pele à mostra. *Ginger* caminharia até se localizar em seu espaço. Onde, mais à frente, estaria disposto (como uma linha de liminaridade entre ela e o público) diversos objetos pessoais. Entre eles, objetos como maquiagens e vestimentas. *Ginger* ficaria de joelhos. No chão, encontrar-se-iam mais três objetos: um espelho e duas fotografias (3x4 de meus pais).

Esta cena era uma ideia inicial, uma cena que almejava para o trabalho. Porém, na primeira realização, não aconteceu exatamente assim. *Ginger* foi convidada para performar Interiores num evento acadêmico sobre gênero e sexualidade. Aconteceram diversos percalços neste dia. Primeiramente, ela não teria um bom local para apresentação do trabalho. Isso desmontou toda a lógica cênica-teatral.

Neste dia, o espelho estava em pé. As maquiagens estavam dentro de uma mala. As fotografias ficaram no chão e o público assistiu à performance de pé. Provavelmente, muitas pessoas saíram dali sem nem conseguir aproximar-se bem da cena. O que difere total da intenção do trabalho, pois a aproximação do público à cena intimista de *Ginger Grace* é premissa primordial para a performance.

Tudo bem. Integrei o erro e realizei mesmo assim.

Juntamente à fotografia de meu pai, encontrava-se um metro de correntes de ferro. Cedidos pelo próprio, diretamente do depósito de construção da família. Juntamente à fotografia de minha mãe, havia um grande cadeado dourado, contendo uma chave inserida nele (também cedido pela própria). *Ginger* entra em cena e retira o véu vermelho, senta-se à frente do espelho. Em seguida, retira a cobertura dos olhos e se encara. Ato reflexo. Pega as correntes, dirige-se a alguém e pede para que a amarre com força.

*Ginger* retorna para o espelho, retira a saia e novamente ajoelha-se para seu reflexo.

Aos poucos, *Ginger* vai retirando seus pertences da mala. Retira o seu vestido curto e florido. Depois, *Ginger* pega e passa a base em seu rosto, pega e passa o pó compacto errado. Mesmo com o contratempo de um pó sem espuma, pega outro e o espalha em sua face. *Ginger* faz uma pele básica para tentar seguir com a maquiagem. Em seguida, pega e passa a sombra

---

<sup>159</sup> O rosto de *Ginger* aparece vedado em diversas performances, pois *Grace* não tem rosto fixo. A ideia é de um corpo sem rosto de legibilidade datada pela performatividade de algum gênero heterossexualizado. Segundo Butler, “se meu rosto é de fato legível, só chega a sê-lo porque entra em um quadro visual que condiciona sua legibilidade” (2015; p.43).

rosada, sem pincel, no dedo mesmo. Nesta época, ela não tinha ainda um bom pincel para maquiarse. Na verdade, ela possuía poucas maquiagens e de uma qualidade bem ruim. Afinal, maquiagem com qualidade não é algo tão barato. *Ginger Grace* gastava muito para poder existir. Trabalhava com o precário (FABIÃO; 2011) constantemente em seu corpo *drag*, mas não deixava de fazer e se implicar na medida do possível.

Voltando para a performance.

*Ginger* tenta fazer um olho esfumado de rosa com verde. Retira a cola de cílios da mala, pega os cílios plumados e tenta aplicá-los no primeiro momento; não consegue, a cola parece não ter espalhado bem ou secado antes do tempo necessário para fixar. Na segunda tentativa, consegue aplicar os cílios mas ficam um pouco soltos. Então, *Ginger* tenta de novo, aperta mais um pouco até que ainda um pouco torto, eles fixam nos olhos. Ela se convence desta forma e decide partir para outro objeto. O lápis de olho, que serve neste caso também para pintar as sobrancelhas. O lápis era azul. Ao tentar passá-lo, descubro que está sem ponta (novamente a precariedade). Pego o apontador, mas não consigo girar. Coloco o apontador na boca até conseguir encaixar o lápis. Consigo, começo a rodar o lápis, não faço uma ponta bem-feita. Está quebrada ainda, meio áspera mas tento passar nos olhos e assim ele me fere um pouco. Depois retorno à mala e retiro a peruca laranja cintilante de plástico. Tento colocar uma vez, não consigo.

Na segunda tentativa, *Ginger* desiste, vai para o par de brincos, tira a ‘porquinha’ com a boca e coloca o primeiro brinco. *Ginger* balança, treme um pouco, os joelhos doem, o corpo começa a suar, as mãos ficam molhadas e com maior dificuldade de operar o processo da montagem. Quando consegue encaixar os dois brincos, *Ginger* exhibe-os com orgulho, balança o rosto. Em seguida, tenta colocar um colar, mas também não consegue. Até que:

- *Alguém pode me ajudar?*

*Ginger* pede ajuda duas vezes nesta performance. Primeiramente, ao pedir que alguém lhe amarre e depois para colocar seu colar. Uma estagiária do evento que assistia à performance bem próximo veio até *Ginger* rapidamente e atendeu o seu pedido. Ela foi bem atenciosa, encostou-se delicadamente, teve a preocupação de encaixar o colar de forma que não machucasse. Em seguida, ela se oferece e pergunta se não deseja ajuda com a peruca. Digo que sim. Ela pega a peruca e encaixa com a mesma atenção que tivera anteriormente.

*Ginger* estava quase pronta. Ajeita-se, olha para o espelho, retorna à bolsa e pega o seu batom rosa. Coloca o seu adorno na peruca, pega a cola bastão e começa a passar em sua barba, depois espalha purpurina no corpo. Pega o vestido florido, abre o zíper traseiro e tenta vesti-lo. Não consegue nem até a cintura. Então desiste, pensa em pedir ajuda novamente para alguém. Mas decide tirar as correntes. Dirige-se até a fotografia de sua mãe, pega a chave e

pede a alguém para desamarrá-la. Um rapaz toma a iniciativa e abre o cadeado. Então, *Ginger* livra-se das correntes, veste corretamente seu vestido ainda meio amarrotado. Pega e coloca um anel, calça seu tênis azul. Dirige-se ao som portátil e aperta *play*. Com o batom laranja, escreve no espelho seu nome. Dirige-se à fotografia de sua mãe. Beija-a, deixando-lhe uma marca de batom na boca. No áudio, um depoimento de mamãe:

*Meu filho é um menino muito bom; muito estudioso, muito dedicada (...) dedicado ao que el... Que ele quer! Ele é tudibom (...) pra mim. Eu amo ele do jeito que ele... É! Do jeito que ele gosta de ser. Jeito que ele gosta de viver. Eu amo ele independente (...) Independente de tudo. Torço pra ele ser um grande vencedor na vida - Um dia eu... Já tenho orgulho dele, já!... Mas que possa ter muito mais.<sup>160</sup> Ao final, toca a canção *Bird Gerhl*<sup>161</sup>.*

Interiores pensava a cena também como *collage*. Agora com referências da minha vida pessoal em formato de autoperformance. Na cena, a disposição dos objetos compunham teatralidade cênica em *Ginger*. As significações das imagens da cena possuem analogias marcadas, como: pai-corrente; mãe-cadeado-chave. A analogia na teatralidade pós-dramática trabalha com as codificações que o trabalho em performance possui. “A analogia é um meio de transferir códigos: dizer que uma imagem se assemelha a seu objeto ‘real’ é dizer que, graças a esta mesma semelhança, a decifração da imagem poderá beneficiar códigos que intervenham na decifração do objeto (DEMARCY, 2003; p.26)”.

Os códigos compartilhados por *Ginger* em Interiores condizem com o seu imaginário *queer*. As decifrações dos objetos próximos, organizados de forma espacial e intencional. Induzem o discurso do performer. Assim como o corpo, dentro desta espacialidade também é portador de códigos sobre a ação performativa apresentada. Na produção estética da *performance art*, as espacialidades propostas pelo performer organizam-se por outra ordem de recepção e significação dos mesmos. O performer é transformador na cena.

Na performance, “a organização espacial por territórios literais e imaginários substitui a organização tradicional – de narrativas temporais e causalidade. Isso cria verdadeiros ambientes cênicos: no processo criativo, a organização pelo *environment* consiste na espacialização de conceitos, *leitmotiv* e cenas (CARVALHAES, 2012; p.09)”. Em Interiores, começo a compreender o *leitmotiv* de *Ginger* para uma futura construção de um *environment*.

<sup>160</sup> Registro pessoal realizado em pré-realização da performance.

<sup>161</sup> Canção da banda britânica Antony And The Johnsons: *Eu sou uma garota-pássaro. Agora, eu sou uma garota-pássaro. Eu tenho meu coração. Aqui, em minhas mãos eu tenho meu coração. Agora, aqui em minhas mãos. Eu estive procurando por minhas asas. Eu estive procurando por minhas, já faz um tempo. Eu nascerei. Em breve no céu.*

Segundo Cohen,

A utilização de *leitmotiv*, como estruturação, permite operar com redes, simultaneidades e o puzzle em que está se tecendo o roteiro/*storyboard*: os *leitmotive* encadeiam confluências de significados, tanto manifestas quanto subliminares, compondo, através de seu desenho, a partitura do espetáculo. Muitas vezes, na recepção, os *leitmotive* operam tensões conflitantes que criam uma dialética dos sentidos (2006; p.25-26).

Sobre *enviroment*, Cohen comenta que ele “consiste na espacialização de conceitos, *leitmotive* e cenas (2006; p.27)”. Nesta primeira realização, não compreendia-se bem aquele espaço como o *enviroment* desejado mas era um começo. O trabalho foi transformando-se com a quantidade de vezes executadas.

Para compreender o *leitmotive* e o *enviroment* de *Ginger*, precisamos relatar outros momentos que foram acontecendo paralelamente ao processo, como a autoperformance Coração.

No dia 24 de maio de 2015, próximo a meia-noite, ela estava ainda com muita purpurina no corpo da última desfilada performática pelas ruas. Sair, beber, dançar era sinônimo de melar-se de brilho dourado.

Nesta noite, ela havia coletado todos os antigos VHS familiares de minha família e iniciou uma experiência performativa com nossa mãe. Ela não sabia (de forma consciente) o que eu iria encontrar naquelas imagens. Lembrava-se de cenas em 1994. Lembrava de um dia com seu pai e irmãos no parque de diversão do bairro. Era uma manhã nublada de domingo e o parque estava fechado. Minha irmã ficou eufórica querendo brincar e invadiu os brinquedos mesmo desligados. Puxou-me para dentro do carrinho-de-cisne-branco e brincávamos enquanto nosso pai nos filmava.

*Ginger* não encontrou esta imagem.

Foram seis VHS assistidos em torno de três horas de duração. Muita coisa se perdeu. Há em torno de três VHS que não possuem mais imagens familiares. Meus irmãos (e eu mesmo) tínhamos o hábito de gravar programas televisivos. Eu costumava gravar desenhos japoneses e os *strip-teases*. Minha irmã adorava um cantor gospel. Meu irmão gravava filmes e jogos de futebol. No meio de desencontros imagéticos, encontrei algumas imagens, aparentemente, esquecidas por todos.

Primeira imagem resgatada: meu ABC. De repente, um filme pornô. Depois a imagem some. Retorna. Exibe os quinze anos de minha irmã (realizado no quintal de nossa casa). Outras imagens redescobertas. Encontramos registros de eventos como: aniversário de quatro anos. Minha mãe grávida de mim. ABC do meu irmão. Primeira comunhão de minha irmã. Minha primeira comunhão e filmagens domésticas diversas.

Segundo Nunes, “resgatar memórias implica uma relação paradoxal entre lembranças e esquecimentos. Só nos lembramos daquilo que havíamos esquecido. Além disso, a memória é seletiva porque o esquecimento pode ser intencional (2016; p.138)”.

Encontrei nestas imagens lembranças esquecidas algo de novo. Dentre as lembranças, algumas não lembrava do momento como um todo, uma perspectiva geral dos fatos mas com as imagens relembramos acontecimentos específicos.

As imagens mais marcantes dessa experiência foram os registros de domingo: simples, caseiros e despreziosos. Não era nenhum evento especial. Nenhum dia de ritual religioso. Éramos uma família da periferia fazendo churrasco para o almoço.

Enquanto meus pais bebiam cerveja e escutavam a radiola da sala. Eu com quatro anos, dançava na sala com primas, vizinhas e amigos. Às vezes minha mãe aparecia e dançava comigo. Em outra imagem, meu pai toma banho comigo no corredor da casa. Enquanto eu abraçava sua barriga. Algo acontecia.

Olhar o passado é assumir a precariedade de nossa existência. As insurgências de *Ginger Grace* são perlocuções causadas pela ausência da vida. A incapacidade de tocar aquela imagem. A nostalgia da lembrança. A solidão da comunicação. Somos fracos. Somos falhos.

Segundo Gil,

A construção visual do passado, figurado como um panorama pouco nítido ao qual desejamos aceder de forma experimental, por tentativa e erro, fazendo uso de uma linguagem que desde logo perverte a possibilidade de acesso à origem, da qual estamos irremediavelmente afastados (2012; p.160).

Aquele afeto parecia-me tão distante. Atingiu-me como uma imagem que lhe corta ao meio e faz a morte revisitar a vida para (talvez) resurgir algo que estava recalcado pelo trauma, quase como imagens gôrgoneas<sup>162</sup>: “petrificantes, como se nelas o real tivesse se petrificado e elas possuíssem a capacidade de nos contaminar com essa disposição ao estarecimento (SELIGMANN, 2012; p.66)”.

As imagens de Coração construíram o *leimotiv* de *Ginger*.

Retorno para a segunda realização de Interiores que aconteceu na cidade de São Luiz - Maranhão. *Ginger* foi participante do I Encontro Regional de Estudantes de Sexualidade e Gênero – ERUDSG. O evento foi iniciativa dos alunos LGBTQI+ da Universidade Federal da cidade, a fim de compor e propor espaços de discussão de gêneros. *Ginger* ficou feliz em realizar a segunda apresentação do trabalho para pessoas que estavam convivendo juntos. Desta vez, a performance aconteceu numa sala de teatro. Tive uma disposição melhor para os objetos de *Ginger* com luz focal incandescente. A cena tornava-se

<sup>162</sup> Seligmann denomina imagens *gorgôneas*, registros do período da segunda Guerra. Estas imagens são tormentadoras para àqueles que passaram por experiências traumáticas.

mais dramática. Aqui também surge a utilização do vídeo no ato. Enquanto ela se montava amarrada, era transmitido cenas de Coração. Neste dia, as cenas foram de uma tarde qualquer depois da escola, enquanto *Ginger* brincava de filmar a sala da casa.

A partir desta realização, Interiores foi compondo a atmosfera pós-dramática em *multiplex code* como *environment* que desejava em sua concepção inicial. Segundo Cohen, “o *multiplex code* é o resultado de uma emissão multimídia (drama, vídeo, imagens, sons etc.), que provoca no espectador uma recepção que é muito mais cognitivo-sensória do que racional (2011; p.30)”. As imagens em *collage* da performance organizavam-se por *multiplex code* a fim de gerar codificação do universo subjetivo da autoperformance.

A terceira realização aconteceu num espaço artístico alternativo de Fortaleza. A Casa da Esquina<sup>163</sup> é a sede de dois grupos de teatro reconhecidos pelo público da capital. Uma vez no mês, a casa produzia eventos como mostras artísticas independentes.

Nesta realização, a cena estava da forma que *Ginger* idealizava. Havia o vídeo do churrasco de 1994 sendo transmitido, havia as fotografias do nosso pai e de nossa mãe. Havia o espelho, as correntes e o cadeado. Havia o salto que comprei e a nova peruca loira. Quando *Grace* pediu para ser algemada, executaram bem. Foi a vez em que mais tive dificuldade em realizar. Porém, foi a única vez que consegui montar-me sozinho sem ajuda de ninguém e até coloquei a peruca.

Quando chegou a hora de desamarrarem-na. A chave no rosto de nossa mãe havia mudado. Antes era só uma. Agora várias. Neste dia, posterior a realização, havia decidido que não queria mais realizar esta performance. O acesso emocional necessário para realizá-la me deixava fadigado por dias. Costumava ficar com ressaca moral e até adoeci.

Segundo Glusberg,

O artista necessita de uma prática mental e ao mesmo tempo física para sua realização, da mesma forma que o espectador necessita de um certo treinamento para encarar o novo. Muitas imagens são oferecidas a um público que vive a ficção de seu próprio corpo, que se apresenta de uma forma imposta por rituais sociais estabelecidos. Frente a essa ficção, os artistas vão apresentar, em oposição, um corpo que dramatiza, caricaturiza, enfatiza ou transgride a realidade operativa (2013, p.57).

Quando apresentava Interiores, antes de entrar em cena minha ansiedade atacava. A atadura no rosto ajudava-me com a disposição ao público. A saia presa na cintura e o corpo semi-nu também eram pensados para fragilizar o corpo na cena. Em execução, o esforço físico era em conseguir montar-me amarrado de joelhos.

Na terceira realização, a luz estava muito quente, meus joelhos suavam e não conseguia manter-me equilibrado.

<sup>163</sup> Maiores informações, acessar: <https://www.facebook.com/casadaesquinafortaleza/>

O trabalho não possui som durante toda a execução da montagem. O público que ia assistir, de alguma forma, necessitava de um certo treinamento para encarar a cena.

O meu corpo ainda desmontado é amarrado como impedimento. A associação das correntes ao meu pai era analogia à ideia do corpo masculino patriarcado. Já as chaves associadas a minha mãe, codificavam a ideia do feminino deslocado e performativo no corpo *drag*. O universo feminino ao corpo *drag* faz deslocamentos de performatividade no gênero masculino e produz, através da *body art*, uma imagem ambígua, contraditória e performativa *queer*. Porém, até que finalizasse a montagem, *Ginger* dramatiza e enfatiza a influência da educação familiar no desejo de construir a *drag*. O percurso anterior ao glamour da *Queen*, nos bastidores do prazer, possui muita dor e memórias de um passado sufocado.

*Ginger Grace* é prisão de si própria. Ela é início, meio e fim. A chave e o cadeado.

Na quarta realização, as correntes não eram mais associadas ao código patriarcal. A chave também não era mais associada a imagem imaginário do feminino. Tanto as correntes quanto o cadeado e as chaves, a partir desta apresentação, foram associados ao próprio reflexo de *Ginger*. A prisão de *Grace* é construir a ‘si-mesmo’ como um ‘outro’. Ao conquistar a liberdade pós-correntes, uma nova e diferente prisão era assumida: a da identidade.

Interiores é clichê e precário. É a bicha declarando-se a mãe, culpando o pai como vilão machista. É a bicha assumindo-se pateticamente fragilizada. Um desmonte de si mesma que com todas as dificuldades monta-se assim mesmo. Assumindo as falhas da maquiagem. Assumindo a peruca torta. A saia amarrotada.

Tanto tentam deslegitimar àquele corpo montado como legítimo de sua existência, seja estética ou moral, que ele não desiste em acreditar em ‘si-mesmo’ e deliberar suas questões autoperformativas.

Entre o *glamour* e a dor de ser *drag*, *Ginger* passa por processo condenatório de seu corpo na cena. Os códigos relacionais da performance ensaiam discursos entre o ‘eu’, os pais e os ‘outros’.

Segundo Glusberg,

O *performer* é um operador de transformações entre inumeráveis códigos móveis e um conjunto de mensagens compostas por signos móveis baseados nestes paradigmas. A atividade de artista de performance resulta, conseqüentemente, numa verdadeira catálise de elementos, numa transformação de códigos lábeis em mensagens lábeis” (2013; p.29).

*Ginger* opera transformações do código social de um *shopping* quando desfila montada. *Ginger* opera transformações no código da dublagem *drag* quando se pinta de azul ou quando sangra pela boca. O fluxo de *Grace* é permeado por constantes encontros e desencontros codificantes de seu imaginário *queer* e o mundo do sujeito masculino moral.

Glusberg comenta que, “as performances vão ter tanto um valor de denuncia quanto de um demonstrativo dramático de gestos, adquirindo o estatuto privilegiado de enfrentar-se com o óbvio, o simples e o mais natural (2013; p.90)”.

Retornar a ‘si-mesmo’ de forma culposa é autotransformador. As correntes de *Ginger* não são apenas dela, são de todos os corpos-bichas que já sofreram abusos e carregam traumas em seu imaginário *queer*. O *leitmotiv* da bicha é organizado performativamente pelo espaço-*envoriment* proposto pela *performance art*. Fazendo com que seu corpo consiga se comunicar e realizar a expurgação de mágoas de forma pública como o *close* ou a *fechação*.

Com a experiência de superexposição do íntimo, a relação familiar foi tornando-se ainda mais conflituosa. Quanto mais eu era *Ginger* no cotidiano, mais intensificava os conflitos patriarcais.

Depois do processo de Interiores, muita coisa mudou em minha vida. Tracei alguns limites de autoexposição que são perigosos para minha condição de sujeito moral. Essas perlocuções foram desenvolvidas e percebidas durante o desenvolvimento das performances enquanto *work in process* (COHEN, 2006; p.27).



Imagem seis: Interiores / Fonte: Registro Pessoal (2015)

Segundo Cohen, o procedimento criativo do *work in process* é gerador de expressões contemporâneas, onde se delinea linguagem como fenômeno de representação, “produzindo outras formas de recepção, criação e formalização (2006; p.17)”.

Essas outras formas de recepção, criação e formalização, acontecem pelo fato de que “no *work in process*, o criador é também receptor, e vice-versa (CAVALHAES, 2012; p.27)”. Enquanto realizava Interiores, fui desenvolvendo individualmente minha relação íntima com o trabalho. O que eu recebia depois da realização e experiência performática, ocasionava outras percepções e novas formalizações do trabalho.

### **O desmonte de *Grace***

Enquanto desenvolvi esta pesquisa, sofri um acidente de carro que mudou completamente minha relação com o corpo. Machuquei o pulmão esquerdo e passei dias em processo de recuperação. Com isso, *Ginger Grace* sumiu das noites despudoradas.

Durante minha recuperação, realizei o trabalho (DES)redesconstruindo-me<sup>164</sup>.

Com meu corpo machucado não conseguia mover-me muito. Passei dias deitado, sozinho. Quando a madrugada chegava, tinha sonhos com *Grace*. Ela parecia perdida, ainda mais confusa. Presa em pesadelos. *Ginger* começou a surgir como um monstro (ainda mais *queer*). Foi um período em que não se sabia o que era estar acordado, dormindo, vivo, morto. Com isso. Tentando sair da angústica que consumia-lhe, *Ginger* realizou performances para vídeo como processo de cartarse. Esta performance consta na realização de cinco vídeos com inspirações nas estéticas do terror<sup>165</sup> *noir*.

### **Abnegar**

Segundo a *drag* norte-americana *Alaska Thunderfuck: If you're not wearing nails you're not doing drag!*<sup>166</sup> *Ginger* gostava de unhas extravagantes como compulsão. Desejo por possuir garras enormes de uma tigresa.

Por sofrer de ansiedade e por problemas de sociabilização desde a infância, ela tem o costume de roer as unhas. Já aconteceram casos de roer-se até machucar-se, retirar sangue dos dedos (até dos pés). Deixar as unhas crescerem sempre foi um desafio para *Ginger*. Quando ela colava as unhas postiças em meus dedos, sentia-se maravilhada com a beleza que as mãos ficavam. Por um período, assumimos aquelas unhas ‘falsas’ como nossas. Colávamos e ficávamos períodos utilizando-as. Até que a ansiedade colocava-se em crise e nós começávamos a nos ‘roer’ até as unhas falsas. Sim, caro leitor. Ela ‘roía’ até as unhas falsas que estavam coladas em mim. Machucava e feria nossa pele constantemente.

*Ginger Grace* investiu explorar nosso corpo como zona erógena em potência de prazer. Ela deixava de gozar, masturbando-se com pornografia para explorar o prazer indescritível de possuir as grandes unhas. *Ginger* gozava pelas mãos de forma diferente.

Depois do acidente, comecei a ver as fotografias antigas de *Ginger* e seu rosto me aterrorizava. Passei um mês tomando medicamento para relaxamento muscular que fazia o corpo adormecer.

<sup>164</sup> Disponível em: <https://reginger.hotglue.me/>

<sup>165</sup> Segundo Nogueira, “acerca do filme de terror, podemos começar por referir que o seu apelo e o seu fascínio para o espectador provêm, ironicamente, da incomodidade e do desconforto que provoca neste” (2010; p.36). A intenção desta performance foi desenvolver o incomodo que meu corpo experimentava. Então comecei a desmontar a *Ginger* que eu criava nos trabalhos anteriores.

<sup>166</sup> “Se você não usa unhas, você não faz Drag” - Trecho da música *Nails*, de Alaska Thunderfuck.

Sonhei muito com *Ginger*. Sonhava que estava fazendo algo de errado, que ao me ausentar estava assumindo descompromisso. Sonhei algumas vezes com um corpo estanho que perseguia-me. Um corpo sem rosto, mas que de alguma forma, conseguia olhar-se por dentro e indefeso. Num sonho, recordei que olhava-me ao espelho e ela não possuía olhos.

### **Fender**

No segundo vídeo, *Ginger* nega-se o gozo da peruca. O uso da peruca é outro ponto importante na montagem *drag*. Existem perucas de diversos tamanhos, formatos, cores, cortes etc. Minha primeira peruca era bem econômica, possuía pouco pelo e não era de um material com qualidade. As demais foram melhorando mas nunca tivemos uma peruca de fio natural. Na verdade, perucas são acessórios de grande valor para o mercado das *drags*. *Ginger* incorporava a ideia de assumir que o cabelo era falso; e que assim o prazer estava ali, usar algo que era ordinário e precário.

No vídeo, *Ginger* dança com seus cabelos, movimenta-se suavemente, olha algumas vezes para o objeto ao seu lado. Até que retira a tesoura exposta e inicia o corte. Ela penteia e exhibe seus fios alongados antes de iniciar o processo de retalho da sua peruca favorita.



Imagem sete: (DES)redesconstruindo-me / Fonte: Arquivo pessoal (2015)

### **Gingergrafia**

Este vídeo é uma brincadeira de montagem. Inicia com sons de tecla redigindo *Ginger*. Depois, entram várias imagens pessoais de mudanças corporais e visuais entre adolescência e juventude. O olho de *Ginger* inflama e observa. Cada imagem a aparecer contém um efeito realizado em *photoshop*, onde acontecem movimentos bizarros para os rostos. Entre imagens digitais e fotografias impressas, vários rostos para a mesma criatura.

## entreVER

Aqui acontece a culminância de *Grace* como imagem erótica *noir*. Culposa e monstruosa. Trabalho com a proposta dos contrastes entre iluminação na construção dos filmes. A atmosfera deste corpo é de quem transita para um local desprovido de partes dela mesma. *Ginger* está entre esquadros, lupas, lentes.

Nossa escolha poética é pela estética *noir* no cinema. Através da montagem e dos cortes, juntamente com a paisagem sonora, *Ginger* retira seus cílios e seus olhos ardem.

A mesma estética *noir* também está presente nos vídeos anteriores.

Segundo Martins, “a fotografia *noir* tem como característica a iluminação ‘escura’ ou de baixa intensidade – característica dos filmes de terror ou policiais – contrapondo-se à iluminação de alta intensidade ou brilhante, tradicionalmente utilizada nos estúdios hollywoodianos dos anos 1930 (2004; p.118)”.

Em filmes do gênero *noir*, “as relações sociais são dominadas pela venalidade, tendo como desfecho a traição e a morte (2004; p.118)”. A fotografia trabalha com iluminação forte, produzindo penumbras nas locações, nos rostos dos personagens, compondo assim o drama na imagem do suspense. Contando uma história do corpo esquisito que ganhou as ruas, mas agora enfraquecido, abandonado, desmonta-se e monta-se novamente no monstro de seus próprios sentimentos.

Sobre a iluminação da estética *noir* no cinema, Nogueira diz que:

Essas zonas de penumbra funcionam, de algum modo, como uma metáfora do universo social e moral que caracterizava estas histórias: a traição, o crime, o cinismo, o pessimismo, a fatalidade, o ciúme, a tragédia são alguns dos temas recorrentes nestas narrativas de enredo muitas vezes bastante cifrado. (2010; p.33).



Imagem oito: Entrever / Fonte: Arquivo pessoal (2015)

### **Atear**

A primeira aparição de *Ginger* após sua recuperação foi por convite de um espaço artístico independente, frequentado pelo público do cinema e artes visuais da cidade. No evento, ela exibiu os vídeos de (DES) e realizou o último ato da performance ao público.

*Ginger* montou-se com roupão, cinta-liga, salto alto, barba grande com *glitter* dourado e turbante laranja cobrindo os olhos. Durante a exibição dos vídeos, o corpo *drag and queer* de *Grace*, transitava entre o público.

(DES) foi o primeiro trabalho de *Ginger* em imagem performativa para dispositivo de vídeo. Segundo Santos, a organização de uma imagem imaginada através da subjetividade do artista é pensada, juntamente como os dispositivos técnicos que podem realizar/contribuir para a execução/performatização desta imagem. Segundo o autor, “o artista passa assim a programar subjetividades por ele imaginadas em dispositivos que visam proporcionar ao sujeito experiências sensíveis (SANTOS, 2011; p.190)”.

Em Interiores, falávamos das relações íntimas entre memórias autobiográficas e montagem do corpo *drag*. Em (DES), ela traz o confuso momento que vivemos durante a recuperação física/psicológica pós-acidente. Santos comenta que a compreensão desta imagem performativa é como uma possibilidade de expressão do sujeito produtor. Segundo o autor, compreendemos “a imagem performativa como a representação de um equivalente sensível do sujeito (SANTOS, 2011; p.190)”.

Os vídeos em sequência simultaneamente numa sala escura, produzem atmosfera cinematográfica *noir* da criatura. A presença do corpo *queer* queimando suas perucas, realiza ato performático em *performance art*. A ideia de cinema é premissa para a realização e midiaticização desta performance. Segundo Morin, o cinema é “uma máquina de projeções-identificações (1970; p.125)”.

O cinema é estético e afetivo. Sua imagem causa comoção e influência.

O sujeito receptor do cinema entra em contato com a narrativa, através da imagem superfície apresentada aos olhos.

No caso do *noir*, a superfície apresentada é nebulosa.

Para Flusser, “uma imagem é uma superfície cujo significado pode ser abarcado num lance de olhar: ela ‘sincroniza’ a circunstância que indica como cena (2007; p.131)”. Tanto as imagens em vídeo quanto a imagem-carne do corpo *drag* queimando perucas, produzem percepções diferentes entre as relações causadas no trabalho. Aproximações entre corpo-performance-video-cinema dentro de um mesmo contexto cênico, causa multiplicidade interpretativa da performance.

### O cinema e suas identificações

Segundo Flusser, o filme é que “representa o mundo das coisas por meio da projeção das coisas; a leitura de filmes se passa no plano da tela, como nas pinturas (2007; p.107)”. O autor compara a leitura do plano da tela de cinema como o da pintura pela perspectiva da imagem-superfície<sup>167</sup>. Segundo ele, quando se analisa uma imagem, destruímos ela em elementos pontuais que abrem espaços de intervalo. O que se escapa neste intervalo que é analisado pela percepção (p.170). Isso se dá pelo aspecto subjetivo dos códigos imagéticos que compõe os filmes. Flusser comenta que os “códigos imagéticos” são da ordem do inconsciente. Já os códigos conceituais são convenções que devem ser apreendidas conscientemente (p.114).

No cinema, a ordem codificante é a imagem. A projeção manifesta-se no imaginário do sujeito através de identificações e decomposição das imagens em códigos significantes.

Segundo Morin, “a dialética da projeção-identificação se abre sobre possibilidades infinitamente variáveis e divergentes (1997; p.83)”. Identificar-se com uma imagem abre possibilidades infinitas no inconsciente de determinado indivíduo. O que se ocasiona disto é a infinidade interpretativa causada pela mutação dos códigos.

Segundo Morin, as potências da projeção são várias; como de divertimento, de evasão, de compensação, de expulsão ou “até mesmo de transferência quase sacrificial (1997; 82)”. Para o autor, “o imaginário começa na imagem-reflexo, que ele dota de um poder fantasma – a magia do sócia – e se dilata até aos sonhos mais loucos, desdobrando ao infinito as galáxias mentais (1997; p.80)”.

*Dirty Martini* foi uma imagem-reflexo que desencandeou o desejo performativo burlesco em *Ginger*. As primeiras experiências públicas *performando Ginger* mantinham-se no caráter alegórico e carnavalesco até que depois ela começou a incorporar questões de guerrilha sobre performatividade de gêneros.

Morin comenta que os fenômenos psicológicos subjetivos são comandados pelo “complexo projeção-identificação-transferência (1970; p.107)”. Assim, quando *Ginger* encontrou a imagem-superfície de *Dirty*, projetou-se na transferência como identificação e desejo por aquela imagem.

Morin diz que este estado subjetivo “é o momento nascente, fluido, vaporoso, inefável (1970; p.107)”. O que se ocasiona e materializa depois da transferência ao imaginário do cinema é imprevisível, pois torna-se-á momento nascente de significação.

---

<sup>167</sup> Ao lermos os filmes, estamos acompanhando, “historicamente”, superfícies dadas (imagens). (FLUSSER 2007; p. 108)

Morin comenta que os conteúdos imaginários se manifestam através dos conteúdos dos espetáculos. “É por meio do estético que se estabelece a relação de consumo imaginário (1997; p.77)”.

O consumo do imaginário da mídia *queer* possibilita corpos bicha projetar-transferir-se e absorver o mundo da *queer art*; como nos cliques de Mc Linn da Quebrada<sup>168</sup>, Perfume Genius<sup>169</sup> ou demais referências da mídia-bicha mapeados anteriormente.

Morin comenta que a vida é feita de modo estético na troca entre o real e o imaginário. Construimos uma perspectiva de existência a partir do consumo consciente do imaginário despertado pelas imagens-superfícies do cinema, vídeo-clipes, televisão, revistas, *youtubers*, dentre outros. Isso revela que as relações entre projeção-identificação estão presentes em todas as performances desta pesquisa.

### ***Ginger dentro de casa.***

Após explorações e experimentações performativas com *performance art*, autoperformance, cinema e vídeo. A pesquisa foi direcionando-se para outro lugar de existência. O primeiro traço de transição foi a realização de um processo performativo em autoperformance denominado como Lar|Imagem.

Nestas performances, o trabalho envolveu apenas as pessoas de minha família.

Durante uma semana, realizei contextos performáticos a fim de integrar os indivíduos familiares de *Ginger* ao universo imaginário proposto por suas descobertas autobiográficas.

Os primeiros vídeos-experiência chamam-se Animais<sup>170</sup> e Acolhida<sup>171</sup>, onde projetei imagens de registro no mesmo local anteriormente gravado. Durante a projeção, realizo com meus familiares, atos performativos-presentes como tocar novamente um teclado, comer biscoitos na antiga sala de jantar e dançar novamente com minha mãe.

Em D.I.S.C.O<sup>172</sup>, projeto uma das imagens favoritas de *Ginger*: eu dançando na sala com minha mãe enquanto a radiola tocava sucessos do axé baiano. Quando falei a ideia performativa para minha mãe, ela pediu que eu usasse uma camisa específica. Usei. Ela também pediu para tocar a canção D.I.S.C.O do grupo Ottawa. Uma das músicas que adoramos ouvir e dançar juntos hoje em dia.

Tudo foi singelo, aos passos de minha mãe.

Assim, inusitadamente sentíamos felicidade pelo momento. Não o mesmo sentimento experimentado em 1994 mas forte na sua medida.

<sup>168</sup> Enviadescer. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=saZywh0FuEY> Acessado: 18/07/17

<sup>169</sup> Don't know you're queen? Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z7OSSUwPVM4> Acessado: 18/07/17

<sup>170</sup> Disponível em: <https://reginger.hotglue.me/>

<sup>171</sup> Disponível em: <https://reginger.hotglue.me/>

<sup>172</sup> Disponível em: <https://reginger.hotglue.me/>

No dia seguinte, realizei a experimentação com os meus irmãos.

Minha mãe adorou e fez novamente.

Outro vídeo se chama Banho<sup>173</sup>. Este foi a realização mais sensível para *Ginger*.

Foi projetado no mesmo local, a imagem onde tomo banho com meu pai em 1994.

*Ginger* toma banho nua e enrolada num tecido azul onde refletia a imagem projetada.

Banho representa fortemente o perdão que eu assumia à mágoa paterna.

Boots<sup>174</sup> é um pequeno vídeo realizado no corredor da casa de minha mãe. Aqui, não trabalho mais com imagens projetadas. Boots é a criação de uma nova memória. *Ginger* desfila com suas botas cano alto pelo corredor principal da casa de nossa mãe. Entre várias fotografias de memórias familiares, *Ginger* existe esteticamente naquele momento performativo. Produzimos uma imagem do corpo *drag* como também memória daquele espaço.

Cada vídeo performativo de Lar|Imagem foi idealizado a partir da indução de imagens performativas e as considerações relacionadas ao processo de projeção-identificação causadas pelas imagens de registro performáticos. Neste trabalho, trago o corpo *drag* para o cerne de onde ela foi inventada e projetada publicamente. É o retorno e afirmação deste corpo *queer* dentro do universo que pulsionou sua existência.

### **A vida e morte de *Grace***

*Ginger Grace* foi um percurso árduo de grande influência bibliográfica e artística. A cada experimentação com a cena *queer*. A cada nova discussão e pesquisa acadêmica sobre questões teóricas do envoltório temático da pesquisa, a vida de *Ginger* foi tornando-se possível. Até que sua existência emergiu em outras urgências críticas de pesquisa.

*Ginger* construiu sua vida performativamente até este momento. Montou-se e desmontou-se diversas vezes. Agora, *Grace* performatiza períodos de novas transições. A morte aproximou-se da vida como o passado retornou ao presente.

Realizo três imagens performativas em vídeo como processo performático desta nova transição da pesquisa. Em Ginger Oracle<sup>175</sup> represento o período de transição pós-desmontagem, pós-acidente de *Grace*. No vídeo, ela dança enrolada por fios, enquanto que no fundo, há um círculo azul. Uma espécie de portal.

O corpo está em nova transição.

---

<sup>173</sup> Disponível em: <https://reginger.hotglue.me/>

<sup>174</sup> Disponível em: <https://reginger.hotglue.me/>

<sup>175</sup> Disponível em: <https://reginger.hotglue.me/>

Pulmão<sup>176</sup> é outro curto vídeo que representa a mudança de ares. Esta imagem performativa é relacionada como analogia ao raio-x de meu pulmão machuado.

Porta ao Ceio da Coisa<sup>177</sup>, apresenta meu corpo em processo de transição entre as partes conceituais da pesquisa e os efeitos causados pelo período de recuperação do meu pulmão. *Ginger* está adornada com *peistes*<sup>178</sup> e (ainda) com rosto coberto. No peito esquerdo, no local do ferimento, está tatuado o nome de *Ginger*. Minha primeira tatuagem como *body art*.

*Ginger Grace* tornou-se memória. Algumas coisas morrem, mas marcam.



Imagem nove: IIIID / Fonte: Arquivo pessoal (2016)

## PARTE DOIS: OS OLHOS DE TOMÁZ

Quem é Tomáz?

Meu nome de registro foi escolhido em homenagem ao meu bisavô Tomáz. Porém, em meu registro a grafia foi oficializada como Thomas. Dado a isso, costumeiramente a pronúncia de meu nome é trocada. Assumi a identidade de Tomáz a fim de construir a imagem masculina de contrapartida ao corpo *queer and drag* de *Ginger*.

### A negação de *Ginger*

Segundo Santaella (2004) os nosso ‘eus’ são formados, inevitavelmente através da imagem da negação ao outro. O corpo que não é *queer* está em “justa forma” ao código contextual da norma moral. Este corpo-norma nos faz retornar para a questão da “identidade homossexual” e a “sexualidade bicha”. Santaella ratifica o que Butler (2015) nos disse no início.

Compreendemos que a sexualidade, através dos discursos de seu dispositivo, é um codificador de condutas morais da identidade. O “gay-padrão” está na “justa forma” do discurso heterossocial. O bom homossexual é diferente da bicha pois aproxima-se dos ideais heterossexista. Como dito por McRae, “aceitar-se-ia, por exemplo, o ‘homossexual comportado’, cujos valores e forma de vida se aproximam bastante das dos heterossexuais (1987; p.83)”.

<sup>176</sup> Disponível em: <https://reginger.hotglue.me/>

<sup>177</sup> Ver em: <https://reginger.hotglue.me/>

<sup>178</sup> Peitos burlescos. Adorno burlesco

A identidade homossexual do bom-gay em *justa forma* com a norma é da ordem do corpo belo, musculoso e viril. Para Santaella, neste contexto, “a palavra de ordem está no corpo forte, belo, jovem, veloz, preciso, perfeito, inacreditavelmente perfeito (2004; p.127)”.

Assim como nos corpos que se exibiam nos *strip-teases* televisivos de minha infância. Ou como nos corpos malhados dos atores pornôns com seus *fucks, sucks, bitch, faggot*. Ou como nos corpos registrados por Bob Mizer<sup>179</sup>.

Mizer foi um fotógrafo americano que ficou conhecido por sua obra homoerótica nas publicações impressas da *Physique Pictorial*. Esta revista foi o primeiro material impresso norte-americano que apresentava corpos masculinos seminus. Suas publicações aconteceram entre as décadas de 1930 e 1960, tendo como colaborador outro conhecido artista *queer* da época: Tom da Finlândia.

Os trabalhos falocêntricos de Tom surgem no capítulo Abnegar de (DES).

Estes corpos exaltados nas obras dos artistas comentados codificam o corpo forte, belo e inacreditavelmente perfeito.

Segundo a autora,

As imagens dos corpos imaculadamente lisos e sem defeitos interpela-nos pelos quatro cantos: nas capas de revistas e seus interiores, nos *outdoors*, nos programas televisivos e nas publicidades que os acompanham, nas telas do cinema, enfim, são corpos que nos espreitam para saltar diante do nosso olhar em todos os lugares (2004; p.130).



Imagem dez: O masculino de Bob Mizer (1956) / Fonte: Internet

A norma é sedutora e bela.

Exorbita o corpo como imagem de desejo, desperta a projeção-identificação com aquele corpo exposto, seminuo, liso, definido e sexualmente midiaticado. “O corpo que

---

<sup>179</sup> Referência ao mapeamento

exorbita é o corpo especular das imagens das mídias; o coro que prolifera na multiplicação desmesurada de imagens fotográficas e nos desdobramentos virtuais favorecidos pelas novas tecnologias (SANTAELLA, 2004; p.128)”.

Estes corpos belos ecoam na mídia e em todos os lugares como hipervalorização da estética corporal e seus processos para conquistar a imagem de um corpo também desejável.

Nisso, as escolhas estéticas do movimento *queer* exploram a glamourização dos feísmos, corpos esquisitos e fora dos padrões de beleza como negação do belo. Todavia, no movimento *drag* não necessariamente. Muitas montações cultuam igualmente o belo hiperlativo.

Enquanto *Grace* projetou-identificou-transferiu-se com imagens da mídia *queer*. Tomáz recorre a influência de corpos midiaticizados próximos ao contexto do corpo-norma-fisiculturista.

Esta performance foi construída a partir da *body art* e imagem performativa. Ao longo de um ano e meio desenvolvi implicação corporal ao universo *fitness* cultuado pelo corpo-norma do bom-gay.

O primeiro passo para imersão foi a prática da musculação.

### **O corpo fisiculturista**

A aparência individual, segundo Amorim, “tem como pressuposto fundante a mediação do social (1995; p.41)”. Com isso, o corpo fisiculturista masculino tem no corpo malhado um constituinte (WEEKS; 2000) como identidade pós-moderna. O desejo ao corpo belo é despertado, inevitavelmente, pelo investimento da publicidade em espetacularizar os corpos excessivamente malhados como padrão de beleza nas mídias.

Amorim comenta a existência da identidade fisiculturista como construção social a partir do corpo malhado.

O que evidencia a construção deste sujeito a partir da identidade contrastiva.

Segundo Amorim, “o eixo gerador desta identidade essencialmente contrastiva é o corpo (a imagem corporal), pois é nele que se inscreverá concretamente as exigências da nova identidade que virá a se constituir (1995; p.101)”.

A “identidade contrastiva implica na afirmação do ‘nós’ diante dos ‘outros’ (1995; p.102)”. A identidade fisiculturista assim como outras identidades, molda-se nos padrões da diferença a partir do reconhecimento do ‘outro’. O padrão afirma determinados corpos como fortes, viris e superiores. Enquanto ‘outros’ como comuns, fracos, estranhos e *queers*.

O primeiro desafio que tive em adentrar este universo foi que meu corpo não era integrante a lógica do “nós” da musculação. Eu estava saindo de um processo longo de experimentação estética com o universo *queer*. Minha aparência barbuda e afetada não foi

simpática dentro da primeira academia que me matriculei. Para que meu corpo se mantivesse naquele contexto, meu gênero deveria performatizar-se de acordo com os códigos corporais do local.

Segundo Amorim, “na medida em que o indivíduo vai moldando fisicamente o corpo, ele vai paralelamente incorporando as ideias e valores que fundamentam a sua prática (1995; p.113)”. O autor comenta que “nossa sociedade é uma sociedade da imagem (1995; p.197)”.

Os fisiculturistas cultuam a imagem corporal como motivo principal de sua existência e participação social. Para o autor “a influência da mídia é muito grande na expansão do fisiculturismo (1995; p.215)”. Na pós-modernidade, a imagem do corpo sarado masculino, antes explorada pela arte *queer* foi absorvida pela publicidade como símbolo de beleza. Ter o corpo belo é o ideal de consumo homossexual.

Segundo Amorim, “o mercado publicitário descobriu um novo filão a ser explorado: o corpo masculino (preferencialmente o corpo musculado – moderadamente) (1995; p.215)”.

O corpo masculino aparece na publicidade desde o período moderno, mas foi mais explorado na pós-modernidade e intensificado na contemporaneidade. Alguns comportamentos de beleza, por exemplo, foram ganhando nichos de mercado com o desenvolvimento do fisiculturismo.

Comentei anteriormente a citação de Amorim sobre a proliferação das academias ter acompanhado a disseminação da identidade homossexual inspirada na imagem do homem viril. A ideia de virilidade está próxima do desejo “ao poder, ou seja, à capacidade de exercer um domínio sobre os mais fracos (1995; p.244)”.

A identidade do homossexual viril, na contemporaneidade, é midiaticizada como a imagem do bom homossexual. Aquele que não parece, mas é.

Ainda hoje há fortemente a presença do culto ao fisiculturismo como conquista desta imagem viril. Porém há controversas, pois a prática da musculação foi ramificando-se e compreendendo o corpo masculino presente também em grupos que anteriormente eram considerados *de mulher* mas agora também são masculinos.

Segundo Santaella:

A hipervalorização da construção corporal envolve não só a prática da atividade física, jogging, aeróbicas, mas também as dietas, as cirurgias plásticas, o uso de produtos cosméticos, enfim, tudo o que responda à avides de se aproximar do corpo ideal (2004; p.127).

Mídia e beleza juntos promovem a obsessão ao corpo belo constituído pelas normas aceitáveis e morais. Segundo Santaella, há “de um lado, a mídia, de outro lado, a indústria da beleza são aspectos estruturantes da prática do culto ao corpo (2004; p.127)”. No caso do

fisiculturismo, “o corpo aparece como mais um objeto de consumo que exige uma gama de produtos (suplementos alimentares, vestuário esportivo, equipamentos, etc.) (AMORIM, 1995; p.245)”.

Identificamos que além dos produtos comentados por Amorim. No corpo masculino contemporâneo, a indústria da beleza também exerce influência. Produz novas identidades de lazer e consumo; como os metrossexuais<sup>180</sup>. “Numa sociedade que crescentemente vem reforçando o valor da imagem, abre-se um espaço para a exigência de um maior cuidado com a aparência (AMORIM, 1995; p.169)”.

O cuidado com a aparência pessoal confere-se aos rituais da performatividade de gênero. Segundo Nunes, “a ideia de memória corporificada, através da qual se transmite conhecimento fisicamente, está no cerne do conceito de performance como comportamento restaurado (2016; p.138)”. O comportamento restaurado é questão teórica da antropologia da performance desenvolvida por Schechner (2006). O gênero ‘mostra-se fazendo’ em seu gesto. A performatividade em Butler (1990) está neste gesto sendo executado e ritualizado como compreensão comportamental de um corpo sexuado.

Retorno para a ideia de ‘cuidar de si’ que Butler (2015) nos disse. No caso do bom-gay, ‘o retorno a si’ possui caráter de investimento moral. Os cuidados com a aparência pessoal não restringem-se apenas à aparência do corpo-norma no bom-homossexual, mas em toda a conduta moral do sujeito.

Performatividade de gênero é uma memória corporificada que difundida pela mídia ganha o aspecto de “senso comum” como código contextual e talvez norma.

Tomáz através da *body art* acessa os comportamentos restaurados da performatividade do masculino fisiculturista. Segundo Butler, “performatividade não é um ato singular, mas uma repetição e um ritual, que realiza seus efeitos através da sua naturalização no contexto no qual o corpo é compreendido. (1999; p. 15)”. Segundo a autora, assim como em outros dramas sociais ritualizados, o gênero requer performance repetida.

Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação. Embora existam corpos individuais que encenam essas significações estilizando-se em forma do gênero, essa “ação” é uma ação pública. Essas ações tem dimensões temporais e coletivas, e seu caráter público não deixa de ter consequência (BUTLER, 1990; p. 200)

---

<sup>180</sup> Meterssexual é uma junção das palavras “metropolitano” (cidade, metrópole) e “sexual”, cujo significado se refere a um homem urbano que se preocupa em cuidar da aparência.

Quando inicio este processo performativo de Tomáz, estou reconhecendo e legitimando códigos sociais da performatividade dos gêneros. Embora a reencenação destas normas, uma nova experiência se instala no corpo.

Na realidade, o contexto fisiculturista do corpo-norma do bom-gay foi o contato mais descontextualizante para meu corpo bicha. Eu nunca havia praticado e consumido estas identidades. Minha busca era totalmente ao contrário.

Amorim comenta que,

O fisiculturismo levado às suas últimas consequências não se reduz a uma mera prática corporal, mas acaba conduzindo a pessoa à construção de uma identidade característica que provoca várias transformações no cotidiano do envolvido (1995; p.110).

Com isso, quanto mais eu me implicava no processo de Tomáz, mais as transformações causadas pela prática fisiculturista foram permeando e organizando meu envolvimento cotidiano. O imaginário deste corpo possui base na tríade musculação-alimentação-beleza. Quanto mais o sujeito implica-se no universo do corpo belo, maior será seu investimento físico, psicológico e econômico na prática.

O uso de roupas *fitness*. Consultas nutricionais. Suplementação alimentar e procedimentos estéticos, produzem códigos sociais e constroem a performatividade deste corpo em processo de crescimento muscular.

Enquanto as imagens-projeções de *Ginger* foram inspiradas no mapeamento apresentado. O corpo de Tomáz também foi influenciado por aqueles nomes. Exemplo disso é a imagem *boylesque*<sup>181</sup> de Mr. Gorgeous<sup>182</sup> e os já comentados Bob Mizer e Tom da Finlândia. Porém, a composição da imagem de Tomáz aconteceu através de imagens-superfícies de *youtubers*.

### **As referências de Tomáz**

O primeiro *youtuber* a ser analisado chama-se Guigo Kieras do canal Fora da Casinha<sup>183</sup>. Guigo é um jovem carioca que produz diversos vídeos de conteúdo informativo e entretenimento para o público LGBTQI+. Seus vídeos possuem temas como “Preconceito com gente bonita”, “Deus não gosta de gay?”, “Ativo, passivo ou versátil?”, “O que aprendi no APP de pegação”, “Paixão por hétero”, “Minha primeira vez gay”, “Como me assumi para os meus pais” entre outros.

<sup>181</sup> Movimento burlesco contemporâneo realizado por corpos masculinos

<sup>182</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Na6lTnvJjPA> Acesso: 19/07/17

<sup>183</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCKv5jxFD9Mn8lXmxBLj8iPw> (Acessado em: 22/06/17)

Alguns vídeos possuem caráter dialógico com receptores do canal. Outros são construídos como formação de opinião. Guigo é um *digital influencer* e divulgador de identidades pós-modernas do corpo-gay.

Fui “apresentado” a Guigo por meio do primeiro rapaz que consegui aproximação na academia. Ele disse que não adiantava fazer as dietas das revistas, era melhor seguir dietas de *youtubers* pois você assistia o desenvolvimento dos corpos e eles também comentavam experiências com produtos. Foi com esta dica que assisti o vídeo “O que eu tomei?”<sup>184</sup> de Guigo Kieras, onde ele conta sobre sua dieta e suplementação.

Guigo começa a informação dizendo que você pode comer tudo o que deseja dependendo da quantidade e frequência de ingestão. Entre as dicas de Guigo estão o uso de *Whey Protein*, *Dextrose*, *Creatina*, *Assault* e *Albumina*.

*Whey Protein* é a proteína retirada do leite, utilizada para o crescimento de massa muscular magra. *Dextrose* é um carboidrato utilizado para a absorção do *shake* de proteína. *Creatina* é um derivado de aminoácidos usado para energia muscular. *Albumina* é a proteína do ovo para *shake* e *Assault* é um suplemento denominado de pré-treino. Este último tem composição mista em cafeína para incentivar disposição física.

Guigo fala que em sua dieta ingere arroz integral e peito de frango. Também afirma comer muito pois possui genética para perder peso facilmente. Embora sua fala inicial, esteja libertando seus receptores para comerem o que quiserem. Guigo ao falar de sua dieta, codifica a ideia do integral. Ao final, Guigo defende o consumo de suplementação. Este vídeo contém (até este momento) 43.316 visualizações e 363 comentários. O canal Fora da Casinha possui 105 mil inscritos.

Guigo codifica estas informações também a partir de sua aparência performativa. Ele é um jovem rapaz branco com corpo malhado, cabelos hidratados, barba feita e olhos verdes. No cenário do vídeo, aparecem símbolos infantis e um ícone musical. O *youtuber* comenta que não está fazendo propaganda das marcas de suplementos mas caso elas queiram, ele demonstra interesse. Nisto, ele afirma a produção de sua imagem publicitária.

Segundo Lagneu, “a publicidade fabrica, difunde, lembra e aperfeiçoa imagens de marcas graças a uma mensagem dupla que combina numa mesma comunicação materiais linguísticos e figurativos (1977; p.57)”. O corpo belo de Guigo serve-lhe como imagem-marca de *self*. Sua beleza e a forma como ela é aceita e interpretada por seu público realizam a difusão de uma adesão àquela imagem.

---

<sup>184</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6o4ucmedcj4> (Acessado em: 22/06/17).

### **O Eu na Internet**

Segundo Castells, “o papel mais importante da Internet na estruturação de relações sociais é sua contribuição para o novo padrão de sociabilidade baseado no individualismo (2001; p.109)”. O autor comenta que este individualismo “em rede é um padrão social, não um acúmulo de indivíduos isolados (2001; p.109)”.

O aspecto individual do consumo comunicacional é tendência contemporânea de seu comportamento. Pois com o desenvolvimento das marcas; do imaginário; da publicidade, das renovações efêmeras da moda, dos corpos modelos e do investimento em si, o Eu (*self*) tornou-se prioridade para o sujeito.

Para Castells, “na Internet você é o que diz ser (2001; p.109)” pois “o tipo de comunicação que prospera na Internet está relacionado à livre expressão em todas as suas formas, mais ou menos desejável segundo o gosto de cada pessoa (2001; p.165)”.

O discurso da livre expressão é premissa na produção de conteúdo proposto por *youtubers*. Com esta liberdade, o Eu ganha a proporção de investimento midiático pois este é apresentado na Internet e costuma relatar individualmente, induzir sua opinião para mostrar e demonstrar o seu *lifestyle* encontrado com as práticas do fisiculturismo.

De tanto se exibirem, cada *youtuber* tornar-se-á aquilo que se diz ser.

Uma das práticas habituais entre alguns praticantes do universo *fitness* fisiculturista é o *selfie* pós-treino. Publicar os efeitos causados pela musculação é indício de identificação à nova identidade. Com o crescimento técnico de estilização da vida, o desenvolvimento das novas mídias e mídias locativas intensificaram-se na Internet.

Segundo Lemos, “novas mídias produzem novas espacialidades (2009; p. 90)” Já as mídias locativas podemos defini-las “como dispositivos, sensores e redes digitais sem fio e seus respectivos bancos de dados ‘atentos’ a lugares e contextos. (LEMOS, 2009; p. 91)”.

O espetáculo do Eu tornou-se ainda mais expressivo, criando uma teia relacional na rede sobre a intimidade deste. As exposições em outros aplicativos (Instagram, Snapchat, WhatsApp, Facebook e Twitter) por ventura, tornaram-se extensões atuantes do Eu. Produzindo imagens performativas do *youtuber* como *digital influencer*.

As “telas encenadas” comentado por Santaella (2004), antes tão “grandes e distantes” estão mais íntimas. Segundo Sodré, “a midiáticação implica, assim, uma qualificação particular da vida, um novo modo de presença do sujeito no mundo (2006; p.22)”.

Com a citação de Sodré, compreendemos os modos de presença no mundo como mutável. Tanto pelo cenário sociológico contemporâneo quanto pelas possibilidades virtuais da Internet, pois como foi dito por Castells, na Internet somos aquilo que dizemos ser (2001; p.109) logo àquilo que também queremos ser. Porém, este estado mutável das mídias

possibilita formas tanto institucionalizadas quanto subversivas (*queer*) de uso. A mídia *queer* tem na Internet aliança de poder discursivo. No caso do *youtuber* Guigo, a produção do Eu é da ordem institucional ao belo. Não há nada de subversivo. Está em justa forma com o código preponderante à performatividade de gênero do bom-gay.

Segundo Vieira, com “a multiplicação de máquinas informacionais no cotidiano urbano uma das características da pós-modernidade, tudo se torna objeto de comunicação (2006; p.40)”. É dada a esta multiplicação das máquinas informacionais, as novas mídias, mídias locativas e a liberdade de expressão da Internet que Guigo é considerado uma imagem-superfície contemporânea de identificações possíveis entre os seus receptores.

Enquanto em *Grace*, a projeção-identificação através do cinema despertava um imaginário mágico, subjetivo e espetacular. *Ginger* tornava-se uma procura estética experimental. Em Tomáz, as imagens-superfícies de referências são muito próximas à ideia de cotidiano. Guigo é um corpo desejável por seu estereótipo ser compatível com a ideia de realidade próxima. E é este próprio belo corpo que lhe informa formas de você alcançar uma imagem semelhante a dele. É um jogo de espelhos.

A indústria da beleza é compreendida como objeto comercializado para fins estéticos corporais. A utilização de suplementação também condiz com a indústria da beleza tanto quanto com a indústria alimentícia. O desejo publicitário despertado por estes suplementos também recorrem para a imagem-nutrição do produto. Porém, não são as informações nutricionais que atraem o receptor mas sim o corpo-norma exposto na imagem publicitária como desejável.

As questões morais do bom-gay são produções discursivas contextuais da cultura LGBTQI+. Estas leis estão para *Ginger* tanto quanto<sup>185</sup> para Guigo. Ambos os corpos convivem com as confluências discursivas sobre performatividades heterossexualizantes. O que difere é a forma como cada corpo performatiza sua existência. No caso de Guigo, a estética do *youtuber* é condizente ao discurso publicitário do corpo belo.

O segundo *digital influencer* utilizado como projeção-identificação foi Juan Alves<sup>186</sup>. Este jovem é pós-graduado em saúde coletiva mas ficou famoso na internet por seu blog de moda, comportamento e cultura masculina. O site chama-se Homens que se cuidam<sup>187</sup> e tem o foco em informações/notícias relacionados ao universo da indústria de beleza masculina. Juan também é *youtuber*. No seu canal, igualmente a Guigo, encontram-se vídeos/relatos sobre experiências/informações das suas rotinas de exercícios físicos, suplementação e dieta.

---

<sup>185</sup> As normas pelas quais eu reconheço o outro ou a mim mesma não são só minhas. Elas funcionam uma vez que são sociais e excedem cada troca diádica que condicionam (BUTLER, 2015; p.37)

<sup>186</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/user/Homensquesecuidam> Acessado em: 22/06/17.

<sup>187</sup> Disponível em: <http://homensquesecuidam.com/> Acessado em: 22/06/17.

Mas diferente de Guigo, Juan tem o foco discursivo no universo dos cosméticos e procedimentos estéticos.

Encontramos em seu canal (de mesmo nome do *youtuber*) seguintes vídeos, como: “Como usar *Whey Protein?*”, “Como dobrar a manga de camisa social”, “como fazer escola cabelo masculino”, “como usar botas masculinas”, “como aumentar massa muscular e minha transformação físicas”, “como evitar irritação do barbear” entre outros.

Juan opta por conteúdos pedagógicos e publicitários de determinados procedimentos e produtos de beleza. Em seu *blog*, acontecem também sorteios de objetos disponibilizados por alguma marca para o seu canal. Diferente de Guigo, Juan não costuma realizar muitos vídeos sobre opiniões do universo/cultura LGBTQI+.

É interessante acompanhar o desenvolvimento de Juan, tanto na sua transformação física quanto no seu modo de apresentar-se. O seu primeiro vídeo foi postado em novembro de 2012. O corpo do *youtuber*, o formato do vídeo e sua forma de falar/comentar o produto escolhido é diferente do Juan que aparece no vídeo postado em junho deste ano, entrevistando exatamente Guigo.

O *youtuber* do canal Fora da Casinha conta que o vídeo mais popular que um dia produziu foi quando assumiu para seus receptores sua identidade homossexual. Já Juan não adota uma postura declaradamente homossexual nos seus vídeos. As questões da norma/código de performatividade masculina aparecem em Juan quando realiza vídeos de “como usar isso”, “como usar aquilo”. Seu trabalho é interessado em promover procedimentos, produtos e experiências cosméticas. Guigo já midiaticiza até seu relacionamento amoroso. Entre alguns comentários do canal de Juan, existem outros homens que o considera “um cara tranquilo”, “fala mansa” e “profissional”. Já no canal de Guigo, em vídeos como “ativo, passivo ou versátil?” as discussões nos comentários são diversas, existem paqueras, críticas comportamentais e expressão de opinião.

“A busca frenética do corpo ideal pelo ser humano, produzido pela mídia e desfilado em revistas, filmes e novelas tem acarretado uma falta de bom senso e critério, em que o importante é estar dentro dos padrões determinados, independentemente das consequências (FERREIRA, DE CASTRO, GOMES, 2005; p.170)”.

As informações compartilhadas por esses *youtubers* são populares dentre alguns consumidores específicos pois dissemina o conhecimento codificante dos corpos fisiculturistas e processo de musculação. Estar dentro deste ideal incita uma busca frenética do sujeito em aplicar-se ao máximo à conduta do corpo belo. As academias servem como dispositivo (FOUCAULT; 1979) físico dos discursos do corpo belo.

A tendência de algumas academias é tornarem-se complexos do corpo com muitos espaços e muitas mídias de incentivo e reforço positivo ao consumo, ideologia e prática fisiculturista.

Durante a imersão deste processo em *body art*, Tomáz ingeriu 679 gramas de *Whey Protein*, 820 gramas de carboidrato hipercalórico, 840 mg de cafeína, 600g de *Creatina* e durante um ano realizou musculação com poucos intervalos. Quando meu corpo apresentou os primeiros efeitos de reação ao processo, segui os códigos de moda masculina divulgados por Juan e aos poucos fui tornando-me um corpo aceito para o espaço da academia.

Segundo Nunes, “vários artistas usaram o próprio corpo como uma alternativa a outros suportes, oferecendo a si mesmos como imagens poéticas e/ou provocativas (2016; p.167)”. Quanto mais imerso na performatividade de Tomáz, mais sentido as provocações causadas anteriormente com *Ginger* foram tomando proporções ainda mais significativas.

### **Os outros corpos ao redor de Tomáz**

Em outro momento, conheci outro rapaz que não faltava um dia de academia. Dialogamos enquanto tomávamos *shake* proteico, ele me contou que na adolescência costumava a usar franja longa cobrindo os olhos, usava maquiagem e pintava as unhas. Começou a malhar pois “estava cansado de ser recusado”. Ele me contou que quando obteve seus primeiros efeitos causados pela academia e suplementação, postou fotos de cueca na internet e foi usuário de aplicativos de relacionamentos homossexuais. Percebi em sua fala, diversos problemas com a imagem do passado. Quando eu soltava alguma gíria *queer* para ele, seu olhar era recriminador. Ele não gostava de comportamentos afetados.

A questão era que este jovem era tão afetado quanto Tomáz. A diferença entre os dois era que a ideologia de corpo-norma para um é imagem performativa física, para o outro é uma conduta/estilo de vida.

Este rapaz uma vez comentou suas dificuldades em fazer a massa muscular crescer. Embora com o corpo já malhado, ele desejava crescer e tornar-se ainda mais forte. A associação realizada por ele “de mais forte” é analogia direta à virilidade masculina. Esta analogia é explorada discursivamente pela publicidade da indústria da beleza masculina, sendo popularmente ditadas, como: “fica grande, porra”, “franguinho”, “*no pain, no gain*<sup>188</sup>”, “em construção”.

Estas frases aparecem comumente estampadas de regatas/vestimentas *fitness*.

O “franguinho” é referência ao corpo magro que é malhado porém pequeno, não é grande nem “forte”. Há também códigos do tipo “exercício de mulher”.

---

<sup>188</sup> Principal filosofia contemporânea do fisiculturismo. Significa: Sem dor. Sem ganho.

Geralmente, os corpos biológicos do sexo feminino recebem fichas de exercício específicas em que muitas atividades envolvem levantamento de pernas com pesos amarrados na cintura ou nos tornozelos. Os exercícios “masculinos” envolvem levantamento de pesos maiores em supinos. Exercícios de alongamento e aeróbicos também são mais comumente realizados pelo corpo feminino. Nisso, percebemos a forte ideologia discursiva dos gêneros sexuais em sua performatividade e exercícios ritualizados na academia.

Estas observações foram acontecendo através do meu cotidiano implicado neste universo e seus códigos. Além de frequentar a academia, montei a aparência de Tomáz com os códigos conferidos ao contexto específico dos corpos malhados. Quando comecei a relacionar-me com os outros seguidores da lógica corpo-norma, fui compreendendo como ela se aplicava e corporificava em cada corpo ali presente.

Um traço característico desses jovens é o desejo por mais. Quanto mais se treina, mais quer treinar. Quanto mais se cresce, nunca é o suficiente. Alguns deles perdem a consciência de sua aparência física e costumam ter relações conflituosas com o espelho.

Esses jovens olham-se constantemente no espelho e, apesar de musculosos, podem ver-se enfraquecidos ou distantes de seus ideais. A imagem que fazem de si mesmos é constituída a partir da suposição da imagem que o outro faz dele” (FERREIRA, DE CASTRO, GOMES, 2005; p.175).

Enquanto Tomáz malhava, fui observando comportamentos entre os frequentadores das quatro academias que realizei a performance. Os corpos mais ‘inchados’ comportam-se como mais poderosos e ocupam mais espaço.

Retorno para a identidade contrastiva de Amorim. Em espaços como estes, a identidade fisiculturista constrói os grupos seletos de participantes do “nós”. Em cada academia que passei, havia o grupo famoso de homens musculosos. Eles costumavam a protagonizar comportamentos expansivos, onde todos revesavam entre si aparelhos, criando um mini-monopólio do espaço. Além disso, quanto maior o corpo musculoso, menores são as vestimentas. Alguns grupos até utilizam regatas cavadas parecidas e costumam retirar fotografias juntos.

No caso de Tomáz, quanto mais eu investia na aparência fisiculturista do bom-homossexual e sua performatividade masculina viril e normativa, mais tornei-me um prisioneiro do jogo circulante e vicioso deste universo codificador. Toda a liberdade expressiva do meu corpo *queer* burlesco como a inspiradora imagem de *Dirty Martini* tornou-se um passado distante.

Existe assim, não raro, um círculo vicioso estabelecido: quanto mais uma pessoa concentra-se em sua aparência corporal, pior tende a sentir-se a respeito do que vê – a obsessão alimenta o descontentamento (FERREIRA, DE CASTRO, GOMES, 2005; p.171).

A experiência das projeções-identificações de Tomáz envolveu-me numa instabilidade relacionada ao corpo. Todo dia em que eu adentrava a academia, começava a escutar os áudios motivacionais reproduzidos nos autofalantes, juntamente com as imagens de corpos-normas musculosos reproduzidas em televisões espalhadas por toda a academia. O jogo obsessivo e perigoso do corpo exorbitante começava.

O espaço da academia é um dispositivo do discurso-corpo-norma. Os códigos são organizados e dispostos como reforço da atividade e do culto ao corpo malhado. Já os corpos que se encontram em processo (malhando) não são necessariamente normativos mas procuram a norma como desejo ao corpo belo e que estão “em construção”.

Santaella diz que o corpo homogeneizado é construído como lugar de produção sígnica. Neste corpo há “o mesmo olhar sob o mesmo tipo de maquiagem, os mesmos lábios enxertados como manda o ideal de sensualidade do momento, o mesmo tamanho de sorriso, as mesmas poses, a onipresença da quase nudez, a nudez sem estar nua, como se estivesse (SANTAELLA, 2004; p.129)”.

Muitos dos corpos ‘em construção’ possuem relações com incentivo entre os próprios frequentadores da academia. Os grupos populares deste contexto, ritualizam a performatividade de seus corpos no espaço. Quando um corpo-norma masculino levanta a blusa e exhibe seu abdômen para o espelho, olhares são direcionados a ele.

O ato já é intencional.

Os *youtubers*, em suas páginas do Instagram, possuem imagens de pós-treino mostrando os efeitos causados pela musculação no peitoral, nos braços e pernas. *Selfies* com “quase nudez, a nudez sem estar nua, como se estivesse” em fotografias e vídeos é ato comum.

Ato reflexo.

A velocidade com que consumimos as imagens-superfícies são constantemente frenéticas. Mesmo que Juan Alves tenha postado a mesma *selfie* pós-treino, no mesmo ângulo, com a mesma pose. Cada vez que esta imagem se repete, reforça a ideia de disciplina que o culto ao corpo belo possui.

Não desista, continue. *No pain, no gain*.

Para Visconde (2016), “agora, vivemos na era da Geração 3Cs, onde impera o Curtir, Comentar e Compartilhar. Não estamos apenas suscetíveis a uma grade de programação imposta por um determinado canal, e sim à busca de conteúdos relevantes ao nosso perfil que

nos permite interagir, fazendo com que relacionamento entre conteúdo e público seja uma via de mão dupla”.

Alessandro Visconde é sócio e CEO da iFruit, empresa pioneira e especialista no planejamento e comercialização de mídias em redes sociais de *digital influencers*. Em seu artigo, publicado pelo site Propmark<sup>189</sup>, afirma que o atual cenário comercial “é perfeito para os influenciadores digitais. São eles que conseguem conversar diretamente com a nova geração de usuários e, principalmente, engajá-la nos mais diversos assuntos”.

Segundo Visconde (2016), “quem souber atuar com esta nova ‘turma’ (e as mensagens enviadas por eles) dará o primeiro passo para a consolidação de sua marca”.

*Youtubers* como Juan que midiaticizaram seu processo de transformação do corpo masculino para norma-musculoso, tornam-se referências em mercado especializado de produtos de beleza. Já *youtubers* como Guigo midiaticizam também sua transformação quanto geram diálogos temáticos sobre o universo em que seu corpo está inserido.

Os corpos contranorma (*queer*) também possuem representantes *youtubers*. O *vlog* da artista Pablló Vittar produz vídeos acompanhando o trajeto de shows, ensaios e acontecimentos sociais da cantora.

Pablló também produz vídeos com diálogos entre seus amigos.

No vídeo intitulado #3<sup>190</sup>, o tema é ser afeminado.

Pablló Vittar convida dois amigos para contar suas experiências de vida, suas descobertas na infância e opiniões sobre o universo *drag*; e do homem padrão-gay-normativo. Até a própria Pablló assume a dificuldade ao aceitar sua identidade afeminada na infância. Uma das entrevistadas diz que nem sempre conviveu bem com a ideia de ser “afeminada” por causa das perseguições e abusos. Pablló comenta da cobrança dos colegas do colegial em exigir comportamentos engraçados e exagerados, pois, segundo esta lógica, uma bicha “afeminada” é engraçada como “palhacinha” para as demais.

O medo de Pablló e suas amigas em assumir-se bicha é um processo compartilhado com demais outros corpos identificados como homossexuais. Trago Miskolci novamente para pensarmos as colocações do autor referente ao ato de “assumir-se” e a relação do “armário” com a norma-lei sexo/gênero dominante.

Para Miskolci, os armários contemporâneos acontecem quando esses corpos não assumidos “se deparam com um cenário distinto graças à internet. A possibilidade de estabelecer contato sem exposição alçou a rede a um papel central na vida de boa parte destes sujeitos, a ponto de muitos nem conseguirem se imaginar ‘desconectados’ (2009; p.172)”.

<sup>189</sup> Disponível em: <http://propmark.com.br/digital/a-era-dos-digital-influencers-na-comunicacao> (Acessado em: 22/06/17).

<sup>190</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P0jnj90gCco> (Acessado em: 22/06/17).

Falei anteriormente da relação entre a “sexualidade bicha” de Hocquenghen com a teoria do *closet* de Miskolci. Estes locais de exposição anônima *on-line* são a continuação dos espaços como “cinemões”, “saunas” e “banheirões”, onde homens à procura de práticas sexuais transitórias encontram-se.

Na Internet, como posto por Castells, somos aquilo que queremos e dizemos ser. O contexto desses relacionamentos sexuais na rede, também reflete a liberdade de expressão que o sexo possui no âmbito virtual. No início dos anos 2000, bate-papos virtuais tornaram-se populares para encontros homossexuais. E ainda são.

Apresento uma performance realizada nas duas partes desta pesquisa.

### **APPróxima de você**

A primeira foi enquanto *Ginger Grace*.

Fiz o perfil de *Grace* em três aplicativos de relacionamentos, tais como Grindr, Scurff e Tinder. No primeiro aplicativo, há predominância fotográfica de peitorais, abdomens e rostos com óculos escuros. No segundo, também encontramos estas características, mas o mapeamento do aplicativo permite o usuário comunicar-se com pessoas próximas, do mesmo estado, país ou internacional. Estes dois primeiros têm popularidade no universo LGBTQI+, sendo considerados como dispositivos sexuais. O último possui usuários de amplas expressões sexuais, podendo mapear homens, mulheres e demais gêneros.

Na performance, produzo um perfil como *drag* e apresento *Ginger* montada.

O discurso desses aplicativos costumam codificar corpos com normas do tipo: “não curto/não sou afeminado”, “não curto baladas GLS”, “reservado”, “tranquilo”, “dotado”, “ativão”, “não sou/não curto gordos”, “discreto”, “curtição”, “sigilo”, entre outros.

Quando *Grace* iniciava um diálogo com algum corpo-norma, as reações mais comuns foram de recusa. Alguns nem respondiam, outros diziam que o perfil era “zueira”, “brincadeira” ou “sacanagem”. Aconteceram também o despertar de fantasias sexuais, como: dois homens oferecerem-se para “destruir” *Grace* num sexo a três. Outro homem pediu para *Ginger* mijar nele, enquanto ela arranhava seu corpo com unhas postiças.

O corpo de *Grace*, por ser contranorma discursiva do contexto, despertou interesses dinâmicos em cada receptor de sua imagem performativa. Porém, a maioria foi deferida em função da norma. Também conversei com um rapaz que se disse ter medo do corpo travestido, mas que poderia superar isso a partir do diálogo com *Ginger*.

O segundo momento desta performance, aconteceu com a exibição do corpo de Tomáz. Os códigos usados por ele, eram: “com local”, “corpo malhado” e “barbudo”. As interpretações causadas pelo corpo de Tomáz eram mais populares e menos impactantes.

Alguns procuravam Tomáz pelo código “com local”.

Muitos homens destes aplicativos estão à procura de sexo e local para realização de *sex parties*, *ménage à trois* ou “curtição no sigilo”. Tomáz recebia diversas propostas sexuais. O código “corpo malhado” causava interpretações como corpo “ másculo”, “ativo”, “gostoso” entre outros.

Geralmente, nos encontros marcados por aplicativos, a relação impessoal dada pelo sexo casual assemelha-se aos corredores da sauna ou cinemão.

### **Os homens de Tomáz**

Homem R possui estatura média, corpo magro e sorriso singelo. Visitou Tomáz algumas vezes. Em seu perfil *online*, o código utilizado ao seu corpo era de “dotado” e “discreto”. O código do “dotado” conduzia a performatividade dele, como performance condizente aos códigos “ativão” e “machão”.

Homem M é um negro robusto, boca carnuda, pênis e bunda grande. No bate-papo, usava os códigos: “cara massa” e “discreto”. Tomáz e ele tiveram encontros sexuais. M tinha fantasia em ser submisso, ser chamado de “putinha” e “viadinho”. M costumava chamar Tomáz de “meu macho” e pedia para usar calcinha no ato.

Para Connell (2005), as masculinidades cúmplices caracterizam-se por atitudes de acomodação aos benefícios do sistema patriarcal. É a masculinidade através da qual os homens se identificam com práticas da masculinidade hegemônica. No entanto não cumprem, em bom rigor, todas essas práticas hegemônicas (Vale de Almeida, 2000). Isto é, percebem e desfrutam de algumas vantagens do patriarcado sem defenderem publicamente tal posição (Apud JANUÁRIO, 2016; p.125).

Januário apresenta-nos as análises desenvolvidas por Connell e Vale de Almeida a fim de compreendermos como acontece a relações entre esta masculinidade cúmplice com a hegemônica. Compreendemos a masculinidade hegemônica como corpo-norma e seus códigos condizentes. Já a masculinidade cúmplice condiz com as identificações-projeções do bom-gay à norma moral.

O corpo malhado de Tomáz foi comparado a de três atores pornôs (ruivos/loiros), como: James Jamesson<sup>191</sup>, Leander<sup>192</sup> e Tim Kruger<sup>193</sup>.

Estes três corpos surgiram como interpretações da imagem performativa induzida por mim através da *body art* de Tomáz. Poderia aqui, desenvolver minha performatividade de forma cúmplice a imagem-superfície viril de cada ator pornô. A masculinidade cúmplice consome e possui vantagens comerciais/publicitárias e, conseqüentemente, socioculturais de seus corpos.

<sup>191</sup> Disponível em: <https://www.pornhub.com/pornstar/james-jamesson> Acessado: 19/07/17

<sup>192</sup> Disponível em: <http://queerpig.com/tag/leander/> Acessado: 19/07/17

<sup>193</sup> Disponível em: <https://www.timtales.com/model-videos/tim-kruger/> Acessado: 19/07/17

Januário (2016) nos apresenta a questão teórica das novas masculinidades contemporâneas. Enquanto as masculinidades cúmplices exercem os privilégios valorizados pela masculinidade hegemônica. A masculinidade em (re)construção é movimento de processo reconstrutivo das performatividades de gênero masculino.

A masculinidade cúmplice está entre duas fortes classificações dicotômicas da identidade masculina. A hegemônica contra a subalterna.

O corpo cúmplice poder-ia-se iniciar um processo de (re)construção de sua masculinidade. Porém, por ser cúmplice não o faz, utiliza-se dos privilégios que lhe são associados na sociedade e reproduzem os códigos heterossociais performativos.

A masculinidade em (re)construção, diferentemente da cúmplice, precisa-se deliberar suas questões e exercer processos de envolvimento do ‘si mesmo’.

O que percebo são novos comportamentos de consumo e novas proliferações de identidades de lazer e prazer para este novo homem em (re)construção. Exemplo disso é a campanha publicitária da linha Natura Homem<sup>194</sup>. Outro exemplo, onde o corpo masculino fisiculturista apresenta-se como espetáculo é na cultura do boylesque<sup>195</sup>.

Nos Estados Unidos, acontecem anualmente grandes shows como Broadways Bares<sup>196</sup>. Em Viena, há eventos como Boylesque Festival<sup>197</sup>.

Já as masculinidades cúmplices, além da grande mídia e das tendências nas mídias locais, também possuem eventos turísticos como Circuit Festival<sup>198</sup>.

Este último possui fórmula reproduzível em cidades como Fortaleza.

No Brasil, esses eventos são comercializados como *out of club*, *sunset*, *pool party*.

### **O confuso Homem R**

Muitos dos homens que Tomáz encontrou-se, mantinham comportamento como “macho” hegemônico. Alguns, na prática sexual, *se soltavam* e revelavam fantasias com desejos reprimidos. No caso de Homem R, nunca realmente aconteceu um beijo, mas ele sentia muito prazer quando Tomáz fazia massagens em seu corpo. Principalmente no ânus.

Embora o prazer em ser passivo, o ato nunca aconteceu. Ele não assumia-se.

<sup>194</sup> Campanha midiática em 2017. Tem como *approach*, comportamentos e performatividade contemporâneas das masculinidades em (re)construção. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W5SAmO6ZzF8> Acessado: 19/07/17

<sup>195</sup> O boylesque resgata a estética dandy dos vaudevilles do início da modernidade com danças burlescas que, tradicionalmente, eram representadas por mulheres.

<sup>196</sup> Espetáculo competitivo no estilo Broadway. Tem como inspiração o lypsync drag e o streap-tease burlesco de Go Go Dancers. A proposta é misturar show, corpos semi-nus e dança. Nos grupos, a maior parte do elenco é masculina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AjhE6FaS4xE> Acessado: 19/07/17

<sup>197</sup> Festival competitivo de espetáculo de boylesque. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jhqj3URnAaM> Acessado: 19/07/17

<sup>198</sup> Evento de música eletrônica em Barcelona, voltado para o público homossexual de masculinidade cúmplice. Disponível em: <https://circuitfestival.net/barcelona/> Acessado: 19/07/17

Por isso, a procura por “curtição no sigilo” é um dos códigos prevalecente nestes bate-papos. O que acontece entre quatro paredes é fruto da imaginação subjetiva e sexual dos corpos em diálogo físico.

Fora dali, estes homens seguem a “obediência moral”.

Não assumem posturas públicas e responsabilidades sociais de seus privilégios. Reproduzem lógicas, reforçam códigos abusivos e reiteram a heterossexualização dos relacionamentos homossexuais. Alguns até se comportam de maneira *robótica*. Falam pouco para não serem *descobertos* com alguma performatividade afetada. Transam “feito machos”. Sem dar pinta.

**Modo de Preparo**<sup>199</sup>.



Imagem onze: Modo de Preparo / Fonte: Acervo Pessoal (2015)

‘Modo’ é uma *performance art*. Foi realizada durante um encontro marcado por estudantes de gênero e sexualidade entre diversas universidades e faculdades. Após a roda de conversa, *Ginger* surge com um *look* de cozinheira cor-de-rosa. Retira as vestes, mostra seu corpo e espalha seis revistas para o público.

As revistas eram direcionadas ao público LGBTQI+, como: *Junior*<sup>200</sup>, *Aimeé*<sup>201</sup>, *DOM – De outro modo*<sup>202</sup> e *G Magazine*<sup>203</sup>.

Nenhuma destas revistas atualmente são impressas e distribuídas.

<sup>199</sup> Disponível em: <https://reginger.hotglue.me/>

<sup>200</sup> Revista de comportamento, beleza, consumo e turismo LGBTQI+. Cancelada a distribuição. Atualmente a revista mudou de título para *Mais Junior*, tendo exemplares apenas pela Internet

<sup>201</sup> A Revista *Aimé* foi uma revista brasileira, voltada ao público homossexual masculino, publicada pelo grupo editorial Lopso de Comunicação.

<sup>202</sup> Esta revista foi a principal concorrência da revista *Junior*. Sendo a segunda revista de comportamento LGBTQI+ a circular nas bancas do Brasil

<sup>203</sup> *G Magazine* ou *Gay Magazine* foi uma revista brasileira com conteúdo de nudez masculina e reportagens voltadas para o público homossexual masculino

Na performance, apresento exemplares e peço para que cada pessoa escolha uma fotografia que lhe atraia. Em seguida, recorto cada imagem escolhida e colo a imagem em meu corpo. Depois, enfaixo as partes do corpo com as imagens. Exibo três bananas com seis ovos de galinha. Ingiro as três bananas com seis ovos, ainda crus.

Nas revistas, haviam imagens variadas da cultura LGBTQI+, porém são prevaletentes as imagens de corpos masculinos malhados.

Os participantes da performance escolheram todos corpos-norma para colar ao meu.

Retorno para a questão da masculinidade hegemônica, cúmplice e subalternas.

Na performance APPróxima de você, percebo determinados comportamentos que não, necessariamente, condizem com posturas políticas de alguns corpos.

Entre os corpos hegemônicos do gay-padrão, o código mais presente é o do “não sou, não curto afeminados”. Ok. Já entre os afeminados não há, necessariamente, a negação do “não curto” corpo-norma. O culto ao falocentrismo é generalizado neste contexto.

Embora muitos corpos contranorma são potencialmente políticos em sua existência, alguns ainda alimentam códigos, como: “bicha submissa”, “passiva gulosa”, “mulherzinha” e reiteram a lógica heterossexualizante na relação sexual.

O falocentrismo contemporâneo é exaltado pela cultura do “manda nudes”.

A fotografia do nu tornou-se prática popular e critério de (também) exibicionismo. Existem *digital influencers* que protagonizam compartilhamentos de seus nudes e alimentam a cultura. Participei de grupos virtuais que existem apenas para postagens de nudes.

Enquanto estive nos grupos<sup>204</sup>, observei as fotografias de maior popularidade. Geralmente eram corpos-normas com falos avantajados. Nudes de bundas também têm seu sucesso. Porém, as mais populares condizem com a imagem de corpo-norma. O bumbum do gay-padrão é belo e desejado. O da “bicha louca afeminada” é depravado.

Nos comentários destes nudes, corpos padrões recebiam falas como “quero”, “sento”, “me domina”, “eita”, “delícia” entre outros. Já das afeminadas, a popularidade era menor.

Há então uma contradição. Enquanto o corpo subalterno desta masculinidade se faz político em sua estética, seu comportamento sexual confere-se, por vezes, à norma/código heterossexualizante, estabelecendo a ideia de que o corpo malhado é belo e desejável. Enquanto, do outro lado, a cultura do corpo-gay-padrão é a completa negação do corpo afeminado-contranorma.

---

<sup>204</sup> Estes grupos são feitos através do Facebook. Você entra apenas se convidado, pois são grupos fechados. Neles há postagens de nudes de seus participantes. Com a política de privacidade da rede social, grupos como esses são banidos se denunciados. Porém, os seguidores da prática, após fechamento de um grupo, iniciam outro com a mesma proposta. Eu não faço mais parte de nenhum grupo. O último de meu conhecimento, refere-se ao link a seguir: [https://www.facebook.com/groups/632773230239445/?ref=br\\_rs](https://www.facebook.com/groups/632773230239445/?ref=br_rs) (Disponível em: 19/07/17)

Todavia, entre os pólos há exceções.

Também há encontros sexuais-amorosos entre corpos codificados como padrões com os subalternos. Alguns destes encontros podem conferir a perfeita relação heterossexualizante, em que o “macho” devora a “bicha safada”. Também há o encontro de afeminadas com afeminadas. O mais habitual é o comportamento do gay-padrão encontrar seus semelhantes.

Segundo Santaella, “mesmo quando se questionam os essencialismos e os binarismos, é difícil abdicar do corpo como material sobre o qual a cultura, a história e a técnica escrevem (2004; p.23)”.

A norma está para todos os corpos na mesma instância, como comentado por Butle, mas em níveis e interpretações diferentes.

Perceber que seu corpo é diferente é processo, fluxo. É performance. A experiência do corpo *drag* possibilita descobertas subjetivas definitivas para a estruturação de um corpo social. Conheci muitos rapazes que começaram se montando, depois se descobriram transexuais e iniciaram o processo hormonal.

Segundo Glusberg, “o *performer* atua como observador. Na realidade, ele observa sua própria produção, ocupando o duplo papel de protagonista e receptor do enunciado (2011; p.76)”. Ser, atuar e construir em ‘si-mesmo’ sua imagem-carne, montar-se. Perceber os códigos, os contextos e as performatividades.

O corpo-performer que está entre transições, constantemente perceberá ocasionalidades provocadas pela sua autoperformance. Artistas de performance atuam na cena como também observadores de seus atos.

Para Rodrigues, “como parte do comportamento social humano, o corpo é um fato social. É parte de um fato social ‘total’, em que cada parte depende da totalidade (1979; p.117)”.

Vivemos na explosão das imagens midiáticas e as interferências discursivas em nossos corpos. Estamos inseridos nos jogos de códigos contextuais inclusivos e excludentes, possíveis e impossíveis. Comemos, bebemos, copulamos, defecamos, deterioramo-nos, morremos e constantemente desejamos.

### **O desejo ao falo.**

Pensando na obsessão pelo desejo heterossexualizado do homem falocêntrico, realizei a imagem performativa de Faloexibicionismo<sup>205</sup>, vídeo-arte selecionada e exibida no 67º Salão de Abril<sup>206</sup>.

<sup>205</sup> Disponível em: <https://osolhosdetomaz.hotglue.me/>

<sup>206</sup> Tradicional evento de artes plásticas, artes visuais do Ceará

Este vídeo foi composto com base em pesquisa de nudes compartilhados publicamente em plataformas virtuais de pornografia homossexual. Relaciono a imagem de um corpo *trucado*<sup>207</sup> enquanto demais corpos exibem falos projetados no corpo eunuco.

Para Kellner, as “teorias pós-modernas privilegiam a cultura da mídia como o lugar de implosão da identidade e de fragmentação do sujeito (2001; p.299)”. Mesmo com a afirmação de Santaella sobre os binarismos intrínsecos ao “nosso corpo”, realizar a crítica para esta lógica gera uma preocupação política.

Segundo Januário,

No âmbito da multiplicação de formas de se vivenciar a masculinidade, cabe a utilização do conceito no ‘plural’: apresentam-se novos olhares que nos propõem a exploração de processos históricos (sociais, políticos e culturais) de produção e divulgação de modelos e padrões de masculinidades (2016; p.119).

A autora defende a compreensão no plural como um processo destas masculinidades estarem envolvidas com processos de (re)construção de si. O corpo do homem contemporâneo está permeado pelas novas masculinidades que a mídia e a arte produzem. O problema é quando estas masculinidades se constituem a partir da lei moral heterossexualizante e constrói uma lógica homonormativa dos comportamentos masculinos.

Enquanto o corpo de Guigo propõe um gay-padrão, o corpo de Juan propõe comportamentos estéticos como escolhas/opções de performatividade das identidades masculinas. Juan não explora as imagens performativas de outros corpos a não ser o seu *self* ou de estereótipos próximos, como o de Guigo.

### **Mais *youtubers*. Mais códigos. Mais performatividades**

Agora, apresento outros *youtubers*, como Felipe Mastrandéa<sup>208</sup>.

Felipe é outro jovem rapaz branco de corpo musculoso condizente com a norma-corpo do gay-padrão. Entre seus vídeos, alguns possuem temas, como: “Supremacia ativa entre gays”, “vídeos *fitness*”, “maconha e sexo”, “aprenda a fazer um boquete”, “25 cm de pinto”, “como limpar seu pinto”, “meu namorado mijou em mim”, “enfiei o dedo no cu na internet e todo mundo viu”, “meu vizinho me comeu”, “como dar o cu” entre outros.

Felipe protagoniza vídeos de caráter exibicionista sobre sua vida pessoal e sexual. Em seus vídeos, há relatos de como um homem com 25 cm de pênis o penetrou e depois espalhou para conhecidos o acontecimento.

<sup>207</sup> O ato de trucar (prender) o pênis é performatividade das Drag Queens.

<sup>208</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/user/finastrandecanal> (acessado em:22/06/2017)

Felipe critica a supremacia ativa entre os gays e assume a identidade de um gay-padrão passivo. Em outros vídeos, Felipe ensina como você depilar seu corpo e como dar o cu. Neste último, a fala do *youtuber* inicia assim:

*Hey guys, whats up. Eu estou aqui de novo, nessa série de utilidade pública que muita gente não sabe dar o cu ou dar o cu de uma maneira muito dolorida e eu vou tentar explicar pra vocês como dar o cu de uma maneira mais (digamos assim) que doa menos.*<sup>209</sup>

Este vídeo possui 693.126 visualizações até o atual momento. Felipe codifica comportamentos sexuais dos homossexuais. Ao dizer sua técnica de como dar seu cu ou como realizar um boquete, afirma códigos de como realizar estes atos. Um deles é o incentivo ao “beijo grego”, outro é a utilização do lubrificante. Então, questiono: em qual medida um corpo contranorma conseguiria dialogar com algum público sobre determinado tema?

Para Felipe e seu alcance de seguidores, sua imagem-superfície é condizente com a possibilidade de seu texto. Caso fosse um corpo *drag queer*, tais informações não seriam transmitidas, aceitas e compartilhadas com a aceitação de Felipe. Será?

Talvez um corpo-norma-musculoso de um negro também conseguiria este diálogo. Todavia, a cor de Felipe também é influenciadora neste aspecto, já que muito se cultua a hipersexualização do corpo negro. Se um corpo negro, mesmo que gay-padrão, proferisse as mesmas informações de Felipe, seu canal poder-se-ia considerar como um fluxo contranorma (de algum nível) e *queer*. Felipe é aceito pois é desejado e sua imagem é uma superfície publicitária para seu estilo *digital influencer*.

Outro famoso *youtuber* analisado é mais conhecido por seu corpo *drag*: Lorelay Fox.

Lorelay é criadora/produtora do canal Para Tudo<sup>210</sup>. Entre seus vídeos publicados, os temas são: “Tutorial *drag queen*: maquiagem”, “É *drag* ou é trans?”, “Gays são engraçados?”, “Gays afeminados”, “Gênero nas escolas”, “Preconceito no meio gay”, “Maquiagem masculina: pele e barba”, “Por que ser *youtuber*” entre outros.

Lorelay tornou-se uma figura midiática, cedendo entrevista para Marília Gabriela e participando de mesas temáticas em eventos de gênero e sexualidade pelo Brasil. Em vídeos como “Gays afeminados”, “Gênero nas escolas”, “É *drag* ou é trans” e “Preconceito no meio gay”, Lorelay comunica-se de forma didática sobre os códigos relacionados às questões temáticas. Danilo, o rapaz por detrás de Lorelay também surge no canal, enfatizando sua masculinidade fora da personagem *drag* (COELHO; 2012).

Exemplo disso é quando Danilo realiza o vídeo “Maquiagem masculina”, seguindo os moldes dos códigos apresentados por Juan Alves. Já no vídeo “Tutorial *drag queen*:

<sup>209</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TGKD8l3-bi8&t=110s> Acessado em: 22/06/17.

<sup>210</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC-NW3bCGpuJm6fz-9DyXMjg> Acessado em: 22/06/17.

maquiagem”, Lorelay afirma e reitera códigos de performatividade do gênero *drag*, como a prática do apagamento das sobrancelhas para o desenho de novas, o contorno dos ossos do rosto, como realizar o contorno do nariz, como desenhar a boca com batom, como esfumçar a sombra, como passar *blush* e iluminador na maquiagem. No final, Lorelay incentiva aos seus receptores a treinarem o código.

Por último, mas não menos importantes, temos Anderson Marco<sup>211</sup> e Romagaga<sup>212</sup>.

Anderson ficou conhecido na internet por exibir a forma como dança em suas aulas de zumba<sup>213</sup>. O rebolado do rapaz ficou famoso, chegando a apresentar-se no programa Eliana, da emissora SBT em março de 2015. No canal de Anderson, além de registros das coreografias realizadas por ele, também há vídeos temáticos como reiteração dos códigos textuais de um *youtuber*.

Dentre seus vídeos, encontramos temas, como: “Superando a gordice”, “Depilação masculina”, “Hidrotrox”, “Por que homens não dançam?”, “Salve a pinta – Como dançar sem dar pinta”<sup>214</sup> entre outros.

Neste último, Anderson defende uma forma do homem dançar sem “dar pinta” e sem parecer afeminado. Diferente de Lorelay, Anderson possui corpo-norma igualmente a Guigo e Juan. Sua fama deu-se exatamente pelo encontro deste corpo musculoso e “ másculo” rebolando o bumbum.

Embora Anderson rebole, o rapaz defende sua forma de dançar como o código que seu corpo comunica, ou seja: um gay-padrão deve dançar como Anderson pois assim ele será um “macho”, “ másculo” dançante.

Segundo Anderson, para dançar sem dar pinta, deve-se ter “muito cuidado com os braços nessa hora. Braço condena. Braço é exagerado”. E assim, ao longo de seu vídeo, o rapaz expõe códigos de movimentação performativa “discreta”.

Já Romagaga é uma *web celebrity* que ficou famosa por seus vídeos cômicos.

Em alguns deles, a *youtuber* codifica gírias como “lacradora”, “destruidora”, “pisa mais”. Romagaga é o único exemplo de *youtuber* nordestina neste trabalho. A maioria de *digital influencers* estão localizados na região Sul/Sudeste.

Dentre os vídeos de Romagaga, não existe uma proposição temática como os outros *youtubers*. Seus vídeos são curtos e aparentam improvisado na hora da gravação. Romagaga escolhe a estética do feísmo e caricato (*queer*). Alguns de seus vídeos possuem títulos como: “Pedro tatuei teu nome na Bunda”, “Tava me banhando nas lágrimas das inimigas e quase

<sup>211</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCWpxFTfAkDF28ceWVALyM6A/feed> Acessado em: 22/06/17.

<sup>212</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/user/RomagagaGermanotta> Acessado em: 22/06/17.

<sup>213</sup> Ritmo de dança popular nas academias de musculação

<sup>214</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JRLKmb9B60Y> Acessado em 22/06/17.

morri afogada”, “Pedro desculpas por ter cagado no seu piu piu”, “Eu quero Close”, “Eu sou puta”.

No vídeo de “Tava me banhando...”, Romagaga grava no quintal de sua casa, enquanto fala, sua mãe grita. Até aparecer também no vídeo e começar a dar ‘chineladas’ em Roma por sua “putaria”.

Romagaga também se tornou cantora de funk, tendo músicas como: “Eu vou lacrар teu priquito”, “Rola La Rola” e “Sou quenga”. Em suas letras, há forte presença do culto ao falocentrismo, ao corpo-gay-padrão e a categorização do corpo feminino/afeminado com os termos: “puta”, “quenga”, “rapariga” entre outros. Romagaga codifica em alguns vídeos a cultura de disputa entre mulheres cis-biológicas com mulheres trans. Sua conduta exibicionista é criticada entre membros de sua cultura LGBTQI+, resultando em um vídeo, postado<sup>215</sup> em 15 de fevereiro de 2015, no seu canal oficial do *Youtube*, onde Romagaga diz estar cansada de ser apedrejada, de ser vista como uma “bicha velha”, como “travesti” e segundo suas palavras: “a gente tem mídia, a gente tem visibilidade, tem seguidores, mas isso não serve de nada”, “nosso dinheiro e nossa mídia não servem de nada só porque eu sou travesti”.

Em seguida, Roma raspa todo o seu cabelo. Este vídeo possui (até o presente momento) 999.707 visualizações.

Em minha opinião pessoal, embora Romagaga seja uma figura contraditória sobre a difusão de seus códigos. O corpo dela chegou a este ponto, exatamente, por ser um corpo contranorma exibindo-se e produzindo imagens-superfícies na internet. Apesar de seus equívocos discursivos, Romagaga é uma imagem necessária de resistência e existência estética tanto na vida, quanto na mídia.

O que todos esses *youtubers* têm em comum é a construção discursiva e imagética de um comportamento homonormativo. Até mesmo Lorelay, com seu corpo *drag* e masculinidade afeminada. Em seus códigos também há conduta homonormativa, porém Lorelay é o desvio destes cânones. Já o corpo de Romagaga é a representação da contranorma por completo. Não é apenas uma pinta mas uma mancha.

Segundo Assumpção, “o gesto de dar pinta é um gesto absolutamente dotado de densidade histórica (2011; p.51)”.

Segundo o autor, “na era da homonormatividade<sup>216</sup>, o veado afeminado e a sapatão caminhoneira configuram verdadeiros terroristas da moral e dos bons costumes homossexuais

<sup>215</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2aofVd0BCEY> Acessado em: 22/06/17.

<sup>216</sup> Assumpção desenvolve este termo como uma nova percepção para os corpos masculinos heterossexualizantes. As masculinidades contemporâneas são construídas a partir da perspectiva histórica do corpo masculino. Principalmente com a influência da identidade homossexual como masculinidade viril e fisiculturista.

(2011; p.46)”. Os braços exagerados comentados por Anderson correspondem aos movimentos dos veados afeminados terroristas da moral e dos bons costumes. Porém, este mesmo veado também gosta de rebolar, quicar e tremer o bumbum. Por que então o corpo de Anderson é codificado como aceitável e sensual, enquanto o da “bicha louca” que “dá pinta”, como o de Romagaga é engraçado e perseguido? Estes corpos condizem às lógicas de masculinidade hegemônica e subalterna e cada qual exerce gestos diferentes em sua performatividade de gêneros. Enquanto Anderson performativa em seus músculos, a imagem viril do fisiculturismo. Romagaga possui performatividade relacionada com o feminino transexual bicha.

Segundo Assumpção,

Os gestos afetados do veado fatalmente retrabalham o afeto negativo que foi e é continuamente suscitado pelo policiamento social homofóbico (2011, p.51).

Segundo o autor, o “gesto da bicha que desmunheca é sempre um arquivo de histórias de injúrias sofridas. Mas é também a expressão desejante e a reinauguração (ou reinvenção) de nossas possibilidades de existência (ASSUMPCÃO; 2011, p.51)”.

Romagaga é exemplo disto. Até mesmo quando ela leva ‘chineladas’ de sua mãe durante a gravação de um vídeo, ela não deixa de fazer, de expor e constantemente resistir.

No caso de *Ginger Grace*, as injúrias e os abusos sofridos tornaram-se em material de impulso performático para trabalhos artísticos.

Segundo Altmayer, a arte externaliza potências políticas. A arte que se expressa no corpo (*body art*) é político, “trabalha na resignificação de comportamentos, na geração de novos saberes do corpo, e se converte em instrumento de guerrilha, em estratégia de defesa e resistência aos dispositivos de controle que nos atravessam (2016; p.28)”.

A experiência com Tomáz foi importante para compreender como funciona o compulsivo mundo pela identificação ao código normativo do gênero masculino.

Segundo Eco, “não é correto afirmar que um código organiza signos; um código proveria regras para gerar signos como ocorrências concretas no curso da interação comunicativa (1976; p.40)”. Assim, no percurso performativo entre os códigos norma e contranorma dos corpos LGBTQI+, identifiquei que cada código relacionado como norma ao nosso corpo é, igualmente, uma possibilidade de deslocamento do interpretante relacional e contextual dos corpos. Quando se montava, *Grace* subvertia determinados códigos e impulsionava seu processo de significação para geração de novos interpretantes, compondo um corpo *drag* como desconstruidor de performatividades de gênero.

Em Tomáz, *Ginger* surge (ainda) como processo performativo, porém diferente.

Primeira diferença: I. *Ginger* como *Grace* utilizava unhas postiças. *Ginger* como Tomáz parou de “roer” as unhas e deixou crescê-las. II. *Ginger* como *Grace* usava perucas. *Ginger* como Tomáz utilizou procedimentos estéticos para compor seu cabelo, como: hidratação, alisamento, escova inteligente. III. *Ginger* como *Grace* utilizava uma grande barba purpurinada. *Ginger* como Tomáz utilizou barba, bigode e cavanhaque. IV. *Ginger* como *Grace* usava maquiagem *drag*. *Ginger* como Tomáz ainda usa maquiagem, mas sem apagar as sobrancelhas ou realizar contornos. V. *Ginger* como *Grace* não falava e nem se movimentava muito. *Ginger* como Tomáz movimenta-se, dança e fala.

Segundo Glusberg, “as performances permitem, graças a um trabalho de liberação dos estereótipos, aumentar as possibilidades de ação num percurso desalienante e progressivamente abrangente (2013; p.93)”.

Neguei inicialmente o estereótipo do gay-padrão a fim de construir memórias a partir de imagens performativas de meu corpo, sexo/gênero e sua relação íntima com minha família e o mundo social. Depois construo em meu próprio corpo, o estereótipo anteriormente negado para que, em pele, vivenciar os contextos condizentes as normas de performatividade apresentadas. Desta forma, encontro que tipos de possibilidades performativas este corpo-norma-malhado possui para “dar pinta” e ainda ser (em alguma medida) político.

### **A dança entre *Ginger*-Tomáz**

Juntamente ao processo performativo nas academias de musculação, participei e fiz aulas de ballet clássico em escolas de dança<sup>217</sup>. Também fiz aulas de dança contemporânea com a artista Silvia Moura<sup>218</sup>. Tive aulas de danças afrodescendentes e descolonizadas com o bailarino Gerson Moreno<sup>219</sup>, além de oficinas voltadas para a compreensão do movimento no corpo. Neste período, realizo os dois últimos trabalhos performáticos de *Ginger*-Tomáz: Madrepérola<sup>220</sup> e REGinger<sup>221</sup>.

Em Madrepérola, gravado na praia da Barra do Ceará, meu bairro de origem, desenvolvo movimentos baseados em duas premissas dançantes: o *Voguing*<sup>222</sup> e Oxum<sup>223</sup>. Os passos referentes a simbologia de Oxum consistem em movimentos leves e charmosos com

<sup>217</sup> Segundo Tiburi, “dança é *experimentum poeticus* do corpo como a poesia é o *experimentum crucis* da linguagem (2012; p.39)”.

<sup>218</sup> Bailarina, atriz, artista cearense. Sendo consideradas uma das mães da dança em Fortaleza e referência nacional em dança contemporânea.

<sup>219</sup> Bailarino cearense, natural de Itapipoca. Coordena a Escola de Dança da cidade. Referência nacional de pesquisa em danças afrodescendente e corpos descolonizados.

<sup>220</sup> Disponível em: <https://reginger.hotglue.me/>

<sup>221</sup> Disponível em: <https://reginger.hotglue.me/>

<sup>222</sup> Vogue ou voguing é uma dança moderna altamente estilizada que se caracteriza por posições típicas de modelos com movimentos corporais definidos por linhas e poses.

<sup>223</sup> Orixá feminino cuja encarnação no Brasil é a água doce em geral; é dada, em alguns mitos, como filha de Aganju ou de Oxaguiã

as mãos. Oxum leva um espelho e cajado nas mãos. Possui significados sobre beleza, água e ouro, dourado. A imagem performativa deste trabalho faz analogia a experiência espiritual que *Ginger* foi desenvolvendo durante o processo de pesquisa.

Além de também ser inspirada em autoperformance. Gravar no bairro em que nasci também está relacionado ao litoral histórico de minha família. Madrepérola é a rainha de todas as pérolas. Preciosidade que surge performativamente. O *voguing* faz analogia ao fluxo da bichisse. A bicha que está entremeios da existência. Entre o céu, o mar, a terra. Existe muita água no universo das LGBTQI+. Universo curioso, múltiplo e nascente. A onda é sempre crescer, quebrar, ser inconstante. Causar correntezas. Maremotos se preciso.

Os braços neste vídeo é o elemento principal do movimento. Ao contrário de Anderson Marco. Aqui, Tomás-*Ginger* exhibe seus braços como potência de sua bichisse.

Em REGinger, o trabalho se opera como resultado das experiências estéticas anteriormente iniciadas: *collage*, *mixed codes* e *work in process*. *Ginger* ressurgiu através de uma máscara, depois desfragmenta seu corpo em movimentos leves, retira a máscara e revela o rosto por trás da criatura. Juntamente com outro artista convidado compondo a mixagem, *Ginger* inicia a pronúncia de alguns códigos do universo LGBTQI+, como: “batom”, “close”, “cílios”, “regata”, “salto” entre outros. As palavras aleatórias vão compondo o ritmo da mixagem ao vivo. O tempo fica frenético. *Ginger* inicia movimento em *voguing*, enquanto continua a cantar/pronunciar palavras. Até que relata algo que me venha no momento, algo relacionado ao que viveu ou descobriu ao longo desta pesquisa.

Das vezes realizadas, *Ginger* desabafou algumas considerações do tipo: “não preciso de macho, eu compro meu próprio batom, proteína e Salton<sup>224</sup>”. Ao final, *Ginger* defende que somos todos bichas, todos podemos e possuímos potencial reconstrutivo, basta ter coragem e se jogar, “dar pinta” sem medo e encarar os desconfortos de frente. Seja qual for o seu corpo, “dê pinta” e não se conforme com contextos constrangedores, repressores e submissos.

Mostre-se. Dialogue.

O gesto da “pinta<sup>225</sup>” desloca os cânones das performatividades de gênero.

Tenho “dado pinta” desde minha infância. *Ginger* intensificou isso enquanto sua estética da existência *drag*. Tomás tornou este movimento ainda mais consciente e corporal na dança.

---

<sup>224</sup> Marca de espumante

<sup>225</sup> Dar pinta continua em alta, sendo uma performance empregada constantemente por muitos de nós, íntima e publicamente – o que eu agora quero qualificar como uma estratégia afetiva (e rebelde) de criação de possíveis – como uma performance utópica (ASSUMPCÃO, 2011, p.46).

Dançar, “desmunhecar” é um ato político e performático. Enquanto Anderson Marco defende a ideia do corpo masculino dançar sem “passar vergonha”, *Ginger-Tomáz* faz exatamente o inverso. O corpo dançante é um corpo desmunhecado. O *voguing* tem nos movimentos braçais foco de desenvolvimento coreográfico.

Quanto mais braços, mais *vogue*.

*Strike a pose*<sup>226</sup>!

Se pudéssemos dançar, não precisaríamos falar. Mas alguns corpos precisam urgentemente falar. Corpos contranorma precisam deliberar suas questões.

É a partir deste exercício de fala e locais de fala para estes corpos que a transformação pode acontecer. Como Romagaga que precisou falar de suas angústias, raspar sua cabeça pe chamar atenção para ela de uma forma diferente que nem a própria, talvez, nunca tivera pensado em seu processo.

O corpo da “bicha” possui sim mídia. A mídia-bicha (*mídia-queer*) na contemporaneidade é mercado – também – consumidor. O corpo da travesti (trans) também possui possibilidades midiáticas de imagem-superfície. Estas possibilidades são verossímeis na internet. Enquanto nas mídias mais convencionais, como cinema, televisão, impresso, existem movimentos já confluentes, cognitivos e codificados em seus contextos específicos. Na internet, a “bicha” e a travesti (trans) podem comunicar-se, relatar-se e exibir-se “livremente”. Todavia, como Romagaga disse, elas igualmente serão perseguidas, oprimidas e abusadas.

“Dar pinta<sup>227</sup>” é um ato de resistência performativa. É ato deliberativo contra as normas condicionantes ao corpo-bicha. Quando me refiro a “dar pinta”, não digo apenas para os corpos masculinos subalternos, mas a todos os corpos que sentem a pressão de viver no discurso patriarcal e desigual. Seja mulher, homem, transsexual ou intersexual.

“Dar pinta” é universal e político.

Quando *Ginger* performa, seja como corpo *drag* ou como movimento de dança, resgata historicamente e culturalmente todos os demais corpos que passaram por situações de opressão, preconceito e abusos. Como foi colocado por Glusberg (2013), a performance é um meio de resgatar histórias. Neste trabalho, resgatei histórias não só minhas, mas todas as que estavam ao meu redor e as que também me influenciaram enquanto projeção-identificação.

Minha história também é a história de Menino W, de Homem R, de Juan Alves, de Romagaga, de minha família e também sua, querido leitor. Os códigos do mundo são nossos.

---

<sup>226</sup> Faça uma pose

<sup>227</sup> A partir do movimento queer. Em 2017 iniciou a campanha #StopPlumofobia. Plumofobia é a fobia a pessoas que “dão pinta”. Para mais informações da campanha, acessar: <https://www.facebook.com/StopPlumofobia-1820556861606639/> Acessado: 19/07/17

Utilizei meu corpo como meio, veículo e suporte para esta pesquisa acadêmica e artística. Tracei limites e vivi a liminaridade ritualística nele.

Como Tomáz, por exemplo, coloquei minha saúde em risco por diversos momentos. A compulsão pelo corpo belo e perfeito dominou-me por um período. Tomei suplementação e realizei exercícios físicos em abundância, o que resultou em dois problemas: I. Tive dores severas nas articulações e machuquei o bíceps esquerdo. II. Utilizei suplementação termogênica para aceleração de metabolismo, afetando severamente o funcionamento de meu fígado. Este último problema foi mais severo. O primeiro eu consegui resolver nas aulas de alongamento na dança. Já o segundo ocasionou um problema de sangramento.

Tomáz utilizou meu corpo como alternativa para outros suportes, oferece minha imagem “malhada” como coerente à performatividade de gênero do meu corpo sexuado masculino. O que eu não esperava encontrar eram os desafios e percalços de minhas escolhas performativas.

Para Glusberg,

O *performer* trabalha não com um único código, mas com vários códigos ao mesmo tempo; estes códigos (que também são governados, obviamente, pela mobilidade e pela mudança permanente) determinarão sua interação, as possibilidades combinatórias, que adquirem uma forma parabólica (2013; p.78).

Precisei de um tempo a mais para realizar este trabalho. Era necessário (ao menos para mim) e para a proposta performativa de pesquisa, passar pelas vivências tanto de *Grace* quanto de Tomáz. Por muito tempo, defendi o corpo de *Grace* como o maior descontextualizador de meu corpo social. Porém, percebo que eu sempre fui a *bichinha*, esquisita e contranorma. Desde os primeiros anos de idade, já era chamado de veadinho e já era abusado. *Ginger Grace* não era um cânone de desvio pessoal, mas sim social.

Para meu corpo já afeminado, a maior vivência descontextualizante foi conviver e conseguir criar relacionamentos dentro de espaços em que eu não era bem recebido e codificado.

Segundo Flusser, “onde quer que se descubram códigos, pode-se deduzir algo sobre a humanidade (2007; p.130)”. O autor fala-nos sobre deduzir algo sobre a humanidade onde se descobrem os códigos. Descobri neste trabalho como os códigos funcionam contextualmente em seus ambientes codificantes do corpo (RODRIGUES, 1979).

O código é contextual e também fluído.

Nunes comenta que o campo de estudos da performance assume posição independente de molduras analíticas já determinadas. A performance trabalha com um largo “campo relacional de reflexão sobre comportamentos humanos e suas recriações, em diversos ambientes, o que, naturalmente, inclui as artes cênicas e outras teatralidades (2016; p.112)”.

Os campos relacionais que Nunes nos traz, reflete a relação dos códigos com o contexto relacional dos corpos em que ele é aplicado e reiterado. No caso do gênero, os códigos reiteram os comportamentos ritualizados das performatividades. Como Nunes também afirma, não há molduras que determinem a análise e o processo em estudos da performance. O processo metodológico aqui foi descoberto ao longo do período de imersão nele mesmo. Tanto é que, para o meu distanciamento, houve diversas crises e complicações.

Segundo Nunes,

A performance, como um campo de conhecimento, não se assenta nos cânones científicos/acadêmicos, propondo-se como uma desafiadora ferramenta de reflexão que atua em um terreno arenoso e movediço, sob o qual podemos nos considerar, no século XXI, cada vez mais submersos (2016; p.116).

Confesso que convivi neste contexto arenoso durante o percurso do trabalho. Foi difícil realizar determinados distanciamentos críticos necessários. A autoperformance segue metodologias que, por ventura, são de cunho muito solitário.

Por sua concentração nas transformações do *self*, o retorno a si é desafiador e pouco previsível. O corpo precisa de seus intervalos, descansos e reclusões. Tem tempo específico de compreensão do fluxo incorporado.

Estar submerso numa pesquisa acadêmica e performativa tenciona os limites de produção textual e imagética. Houveram outros trabalhos realizados que não foram apresentados, mas suas realizações acompanharam o processo à compreensão final dele.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Tenho consciência que este trabalho põe em questão o formato da escrita acadêmica.

Embora o caráter ensaístico, a maior preocupação foi manter relação próxima entre teoria e prática. Aqui, existem duas grandes premissas de pesquisa: I. Pesquisa bibliográfica. II. Pesquisa artística.

O encontro desses dois universos de conhecimento, gerou a possibilidade investigativa da dissertação. Nisso, também tenho consciência que este trabalho só foi possível pelo total apoio de meu orientador.

Tutunho foi forte inspiração para a realização do trabalho. Além da influência como professor, sua vida como artista também foi inspiração.

### **Relatando Tutunho**

Tive educadores de arte ao longo do meu percurso em pesquisa artística, mas minha relação enquanto pesquisador (também acadêmico) em performance aflorou com as trocas de informações e conhecimentos entre meu orientador-educador de mestrado e eu. Conheci

Tutunho já no mestrado, sua imagem no início me assustava. Eu me exigia disciplina e me sentia meio retardatário. Era início de um processo ao qual não compreendia bem como começar e o que descobriria. Quando tive a primeira orientação, soltei pensamentos em desordem. Ele escutou e realizou diversas provocações a partir da minha fala. Assim, senti a necessidade de estar próximo dele.

Além dos encontros semanais nas cadeiras do programa de ensino, realizei, durante um ano, estágio à docência, onde também assisti as aulas que ele ministrava para a graduação.

Tutunho é um professor-performer, pesquisador da área e também artista. Em suas aulas, era comum acontecer discussões referidas aos textos estudados, mas também acontecia que este diálogo sucedia a procura de respostas prontas para compreender o autor analisado.

Os textos serviam de gancho para extensão e para o movimento do pensamento. Às vezes, numa única aula de Tutunho, aprendíamos os conceitos da semiótica, além de explorarmos sentidos corporais como o olfato. Ele implicava nossos corpos de forma performática<sup>228</sup> para compreendermos a abstração do signo proposto pelos autores.

Ciotti, comenta que “a performance provoca mudanças no olhar e na sensibilidade dos indivíduos, tendo uma função pedagógica (2014, p.63)”. Quando ações como esta aconteciam nas aulas do mestrado, ele conseguia alcançar os interesses de base da sala, provocava um fluxo no pensamento e despertava desejo e curiosidade nos alunos.

Segundo Ciotti,

Nesse movimento, alguns alunos não se deixarão seduzir, outros terão uma repentina e passageira admiração pelo ardor com que o professor-pesquisador demonstra a sua paixão. Alguns, poucos, compartilharão com ele e performatizarão futuramente com o movimento. Entrarão em ação, em relação ao movimento iniciado pelo professor-pesquisador (2014, p.60)

Tutunho me ensinou mais do que a metodologia proposta por ele em aula. Acompanhá-lo e assistir suas aulas proporcionou diversos aprendizados. Meu orientador-educador ensinou-me a ser um pesquisador acadêmico, um artista performático, um pesquisador em arte. Ensinou-me a ouvir, pensar, corrigir atividades. Causou-me instabilidades e anseios por experimentar o conhecimento de forma corporificada (performática). Aprendi lições de vida para além do programa de ensino proposto. Aos poucos, ele tornou-se uma forte inspiração.

Tutunho tornou-se um mestre influenciador em meu percurso educacional. Exemplo disso são os meus trabalhos performáticos. Quando ele apresentou o trabalho “Réquiem para

---

<sup>228</sup> Segundo Ciotti, “quando um professor está diante de seus alunos, ele tem condições de usar vários elementos como voz, o corpo e o lugar onde está para comunicar aquilo que pensa aos corpos que estão diante dele” (2014, p.59).

meus pais”<sup>229</sup> em sala de aula, Tutunho compartilhou seu processo de pesquisa por meio dos registros de ações. Estes, os registros, são distribuídos e organizados em dispositivos (mídias) de exibição, tornando a sala de aula<sup>230</sup> num dispositivo performático. Nisso, a transmissão da complexidade do conteúdo da performance era amplamente explorada.

Sobre “Réquiem para meus pais”, Tutunho comenta:

No ano de 2009, desenvolvi, de início, solitariamente, e depois, em colaboração com o Projeto Balbucio e outros artistas uma série de trabalhos de natureza performática e instalativa que compuseram um réquiem (homenagem aos mortos). Depois da morte da minha mãe, especialmente depois que meus irmãos e eu tivemos de organizar os objetos pessoais deixados por ela. Ali, várias ideias me ocorreram. Resolvi então selecionar cinco ideias e fazer um “Réquiem para meus pais”. (OLIVEIRA JUNIOR, 2009).<sup>231</sup>

O trabalho é dividido em várias ações performáticas realizadas no período descrito. Na aula-performance, Tutunho apresentava processos como “O Banho”<sup>232</sup>, “papaimamã”<sup>233</sup>, “Maria”<sup>234</sup>, “O castigo”<sup>235</sup>, “Lamentos da Cova”<sup>236</sup> e a “A Paideia de Tutunho”<sup>237</sup>.

Um dos trabalhos que mais influenciou meu processo de pesquisa em performance foi “papaimamã”. Em aula, ele trazia objetos pessoais de seus pais e os distribuía na sala, além de exibir vídeos e relatar a experiência performática. Ao ver este trabalho compartilhado, juntamente com as informações teóricas sobre a arte da performance, meu desejo foi aguçado para a realização de minha própria pesquisa.

“papaimamã”, “Maria” e “O castigo” influenciaram-me na descoberta de arquivos pessoais e na realização da performance “Interiores”<sup>238</sup>. Já a performance “Lamentos da Cova” me influenciou na realização de “Gatona”<sup>239</sup>.

A ação de “Lamentos da Cova” é bem simples e simbólica. Tutunho vai ao túmulo de seus pais e canta músicas marcantes da história de sua família. Em “Gatona” viajo a cidade de Camocim<sup>240</sup> para visitar o túmulo de minha avó. Quando realizei a visita, confeccionei duas orelhas de gato e me adornei com eles. Nas mãos, levei o que restou do cavalo branco de gesso deixado por ela antes da sua ida. Aconteceu um reencontro.

<sup>229</sup> Disponível em: <http://balbucio.com/balbucio>

<sup>230</sup> Segundo Ciotti, o professor-performer ao pensar sua metodologia e planejamento de ensino, “movimenta os conhecimentos que possui sobre a arte em direção ao seu aluno”, produzindo o movimento do “pensamento de arte”, que para a autora é “um pensamento em movimento, um pensamento em performance” (2014, p.61).

<sup>231</sup> Texto retirado do site: <http://balbucio.com/balbucio>

<sup>232</sup> Disponível em: <http://balbucio.com/balbucio/?p=1769>

<sup>233</sup> Disponível em: <http://balbucio.com/balbucio/?p=1773>

<sup>234</sup> Disponível em: <http://balbucio.com/balbucio/?p=1771>

<sup>235</sup> Disponível em: <http://balbucio.com/balbucio/?p=1763>

<sup>236</sup> Disponível em: <http://balbucio.com/balbucio/?p=1767>

<sup>237</sup> Disponível em: <http://balbucio.com/balbucio/?p=1765>

<sup>238</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/157885187>

<sup>239</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/208978414>

<sup>240</sup> Cidade Litoral do Ceará

Já o trabalho “A Paideia de Tutunho” influenciou-me em diversos níveis de processo. A forma como ele implicou seu corpo neste trabalho inspirou a realizar performances com forte transformação corporal (*body art*). Quando Tutunho apresenta o trabalho, reperforma ações como o corte das unhas do pé e a retirada dos pelos da barba.

Nós, alunos-educandos-público, presenciávamos o performer em transfiguração.

Sobre a “Paideia”, Tutunho nos fala que:

Durante os três meses do processo, trabalhei por uma reeducação do meu corpo e da minha alma. Trata-se da idéia de Paidéia (“educação de meninos”): formação do homem, da busca da virtude (Arete), do ideal de belo e bom (kaloskagathon), de valores como: honestidade, perseverança, elegância, justiça, temperança, discernimento, sabedoria, paciência, humildade, fidelidade e generosidade como herança paterna/materna (OLIVEIRA JUNIOR, 2009).<sup>241</sup>

Esta influência resultou na realização dos trabalhos “IIID”<sup>242</sup> e “Os olhos de Tomáz”<sup>243</sup>.

Estes são apenas alguns momentos, existiram vários.

É impossível mensurar os acontecimentos da vida e descrever todas as sensações que vivi durante meu relacionamento com ele. Aos poucos construímos uma relação de amizade. Tutunho ensinou a me podar, esperar, mudar e não ter medo de permitir meu corpo nestes processos. Pensando nisto, realizei o trabalho “Carta a Tutunho”<sup>244</sup>, onde reperformo a ação de cortar as unhas, compondo uma carta-performativa.

Segundo Ciotti, a iniciativa da pedagogia do professor-performer não “se trata de um método rígido, mas sim de uma atitude de pesquisa” (2014, p.63), pois estudar a docência em arte e sua pedagogia é compreender que este processo como pensamento permanece em movimento, regendo seu fluxo de ensino.

Tutunho abriu possibilidades para pesquisa acadêmica com corpo-objeto.

Ao abrir essas possibilidades, o corpo intensifica a percepção de mundo e de como ele nos chega e de como nós o absorvemos, relacionamo-nos e absorvemos as imagens que nos rodeia.

Esta pesquisa iniciou-se experimentando e compreendendo os códigos do universo *Drag Queen*. Então, quanto mais imerso, submerso ao terreno arenoso, fui compreendendo em que medidas estes códigos são ritualizados pela performatividade. Com Tomáz, aconteceu o mesmo de acordo com o contexto discursiva da lógica moral.

<sup>241</sup> Disponível em: <http://balbucio.com/balbucio>

<sup>242</sup> Acessar: <https://reginger.hotglue.me/>

<sup>243</sup> <https://osolhosdetomaz.hotglue.me/>

<sup>244</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/197040590>

Segundo Nunes,

O resgate de comportamentos ritualizados, transformados em performances artísticas, implica, necessariamente, uma pesquisa de fontes, não somente em arquivos e discursos literários ou noutros registros, mas, também, com relação ao conhecimento corporificado nos repertórios (2016; p.137).

*Ginger-Tomáz* abriu novos caminhos de pesquisa para mim. Espero que, em alguma medida, inspire os leitores a fazer o mesmo.

Performe. Transforme. Dê Pinta. Faça da vida, arte.

Da arte, uma possibilidade de vida.

Nossos corpos estão preso neste jogo normativo, onde o ponto de chegada é partida para mais consumo. O corpo é o alvo. Pensar nele implica orbitar em seu universo. Todavia, cuidar do corpo não é algo ruim. “A musculação em si mesma não é boa ou má. Ela é um instrumento do qual as pessoas podem dispor para modelar os seus corpos de acordo com suas expectativas (AMORIM, 1995; p.246)”. Neste contexto, o ruim está na obsessão pelo corpo viril e os conflitos sociais e subjetivos embasados nele, como: machismo, misoginia, transfobia, homofobia, plumofobia<sup>245</sup>, disformia muscular, anorexia, bulimia, entre outros.

Viver em um corpo é angustiante. Por isso precisamos nos relatar.

Ao relatar *Ginger-Tomáz*. Relato, em alguma medida, todas nós: bichas e pintosas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEM, Giorgio. **Nudez** / Giorgio Agambem; tradução Davi Pessoa Carneiro – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios** – Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALTMAYER, Carlos Guilherme Mace. **Tropicuir: (re)existências políticas nas ações performáticas de corpos transviados no Rio de Janeiro**; orientadora: Denise Berruezo Portinari; co-orientadora: Tania Rivera. – 2016

AMARAL VIEIRA, Helena de Castro. **Como construir uma autoperformance: a partir da questão de gênero, do meu corpo e de alguma revolta**. UNIRIO. Rio de Janeiro, 2006

AMARAL, Marcio Tavares d'. **Filosofia da comunicação e da linguagem**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, INL, 1977.

AMORIM, Rosendo Freitas de. **O imaginário do corpo masculino na musculação** – Fortaeza, UFC. 1995

ASSUMPCÃO, Pablo. **Queimando o Filme**. In *O corpo implicado: leitura sobre corpo e performance na contemporaneidade* / Antonio Wellington de Oliveira Junior (Orgs.) – Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora. 2011.

<sup>245</sup> Fobia a pessoas que “dão pinta”

BERNSTEIN, Ana. **A performance solo e o sujeito autobiográfico**. In: Sala Preta. Revista de Artes Cênicas. PPG Artes Cênicas da ECA/USP. n. 1, 2001, p.91-103. [Online: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57010/60007> Disponível em: 22/06/17]

BOUDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BOURDIEU, Pierre. **Sociologia**. São Paulo: Ática. 1983

BRITZMAN, D. **O que é esta coisa chamada amor – identidade homossexual, educação e currículo**. Revista Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 21, n. 1, p.71-96, jan./jun. 1996.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity**. New York: Routledge, 2006

BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity**. New York: Routledge, 1999

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, 2001, p.151-172.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo**. Buenos Aires: Paidós. 2002

BUTLER, Judith. Excitable Speech. **A Politics of the Performative**. New York and London: Routledge, 1997

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética** – Belo Horizonte: Autentica Editora, 2015. – (Filô).

CARLSON, Marvin A. (2009) **Performance: Uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG.

CARVALHAES, Ana Goldesteins. **Persona performática: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen** – São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2012.

CASTELLS, Manuel, **A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade** – Rio de Janeiro: Zahar, 2001

CIOTTI, Naira. **O professor-performer**. Natal: EDUFRN. 2014

COELHO, Juliana Frota da Justa. **Ela é o show – Performances Trans na Capital Cearense** – Rio de Janeiro. Editora Multifoco. 2012.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: Criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo. Editora Perspectiva. 1ª edição. 2011.

COHEN, Renato. **Work in Process na cena contemporânea: criação, encenação e recepção** / Renato Cohen. – São Paulo: Perspectiva, 2006 – (Estudos; 162).

DEMARCY, Richard. **A leitura transversal**. In *Semiologia do teatro* / J. Guinsburg, J. Teixeira Coelho Netto e Reni Chaves Cardoso (Orgs.). – São Paulo: Perspectiva, 2003. – (Debates)

ECO, Umberto, 1976 -. **Tratado geral de semiótica** – São Paulo: Perspectiva, 2014. – (Estudos; 73 / dirigida por J. Guinsburg).

FABIÃO, Eleonora. **Performance e precariedade**. In *A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea* / Antonio Wellington de Oliveira Junior (Org.). – Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social** – Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1992.

FERREIRA, Maria Elisa Caputo. DE CASTRO, Antônio Paulo André. GOMES, Gisele. **A obsessão masculina pelo corpo: malhado, forte e sarado**. UFJF. [Online: <<http://revista.cbce.org.br/index.php/RBCE/article/view/141>> Disponível em: 22/06/17]

FLUSSER, Vilém. **Comunicologia: reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum** / Vilém Flusser. – São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2014.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Rafael Cardoso (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Bodenlos – uma autobiografia filosófica**. São Paulo, Annablume. 2007.

FOUCAULT Michel. **A Ordem do Discurso: aula inaugural no Collège de France**, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. – São Paulo.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade, 2: O Uso dos Prazeres**. 5.ed. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979

FOUCAULT, Michel. **Une esthétique de l'existence** (entretien avec A. Fontana), *Le monde*, 15-16 juillet 1984, p. XI. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

GIL, Isabel Capeloa. **Olhando as memórias dos outros... Uma ética da fotografia de Freud a Daniel Blaufuks**. In: *Imagem e memória* / Elcio Loureiro, Elisa Maria Amorim Vieira, Márcio Seligmann-Silva (Orgs.) – Belo Horizonte: Rona Editora: UFMG, 2012.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance** – São Paulo: Perspectiva, 2013 – (Debates; 206/ Dirigida por J. Guinsburg).

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurism ao presente.** – São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUINSBURG, J. e FERNANDES, Silvia, (Orgs.). **O Pós-dramático: um conceito operativo?** – São Paulo: Perspectiva, 2009. – (Coleção debates).

HOCQUENGHEM, Guy. **A Contestação Homossexual.** São Paulo. Editora Universitaires. 1980.

JANUÁRIO, Soraya Barreto. **Masculinidades em (re)construção: Gênero, Corpo e Publicidade.** LabCom. Universidade da Beira Interior. Covilhã. Portugal, 2016.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno,** Bauru, SP, EDUSC, 2001.

KRISTEVA, Julia, 1941 – **Power of horror.** (European perspectives) Translation of: Pouvoirs de l'horreur. Columbia University, New York. 1982.

LAGNEAU, Gérard. **A sociologia da publicidade.** São Paulo: Cultrix: Ed. USP, 1981.

LAQUEUR, Thomas W. **Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001

LEMOS, André. **Arte e mídia locativa no Brasil** In Comunicação e mobilidade: aspectos socioculturais das tecnologias móveis de comunicação no Brasil – Salvador: EDUFBA, 2009

MACRAE, E. **Afirmção da identidade homossexual: seus perigos e sua importância.** In: TRONCA, Í. (Org.). Foucault vivo. Campinas, SP: Pontes, 1987. [Online <<http://www.giesp.ffch.ufba.br/Textos%20Edward%20Digitalizados/8.PDF>> Acessado em: 22/06/17]

MARTINS, André Reis. **A Luz no Cinema.** Escola de Belas Artes da UFMG. Orientador: Prof. Dr. Luiz Nazario. Belo Horizonte, 2004.

MISKOLCI, Richard. **O armário ampliado – notas sobre sociabilidade homoerótica na internet.** UFSCAR. Revista Gênero (p.171-190). Niterói. 2009. [Online: <<http://www.ufscar.br/cis/wp-content/uploads/OArmarioAmpliadoRichardMiskolci.pdf>>. Disponível em: 22/06/17]

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças** – Belo Horizonte: Autêntica Editora: UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 2013. – (Série Cadernos da Diversidade; 6).

MORIN, Edgar – **Cultura de massas no século XX, O espírito do tempo, 1** - Neurose. Rio de Janeiro, Forense, 1967.

MORIN, Morin. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia.** Lisboa: Moraes Editores, 1970.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos.** LabCom. Covilhã. Portugal, 2010.

NUNES, Roberson de Sousa. **Haikai e performance: imagens poéticas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de. **A performance ensaiada: sobre a atualidade das investigações em performance**. In *A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea* / Antonio Wellington de Oliveira Junior (Org.). – Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de. **O corpo implicado**. In *O corpo implicado: leitura sobre corpo e performance na contemporaneidade* / Antonio Wellington de Oliveira Junior (Orgs.) – Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte: piercings, implante, escarificação, tatuagem** / Beatriz Ferreira Pires, - São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

RAMOS, Fernando Luiz. **Pós-Dramático ou Poética da Cena?** In: *O Pós-Dramático: um conceito operativo?* / J. Guinsburg, e Silvia Fernandes (Orgs.) – São Paulo: Perspectiva, 2010 (Coleção Debates).

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu do corpo**. 7 ed, ver. / José Carlos Rodrigues. – Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1979.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer** / Sara Salih; tradução e notas Guacira Lopes Louro. – 1. ed.; 1. reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SANCHES, Manuela Ribeiro. **Performance, performatividade e identidade**. In *Marte n° 3 De que falamos quando falamos de performance*. Revista Marte – Associação de estudantes da Faculdade de Belas-Artes. Universidade de Lisboa. 2008.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. Editora Guazzelli Ltda. São Paulo. 2000.

SANTAELLA, Lúcia. **Corpo e Comunicação: Sintomas da Cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e Artes do Pós-humano, da Cultura das Mídias à Ciber Cultura**. São Paulo: Paulus, 2003

SANTOS, Cesar Augusto Baio. **Da imersão à performatividade: vetores estéticos da obra-dispositivo**. PUC-SP. 2011 – São Paulo.

SCHECHNER, Richard. 2006. **What is performance?** In *Performance Studies: as Introduction*, second edition. New York & Londres: Routledge, p.28-51.

SEDWICK, Eve Kosofsky. **Epistemologia do armário: Epistemology of the closet** / Eve Kosofsky Sedwick. P. cm. 1990 by The Regents of the University of California. [Online: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/03.pdf>> (p.21-54) Disponível em:22/06/17]

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas**. *Psicol. clin.* [Online: <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>> Disponível em:22/06/17]. 2008.

SELIGMANN-SILVA. **Imagem e memória** / Elcio Loureiro, Elisa Maria Amorim Vieira, Márcio Seligmann-Silva (Orgs.) – Belo Horizonte: Rona Editora: UFMG, 2012.

WEEKS, Jeffrey. **O Corpo e a Sexualidade** In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade. 2<sup>a</sup> ed. Belo Horizonte. 2000