

De Corpos e Comidas, Afetos e Banquetes: Uma Análise da Performance “BanqueteComidaCorpoCorpoComida”

From Bodies and Foods, Affections and Feasts: An Analysis of the Performance “FeastFoodBodyBodyFood”

*Carla Delgado de Souza¹ 

*Maurício Ferreira Oliveira² 

Resumo

Este artigo tem como objetivo propor uma análise da fotoperformance “BanqueteComidaCorpoCorpoComida”, desenvolvida pelo coletivo Fotocuir, grupo formado como parte do projeto de pesquisa Fotoperformance: Ação, Criação, Arte, Ativismo, Trânsitos Coletivos Contemporâneos entre os anos 2013-2016, na Universidade Estadual de Londrina, sob a coordenação da artista visual e performer Fernanda Magalhães. Com o objetivo de questionar padrões de comensalidade e sexualidade por meio da arte, o coletivo pensou e performou um banquete, no qual as pessoas (artistas e público) vestiam-se de comida e devoravam-se, de acordo com as preferências sexuais e alimentares de cada um. No artigo, o processo de construção dessa performance é exposto, com base nos relatos de Fernanda Magalhães e de outras participantes do coletivo. A análise é realizada tendo como base algumas discussões sobre estudos e arte queer, assim como ancora-se em reflexões dos estudos de performance e antropologia da arte.

Palavras-chave: Performance. Corpo. Gênero. Queer.

Abstract

The goal of this paper is to propose an analysis of “FeastFoodBodyBodyFood” performance, developed by Fotocuir artistic group. This artistic group was formed in a project coordinated by Fernanda Magalhães, one important artist in the field of performance in Brazil. With the purpose of questioning patterns of commensality and sexuality through art, the group thought and performed a feast, in which people (both artists and public) dressed and ate themselves, according to their sexual and nourish preferences. In the article, the building process of this performance is exposed based in interviews realized with Fernanda Magalhães and other Fotocuir members. The

¹ Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Departamento de Ciências Sociais, Pós-Graduação Lato Sensu em Antropologia (CLCH-UEL, Londrina, PR, Brasil). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0717-5036>.

² Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Departamento de Ciências Sociais, Pós-Graduação Lato Sensu em Sociologia (CLCH-UEL, Londrina, PR, Brasil). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4594-7479>.

analysis is developed having with theoretical approaches some propositions of queer studies and art, which were inspiration to the composition of the artistic group. It also is based in reflections made by performance studies and the anthropology of art.

Keywords: Performance. Body. Gender. Queer.

O objetivo deste artigo³ é discutir as possibilidades, os alcances e os limites das artes visuais, e mais especificadamente das performances e das fotoperformances⁴, como meios propositores para se discutir as alteridades no mundo contemporâneo. Autores como Theodor Adorno e Walter Benjamin analisaram as artes na modernidade, a partir dos desafios impostos pelo modo de produção capitalista. O primeiro refletiu principalmente sobre os limites da arte moderna, apontando como a indústria cultural impunha uma regressão dos sentidos e da própria percepção artística, o que culminava em um processo de destruição da aura da obra de arte e, conseqüentemente, da própria arte em si (ADORNO, 1985, 1994; FREITAS, 2003). O segundo, por sua vez, via na desconstrução da aura artística a possibilidade revolucionária da arte e tinha uma teoria mais esperançosa acerca dos alcances das obras de arte reproduzidas tecnicamente, sobretudo o cinema (BENJAMIN, 1994a). Enquanto Adorno concebia o entretenimento como oposto ao esclarecimento (proporcionado pelas obras eruditas e difíceis), Benjamin enxergava no lúdico a possibilidade de tomada de consciência. Da mesma forma, a repetição – que mina a autenticidade da obra, tornando-a mera mercadoria para Adorno – é, para Benjamin, a essência da representação, algo essencial, inclusive, para a instauração de novos hábitos e novas maneiras de ser (BENJAMIN, 1994b).

Embora a arte contemporânea traga novos debates, as tensões entre arte e mercado e entre estética e política continuam presentes nas produções atuais, inclusive as performances que aliam, de certa forma, perspectiva crítica e fruição artística. Victor Turner (1982, 1988, 2012) argumenta que a produção performática é vista como um meio capaz de despertar a consciência crítica do público e muitas vezes isso acontece em um fluxo que também dialoga com o entretenimento, tornando as relações entre arte, entretenimento e política mais complexas e interdependentes do que pode parecer a uma primeira vista. Permeadas por símbolos multivocais, muitas vezes rearranjados de forma a causar estranhamento e reflexão, as performances artísticas têm uma agência que as torna, ao mesmo tempo, lúdicas, desejadas e perigosas.

Sendo assim, a despeito das diferenças teóricas que estes autores guardam entre si, analisar uma performance artística tida como fortemente perturbadora para grande parte do público – bem como as imagens dela resultantes e elementos de sua recepção e repercussão – pode nos trazer fatores “bons para pensar” como alguns setores da sociedade brasileira lidam com a alteridade,

³ Este artigo é resultado dos diálogos dos autores, iniciado em 2017, e também dos debates estabelecidos no âmbito do projeto de pesquisa “As subjetividades e os processos de subjetivação na vida social: um entendimento da agência como parte integrante da análise social”, coordenado por Carla Delgado de Souza na Universidade Estadual de Londrina.

⁴ *Fotoperformance* é uma modalidade artística híbrida, isto é, que pode mesclar diferentes linguagens artísticas como a fotografia, o teatro e a música. A fotoperformance pode ser realizada pelo artista para que sua ação gere um desdobramento fotográfico, sendo uma modalidade de performance onde o seu resultado fica registrado e abre caminhos para novas interpretações.

sobretudo no que se refere a questões concernentes à misoginia, homofobia e ao sexismo, quanto a demais questões concernentes a elementos discriminatórios da população LGBTQI+.

A performance que é objeto de nossa investigação é intitulada de “BanqueteComidaCorpoCorpoComida” do coletivo Fotocuir, coordenado por Fernanda Magalhães, que atuou como docente do Departamento de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina (UEL/PR) até o final de 2020, quando se aposentou. O coletivo organizou várias vezes a performance aqui analisada, mas atuou em um curto período de tempo, entre os anos de 2013 e 2016. O artigo inicia apresentando os interesses artísticos de Fernanda Magalhães, de forma a balizar o entendimento sobre a constituição e propósitos do grupo e da performance realizada.

Após uma breve reflexão acerca de como se constituiu o Fotocuir e de quais foram suas principais preocupações e intuítos artísticos, o artigo se centrará na análise da performance que intitula este texto, tomando elementos que nos parecem ser fundamentais para a análise, como a relação não apenas nominal, mas também artística e visceral entre a ideia de banquete – que ultrapassa a simples ideia de alimentação e nos remete mesmo à noção de fartura, grande refeição, festim e também comunhão – com a própria constituição dos corpos participantes dessa fotoperformance que, apresentados nus ou cobertos com comidas, são explicitamente vistos como comestíveis, remontando a uma metáfora comum à prática sexual.

Como ocorre em inúmeras performances de arte contemporânea, “BanqueteComidaCorpoCorpoComida” é uma proposta de atividade relacional, o que significa que ela só acontece a partir da relação, intervenção e colaboração do público, ou seja, as experiências e repertórios individuais estão a serviço da construção de significados coletivos⁵. Assim, a performance diz respeito a este banquete, mas sua ação passa por todas as etapas que se iniciam com a preparação dos alimentos até o momento da refeição, sendo registrada pela prática fotográfica. Nesta performance a comida é o corpo e o corpo é a comida. Isto é, o suporte da construção destes alimentos que compõem o banquete são os próprios corpos dos performers e do público participante. Na ação fotoperformática do coletivo Fotocuir, todos os participantes envolvidos são um tipo de comida e irão se comer um ao outro, física, metafórica e poeticamente como em relações-rituais de acasalamento e afetividade. Nesse processo, surgem questionamentos acerca de como nós nos relacionamos com a comida, assim como com os nossos corpos e com os corpos dos outros. No banquete cada um escolhe o que irá comer de acordo com aquilo que se identifica, sente atraído, ou apenas pela aparência da comida/corpo em questão. Arte, corpo, gênero, queer, multidões, diferenças, linguagens híbridas, expressões, sentidos, percepções. Emoções, cores e desejos: tudo está servido neste banquete.

⁵ Embora o termo “arte relacional” tenha sido teorizado apenas nos anos 1990 por Bourriard (2009), podemos afirmar que há uma tradição brasileira desse tipo de proposta artística desde os anos 1960, a partir de obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica, por exemplo. A definição de arte relacional como sendo predominantemente marcada pela experiência e pela interação social entre artistas e público pode e deve ser pensada através do legado desses artistas que, não por acaso, estão presentes em mostras contemporâneas de arte, como ocorreu com a 27ª Bienal de Arte de São Paulo e o 35º Panorama das Artes (OLIVEIRA; CÔRREA, 2016). Tão importante é a importância da arte relacional para a própria constituição da arte queer que a obra “Eu e o Tu” (1967) de Lygia Clark esteve reproduzida na exposição “Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira”, ocorrida em 2017.

1. A arte da performance de Fernanda Magalhães

O artista Guillermo Gómez-Peña (2013), em seu texto-manifesto intitulado “Em defesa da arte da performance”, evidencia como a arte da performance é algo marginal no campo das artes visuais. Sua efemeridade e pouca materialidade fazem com que seu status artístico seja questionado até mesmo dentro do próprio campo, que tradicionalmente é composto por obras que podem ser expostas em museus e galerias. Nas palavras de Gómez-Peña (2013, p. 443- 444):

Muitos de nós somos exilados das artes visuais, mas raramente construímos objetos com a finalidade de que sejam expostos em museus e galerias. De fato, nossa principal obra de arte é nosso próprio corpo, impregnado de implicações semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas e mitológicas. Diferentemente dos artistas plásticos e dos escultores, quando criamos objetos, nós os fazemos para que sejam manipulados e utilizados sem remorso durante a performance. Não nos importa, na verdade, se esses objetos se gastam ou se destroem. Quanto mais utilizamos nossos artefatos, mais carregados e poderosos eles se tornam [...]. Por vezes, acionamos a esfera cívica e provamos nossos novos personagens e ações nas ruas, mas não somos artistas públicos em um sentido estrito; as ruas são meras extensões do nosso laboratório de performance, galerias sem muros. Muitos de nós nos consideramos ativistas, porém nossas estratégias de comunicação e linguagens experimentais são consideravelmente distintas daquelas utilizadas pelos ativistas políticos. Em suma, nós somos o que os outros não são, dizemos o que os outros não dizem, e ocupamos os espaços culturais que, em geral, são ignorados ou desprezados. Por isso, nossas numerosas comunidades estão constituídas por refugiados estéticos, políticos, étnicos e de gênero.

A assim chamada *arte da performance* trabalha com a ideia de potência artística, categoria êmica que se refere à capacidade e à força de determinadas ideias e práticas da arte. Os artistas usam a expressão “potência” para avaliar o que pode e o quanto pode a arte que fazem, de forma a propor estratégias que auxiliem a si próprios e ao público o contato com a noção de experiência, bem como o entendimento das linhas de fuga e dos devires que a arte é capaz de despertar por meio de agenciamentos diversos, especialmente aqueles geradores de efeitos perturbadores de alteridade (DELEUZE, 1992; GUATARRI; ROLNIK, 1992).

Nesse sentido, tocar as pessoas e fazê-las se envolverem na performance é um dos objetivos mais evidentes, assim como tirá-las de uma relação com a arte marcada mais pela contemplação do que por uma efetiva participação no evento que se desenrola. Além disso, a arte da performance trabalha, obrigatoriamente, com possibilidades indefinidas de ações e reações do público, por mais que a maioria dos performers tentem controlar, ainda que minimamente, os ambientes em que ocorrem suas intervenções. Ressaltamos o poder de agência desta arte, que tem o intuito de provocar a audiência de forma a construir significados coletivos sobre temas que geralmente abarcam dimensões políticas tanto em aspectos micro – relativos a formas de convivência e a regras vigentes de sociabilidade, como em aspectos macro – que abordam questões estruturais, como o racismo e o sexismo constituintes da sociedade brasileira, por exemplo.

Assim como ocorre com a produção visual mais tradicional, a arte da performance também se realiza completamente quando atinge o público, sensibilizando-o e constituindo a partir de então uma relação dialética que, por sua vez, também provoca mudanças no artista. Todavia, a maneira específica pela qual a eficácia simbólica da arte da performance acontece em muito se parece com as proposições do teatro, nos termos propostos por Victor Turner (1982), isto é, de maneira limitada e pontual, agindo mais como uma forma de sensibilização do que como um operador de grandes mudanças sociais, como ocorre nos momentos rituais, grávidos de possibilidades de mudanças sociais mais amplas e estruturais.

É por meio dos agenciamentos e intenções artísticas que a abdução do espectador para dentro do universo da performance acontece (GELL, 2001, 2018; LAGROU, 2003, 2007). Para entender a importância desta dinâmica, é preciso partir do pressuposto que todos os atores sociais envolvidos no processo de realização artística são essenciais para a realização da arte da performance. Nesse sentido, não há uma separação muito clara entre performers e público, sendo ambos primordiais para o estabelecimento dos signos e significantes que constituem o fazer artístico relacional e coletivo.

A partir da elaboração da performance como espaço e tempo de experiência, os atores envolvidos nessa construção coletiva são provocados a agir e experimentar situações que não viveriam cotidianamente, mas que, depois de experienciadas, provocam alterações na maneira como concebem o mundo e vivem suas vidas. Dessa maneira, é possível dizer que as performances geram em sua efêmera existência novos mecanismos para a reconstrução de subjetividades daqueles que nela estão envolvidos.

O foco desse texto é a análise de uma performance específica. Nesse sentido, é preciso entender como surge a performance “BanqueteComidaCorpoCorpoComida” dentro da perspectiva da arte performática, que já é realizada por Fernanda Magalhães há vários anos⁶. Vale ressaltar que a artista é conhecida por sua produção fotográfica e também pelas performances que faz, imprimindo em sua produção, via de regra, um viés provocativo e feminista. De acordo com Luana Tvardovskas e Luzia Margareth Rago (2007, p. 55-56), Fernanda Magalhães:

Apresenta uma constante em sua trajetória artística: a dimensão da rebeldia. Seus ousados trabalhos utilizam diversos suportes – instalações, performances, desenhos e ‘fotografias manipuladas’; como ela mesmo define, focalizam corpos de mulheres gordas e propõem enfrentamentos com as normas sociais. Mulheres nuas, de frente ou de costas, em poses sensuais ou escandalosas chocam pelo inusitado. Sobre essas imagens fragmentadas, Fernanda imprime marcas diferenciadas: escritos pessoais, receitas culinárias, colagens de outros corpos, e cria contrastes surpreendentes pelo jogo de luzes.

⁶ Em conversa com Fernanda Magalhães, a artista comentou que a sua própria inserção no subcampo da arte da performance é resultado de um processo. Fotógrafa de formação, começou a experimentar com a performance desde 1993, quando começou a produzir séries fotográficas que tinham seu corpo como elemento principal. Segundo a artista “*eu fui percebendo que meu trabalho era performático desde 1993, nas primeiras séries com o corpo. ‘Auto retrato no RJ’ foi o primeiro. Mas naquele momento que eu fiz eu pensava em fotografia. Só que os trabalhos já tinham as características de serem séries, registros de movimentos, meio cinema, tinham uma narrativa. Eu sentia que ali tinha algo além do resultado final, a foto*” (relato de Fernanda Magalhães aos autores, 05/01/2021).

O trabalho de Fernanda Magalhães é conhecido internacionalmente pelo questionamento de normas sociais e pela postura inquietante. Assim, suas fotografias e performances “denunciam e rejeitam as classificações pretensamente científicas e bastante normativas, que aprisionam o corpo feminino e pretendem assujeitá-lo aos padrões de beleza estabelecidos” (TARDOVSKAS; RAGO, 2007, p. 56).

Se essa é uma constante na obra da artista, é fato que essas questões passaram a ser pensadas de forma mais sistematizada quando houve a criação do coletivo Fotocuir, cujo nome refere-se às fotoperformances e aos estudos e às produções de arte e estudos queer, com quem dialogavam de maneira aberta. Não se tratava de fazer com que a arte do coletivo fosse vinculada de forma estreita a esses estudos, mas sim que ela dialogasse com eles. Por esse motivo, a insistência no abasileiramento do termo queer para cuir, que também proporcionava certa autonomia às atividades do grupo:

A escolha de Fotocuir foi uma forma falar o que nós estávamos fazendo. Escrevemos queer com as letras C-U-I-R como uma forma de dizer que era o nosso cuir, como a gente escreve e como nós falamos, era um abasileiramento da palavra, mas não só pelo fato da palavra ser estrangeira e estarmos no Brasil, é também porque o nosso cuir não é o mesmo queer dos EUA, que nasceu como um movimento e depois como uma política que adentrou a academia e se transformou nas teorias queer. Quando esse queer vem para o Brasil ele já vem de outra forma. Vem da vontade de falar do queer dentro de uma perspectiva nossa, dentro do que a gente entendia e queria discutir dentro destas teorias, que hoje já é um conceito muito abrangente e tem milhões de entendimentos diferentes, assim como o próprio feminismo que a gente vê que são muitos feminismos. Eu diria hoje que nós somos muitos queers, nós não temos uma teoria que se consolida ou se fecha (Relato de Fernanda Magalhães)⁷.

Pensar as proposições dos estudos queer a partir de uma perspectiva local está em consonância com algumas preocupações apresentadas também por outros autores, como Ochoa (2004, 2015-2016), Pereira (2012), Pelúcio (2016) e Ferreira (2016), de que o significado subversivo do termo queer se apague na tentativa de se importar acriticamente tanto o termo - que não tem um significado claro na língua portuguesa - quanto o conteúdo das discussões, descoladas de nossa realidade subalterna ou "cucaracha". Logo, concordamos com Ochoa (2015-2016, p. 71, tradução nossa) quando a autora afirma: “se vamos falar dos estudos queer na América Latina, temos que usar queer como se deve: perversa e criticamente. Em vez de ocultar e homogeneizar, queer deve nos dar a possibilidade de destacar as categorias locais de alteridade sexual”.

Tanto em termos teóricos como artísticos, o queer percorre caminhos distintos no ambiente em que o termo e a teoria foram criados e no contexto nacional. Enquanto em termos mundiais percebe-se que as exposições queer surgiram a partir de uma articulação de grupos e movimentos sociais ligados à comunidade LGBTQI+ junto a instituições artísticas, no Brasil, essas exposições começaram a ter lugar nos ambientes universitários, muitas vezes no âmbito de congressos destinados a discutir gênero. A primeira exposição queer feita no Brasil, segundo o inventário feito por Rosa Maria Blanca (2017) foi realizada em 2012, no âmbito do congresso internacional *Queering paradigms*, ocorrido no Rio de Janeiro (BLANCA, 2011, 2017).

⁷ Relato de Fernanda Magalhães, em entrevista concedida aos autores em 14/04/2017.

Geralmente, os estudos e a arte queer são percebidos como combativos e politicamente engajados e guardam algumas características em relação às produções feitas no exterior, como por exemplo, o fato de as produções do tipo serem questionadoras de categorias binárias, especialmente as de gênero e sexualidade. Nesse sentido, a categoria queer, quando aplicada ao universo das exposições ou mostras de artes visuais, diz respeito a um conceito capaz de abrigar obras, objetos e documentos caros à memória da comunidade LGBTQI+, assim como capazes de tematizar as experiências sociais de pessoas que podem ser entendidas como integrantes das multidões queer (PRECIADO, 2011).

Não é de se estranhar que a academia tenha sido o espaço que primeiro se abriu às propostas de arte queer no Brasil. Em grande parte, isso se deve à existência de cursos superiores de artes visuais que tem vários artistas contemporâneos em seus quadros docentes, como é o caso de Fernanda Magalhães, que atuou por muitos anos no curso de artes visuais da UEL. Além disso, observa-se que os espaços não acadêmicos destinados às artes visuais que temos disponíveis no país dedicam-se, via de regra, a expor uma arte mais tradicional.

Grande parte da produção de Fernanda Magalhães é autobiográfica e autorreferenciada. É o corpo da mulher gorda que figura como principal questão que orienta suas reflexões e ações artísticas, as quais trabalham especialmente com a questão da abjeção de determinados corpos, não suficiente disciplinados (FOUCAULT, 2020). Assim, o corpo da artista é o principal agente de sua arte, que tem como mote refletir sobre a abjeção e a rebeldia. Em suas palavras:

O cuir é uma questão que vamos tratar da abjeção do corpo, esse corpo que já é um corpo estranho, que é outro corpo, que é subalternizado e que não cabe dentro da norma, sendo tão diverso, por isso que se fala em multidões, então isso vai ser tão abrangente que penso que também os entendimentos são muito diferentes (Relato de Fernanda Magalhães)⁸.

Ao trabalhar as abjeções, a arte de Fernanda Magalhães provoca incômodo e gera reflexão. Por que certos corpos não devem ser vistos? Por que eles devem ser normalizados e escondidos? A nudez, presente em muitas performances da artista e dos coletivos onde ela está presente, nunca é óbvia. Ela não trabalha com erotismos clichês e nem mesmo com concepções sexistas, que buscam cada vez mais um corpo padrão como digno de ser erótico ou desejável, mesmo que muitas vezes de forma efêmera. O nu, ao ser arte, precisa incitar a reflexão, provocar novos sentimentos e sensações, além de dialogar com uma perspectiva libertária (FOUCAULT, 2017). Em todos esses aspectos verificamos o diálogo da arte de Fernanda Magalhães com os estudos queer, em particular com a noção de performatividade de gênero, de Judith Butler (2016). De acordo com Luana Tvardovskas (2008, p. 119):

As críticas de Fernanda Magalhães à cultura contemporânea, principalmente à rigidez das normas que recaem sobre o corpo da mulher, apresentam-se ora ácidas, abertamente questionadoras do poder médico e das classificações científicas da obesidade, ora mais intimistas, sugerindo segredos nos detalhes. São referências à sua vida cotidiana, à sua experiência e

⁸ Relato de Fernanda Magalhães, em entrevista concedida aos autores em 14/04/2017.

subjetividade, às revoltas e vontade de subverter as normas rígidas que visam formatar as identidades. São críticas às polarizações masculino/feminino, juventude/velhice, saudável/doente, belo/feio, contraposições ao antigo argumento da naturalização, que se remete sempre ao biológico, à evolução e ao corpo como uma superfície pré-discursiva.

É justamente no enfrentamento ao pensamento binário que reside o aspecto contestatório da arte de Fernanda Magalhães. Ao romper com as dicotomias impostas, nas quais fundam-se regimes de verdade, essa arte busca nos intermédios e nas formas vistas como desviantes o constitutivo de sua ação provocadora. Debater os processos de normalização dos corpos por meio da arte performática exige uma série de comprometimentos, que não são apenas teóricos, mas tem a ver com a exposição dos performers e com as possibilidades de que sua arte seja percebida como um meio de provocar, tanto para o público, como para os artistas envolvidos, uma experiência transformadora.

Gómez-Peña (2013) argumenta que a performance não tem como objetivo o entretenimento, mas sim provocar uma experiência, algo que, sendo muitas vezes perturbador, leve o espectador a um nível mais profundo de fruição estética. Todavia, isso não quer dizer que a arte precisa ser radicalmente séria ou difícil o tempo todo. A noção de fruição nos auxilia a entender como podem se relacionar dimensões micropolíticas e estéticas, num jogo que proporciona o engajamento e a experiência, constituindo-se como um elemento importante da eficácia desse tipo de arte.

Para o performer, grande parte da dificuldade reside na exposição corporal e subjetiva que pratica. Raissa Romano Cunha, que participou das atividades do coletivo Fotocuir enquanto fazia graduação em ciências sociais na UEL, disse em entrevista que gostava mais da discussão teórica e da imaginação envolvida no ato de pensar coletivamente a performance do que propriamente do fato de performar: “*eu fugia das performances. Fugia da ação. Gostava das discussões teóricas e de dar ideias para as ações, mas me lambuzar de comida e ficar com pouca roupa era algo pouco confortável e que tentei evitar por um tempo*” (Relato de Raíssa Romano Cunha)⁹.

Esta dificuldade de Raíssa é apontada como bastante séria para Gomes-Peña (2013), para quem o corpo dos artistas é constantemente colocado em perigo nas atuações, muitas vezes de forma dolorosa, em prol de um objetivo maior. Segundo o autor, o corpo do artista, visibilizado e documentado, passando a servir de suporte e meio para a arte da performance. É por meio dele que o público muitas vezes experiencia outras formas de liberdade estética, política e sexual, inexistentes em seu cotidiano. Nesse sentido, a arte da performance possibilita um fluxo de construções e desconstruções que se dá a cada apresentação, entre artistas e público.

Muitas vezes vista como não-arte, sobretudo para o público e os críticos mais conservadores, a arte da performance guarda em seu cerne algo que é considerado fundamental da própria constituição do *ethos* artístico ocidental desde a modernidade: ela se constitui pelo viés do desconcerto, da provocação e da perturbação, levando todos os envolvidos – público e performers – ao que podemos considerar como um estado alterado de consciência, que não se finaliza no momento da fruição estética. A ideia é que essa arte efêmera possa repercutir dentro de cada ser envolvido,

⁹ Relato de Raíssa Romano Cunha em entrevista aos autores, 25/05/2021.

transformando, de alguma forma, suas vidas e suas noções acerca da alteridade e dos demais temas que ela possa abranger, de forma semelhante ao que Stephen Greenblatt (1991) propõe como ressonância.

2 O coletivo Fotocuir e a performance “BanqueteComidaCorpoCorpoComida.”

Foi em 2013 que surgiu o coletivo Fotocuir, como um desdobramento do projeto Fotoperformance: Ação, Criação, Arte, Ativismo, Trânsitos Coletivos Contemporâneos, coordenado por Fernanda Magalhães, na UEL. As ações do grupo foram intensas durante o período de apenas três anos, em que os integrantes não apenas discutiam textos da teoria queer, mas refletiam sobre suas próprias experiências de vida, especialmente no tocante ao tema da abjeção. A prática artística esteve vinculada a uma série de afetações: “queríamos algo que nos levasse aos sentidos, prazer, gosto, tato, repulsa, olfato, sabores, enjoos, desejos, tesão, tensão, incômodos.” (MAGALHÃES, 2017, p. 25).

Coletivamente, foi decidido fazer uma performance que dissesse respeito a um ritual de casamento, entendido aqui em sua dimensão sexual e não institucional. A performance, nesse sentido, referia-se ao “casamento como ritual de acasalamento”, no qual as comidas tinham um papel central, em termos literais e metafóricos: tratava-se de comidas “para os corpos e almas”. Assim surgiu a performance “BanqueteComidaCorpoCorpoComida”, que foi se constituindo durante as vezes em que foi feita: a primeira na Universidade Estadual de Londrina (UEL/PR), a segunda na Universidade Estadual de Maringá (UEM/PR), a terceira no festival Peroba Rosa (também UEL/PR) e a quarta no Festival Ruído e Gesto da Universidade Federal do Rio Grande (FURG/RS). Em seu relato, Fernanda Magalhães nos ajuda a entender questões processuais inerentes à própria constituição da performance como arte em movimento, evidenciando como a performance, através de suas práticas, foi se estruturando e reestruturando:

Na primeira realização já neste formato de oficina no Festival Peroba Rosa em Londrina, nós não sabíamos muito bem como seria, até pensamos em algumas coisas que por fim não aconteceram, a ideia era puxar durante a ação uma conversa sobre corpo gênero e as questões queer, mas no desenrolar acabamos por conversar com o público participante apenas coisas sobre a vida e questões práticas que a própria performance exigia como “como costurar um colar de salgadinhos? Será que eu costuro acerola? Acho que vou fazer um cocar com esses alfaces!” então o que acabou acontecendo na prática foi que de fato neste momento a gente não se transformou em comida, nós apenas nos montamos com comida. Ou seja, fizemos pulseiras, colares e roupas com os alimentos, pouco a gente fez da nossa ideia inicial que era ter um menu onde cada corpo se transformaria numa comida e depois a gente se comeria. Finalmente na apresentação no Festival Ruido & Gesto Ação e Performance no Rio Grande,ouve um abismo de diferença, pois nós havíamos aberto inscrições para participar da performance, o que foi muito interessante, pois o público que participou se transformou realmente nos alimentos, oito pessoas que vieram do público se dispuseram a ser comidas. Esta não é uma coisa, digamos, muito fácil de fazer, acho que tivemos a sorte do público ser deste contexto da universidade (não sei como seria se fosse em um lugar aberto, se teríamos esse tipo de adesão). Uma coisa é você sentar

e costurar salgadinhos e outra é você se dispor a se transformar em sushi ou em bolo ou em cupcake e esperar que as pessoas te comam (Relato de Fernanda Magalhães)¹⁰.

Neste relato é possível notar o quanto a prática desta performance agia como um elemento fluido, embora constituinte da ação e intenção artística. Por meio do contato com o público e com os participantes, a performance foi pensando a si mesma e sendo constituída de maneira orgânica. Em suas edições, “BanqueteComidaCorpoCorpoComida” enfatizava que a conexão cultural entre comida e construção social dos corpos é um elemento fundamental para todas as sociedades humanas. Comida é antes de tudo substância, algo que ingerimos e que passa a constituir nossos corpos. O antropólogo Carlos Fausto (2002) chama a atenção para o fato de que não é apenas matéria física que se ingere e se compartilha nas refeições comuns e nos banquetes: há alimentos mais ou menos perigosos, que são preparados de maneiras distintas, obedecendo a tabus e regras prescritivas específicas. O perigo envolvido, ao menos nas cosmologias amazônicas, refere-se à constituição das subjetividades, que podem ser capturadas ou transformadas por agenciamentos diversos presentes nas substâncias ingeridas.

As oficinas de costurar salgadinhos, que constituíram a maior parte do tempo das performances do grupo, mostram o quanto as discussões sobre comensalidade foram presentes no grupo. Raíssa Romano Cunha e Bárbara Bessa (artista visual que participou do coletivo Fotocuir de 2013 a 2015) afirmaram que o ativismo de ambas no veganismo foi importante para seus engajamentos no coletivo Fotocuir. Nas suas palavras:

As nossas ações começaram rapidamente e foram entrecruzadas com uma temática que pode parecer um pouco inusitada: a comida. Particularmente, a comida era algo central para o meu ativismo e da Bárbara, adeptas do veganismo como prática política e modo de vida. Incorporamos na performance, por meio dos alimentos que usávamos e da fala que escrevemos para tocar ao longo da ação, provocações em torno dos hábitos alimentares que conduziam, com bastante humor, uma crítica ao modelo de consumo a base de animais (Relato de Raíssa Romano Cunha)¹¹.

Nossas performances tinham algo de ingênuo, algo de vegano e carnívoro, ambíguo. Era revolucionária a ação, mas meio nojenta vendo hoje - covid nos ensinou muito sobre higiene. Era engraçada e ridícula, ainda bem que tínhamos os autores para apoiar a teoria (rs). Sabe, eu gostei muito da oficina de costurar salgadinhos, achei que ali avançamos enquanto coletivo, uma magia aconteceu. Tinha gente de todas as idades, tinha planta orgânica da horta e tinha salgadinho sabor chulé. Tudo junto com linhas, sabores, paladares, conversas. Ah, as conversas... a gente se divertia! Era uma proposta fantástica apesar de tudo! Um elogio à brincadeira... algo de erótico e sensual ao mesmo tempo, o convite a comer... comer no meu corpo, comer no seu... as associações são muitas... (Relato de Bárbara Bessa)¹²

¹⁰ Relato de Fernanda Magalhães, em entrevista concedida aos autores em 14/04/2017.

¹¹ Relato de Raíssa Romano Cunha, em entrevista aos autores, 25/05/2021.

¹² Relato de Bárbara Bessa em entrevista aos autores, 30/05/2021.

Como ressalta Bárbara Bessa no relato acima, comer é muitas vezes ligado aos próprios atos sexuais. Não é por acaso que analogias entre sexo e comida sejam tão comuns. Ambos formam e transformam corpos, constituem corporalidades e subjetividades. O fato de as comidas serem servidas em um banquete reforça o aspecto comunitário e nos traz três questões: comer o que, quem e com quem, envolvendo uma lógica ritual de predações diversas, que constitui o coração da ação do grupo.

Provocando o máximo possível, a performance que aqui analisamos dialoga com a ideia de que a arte deve assumir o lugar antes destinado aos rituais – nesse sentido, a arte do coletivo Fotocuir constituiu novos discursos, ou possibilidades de discurso, sobre corpos, comidas e sexualidades. Durante a performance, e mais especificamente no momento do banquete, as práticas alimentares e as relações que estabelecemos com a comida eram amplamente questionadas. Havia o deslocamento do lugar onde banquete deveria ser servido, das etiquetas que se eram esperadas durante o momento da refeição até a proximidade da comida com regiões do corpo que usualmente não são manipuladas no ato de comer.

Em artigo que relata a experiência com o coletivo Fotocuir e, especialmente, com a performance aqui analisada, Fernanda Magalhães (2017, p. 26-27) afirma:

Na performance, cada um se transforma em uma comida, escolhida pelos seus gostos e desejos, entre coisas cheirosas e gostosas, uma comida que transforma cada um em um corpo-comida. Os momentos seguintes levam ao momento em que o banquete é finalizado e servido e come-se gostoso, uns aos outros. O ato acontece entre os corpos-comidas, comem-se pelo prazer do sabor desejado, idealizado, no corpo-comida-outro. Em algumas situações o público também é convidado a participar. No momento da ação, abre-se a inscrição para participantes do público que queiram transformar-se em corpos comidas e participar deste ritual de sabores, desejos e repulsas. Algumas vagas e todos os desejantes participam do ritual. Esta orgia de corpos causa embaraços, estardalhaços e afetações. São cheiros, sabores, diversidades no cardápio e outros tantos detalhes que afetam a todos, o público e os performers. Depois de um certo tempo, as comidas e corpos vão se misturando e o caos se instalando. Melecas, misturas, cheiros, sabores, as comidas e os corpos se contaminam. Grassando, se espalham. Os relatos falam em escolhas, gozo, risos e nojos. Texturas, fluídos, suores e muitas emoções atravessam estes banquetes.

Como já dito anteriormente, a performance em questão tem, ela mesma, uma trajetória, na qual ela foi se constituindo até chegar à forma que adquiriu no Festival Ruído&Gesto, ocorrido no ano 2015 no pavilhão das Artes da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), campus de Rio Grande/RS. Esse evento, em específico, é digno de nota, uma vez que ele gerou curiosidade, aversão, incômodo, inquietação e proporcionalmente repercussão, tanto enquanto a ação acontecia presencialmente, quanto por meio das inúmeras imagens feitas pelos expectadores e divulgadas virtualmente por meio das redes sociais.

Nessa ação, a performance do coletivo Fotocuir assumiu um caráter mais provocativo – os corpos aqui foram servidos e causaram reações diversas no público presente, desde o desejo até a aversão. Como podemos ver nas imagens a seguir, os

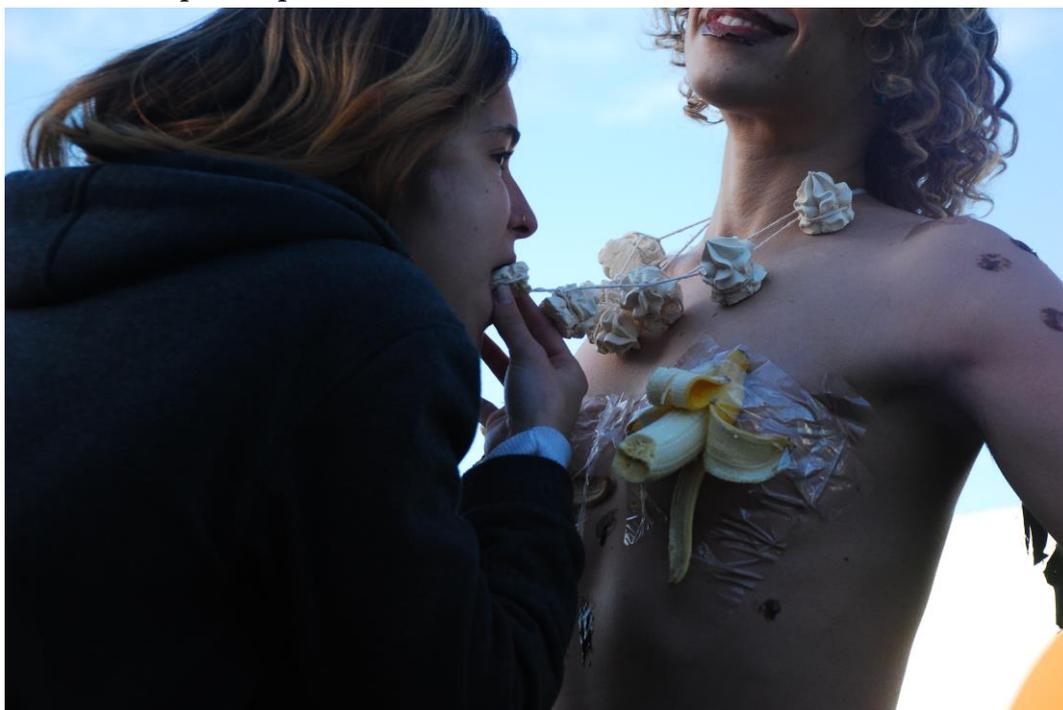
performers e o próprio público participante chegaram a servir-se, expor-se, colocar-se em situação de risco. Os corpos transformaram-se, efetivamente, em arte e com isso a potência da ação artística foi intensificada.

Figura 1 – Foto performance Oficina de Costurar Salgadinhos Banquete Comida Corpo Corpo Comida



Fonte: Magalhães (2017, p. 24).

Figura 2 – Foto performance “Oficina de Costurar Salgadinhos” e “Banquete Comida Corpo Corpo Comida”



Fonte: Magalhães (2017, p. 25).

Figura 3 – Foto performance Oficina de Costurar Salgadinhos e Banquete Comida Corpo Corpo Comida.



Fonte: Magalhães (2017, p. 28).

Pode-se dizer que os corpos dos performers, revestidos de comida, tornavam-se vulneráveis ao desejo e à repulsa alheia. Foi justamente essa vulnerabilidade, tão preciosa à arte da performance, que proporcionou um estatuto liminar a esses artistas, os quais foram vistos como ambíguos e perigosos, numa aproximação com a reflexão de Mary Douglas (2010). A eles coube toda ação que poderia poluir, contaminar, sujar de impureza o que é considerado sagrado, quando em sua ordenação simbólica cotidiana. Quando aplicamos tais concepções à performance aqui envolvida entendemos a subversão proposta por Fernanda Magalhães e pelo coletivo Fotocuir.

Trabalhando com a multivocalidade dos símbolos e com “coisas e sujeitos em desordem”, a performance foi eficaz ao produzir ruídos na forma com que se concebe ações cotidianas, como o ato de comer, o lugar dos corpos e as sexualidades postas em jogo. Ela tornou possível que proposições novas evidenciassem as relações paradoxais no interior da socialidades brasileiras contemporâneas. Com isso, o desafio destinado ao público era o de tentar superar a ideia de uma educação social que pode ser entendida como uma espécie de fator enrijecedor das práticas cotidianas.

Ao permear as questões de gênero por meio dos hábitos alimentícios, a performance questionou a normatização das práticas e dos comportamentos humanos e provocou a participação do público, que pôde se deslocar do lugar distante do espectador no trabalho artístico para agente participador, na medida em que a ele foi dada a oportunidade de experimentar os corpos-comidas que estavam servidos no banquete, sendo guiados pelos seus gostos e suas preferências, tanto alimentícias quanto sexuais. Entendendo que a diferença pode ser o elemento constitutivo da

humanidade, de forma a contestar a própria concepção de normalidade, a performance dialoga com as proposições teóricas dos estudos queer e também com outras exposições de arte queer, que, por sua vez, propõem o desafio de extinguir regras por demais restritivas, tanto no campo artístico, quanto no que diz respeito à luta da população LGBTQI+ por direitos sociais¹³.

O desvio à norma que a ação propõe é responsável pela rejeição destes corpos-comida, o que explica, em parte, as reações de parte do público que condenou duramente a performance, muitas vezes classificando-a como não arte. “BanqueteComidaCorpoCorpoComida” causou reações fortes quando foi feita no evento Ruído & Gesto, em 2015. Várias pessoas que estavam presentes quando a performance ocorreu no ambiente da FURG (RS) tiraram fotografias, que foram postadas e muito comentadas em redes sociais. No Facebook, um usuário assim se referia à performance:

Pintura é arte, agora, arte não é mostrar 61753 kilos de banha, tetas batendo no joelho e mais vegetação que a mata atlântica num punhado de água no lado da universidade. Se vocês quiserem, eu posso jogar água em vocês e chamar aquilo de regar e também se eu pegar um extintor e usar na cara de vocês, vou chamar essa minha ‘expressão artística’ de ‘apagando o fogo alheio’, será minha obra-prima.¹⁴

As críticas à performance permeavam questões de senso comum, preconceito a diversidades e de gênero, constituição e o direito a diferença, sexualidade, identidade e alteridade, questões de cidadania, políticas e relações de poder, cultura e diversidade cultural. Em outro comentário, um também usuário do site de relacionamento aponta que a performance trata-se, segundo ele, de “um mix de mal gosto, falta de senso estético e uma vontade incondicional de causar aversão dos espectadores e que tudo que foi pretendido ali poderia remeter a qualquer coisa menos arte”.

Na publicação abaixo reproduzida, o usuário sugere que as pessoas deveriam reprimir seus filhos para que não cresçam e façam uma ação como esta (a performance em questão). Este comentário, em específico, mostra-nos a tendência de alguns espectadores em reforçar práticas repressoras ao se deparar com alguma possibilidade libertária, como forma de assegurar as normas vigentes e seu não questionamento.

Ao ser indagada sobre as possíveis motivações dos comentários hostis dirigidos a performance Fernanda Magalhães pontuou:

Primeiramente a performance é uma provocação. Esta performance do Fotocuir, assim como outras que eu faço, elas são performances provocativas. Necessariamente uma performance não é uma provocação

¹³Podemos afirmar que a luta da população LGBTQI+ por direitos sociais ocorre principalmente no que diz respeito ao direito básico à vida e à integridade física. De acordo com um levantamento de notificações feitas ao Sistema Único de Saúde (SUS) no Brasil referente ao período de 2015 a 2017 – feito pela Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) em parceria com o Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS) e com a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – 22 pessoas LGBTQI+ foram agredidas por dia no Brasil, totalizando 24.090 indivíduos que precisaram procurar atendimento médico profissional por serem vítimas de violência de gênero a no período (PUTTI, 2020). Se tomamos o relatório de 2021 do Grupo Gay da Bahia, entre os anos de 2015 e 2017, 1.107 pessoas foram vítimas fatais de homotransfobia no país (GASTALDI *et al.*, 2021).

¹⁴ Comentário gerado através da página do Facebook do grupo Fotocuir.

mas dentro dessa perspectiva que estávamos trabalhando nós enquanto grupo realmente estávamos criando incômodos. Então, o público reagir eu acho maravilhoso, eu acredito que é uma resposta direta do que estamos querendo provocar que é a reflexão a respeito destas questões que trazemos na ação. O segundo momento são os comentários, que ótimo que houve comentários, é sinal que as pessoas reagiram, mas também existe a violência das coisas que as pessoas disseram e como elas disseram e todos os debates que se armaram ali naquele ambiente virtual, e foi aí que nós deparamos com uma certa hostilidade não foi? Mas acredito que de um certo modo ela mostra como as pessoas pensam e aí quando isso acontece na rede é uma coisa que eu venho me deparando há anos com meu trabalho[...] é que as pessoas ficam muito corajosas pra falar, só que no caso dessa ação em específico no Rio grande, foi muito interessante pois se gerou um debate, toda essa hostilidade é difícil no momento mas ela é benéfica, pois é nela que você percebe como as pessoas realmente pensam e como elas se sentem livres para falar mal na rede¹⁵.

As dimensões geradas pela ação performática foram inúmeras como as pontuadas em entrevista por uma das organizadoras do evento Ruído & Gesto, a artista performer e pesquisadora Claudia Paim. De acordo com ela, os ataques direcionados à performance “BanqueteComidaCorpoCorpoComida” foram motivados por moralismos que questionavam a presença daqueles corpos nus dentro do ambiente universitário e que também alimentam uma noção bastante conservadora sobre o que é arte. A performance teria sido duramente atacada “por ter usado o espaço externo do prédio das artes visuais, por ter tido vários participantes, por estes estarem despídos e por ter a presença visualmente marcante do corpo de Fernanda Magalhães”¹⁶. Como responsável institucionalmente e por todo o evento, Claudia Paim foi questionada duramente sobre as ações do coletivo:

Então, comecei como professora responsável, a ser questionada sobre o trabalho e os participantes. Quem eram? o que significava aquilo? Quem era a pessoa mais velha (a Fernanda)? E acusações como a de que havíamos promovido ‘desperdício de comida’ e ‘que aquilo não era arte’¹⁷

Tomando os questionamentos feitos à coordenadora do evento Ruído & Gesto, percebe-se ao mesmo tempo uma curiosidade sobre a performance e um entendimento de que a ação não poderia ser considerada arte. Em parte, isso pode ser considerado como sendo um reflexo de um certo analfabetismo visual, derivado do fato de não haver, no Brasil, um investimento em educação artística que dialogue com as proposições contemporâneas do campo artístico (RECH; SCHUTZ, 2017). Sabe-se também, no entanto, que a arte contemporânea tem pouca penetração de público, sendo considerada de difícil entendimento justamente por não se constituir como uma forma de arte contemplativa e clássica (COCHIARELLI, 2006).

Em sua obra mais famosa sobre o gosto, Pierre Bourdieu (2008) argumenta que existe uma economia dos bens culturais, organizada de acordo com o capital simbólico que os indivíduos possuem. A aquisição desse capital simbólico é determinada, por sua vez, pelas experiências sociais próprias de pertencimento a

¹⁵ Relato de Fernanda Magalhães, em entrevista concedida aos autores em 14/04/2017.

¹⁶ Relato de Claudia Paim, em entrevista concedida aos autores em 27/04/2017.

¹⁷ Relato de Claudia Paim, em entrevista concedida aos autores em 27/04/2017.

uma estrutura de classes sociais. O capital simbólico, assim, é distribuído de forma desigual, culminando no fato de que pessoas de classes sociais distintas atribuem valor artístico a práticas e objetos também distintos. Esse processo não é novo e instaura visões contraditórias sobre o que pode ser considerado boa ou má arte. Dessa forma, como o autor mesmo escreve em *O amor pela arte*, a cultura e o acesso à arte não são naturais, mas cultivados, provocando disposições práticas para a fruição artística (BOURDIEU; DARBEL, 2003).

Analisando o contexto atual, Nathalie Heinich (1998, 2008) argumenta que o campo das artes visuais é percebido pelos espectadores a partir de três paradigmas: arte clássica, moderna ou contemporânea que, valoradas de forma distinta, coexistem, mas muitas vezes são vistas pelos seus públicos de forma excludente. A autora diz haver uma certa intolerância quanto à arte contemporânea, vista como mais transgressora, justamente por trabalhar com materiais distintos. No limite, as propostas de arte contemporânea acabam não apenas sendo criticadas como má arte, mas totalmente desqualificadas:

Este é o sentido da maior parte das polêmicas suscitadas pela arte contemporânea, como tentei mostrar em minha análise sobre as reações de rejeição: a questão da beleza quase não está presente, dando margem a questões ontológicas quanto à natureza do que é visto (arte autêntica ou 'bobagem', 'tolice', 'qualquer coisa'), a questões éticas sobre o valor dos atos realizados pelo artista ('em que medida realmente trabalhou?', 'é sincero ou cínico?') e de sua obra ('as imagens mostradas, os atos realizados, transgridem os valores morais?') ou até a questões políticas quanto ao apoio do poder público ('é necessário patrocinar ou mostrar esta ou aquela proposta?'). Os amantes da arte, ou até mesmo os simples cidadãos sem conhecimento nem interesse especial pela arte, são frequentemente levados a desqualificar uma proposta artística não que essa fosse de má qualidade ou que lhes desagradasse, mas pelo fato de não ser arte. Assim eles não tem, ou tem raramente, o sentimento de uma ilegitimidade, de uma inferioridade de julgamento: ainda que sejam percebidos como incompetentes, ignorantes ou até mesmo desprezíveis pelos iniciados na arte contemporânea, a maioria se sente totalmente autorizada a manifestar sua indignação em nome dos valores nos quais acredita (HEINICH, 2008, p. 181).

Por outro lado, pode-se afirmar que as reações violentas à performance são resultado mesmo da eficácia artística, que proporcionou um contato com corpos concebidos como abjetos e ações tidas como anormais.

Para muitas espectadoras e visitantes das exposições, as imagens que se dispõem nas mostras constitui o primeiro contato com o queer, com o estranho, com o marginal, com o abjeto, e em uma segunda dimensão, esse contato é a imagem com a que é possível identificar-se, transformar-se ou constituir-se. As múltiplas estéticas produzidas nas mais variadas linguagens da arte contemporânea são configurando como um potencial estético. Surge a sedução. As performances, os retratos de si, do Outro, as

homoeroticidades, os encantos das fronteiras identitárias aparecem hedonisticamente e politicamente (BLANCA, 2017, p. 95).

Mesmo que repudiada por parte dos presentes (sempre é bom lembrar que houve muitas pessoas que se envolveram positivamente com a performance em questão), “BanqueteComidaCorpoCorpoComida” provocou, tirando as pessoas de uma perspectiva confortável. Com isso, agiu de forma a colocar em evidência pessoas que usualmente são invisibilizadas e marginalizadas.

Considerações finais

Ao universo queer pode ser incluído tudo que é socialmente nomeado de esquisito, estranho, anormal, irregular, que foge às normas. Dessa forma, a problemática queer não é exatamente a da homossexualidade, mas da abjeção. O termo “abjeção” se refere ao espaço a que a coletividade costuma relegar aqueles e aquelas que consideram uma ameaça ao seu bom funcionamento, à ordem social e política.

Por meio da noção de abjeção é possível compreender a relação de dominação das estruturas vigentes agindo forçosamente sobre o indivíduo, fazendo com que ele se revolte ou mesmo se indigne ao presenciar qualquer ato de uma natureza que não atenda as etiquetas absolutas consideradas únicas possíveis para que um corpo exista ou que ocupe determinado espaço. Miskolci (2012, p. 47) nos ajuda a concluir:

De certa maneira, um olhar queer é um olhar insubordinado. É a perspectiva menos afeita ao poder, ao dominante, ao hegemônico, e mais comprometida com os sem poder, dominados, ou melhor subalternizados. Na esfera da sexualidade e do desejo, a maior parte do que é reconhecido socialmente como discurso autorizado a falar é produzido dentro de uma epistemologia dominante, criada sob essa suposta ‘cientificidade’ que pouco difere de um compromisso com a ordem e o poder.

Dialogando com proposições caras aos estudos queer e colocando corpos e sexualidades periféricas em destaque, formou-se o coletivo Fotocuir, atuante no período de 2013 a 2016 e institucionalmente vinculado a Universidade Estadual de Londrina. Sob a coordenação de Fernanda Magalhães, o coletivo pensou e realizou a performance “BanqueteComidaCorpoCorpoComida”, que questionava padrões de comensalidade e sexualidade vigentes.

De acordo com a artista visual Rosa Maria Blanca (2017), existe uma relação muito forte entre arte queer e ambiente universitário no Brasil. Ao contrário do que ocorreu nos Estados Unidos e na Europa, no Brasil as discussões sobre multidões queer, bem como os estudos de autores vinculados às propostas queer emergiram nas universidades. Dessa forma, não é de se estranhar que a maioria absoluta das exposições de arte queer tenham ocorrido também nas universidades brasileiras e não em ambientes artísticos delas desvinculados. Logo, o fato da performance “BanqueteComidaCorpoCorpoComida” ter sido gestada por seus membros na UEL e ter sido realizada em festivais que ocorriam em ambientes universitários é um

exemplo desse processo mais amplo do lugar destinado à essa arte no Brasil. No entanto, como foi visto, nem mesmo as universidades podem ser consideradas ambientes completamente seguros para as performances desse tipo.

Amada ou repudiada, sabemos que a performance teve agência. Por apresentar momentos críticos e de conflitos de uma sociedade, ela foi capaz tanto de gerar transformações no cotidiano de quem é atravessado por ela (ou que por ela atravessa) como também pode atrair para si as réplicas do tratamento que se é dado na sociedade, como no caso da hostilidade na violência destinada a um grupo de pessoas em razão de seus corpos e comportamentos desviantes.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. São Paulo: Abril Cultural, 1985. (Os pensadores).
- ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994, p. 363-371.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994a, p. 221-254.
- BENJAMIN, Walter. Brinquedo e brincadeira: observações sobre uma obra monumental. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994b, p. 249-253.
- BLANCA, Rosa M. Exposições queer: contextos mundiais e locais. *Cadernos de Gênero*, Curitiba, v. 3, n. 3, 2017.
- BLANCA, Rosa M. *Arte a partir de uma perspectiva queer*. 2011. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – UFSC, Florianópolis, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2008.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Edusp, 2003.
- BOURRIAD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da realidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016.
- COCHIARELLI, Fernando. *Quem tem medo da arte contemporânea?*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 2006.
- DELEUZE, Giles. *Conversações 1972-1990*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FAUSTO, Carlos. Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 7 - 44, 2002.
- FERREIRA, Glauco B. Arte queer no Brasil?: relações raciais e não binarismos de gênero e sexualidades em expressões artísticas em contextos sociais brasileiros. *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 206-227, 2016.
- FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos V: ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2017, p. 265-287.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020. (*A vontade de saber*, v. 1).
- FREITAS, Verlaine. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2003.

- GASTALDI, Alexandre B. F.; MOTT, Luiz; OLIVEIRA, José M. D. de; AYRES, Carla S. L. da S.; SOUZA, Wilians V. F.; SILVA, Kayque V. C. da (org.). *Observatório de mortes violentas de LGBTI+ no Brasil em 2020: relatório da acontece arte e política e do grupo gay da Bahia*. Florianópolis: Ed. Acontece Arte e Política LGBTI+, 2021. Disponível em: <https://grupogaydabahia.files.wordpress.com/2021/05/observatorio-de-mortes-violentas-de-lgbti-no-brasil-relatorio-2020.-acontece-lgbti-e-ggb.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2021.
- GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA*, Belo Horizonte, n. 8, p. 174-191, 2001.
- GELL, Alfred. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. São Paulo: UBU, 2018.
- GÓMES-PEÑA, Guillermo. Em defesa da arte da performance. In: DAWSEY, John C. et al. (org.). *Antropologia e performance: ensaios NAPEDEA*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013, p. 441-466.
- GREENBLATT, Stephen. Resonance and wonder. In: KAPER, Ivan; LAVINE, Stephen D. *Exhibiting cultures: the poetics and the politics of museums display*. Washington: Smithsonian books, 1991, p. 42-56.
- GUATARRI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- HEINICH, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: les éditions de Minuit, 1998.
- HEINICH, Nathalie. Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea. In: BUENO, Maria L.; CAMARGO, Luiz O. de L. (org.). *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo: Senac, 2008, p. 179-194.
- LAGROU, Els. Arte e antropologia: uma relação de amor e ódio. *Ilha*, Florianópolis, v. 5, n. 2, p. 93-113, 2003.
- LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- MAGALHÃES, Fernanda. Experiências efêmeras de encontros compartilhados: entre performances e a vida. *Rascunhos*, Uberlândia, v. 4, n. 1, p. 4-34, 2017.
- MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- OCHOA, Marcia. Ciudadanía perversa: divas, marginación y participación en la 'localización'. In: MATO, Daniel (org.). *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*. Caracas: FACES: Universidad Central de Venezuela, 2004, p. 239-256.
- OCHOA, Márcia. Diáspora queer: mirada hemisférica y los estudios queer. *Nerter: revista dedicada a la literatura, el arte y conocimiento*, [s. l.], n. 25/26, p. 68-72, 2015-2016.
- OLIVEIRA, Luana H. C. de; CÔRREA, Amélia S. A arte relacional e a participação do público: aproximações poéticas do período 1960-1970 com a 27ª Bienal de São Paulo. *Mediações*, Londrina, v. 21, n. 2, p. 254-278, 2016.
- PELÚCIO, Larissa. O cu (de) Preciado: estratégias cucarachas para não higienizar o queer no Brasil. *Iberic@l*, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines, Paris, n. 9, p. 123-136, 2016.
- PEREIRA, Pedro. Queer nos trópicos. *Contemporânea*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 371-394, 2012.
- PRECIADO, Beatriz P. Multidões queer: notas para uma política dos anormais. *Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 11-20, 2011.
- PUTTI, Alexandre. Um LGBT é agredido a cada hora, revelam dados do SUS. *Carta Capital*, São Paulo, 16 jul. 2020. Disponível online em: <https://www.cartacapital.com.br/diversidade/um-lgbt-e-agredido-no-brasil-a-cada-hora-revelam-dados-do-sus/>. Acesso em: 15 jun. 2021.
- RECH, Alessandra P.; SCHUTZ, Danielle. Episódio Queermuseu: reflexos do despreparo social em torno da arte. *Palíndromo*, Florianópolis, v. 9, n. 19, p. 13-30, 2017.
- TVARDOVSKAS, Luana S.; RAGO, Luzia M. Fernanda Magalhães: arte, corpo e obesidade. *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia, v. 17, n. 1, p. 55-78, 2007.

TVARDOVSKAS, Luana S. *Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosangela Renno*. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – UNICAMP, Campinas, 2008.

TURNER, Victor W. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. Nova York: PAJ, 1982.

TURNER, Victor W. *The Anthropology of performance*. Nova York: PAJ, 1988.

TURNER, Victor W. Liminal ao liminoide em brincadeira, fluxo e ritual: um ensaio de simbologia comparativa. *Mediações*, Londrina, v. 17, n. 2, p. 214-257, 2012.

Declaração de Co-Autoria: Maurício Ferreira de Oliveira declara que a primeira versão do texto era de sua autoria, tendo sido posteriormente re trabalhada em profundidade, juntamente com Carla Delgado de Souza, de modo que o artigo submetido à Revista *Mediações* pode ser considerado de inteira responsabilidade de ambos.

*Minicurrículo dos Autores:

Carla Delgado de Souza. Doutora em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (2011). Docente e Pesquisadora do Departamento de Ciências Sociais e da Universidade Estadual de Londrina. E-mail: delgadodesouza@gmail.com.

Maurício Ferreira de Oliveira. Especialista em Ensino de Sociologia pela Universidade Estadual de Londrina (2017) e em Educação no campo pela Universidade Federal do Paraná (2019). Artista visual, performer, produtor cultural e professor junto à SEED/PR. E-mail: oficinaarterrelacional@gmail.com.