

Prêmio
CTCH

**Tropicuir:
estético-políticas transviadas - memória, arquivo, design.**

Guilherme Altmayer

EDITORA
PUC
RIO

nu
ma
EDITORA

**Tropicuir:
estético-políticas transviadas -
memória, arquivo, design.**

**Reitor**

Prof. Pe. Anderson Antonio Pedroso, S.J.

Vice-Reitor Geral

Prof. Pe. André Luís de Araújo, S.J.

Vice-Reitor para Assuntos Acadêmicos

Prof. José Ricardo Bergmann

Vice-Reitor para Assuntos Administrativos

Prof. Ricardo Tanscheit

Vice-Reitor para Assuntos Comunitários

Prof. Augusto Luiz Duarte Lopes Sampaio

Vice-Reitor para Assuntos de Desenvolvimento e Inovação

Prof. Marcelo Gattass

Decanos

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz (CTCH)

Prof. Francisco de Guimaraens (CCS)

Prof. Sidnei Paciornik (CTC)

Prof. Hilton Augusto Koch (CCBS)

GUILHERME ALTMAYER

**Tropicuir: estético-políticas transviadas -
memória, arquivo, design.**





©Editora PUC-Rio

Rua Marquês de S. Vicente, 225 – Casa da Editora PUC-Rio

Gávea – Rio de Janeiro – RJ – CEP 22451-900

T 55 21 3527-1760/1838

edpucrio@puc-rio.br

www.editora.puc-rio.br

Conselho Gestor da Editora PUC-Rio

Augusto Sampaio, Danilo Marcondes, Felipe Gomberg, Francisco de Guimaraens,
Hilton Augusto Koch, José Ricardo Bergmann, Júlio Cesar Valladão Diniz, Marcelo
Gattass, Sidnei Paciornik.



Editora Numa

www.numaeditora.com

Edição: Adriana Maciel

Coordenação Editorial: Julia Mendes

Produção Editorial: Marina Mendes

Projeto Gráfico do Miolo: Design de Atelier/Fernanda Soares

Desenho de Capa: Fernanda Soares

Altmayer, Carlos Guilherme Mace

Tropicuir: estético-políticas transviadas – memória, arquivo, design / Carlos Guilherme Mace

Altmayer – Rio de Janeiro : Ed. PUC-Rio: Numa Editora, 2022.

1 recurso eletrônico (154 p.) : il.

Originalmente apresentado como tese da autora (doutorado

-Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras) Inclui
bibliografia

ISBN Numa Editora (e-book): 978-65-87249-85-8

Criado em 2017 pelo Decanato do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio, o Prêmio CTCH de Teses tem como objetivo laurear e dar reconhecimento e visibilidade para as melhores teses de Doutorado defendidas entre 2019-2021 nos Programas de Pós-graduação em Design, Educação, Estudos da Linguagem, Filosofia, Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Psicologia Clínica e Teologia, e para a melhor dissertação de Mestrado em Arquitetura.

Os critérios de premiação consideraram a originalidade dos trabalhos e sua relevância para o desenvolvimento científico, tecnológico, cultural, social e de inovação. Os Programas de Pós-graduação selecionaram internamente os trabalhos premiados, verificando a adequação das pesquisas ao patamar elevado de qualidade exigido.

A publicação deste livro é resultado da parceria entre o Decanato do CTCH, os Departamentos do Centro, a Editora PUC-Rio e a Numa Editora, com apoio da Vice-Reitoria Acadêmica.

Rio de Janeiro, novembro de 2022

Júlio Diniz
Decano do CTCH

Monah Winograd
Coordenadora Setorial de Pós-graduação e Pesquisa do CTCH



Decanato do
CTCH

À todas as travestis finíssimas

Agradecimentos

À todas as pessoas presentes nesta pesquisa e para além, que conformam esta rede de resistências e sobrevivências transviadas pela arte e design.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Ao meu cão, Torquato, que me levou para passear e respirar e ficou do meu lado em todos os momentos, em um apoio incondicional.

À meus pais, sem os quais não estaria aqui.

À Leno Veras, meu companheiro de vida e amor, pelo carinho, trocas, paciência, e por segurar as pontas e me convencer a seguir, nos momentos em que pensava que não daria conta.

À minha orientadora, Denise Portinari, amiga, companheira de cigarros, trocas provocadoras, discordâncias e risadas.

Ao professor e grande amigo Gamba Junior, cuja insistência fez com que chegasse até aqui.

Às companheiras dos grupos Barthes, Unicórnix e Gilet pelas trocas e apoios.

À Indianare Siqueira e as meninas do movimento NÚvemNEM, que entre muitas garrafas de cerveja, me ensinaram tanto a pensar e fazer política na diferença.

À Consuelo Bassanesi, diretora do espaço independente de arte Despina, e Frederico Pellachin, que me acolheram, e juntos configuramos um potente espaço em que se configuraram muitas resistências transviadas.

Ao querido amigo Pablo León de la Barra, por proporcionar espaço para articularmos juntos muitas das experiências de campo e curadoria aqui presentes.

Ao curador Bernardo Mosqueira e o artista Carlos Motta, pelo convite para participar da pesquisa do trabalho Forma da Liberdade.

À Jorge Vasconcellos e Mariana Pimentel pela forte amizade, cervejas e articulações de resistência na vida e na arte.

À Cristina Ribas, pelo suporte e amizade, e por me apresentar e convidar para a Red Conceptualismos del Sur – que tanto me ensinou sobre redes e conexões.

À Iara Pinheiro, que revisou este trabalho com carinho e competência.

Sumário

Prefácio - Denise Portinari	12
Introdução	14
Tropicuir: pregas de artes e políticas transviadas	27
Rede de curadoria e artes transviadas: tensão e tesão nas práxis de campo	60
Memória, história e arquivo transviado e as implicações políticas do design	113
Considerações finais	145
Referências bibliográficas	148

Lista de figuras

Figura 1 - Simulação da pixação Guigo é bicha!	16
Figura 2 - Captura de tela do vídeo mamadeira de piroca	23
Figura 3 - Diagrama tropicuir	24
Figura 4 - Registro do corpo, ruínas e dunas da praia	48
Figura 5 - Imagem da mostra Glory Hole	50
Figura 6 - Membros do pink bloc na capa do jornal	52
Figura 7 - Panorama da mostra Os Corpos são as Obras	63
Figura 8 - Instalação <i>Cruising</i> de Maurício Magagnin	72
Figura 9 - Coletivo Xica Manicongo promovendo quadrilha junina	74
Figura 10 - Performance Maiêutica	76
Figura 11 - Sinalização fixada na entrada do espaço Despina	77
Figura 12 - Bandeira NAVALHA Manicure Show	81
Figura 13 - Flâmula do clube social Turma OK	85
Figura 14 - Exemplos do jornal O Lâmpião da Esquina	88
Figura 15 - Recorte dos 75 cartazes produzidos pelas mulheres participantes durante as oficinas	98
Figura 16 - Cartaz da fala ministrada por Felipe Rivas no evento Queerizando o Design na PUC-Rio	99
Figura 17 - Captura de tela da plataforma tropicuir.org	139
Figura 18 - Esquema de enredamentos e pregas tropicuir	145

Eu escolhi ser de verdade. E isso me faz grande, nobre e real.
Biancka Fernandes

Prefácio

A pesquisa de Guilherme Altmayer - publicada agora em forma de livro graças à feliz iniciativa do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio, em parceria com a Editora PUC-Rio - representa um marco na construção de um campo ampliado da pesquisa em design. Por isso mesmo, as contribuições dessa pesquisa e os debates que ela instiga colocam em questão as fronteiras desse campo, estendendo-se para os estudos queer e as questões relacionadas à memória, a (in)visibilidade, às práticas curatoriais, as manifestações artísticas LGBTQI+, o ativismo político dos movimentos sociais e a construção de arquivos.

Apresentada originalmente como tese de doutorado desenvolvida no âmbito do Laboratório da Representação Sensível, no Programa de Pós-Graduação em Design da PUC-Rio, esta tese-arquivo relata uma trajetória de construção de memórias e visibilidades gênero e sexo dissidentes, através de uma série de ações curatoriais e de práticas estético-políticas. Trazendo para a cena da pesquisa em Design algumas das mais importantes manifestações LGBTIA+ ocorridas entre os anos conturbados de 2010 a 2019, das quais o autor participou ativamente, como artista-manifestante, como curador e como pesquisador, a tese de Altmayer traz contribuições importantes para a compreensão dessas pautas a partir de uma perspectiva dos estudos em design e sociedade e da curadoria artística, e também para a discussão sobre as estratégias de visibilidade/invisibilidade envolvidas na construção da memória coletiva e na produção de arquivos.

Nas palavras do autor, trata-se de “pensar a curadoria e suas viagens como processos de conformação de redes e agenciamentos coletivos, que dão a ver uma parte do movimento estético-político transviado em curso no Brasil desde a década de 2010”. Entre as experiências de campo relatadas aqui, já pensadas ao longo de seus processos de elaboração como exercícios de rememoração e de geração de arquivos, o leitor encontrará práticas estético-políticas como a obra realizada em 2016, em parceria com o artista Carlos Motta, intitulada *Forma da Liberdade*, uma investigação de cronologias e ativismos transviados; as práticas de curadoria ativista e compartilhada na mostra e na série de encontros de *Os Corpos são as Obras*, realizadas no Espaço Despina em 2017; o relato do processo de construção do movimento NÚvemNEM, com a promoção de um leilão de arte contemporânea durante a mostra *Queermuseu*, na Escola de Artes Visuais do Par-

que Lage em 2018; um levantamento de mostras e encontros coletivos de artes “kuir, cuir, queer, transfeministas, feministas” realizadas nesse período.

Trata-se, enfim, de uma pesquisa enraizada no corpo do pesquisador, desde o Guigo da infância inscrita na pixação do muro na pequena cidade de Rio Grande, estendendo-se à diversidade dos corpos envolvidos nas ações e práticas relatadas e analisadas neste livro. Como observa o autor, curadoria, do latim curator, quer dizer aquele que tem cuidado, apreço – mas é “também é uma prática que estabelece hierarquias de poder na organização de idéias e conceitos, que incidem diretamente em regimes de visibilidade, e, portanto, é carregada de responsabilidades éticas e políticas”.

Intensamente corajosa, límpida, envolvente e problematizadora, a prosa deste livro toma o leitor pela mão, com todo o cuidado, levando-nos a rememorar aquilo que talvez nem todos tenham vivenciado, mas que vislumbramos como a lembrança e a promessa da possibilidade de outras formas de existência. Transcorridas em um período que culminou nos horrores políticos e existenciais do presente, as manifestações, ações, práticas e corpos que protagonizam este relato constituem ao mesmo tempo um arquivo vivo do nosso passado recente e um apontamento na direção de um futuro mais interessante, e mais possível para todas e todos.

Denise Portinari.

Introdução: guigo é bicha

Lembro como se fosse hoje, embora não lembre o ano exato – sempre fui péssimo com datas –, mas acredito ter sido por volta de 1987: eu acabava de entrar na adolescência, tinha entre treze e quinze anos e ainda morava com meus pais, em Rio Grande, cidade no interior do Rio Grande do Sul. Certo dia, próximo ao entardecer, meu vizinho e melhor amigo bate na porta do meu apartamento, e, esbaforido, me chama para descer rápido para a frente do prédio onde morávamos, pois ele queria me mostrar o que tinha acontecido. A parede externa da entrada da garagem tinha sido pichada com spray preto, com a seguinte frase, escrita em maiúsculas e com ponto de exclamação: GUIGO É BICHA!

Guigo: meu apelido de infância, e na época era como me conheciam na cidade. Bicha: uma forma pejorativa de se referir a sujeitos homossexuais, homens afeminados, frouxos, pouco machos, passivos, que demonstram atração por pessoas do mesmo sexo. Um xingamento relativo ao desejo de sujeitos ditos anormais, de desejo desviante, os quais, considerados doentes, ganharam o nome de homossexuais na virada do século passado na Europa. É: proveniente do verbo irregular ser, indica um estado permanente, um verbo de ligação entre sujeito (eu) e seus defeitos (bicha).

Parece que alguém – sim, até hoje nunca descobri quem fez – sentiu a necessidade de anunciar para o mundo, ou pelo menos para a população de Rio Grande, que eu era bicha, ideia que na época me provocava náuseas e pavor. Até então eu não tinha dado nome algum a esse desejo proibido, que eu tentava de todas as maneiras suprimir por medo e vergonha, mas que persistia apesar dos meus esforços solitários de soterrá-lo. E mais, como esse pixador, ou pixadores, conseguiu farejar minha bixice? Meus trejeitos afeminados, eu combatia com todas as minhas forças; minha voz, ainda desafinada, eu engrossava forçadamente. Andava com um grupo de surfistas machos heteros.

Ao ver aquela inscrição, fui tomado por um misto de desespero, raiva, vergonha. Quando hoje evoco essa memória, ela retorna ainda também atrelada a essas sensações. Sinais de que resquícios de rejeição ainda habitam meu corpo, apesar de passados tantos anos. Aquilo que sempre foi um insulto verbal, dentre tantos outros xingamentos, que ouvia calado quando criança e adolescente, nunca tinha ganhado formas textual e imagética de tamanhas proporções. Não lembro de nada tão doloroso, nem ao mesmo tempo tão acertadamente colocado, mas foram precisos pelo menos trinta anos para eu pudesse compreender.

Com a ajuda do meu vizinho, na época meu melhor e mais íntimo amigo, corremos para tentar apagar o xingamento, e após muita escovação conseguimos que a frase ficasse mais borrada, quase ilegível. O trabalho completo de apagamento foi realizado no dia seguinte com a ajuda do zelador do prédio, que pintou a parede de branco. Daquele dia em diante, a imagem tão violenta não estampava mais a parede, mas nunca desapareceu da minha mente.

Quase vinte anos depois, então já vivendo (bem) longe de Rio Grande e habitando “fora do tal armário” – pois acabava de deixá-lo tardiamente para os meus pais – decidi, em um processo de cura, realizar um trabalho artístico onde reproduzi a imagem da pichação tal qual tinha gravada na memória. Enviei um e-mail para meu pai pedindo que fotografasse a entrada do prédio e me enviasse a foto, sem explicar minhas intenções. Apliquei tosca e digitalmente o *Guigo é bicha* sobre a fotografia e publiquei o trabalho intitulado *Guigo é bicha*, no site de internet onde expunha alguns dos meus trabalhos. Meus pais, que acompanhavam as publicações do site, visualizaram o trabalho e se mostraram ofendidos e afrontados. Por e-mail pediram para que eu removesse a publicação, com um argumento similar ao tão conhecido “tudo bem ser gay, mas não precisa fazer propaganda, né?”. Hoje entendo a reação deles, dado que a ideia de ter um filho não hétero era ainda muito recente para eles. Na época, por respeito e culpa, deletei o trabalho da página e nunca mais voltei a reproduzi-lo. Respeito que passa por uma empatia com a vergonha sentida principalmente pela minha mãe, que levou vários anos ainda para que se tornasse algo com que ela pudesse conviver em paz. Ela tinha vergonha do que as pessoas iriam falar na cidade.

Carrego e descarrego de meu corpo anos de igreja católica. Criado no seio de uma família cristã, carrego a cruz da culpa e a rejeição ao próprio desejo que durante anos alimentei dentro de mim, odiando essa vontade-monstro que crescia dentro de mim, sem que eu pudesse realmente controlá-la. Solidão.

Durante anos vivi uma vida dupla para não levar soco na cara. Fui homofóbico para me proteger da homofobia. De um lado o desejo que tentava de todo jeito reprimir com uma vida de fachada, e de outro um desejo arrebatador, que explodia por dentro e me enchia de energia.

Retornei à composição da imagem e do acontecimento *Guigo é bicha* para abrir esta escrita de tese, porque este breve relato está conectado às linhas e experiências presentes deste trabalho, como parte do que hoje entendo ser a minha “cura gay”.¹

1 Cura gay é entendida por certos grupos como um processo de conversão da homossexualidade para a heterossexualidade. Neste caso, me interessa imaginar a cura gay como um processo próprio de aceitação e desfrute do meu desejo viado, e também como um processo de articulação bixa como um lugar possível para práticas dissidentes.



Figura 1: simulação da pixação Guigo é bicha!

Ao relatar essa experiência de violência, intervenção simbólica acerca do meu desejo, que espelha tantas histórias similares em diferentes medidas, encontro as sábias palavras da teórica chicana lésbico-feminista Gloria Anzaldúa (2000, p. 232): “escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você [...] escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência”. Escrevo também porque, passados quase trinta anos do acontecido, a bicha que vos fala, hoje pousaria linda e afeminadamente ao lado daquela inscrição.

Passo por essa breve narrativa do meu próprio desejo bicha e sobre essa construção que insiste em dar um nome para ele, por acreditar que ela contém muitos elementos relacionados a regimes de visibilidade e políticas de memória, elucidativos para apresentar alguns dos focos de interesse desta pesquisa, que almeja identificar lógicas de funcionamento das dinâmicas sociais que se ocupam de aniquilar a existência dos corpos sexo dissidentes, tanto no plano simbólico, em suas formas de existência nos imaginários coletivos como na sobrevivência do corpo, em um país que assassina centenas de pessoas LGBTIA+ por razões homolesebobitransfóbicas² todos os anos.

No relato *Guigo é bicha*, em específico, podemos aferir que, a partir de uma injúria, dá-se um apagamento, uma tentativa de esquecer, uma vergonha. E desse apagamento se desdobra uma tentativa de reconstrução imagética de uma

2 Para mais ver: <https://apublica.org/2018/08/truco-dados-sobre-assassinato-de-lgbts-sao-incompletos/>

memória recalcada, por meio de um gesto de ressignificação de uma violência simbólica. A tentativa de rememorar imagetivamente é também um combate ao silenciamento e à demanda moral de esquecer. Sobre ambos os silenciamentos, escrevo as linhas aqui presentes. E nestas linhas, há a narração de uma memória criada, composta por fragmentos e reminiscências precárias, que por vezes quis esquecer, mas nunca consegui.

Tendo em conta a problemática do silenciamento, do apagamento e do esquecimento sofridos pelas dissidências de sexualidade e gênero com respeito à liberdade e à salvaguarda de suas experiências e testemunhos, esta pesquisa se propõe a investigar possibilidades para uma *queerização* dos sistemas de memória social e se coloca como tese-arquivo tendo em vista o design para construção de arquivos de memórias gênero e sexo dissidentes auto representadas, transviadas,³ a partir de ações curatoriais e práticas estético-políticas. A ideia é intencionar as artes como meio para narração de histórias, resistências e potências.

A proposta é ambiciosa: discutir arte e ativismo com uma perspectiva *queerizada*, melhor, *cuerizada* (logo explicaremos o cu em queer) como contribuição para saberes críticos de curadoria e agenciamento ativista. Trata-se, portanto, de explorar a curadoria e suas *viadagens* como processos de conformação de rede e agenciamentos coletivos, que dão a ver um recorte do que afrontosamente entendemos como parte de um movimento estético-político transviado em curso no Brasil na década de 2010.

Curadoria, do latim *curator*, quer dizer aquele que tem cuidado, apreço. E é neste sentido que gostaria de propôr aqui a ideia de curadoria, em consonância com suas muitas atribuições no campo das artes: agenciamentos, envolvimento, pesquisa e colaboração. Curadoria é também uma prática que estabelece hierarquias de poder na organização de ideias e conceitos, que incidem diretamente em regimes de visibilidade, e, portanto, é carregada de responsabilidades éticas e políticas.

Agenciamento (Souza In: Fonseca, Nascimento, Maraschin, 2012), aqui, é articulado com Pedro de Souza, à luz da concepção deleuziana, segundo um processo de criação artística, acadêmica em que múltiplos agentes – humanos, não humanos – entram em ação. Ação na qual o corpo do pesquisador está total-

3 O termo “transviado” frequentemente mencionado neste projeto é usado por Berenice Bento (2015) para designar estudos/ativismos transviados, e que se aproxima do significado do termo “queer”, uma tradução considerada pertinente pela autora para propor um termo “guarda-chuva” para ações sexo dissidentes de bichas, sapatões, trans, travestis.

No dicionário, o termo transviado tem o seguinte significado: s.m.; aquele que se transviou; quem se afastou dos bons costumes. adj. Desencaminhado; que se perdeu do caminho; que se transviou; que está perdido. Que se opõe aos padrões comportamentais preestabelecidos ou vigentes. Figurado. Vagabundo; que vive a vagar sem rumo certo. (Etm. Part. de transviar)

Para mais, ver: <http://www.revistaaskesis.ufscar.br/index.php/askesis/article/download/61/pdf>.

mente implicado na tarefa e conectado a outros corpos, a ponto de não mais se reconhecer como um ente isolado.

Agenciar não é fazer pelo outro, mas com o outro: agenciamentos coletivos de enunciação (Guattari, 1981) que implicam em, primeiro, uma condição ética de manutenção das diferenças e se expressam com a produção de signos. E segundo, os agenciamentos maquínicos de desejo, que não propõem a reprodução, mas sim a criação de subjetividades e os meios nos quais elas passam a existir (Souza In: Fonseca, Nascimento, Maraschin, 2012).

À luz do que Deleuze (1998) descreve como estilo de escritura, gostaria de propor um entendimento de curadoria como agenciamento, como atos que comportam tanto o indivíduo que escreve (cura) quanto a língua (corpos performativos, obras de artes) que ele mobiliza para escrever – a quais dei o nome de corpos-obra e obras-corpo. O que se cria, nesse agenciamento maquínico, longe de uma produção de bens, é um estado de mistura de corpos, de colocar um em relação ao outro, abarcando tretas e alianças, atrações e repulsões, simpatias e antipatias, apropriações e compartilhamentos (Deleuze & Guattari, 2007).

Assim, partimos da proposta de uma pesquisa ativista, colocada aqui como um caminho oposto à imparcialidade e neutralidade do pesquisador, o que não implica abandonar o rigor nos estudos. Implica, sim, uma ampliação das responsabilidades éticas do próprio lugar de enunciação, sempre em relação aos outros corpos com quem troca. Toda pesquisa é também uma tomada de posição. A intenção de uma pesquisa ativista é reconhecer essa tomada de posição como lugar político de atuação (bixa), e como esse lugar molda nossa compreensão dos problemas abordados e se coloca, assim, a serviço de nossos esforços analíticos (Hale, 2001).

A pesquisa ativista conecta-se com a ideia de pesquisa-ação (mais tarde articulada como pesquisa militante), concebida pelo sociólogo colombiano Orlando Fals Borda (1978): uma proposta de examinar práticas de pesquisa comprometidas com processos sociais. Ademais, segundo Borda (1978), tem-se a demanda que o pesquisador esteja envolvido no processo social e se identifique com os grupos com quem agencia.

Grupos que deixam de ser objetos de pesquisa para se transformarem em sujeitos da pesquisa (Borda, 1978). E mais, uma *práxis* em que o investigador pode ser, ao mesmo tempo, sujeito e objeto de sua própria investigação, experimentando os efeitos do próprio trabalho de investigação e de cura. Para Borda (1978), os efeitos e reverberações do trabalho só poderão ser validados mediante critérios de ação concreta, que abarque uma dimensão teórico-prática.

Práxis é proposta aqui a partir da filosofia de Karl Marx, que defende a inclusão da teoria na *práxis*. Isto é, uma atividade teórico-prática em que a teoria

se modifica constantemente com a experiência prática, que, por sua vez, se modifica constantemente com a teoria. O que está em jogo é um movimento dialético entre as ações do humano no mundo e a formação de suas ideias.

O que se dá no presente texto é a construção de arquivo a partir de relatos de práticas acadêmicas-ativistas-artísticas iniciada pelo percurso desejoso desta bixa que vos fala que mais para frente se enreda afetiva e politicamente com outras existências e experiências sapa, trans, mulher, bixa. Enredamentos que se deram através de um trabalho de campo continuado de ativismos estético-políticos transviados em rede, e que suscitam reflexões teóricas que dão suporte a muitas das práticas aqui presentes. Encontros entre teorias e práticas culminaram no presente livro-arquivo, e na proposta de desenho de uma plataforma digital de rememoração e comunicacionais – tropicuir.org – escritas a muitas mãos. Objetiva-se aqui uma investigação sobre arte e ativismo como uma convergência que permite o compartilhamento de conhecimento crítico e do trabalho de corpos desviados para além dos limites da academia, mas que leva seus saberes para interferir também nesse campo.

Tropicuir (o termo será elucidado mais adiante) procura refletir sobre a intercomunicação e potencialização entre os campos da arte, os ativismos políticos, as ruas e a academia utilizando diversas práticas de campo no Rio de Janeiro entre os anos 2016 e 2018. Um dos objetivos é entender as formas como estes eventos e corpos se interconectam e comunicam redes de resistências contra normativas de sexualidade e gênero a partir de práticas estéticas. Um outro objetivo inclui articular meios de rememoração e modos de arquivar juntas esses acontecimentos, visando sua inscrição na história das artes, dos ativismos e das políticas transviadas. Gostaria de poder imaginar, pretensiosamente, as páginas que seguem como um recorte de um movimento maior, a reboque da terceira onda feminista, uma nova onda cuir e transfeminista – vertente feminista que trabalha questões da transgeneridade – que produz levantes transviados, ainda por serem nomeados, no campo das artes visuais, objeto principal deste trabalho, e ainda mais intensamente na música, no cinema, no teatro.

Assim, algumas questões permeiam as reflexões que seguem: quais gramáticas e formas do fazer político provocam levantes estético-políticos transviados no Rio de Janeiro e no Brasil dos últimos anos? Como se deram esses levantes? De que maneira essas subjetividades estão resistindo não só às patologizações e às discriminações, mas também se colocando com e para além de políticas de identidades, responsáveis em grande medida pela nossa sobrevivência até aqui? De que se alimentam para, em um levante insubmisso de políticas do corpo, fazer deslocar os cânones da história da arte e suas formas de produção hierárquica de saberes?

Longe da intenção de responder objetivamente a essas questões, e tampouco medir sua eficácia, esta escrita propõe a reflexão sobre alguns dos múltiplos fluxos estético-políticos transviados, sexo dissidentes, na cidade do Rio de Janeiro nos últimos anos. Fluxos refletidos como novas formas de atuação política e transformação social dos corpos nela envolvidos.

Encontraremos, aqui descritas, múltiplas fricções e fugas à norma em experiências que transformam métodos de ação, investigação e produção de saberes transviados de corpos. Como descreveremos no texto curatorial da mostra *Os Corpos são as Obras*,⁴ segue em curso a violenta perseguição por regimes ditatoriais moralistas de comportamento que objetivam a heterossexualidade compulsória e a aniquilação dos corpos transviados desviantes.

O que aportamos aqui são manifestações e práticas curatoriais que atuam como ações micropolíticas, fragmentos que não configuram uma totalidade, mas um pequeno recorte de eventos históricos, descritos ao modo das trilhas arqueológicas abertas por Foucault, que, para além de fatos e afirmações, abre caminho a múltiplos outros percursos, permeados e porosos, dão sentido a movimentos e políticas de subjetividade.

Movidos pela intenção de pesquisa ativista para salvaguarda de memórias transviadas, propomos a reflexão sobre o campo do design como um lugar de fazer político. Práticas de design que questionem epistemologicamente suas estruturas, e criem modos de fazer imperfeitos, como método para promover a convergência de memórias em arquivo, de fronteiras entre arte transviada, políticas dissidentes e a academia. Trata-se aqui de *queerizar* o campo da arte, do ativismo curatorial, da auto representação e do design (Portinari, 2017) com o tensionamento de suas possibilidades, ou impossibilidades, de abarcar relatos e formatos que escapam de suas lógicas cisheteronormativas.⁵

Em termos de produção de sentido, muitos dos relatos e acontecimentos presentes nesta escrita se inserem no conjunto de práticas desviantes produzidas pelo Guigo, a bicha que vos comunica, em relação a tantas bichas, lésbicas, travestis, manas feministas e transfeministas, ao longo dos tempos, como estratégia de resistência e novas subjetividades: ancestralidades transviadas.

4 Ver: <https://www.tropicuir.org/os-corpos-sao-as-obras/>

5 O termo cisheteronormativo se refere a um conjunto de práticas e dispositivos legais, médicos e sociais que trabalham para que os comportamentos sejam ditados por normas dominantes a partir da noção de heterossexualidade. A própria homossexualidade seria uma definição criada a partir desse conjunto de normas para designar os indivíduos considerados anormais e desencaixados. Ser uma pessoa cisgênero significa que eu me identifico com o gênero que me foi atribuído ao nascer. Muitas outras pessoas não se sentem confortáveis com o gênero que lhes foram designados e são classificadas como transgêneros. Para mais, ver: <http://transliteracao.com.br/leiladumaresq/2014/12/o-cisgenero-existe/>

Ancestralidades transviadas são aqui entendidas como fragmentos de saberes e estratégias de sobrevivência de afirmação de corpos sexo e gênero dissidentes ao longo de muitas linhas do tempo e existências diversas, subvertendo a ideia de hereditariedade sanguínea e desejando a construção de imaginários e saberes próprios de uma historiografia precária e desconexa entre corpos desobedientes à heteronorma.

Uma rede rizomática que acoplou e desacoplou módulos e relações: navegação por mostras de arte, coletivos, reuniões, documentações, encontros de arquivos, ativismos curatoriais, leilões de arte; desenho de modos de fazer política na convergência e na tensão da arte, do ativismo, do meio acadêmico, no Rio de Janeiro, no período entre 2016 e 2019. Essas experiências de campo compartilhado nos ofereceram subsídios para examinar – a partir do design político – como construir juntas arquivos de memórias transviadas auto representadas.

Es specular acerca do design político não se trata de dar mais um sobrenome ao design, como “design de experiência” ou “design de emoções”. Nossa intenção aqui é refletir criticamente sobre o campo e seus aspectos políticos como constitutivos de seus processos e modos produtivos. Em *Por um design político*, Portinari e Nogueira (2016) refletem sobre formas como o design político pode constituir um campo de ficção, capaz de, no avesso das práticas corriqueiras do design, gerar rupturas na ordem do sensível. “Para nós, a política é um assunto de sujeitos e modos de subjetivação, e deste ponto de vista podemos afirmar com relativa certeza que há diversos casos de design politizado, mas poucos em que o design foi de fato político”. (Portinari, Nogueira, 2016, p. 33).

Através destes escritos, espero também poder dar a ver metodologias e modos de operação – dessa rede a que dou o nome de tropicuir, mas que poderia ter qualquer outro – interconectados. Caminhos metodológicos desenhados com e através de práticas, investigações, corpos presentes e ausentes, e o próprio corpo do pesquisador que vos comunica.

O pesquisador está presente e em processo de decolonização do próprio corpo e dos discursos por ele comunicados: processos de tomada de consciência de meu corpo branco, por conta das muitas escutas de movimentos negrxs e trans, e da localização de saberes. O trabalho envolve também adentrar zonas de desconforto, que colocam em questão o próprio lugar de fala, e que promove lugares de escuta, urgente e necessária. Um processo longo e iniciado por experiências de opressão e violência contra meu próprio desejo, como forma de entendimento das razões pelas quais o tema despertou meu interesse, e como isso é indissociável do meu próprio corpo e de uma ancestralidade de tantos desviados desejantes que trafegam pelo mundo.

Entendo, assim, os questionamentos e as intenções aqui descritos como ações de resistência narrativa de linhas dos tempos transviados que são invisibilizadas e interrompidas sistematicamente. A história que logramos contar é, portanto, colada por fragmentos, oralidades, sussurros, visualidades bixa, dores ancestrais e transpirações de experiências, daqueles que sobrevivem.

Os dispositivos (Foucault, 1998), que atuam assimetricamente para escrever a história, partem predominantemente de um olhar hegemônico, e são os mesmo que vão trabalhar no apagamento de corpos que não se encaixam na narrativa que defendem para contar a história do “vencedor”. Apenas recentemente podemos contar com um ínfimo apoio institucional, já em processo de descontinuação, para manutenção da escrita de nossas narrativas, e, como sabemos, este lugar já precário se vê mais do que nunca ameaçado por censuras e silenciamentos.

A história da arte, como todo campo de produção historiográfica, é produto do seu tempo, do seu contexto social e das normas vigentes. É, portanto, regida pela cisheteronorma e, em grande medida, pela homonormatividade (gays, não bichas, assimilados por reprodutores da heteronorma). Normas que são “universais” (Kilomba, 2019) assim como o são as práticas da branquitude – um lugar tão dado que pessoas brancas (aqui me incluído) evitam questionar.

O macho hétero, assim como o ser branco, não é questão, pois está dado: ele se pressupõe e é a base da estrutura fundante, tornada indiscutível para que práticas de dominação não se façam ver, e lógicas de exploração e subalternidade sejam perpetuadas, bem como incidem diretamente na luta de classes. Sua hegemonia é garantida pela existência de seres que possam ser subalternizados social e economicamente, hierarquizados como desejos menores, na marcação das raças que permitem a supremacia branca. No sistema da arte, assim como na vida real, nossos tempos e histórias transviados são fragmentos de memórias interconectados e desconexos pela violência de termos de esquecer, de sermos esquecidos e contados por outros, de termos de recalcar, muitas vezes como estratégia de sobrevivência.

Grada Kilomba (2019), em seu *Memórias da Plantação*, usa a metáfora da plantação como símbolo de um passado de traumas reencenados através do racismo cotidiano: traumas que, segundo a autora, foram memorizados. Kilomba (2019) fala de um passado colonial memorizado porque ele nunca foi realmente esquecido: memórias de dores e violências ancestrais manifestadas em diferentes formas e tempos, mas persistentes por pertencerem a um sistema fundante.

Contínua e forte são as narrativas de apagamentos, discurso de ódio, repulsa, e, mais recentemente, *fake news* como as disseminadas na campanha polí-

tica para presidente em 2018, quando o então candidato Jair Bolsonaro utilizou da “ideologia de gênero” (termo criado pela igreja católica) para amedrontar a população, associando gays e pessoas trans à pedofilia. Uma das notícias falsas propagadas por cabos eleitorais falava da distribuição de um mamadeira de piroca (pênis) para crianças de cinco anos com a finalidade de combater a homofobia nas escolas. O texto seguia dizendo que só o Bolsonaro garantiria que nossos filhos serão homens ou mulheres. Compartilho o texto que acompanhava o vídeo mamadeira de piroca:

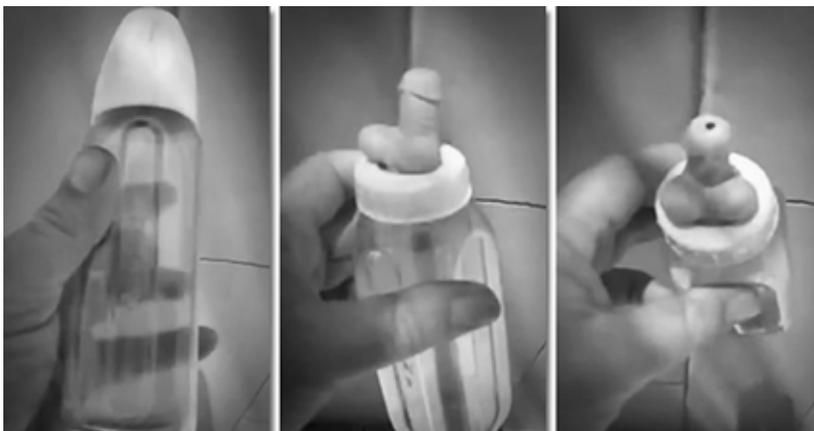


Figura 2: captura de tela do vídeo mamadeira de piroca, notícia falsa utilizada contra o candidato Fernanda Haddad e a favor do então candidato Jair Bolsonaro.

Ó aqui, vocês que vota no PT, essa aqui é a mamadeira distribuída na creche. Ó a marca aqui. Tá vendo? Distribuída na creche pra seu filho. Com a desculpa de combater a homofobia. Olha o bico como é. Tá vendo? O PT e Haddad pregam isso pro seu filho. Seu filho de 5, 6 anos de idade, vai beber mamadeira na creche com isso aqui. Pra combater a homofobia. Tem que votar em Bolsonaro, rapaz. Bolsonaro que é pra fazer o filho da gente homem e mulher. O PT e Haddad, Lula, Dilma, só quer isso aqui pros nossos filhos. Isso faz parte do kit gay, invenção de Haddad, viu?°

A homossexualidade e a transvestigeneridade⁷ seguem, mais do que nunca, servindo para reforçar discursos conservadores em prol da supremacia branca da família tradicional heteronormativa brasileira e a divisão binária de gêneros – menino veste azul, menina veste rosa. A imagem acima é também uma metonímia

6 Para mais ver: <http://www.socialistamorena.com.br/bolsominions-no-diva-transformando-as-proprias-perversoes-sexuais-em-fake-news/>

7 Termo criado pela travesti, puta e ativista Indianare Siqueira para se referir, de forma mais abrangente, a pessoas trans e travestis: “Transvestigênera: para além da vestimenta, da genitália e do gênero.” Para mais ver: <https://www.facebook.com/PreparaNem/posts/1698719687008538/>

do papel da estética: a disputa de narrativa é estética, e a estética é ferramenta política.

Estamos passando por um período político de destruição de uma frágil democracia – nunca desfrutada por grande parcela da população –, de censuras constantes direcionadas principalmente a corpos⁸ dissidentes (vide *Queermuseu*,⁹ o espetáculo teatral *Jesus é Travesti*¹⁰ e tantos outros). Um neoconservadorismo crescente que culminou na eleição de um presidente de extrema direita em 2018. O contexto político violento de censuras, apagamentos e ataques diretos da classe política e de partes da sociedade justifica este mapeamento, que tem como recorte muitas das ações e movimentações artísticas queer/cuir resistentes no Brasil, no período entre 2013 e 2019.

Na disputa de narrativas simbólicas e violentas, mais do que nunca urge criarmos múltiplos meios de comunicar quem fomos, quem somos, para que nos tornemos futuro hoje a partir de nossos desejos, com e para além de nossas dores e estratégias de sobrevivência: processos de cura transviada. Neste exercício de ativação e produção de arquivo transviado, nosso objetivo é enriquecer o diálogo entre gerações transviadas futuras e passadas.



Figura 3: diagrama propositivo de tropicuir

8 Propositamente, navegaremos nesta escrita entre gêneros, alternando artigos femininos e masculinos de forma a embaralhar essas definições e desconstruir a ideia de uma construção do saber em que predomina o artigo masculino como o “neutro”, o do homem (como ser representativo do ser humano)

9 Para mais ver: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html

10 Para mais ver: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/23/cultura/1532371217_501094.html

O percurso que propomos traçar provoca discussões sobre o campo da arte e suas relações com políticas, sexo e gênero dissidentes, evocados a partir de uma série de vivências de campo que geram encruzilhadas e entrelaçamentos entre os movimentos de rua, mesas de bar, a academia, as artes e o design. Conversas, divergências e articulações que, como procuraremos mostrar, se revelam fortalecedoras desses campos, nas mais distintas formas e intensidades.

A atuação acadêmica é aqui entendida como suporte, fonte de financiamento e reflexão teórica para práticas de memórias transviadas. Neste trabalho, memórias transviadas são articuladas a partir das artes, como ferramentas de inscrição de fazeres de corpos diversos e suas práticas identitárias e pós-identitárias.

Assim, segue uma breve descrição do percurso proposto, desenhado em linhas tortas, para organizar o presente trabalho:

No segundo capítulo, trataremos teoricamente das relações entre artes e ativismos transviados, para elaborar algumas conceituações acerca do que entendemos por tropicuir. Entrememos também algumas práticas próprias do campo das artes, da dissidência sexual, das ruas e da academia, que abrem caminhos para as experiências de campo da presente pesquisa.

Em seguida, no terceiro capítulo, o mais longo de todos, adentramos nas experiências de campo, propositivas de exercícios de rememoração e geração de arquivo juntas: a colaboração com o artista Carlos Motta na obra *Formas da Liberdade*, uma investigação de cronologias de ativismos transviados em 2016; práticas de curadoria ativista e compartilhadas na mostra e encontros de *Os Corpos são as Obras*, e todas as bixas, saps e trans finíssimas corpos-obra e obras-corpo nela ativadas.

Como mais uma das pregas dilatadas dessa rede, narramos a colaboração no desenho e no acompanhamento de uma residência artística em 2018: *Dissenso e Destruição*, que expandiu as fronteiras desta pesquisa e a levou para outros lugares da América Latina. Narraremos também, a partir do olhar desta bixa pesquisadora, sobre o processo de construção do movimento NÚvemNEM, trabalho com a finalidade de resolução de conflitos entre a Casa Nuvem e a CasaNem, e alguns dos resultados de nossas ações como a promoção de um leilão de arte contemporânea durante a mostra *Queermuseu*, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 2018. Vivências que, como veremos, convergem para articulações possíveis entre movimentos sociais e a academia que promovem reflexões acerca de questões como representatividade, a branquitude no sistema de artes e a resolução de conflitos.

A partir de uma afirmação do curador da mostra *Queermuseu*, Gaudêncio Fidelis, nos atreveremos também a trazer indícios e pistas de um movimento

transviado maior nas artes e em curso na década de 2010. Com o objetivo de contextualizar as práticas narradas até então, isso será feito por meio de um levantamento das mostras e encontros coletivos de artes kuir, cuir, queer, transfeministas, feministas que foram realizadas nesse período.

Já no quarto capítulo, abriremos caminhos para as bases de um pensamento do design político transviado no que tange memória, história e construção de arquivos sexo e gênero dissidentes. Faremos uma incursão atrevida e arriscada no campo da memória e da história, como suporte para repercutir práticas de arquivo transviado junto a outras experiências de arquivo ao redor do mundo, como por exemplo, *desarquivo.org*, *Real Archivo Sudaca*, *Archivo de la Memoria Trans Argentina* e *Lesbian Herstory Archive*, bem como a partir das experiências de campo e das falas dos agentes envolvidos.

Neste mesmo capítulo, em um segundo momento, daremos a ver alguns processos que envolveram a construção de arquivo no formato de uma plataforma digital, o *tropicuir.org*. Processos que mostram intentos de construção coletiva e auto representada de arquivos transviados, objetivando um processo continuado de registros e articulações de memória.

Como última nota desta introdução, gostaria de marcar que a presente escrita deslizará entre relatos na primeira pessoa, em momentos que considero importante localizar meu lugar nesta pesquisa e relatos na primeira pessoa do plural, indicando que se trata de processos coletivos de construção. Subverto também, em diversas ocasiões, a aplicação dos artigos definidores de gênero “o” e “a” em um intento de confundir as práticas binárias que atravessam a língua portuguesa. Procurei minimizar o uso do “x” para substituir os artigos por dificultar futuras leituras deste documento via tecnologias de acessibilidade.

Tropicuir: pregas de artes e políticas transviadas

Neste capítulo, iniciamos um percurso no campo das artes e suas promíscuas e tesudas relações com práticas e políticas transviadas. Apoiados em uma reflexão teórica que se alimenta dos estudos queer e cuir (sudaca)¹¹ e do referencial foucaultiano sobre biopolítica e produção da normatividade, traçaremos um caminho que atravessa o corpo, a sexualidade deste pesquisador bem como as práticas artísticas dele derivadas. Percurso que dá a ver os modos como este mesmo corpo se envereda em alguns dos nós de uma grande rede de articulações estético-políticas transviadas, em curso no Brasil na década de 2010.

Veremos como produções artísticas de corpos gênero e sexo dissidentes atuam como máquinas geradoras de subjetivações contra normativas, e como ações micropolíticas coletivas e em rede podem produzir memória coletiva de corpos historicamente invisibilizados: a arte como produção de saberes. Traremos também indícios de como nos anos da década de 2010 no Brasil, se deu a intensificação de um movimento artístico insurgente de corpos dissidentes nas margens e cruzamentos, tensionados entre artes, ocupação das ruas e academia.

Partimos de certo entendimento que considera os processos de conexão e desconexão transviada a partir do campo expandido da arte e a respectiva constituição de redes. Rede palco para experiências de campo, as quais dão a ver como articulações políticas no campo das artes podem ganhar contornos e bordas de resistência dos corpos que nele se enredam: alianças, afetos, disputas, discordâncias. Longe de considerar esses movimentos como um ente uníssono, se fazem presentes diferentes camadas de dissidência, dentro da dissidência.

Similar às conexões em rede descritas, resistências transviadas – bichas, sapsas, trans, não binárias – historicamente se deram também através de redes: redes invisíveis, redes de festas, bailes de voguing, redes subterrâneas de inferninhos, quartos escuros. Conjurações derivadas da precariedade e do nível de ameaça de violência, proteção e visibilidade inevitável: as travestis e a linguagem bajubá que os policiais não entendiam; as gays e os lenços codificados por cor indicando preferência sexual nos EUA; os encontros das turmas gays e transformistas do Rio de Janeiro dos anos 1950; as redes de afeto e troca de publicações zines lésbico-feministas marginais. Cartografias veladas em ocupações de territórios marginais.

11 Termo pejorativo e racista utilizado por espanhóis para se referir a pessoas de origem sul americana não brancas. Refletido por uma perspectiva cuir, assim como bicha, ou sapatão, o sentido de sudaca é transgredido, ressignificado para ser articulado como lugar de potência dissidente. Para mais ver: <https://gk.city/2019/02/06/que-es-ser-sudaca/>

Para examinar as relações entre artes e viadagens, entremeamos algumas categorias imprescindíveis e conceitos essenciais que são subsídio e justificativa teórica, como queiram, para as experiências de campo aqui relatadas. Considerações epistemológicas e problematizações éticas se fazem presentes, com o intuito de estabelecer um referencial teórico para o posicionamento conceitual que sustenta as bases do presente projeto: tropicuir.

Tropicuir também foi o título da minha dissertação de mestrado (Altmayer, 2016), e a decisão por mantê-lo parte do entendimento de que a presente pesquisa é uma expansão de seu espectro de atuação nas relações entre artes, designs e políticas transviadas, na qual intenciona-se a continuidade projetual da produção e salvaguarda de memórias e arquivos transviados, com o amparo das metodologias aqui apreendidas e das experiências de um campo ativista.

O nome tropicuir, inspirado no título do manuscrito *Mario Montez: Tropicamp* do artista Hélio Oiticica, é a junção de dois termos: tropi+cuir. Tropi vem de tropical, e remete à construção dos imaginários alegóricos dos trópicos brasileiros, visto alucinadamente como um paraíso - retornaremos a ele mais adiante. Já cuir é uma tradução propositalmente malfeita de *queer* - um olhar crítico à inteligibilidade *queer* desde o sul latino-americano. Cuir é uma forma de escrita acionada pelo artista chileno Felipe Rivas na performance em vídeo “*Diga ‘queer’ con la lengua afuera*”¹² (2010), na qual tenta pronunciar a palavra *queer* com a língua de fora.

Cuir, então, como uma estratégia que se funda no descompromisso com a forma original, e que aparece recorrentemente em trabalhos de autoras latino-americanas dedicadas ao tema, denotando uma rejeição ao uso imoderado de termos estrangeiros e em busca de uma maior proximidade com as realidades do sul global, e de sua profícua produção acadêmica e estético-política. Outra razão para usarmos os termos cuir/ transviado, no lugar do *queer*, está relacionada com o intuito de dar destaque à historicidade de práticas poéticas e políticas de contestação de binarismos de gênero e de apropriação de termos pejorativos – bicha, travesti, traveca, sapatão – desses trópicos.

Muito distante da academia, manifestações políticas transviadas se davam, por exemplo, através do transformismo da bicha marginal Madame Satã nos anos 1920, nas artes do teatro performático dos Dzi Croquettes (São Paulo) e do grupo Vivencial Diversiones (Olinda) no início dos anos 1970, em Pernambuco. Também no escracho sensual e na seriedade política do jornal de circulação nacional *O Lampião da Esquina*, bem como no corpo de todas as travestis finíssimas, que botam a cara na rua desde sempre, abrindo caminhos de enfrentamento.

12 Para mais ver: <http://www.vimeo.com/13821481>

Práticas políticas marginais de afronte não somente à heteronormatividade, mas também a movimentos de normatização dos corpos homossexuais, que discretos, podem ser melhor “absorvidos”.

Viajemos agora, momentaneamente, para o hemisfério norte. No final da década de 1980, nos Estados Unidos, lésbicas e gays acadêmicas/ativistas descontentes com as políticas identitárias em curso nas práticas ativistas, as quais trabalhavam dentro de um recorte normativo, dedicaram-se a abrir um novo campo para a crítica e a desconstrução dos mecanismos de produção de discursos e dispositivos normativos e identitários, centrados em reforçadores de uma hegemonia heterossexual. A partir desse gesto de levante, setores da atividade acadêmica e organizações civis de ativismos iniciaram proposições *queer* (termo pejorativo correspondente à estranho e a desajustado) para criar ferramentas políticas de crítica, enfrentamento e desconstrução das violências discursivas e físicas sofridas por corpos dissidentes, submetidos a definições binárias identitárias e normativas com relação a sexualidades e definições de gênero.

Movimentos ativistas como o ACT UP,¹³ de insurgência pela atenção sanitária do estado norte americano diante da epidemia de AIDS, a qual se intensificou no final dos 1980, e frentes de luta pela visibilidade das dissidências sexuais não normativas foram também colaborações para a configuração do que hoje entendemos por estudos queer. Edições do volume 1 de *História da Sexualidade e de A Vontade de Saber* eram levadas nos bolsos de membros do movimento ACT UP, o que elucidava que Michel Foucault é um dos autores base para as articulações dos estudos queer. Até porque o trabalho do filósofo, em grande medida, foi dedicado a uma criteriosa análise das estruturas formativas das sociedades disciplinares. Seu pensamento, portanto, é essencial para entendermos como o dispositivo da sexualidade se tornou um dos mais importantes pilares de desenvolvimento das lógicas capitalistas neoliberais. A partir da disciplina dos corpos e das regulações das populações, Foucault (1998) fala de um incessante investir sobre a vida, em discursos, práticas e silêncios.

Em *História da Sexualidade*, Foucault (1998) investigou como, entre os séculos XVIII e XIX, nas sociedades ocidentais, o falar de sexo se intensifica e começa a ser fortemente verbalizado, em discursos e silêncios, e associado a uma noção de sexualidade, forjando-se lentamente, entre outras figuras, o personagem do sujeito homossexual, agora dotado de substância psicológica própria a partir de um processo de patologização descrita como desvio. Assim, não é apenas mais a prática da sodomia que está em jogo, mas sim toda uma constituição

13 A sigla ACT UP significa AIDS Coalition to Unleash Power ou, em tradução minha, Coalizão para Libertação do Poder na luta contra a AIDS.

do indivíduo a partir dessas práticas. Práticas que definem um lugar de desvio necessário para a construção do que seria a representação do normal, ou seja, a figura do heterossexual, um sujeito ajustado, considerado apropriado às práticas capitalistas de produção: primordialmente branco, sadio, de sexualidade também sadia e não excessiva, que garanta energia suficiente para a força de trabalho (Foucault, 1998).

Assim, todo um aparato se configura e produz, intensamente, discursos medicalizantes, judiciais e religiosos que dão conta de perpetuar esse perfil do homem ideal e de tornar abjetos os “vagabundos” que não se encaixam nessas premissas. Relações de poder que estabelecem policiamentos, normas, que intentam a regulação e condenação dos corpos vadios e dissidentes: os doentes mentais, os criminosos, os depravados sexuais, os negros, os pobres.

Na mesma década, final dos anos 1980, a filósofa Judith Butler também se consolidou como um dos bastiões da problematização de binarismos de gênero e sexo, com a obra *Gender Trouble* e outras que seguiram, nas quais defende gênero como um constructo social, performativo. Butler (1990) propõe questionar essa suposta ordem que demanda uma coerência entre sexo, gênero e desejo, como premissa de afirmação heteronormativa.

Temos aqui, portanto, alguns sinais que mostram um dos lugares onde relações de fluxos de poder capitalistas se sustentam com a solidez de um pilar: as hierarquizações socioeconômicas continuadas por dispositivos de gênero e sexualidade e suas ideologias binárias, que somadas às desigualdades sociais e raciais violentas, perpetua um regime predominantemente cisheteronormativo e branco.

Nessa linha, a pesquisadora Guacira Lopes Louro, uma das precursoras dos estudos *queer* na educação no Brasil, entende que, mais do que buscar uma nova identidade, as práticas *queer* pretendem se afirmar na diferença: “*Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressora e perturbadora” (Louro, 2004, p. 38-39).

Sobre essa não assimilação, voltemos ao termo *cuir*, porque quando lido em português, também remete ao termo *cu*, sobre o qual nos parece pertinente falarmos mais a fundo. “*Eu vou comer o cu do Freud, ele fala, ele analisa, ele sonha com a minha pica... ele pede, ele rebola...*”: é uma das estrofes da música *Fuder Freud* cantada pelo duo *Solange Tô Aberta*¹⁴ em 2009 no espaço Plano B, na Lapa, Rio de Janeiro. Solange nos convoca a voltar nossos olhares e sentidos também para o ânus, para deslocá-lo do privado e convocar para um relaxamento coletivo de

14 Para mais ver: <https://www.youtube.com/watch?v=Zhk1geqjSuo>

nossos esfíncteres, para deixarmo-nos penetrar e gozar movidos por novas subjetivações e estratégias de imaginação pós-identitárias – imaginando práticas de futuro por vir.

Quem precisa de 'identidade'? nos pergunta Stuart Hall (2000). O pensador propõe um deslocamento de estudos centrados no sujeito conhecido e identificado, para uma teoria sobre as práticas discursivas que levaram a construção de identidades. Não se trata, segundo Hall, de abolir o sujeito, mas sim de realocar suas relações a partir de um lugar descentralizado e deslocado do paradigma. É no esforço de rearticular a relação entre sujeito e práticas discursivas que a questão de identidade reaparece (Hall, 2000). Para o autor, identidades são construídas por meio do discurso, e por isso é preciso entendê-las como produções contextualizadas histórica e institucionalmente, como oriundas de certas modalidades de poder, como produto que marca a diferença. Mas também marca a exclusão, a partir da ideia de uma unidade constituída como natural (Hall, 2000). Para além, identidades são construídas pela diferença, o que, segundo Hall, (2000) leva ao perturbador reconhecimento de que é somente através da relação com o outro – o outro que não se é, do que falta – que identidades podem ser construídas. Assim, identidades podem funcionar como lugar de identificação e ligação somente por causa de sua capacidade de excluir, de tornar o outro abjeto. Coesão, unidade, homogeneidade: noções fundacionais da identidade. Ela não é algo natural, mas a construção de um fechamento, da falta marcada na atribuição de um nome. Assim, a violência da falta e da exclusão se institucionaliza em uma hierarquia (Hall, 2000).

Questionar a noção de identidade não se trata de provocar um confronto com as lutas identitárias LGBTIA+ – que tantos avanços sociais e políticos lograram nas últimas décadas. Pelo contrário, é, sim, um estímulo para imaginar muitos lugares outros possíveis de atuação e práticas de corpos que navegam entre identidades fluídas e se tornam propositivos para sua constante remodelação.

Sugerimos relaxar nossos esfíncteres para aventar a geração de novos saberes desprovidos de culpa e vergonha, que não buscam a legitimação, mas se propõem como um lugar de transformação social a partir de uma zona tão historicamente privatizada como o cu, tal como descreve Paul Preciado (2009) em *Terror Anal*. O filósofo defende que, dessa maneira, estariam dissolvidas as oposições identitárias entre hétero e homossexual, entre ativos e passivos, penetradores e penetrados, deslocando a sexualidade do pênis que penetra o cu receptor, borrando as linhas que segregam gênero, sexo e sexualidades (Preciado, 2009).

“CU É LINDO!” proclama o artista Kleper Reis (Altmayer, 2016), que em seus trabalhos e intervenções artísticas, inspirado em um poema de Adélia Prado,

exalta a beleza do ânus, e propõe a reinserção dessa zona do corpo na economia libidinal para contaminar todos os corpos. O cu é aqui entendido como um meio para dar a ver quais os fluxos de poder (libidinais, econômicos e linguísticos) nos constituem, violentam e geram práticas de dominação e construção do feminino subalternizado.

Larissa Pelúcio (2014) propõe assumirmos que, se falamos de margens tão pouco higienizadas, desde orifícios e brechas, do lugar abjeto, seria muito mais constrangedor e provocador se usássemos o termo cu no lugar de *queer*. Não se trata, segundo a autora, de uma tradução simplesmente, mas de, num exercício antropofágico de “transcrição”, de devorar pensadores para ‘vomitar’ nossas próprias produções e contribuições para o campo (Pelúcio, 2014).

Deixemos o cu de lado por enquanto, para retornar brevemente as algumas referências acerca do *tropi*, que precede o cuir. O manuscrito “*Mario Montez: Tropicamp*”, que elegi como referência, foi escrito durante o período em que Hélio Oiticica viveu em Nova Iorque, nos Estados Unidos dos anos 1970. Esta foi a fase em que as questões de bicha são mais marcantes na sua produção, atravessamentos até hoje pouco abordados nas escritas da história da arte, segundo o crítico de arte e curador Max Hinderer Cruz (2011). No manuscrito, o artista narra sua relação e admiração pela performer e transformista Mario Montez, que participou de um de seus trabalhos: *Agripina é Roma-Manhattan*. Mario é também protagonista de filmes do underground nova-iorquino criados e dirigidos por Jack Smith e posteriormente por Andy Warhol.

Para Cruz (2011), Oiticica, ao narrar a evolução do trabalho de Mario Montez com os dois cineastas, em diferentes períodos, busca denunciar um movimento que o artista vinha percebendo e experimentando: o rápido esvaziamento da cultura marginal e transviada em Nova Iorque, que tinha o cineasta e artista Jack Smith como um dos seus bastiões. O manuscrito aponta para um movimento de captura de culturas do submundo em direção a um *mainstream*, nos trabalhos de Montez com Warhol. Aquilo, que um dia foi um espaço de experimentação radical, então se abrandava e perdia sua força crítica, transformando-se em mero produto de consumo do capital (Cruz, 2011). Na mesma linha de análise, outra denúncia se dedicou a esmiuçar certo processo semelhante de descaracterização das discursividades dissidentes, dessa vez no que concerne os movimentos de “gentrificação cultural”, décadas após os escritos de Oiticica sobre Mario Montez: a pensadora *queer* Judith Halberstam (2003).

Em seu texto *What’s that smell*, Halberstam (2003) aponta uma tendência similar, entendendo as apropriações de *mainstream* na pós-modernidade como um processo no qual subculturas são reconhecidas e absorvidas com o objetivo

de gerar lucro para as grandes corporações. Tais lógicas de mercantilização se intensificaram ao longo das últimas décadas, resultando no que hoje vemos com tanta clareza: processos de captura, e, portanto, de esvaziamento quase imediatos de discursos dissidentes, indicando uma impossibilidade ascendente de se imaginar um lugar fora dessas lógicas.

Sobre estes processos de gentrificação social, Denise Portinari e Maria Rita Cesar, em *A gentrificação da homossexualidade*, falam de gays descafeinados, cada vez mais encaixados nas normas de bom comportamento, cada vez mais “ajustados”:

Se temos de um lado uma ampliação na esfera dos direitos do indivíduo e de algumas formas da sua inclusão na sociedade, por outro lado temos uma proliferação das instâncias de controle e de normatização, que produzem uma certa homogeneização das diferenças e, assim, um empobrecimento do seu potencial de crítica e de instauração de novas experiências do viver (PORTINARI, CESAR, 2014, p.133).

Argumento que conversa, em certa medida, com fragmentos do escritor e cineasta Pier Paolo Pasolini (1990). Em muitos de seus escritos, situados na Itália do final dos anos 1960 e começo da década de 1970, ele se dedicou a denunciar a aurora de um novo regime, de falsa tolerância sexual, que ele defende ser indissociável das novas lógicas de livre mercado e de consumo. Pasolini (1990) descreve a emergência de um novo regime totalitário, que se manifesta na figura do fascismo de consumo: termo cunhado pelo autor para designar o novo movimento cultural de liberdades concedidas como moeda de troca, que produz corpos supostamente “livres”, mas que, na verdade, erige coerções de comportamento para ditar o modelo ideal de existência pautado por uma lógica cisgênera heterossexual e monogâmica:

Não ter um automóvel e não fazer parte de um casal, quando todos “devem” ter um carro e “devem” formar um casal (monstro bi frontal consumista), só pode ser considerada uma grande desgraça, uma frustração intolerável. Assim, o amor heterossexual - de tal modo consentido que passa a ser coação - tornou-se uma espécie de “erotomania social” (Pasolini, 1990, p.158).

Frente a esse “regime totalitário do consumo” cabe o questionamento: é possível, nos dias de hoje, articular um lugar de subversão que preceda ações quase imediatas de captura pelas lógicas de mercado neoliberais? Mais ainda, é ainda relevante especular sobre esse lugar como uma possibilidade realizável?

Halberstam (2003) relata que, após testemunhar a aparição de drag queens no horário nobre da televisão, decidiu comprometer-se com a análise de movimentos de subcultura, e, posteriormente com a construção de um arquivo dessas memórias, antes que elas fossem fagocitadas pela cultura de massas ou

desaparecessem por causa da ausência de visibilidade. É, justamente, diante da instauração de processo semelhante no Brasil, sobretudo desde o fim do século XX e começo do XXI, que tropicuir se insere, em oposição à cooptação dos discursos dissidentes pelos mecanismos neoliberais.

Voltemos brevemente para seguir na nossa construção etimológica de tropicuir. Os escritos de Oiticica apontam que, já na década de 1970, segundo Cruz (2011), um fenômeno análogo tomava forma no Brasil, no que tange a Tropicália, movimento do qual Oiticica foi um dos protagonistas, que também vinha sendo assimilado pela indústria cultural de massa (Cruz, 2011). O movimento estaria pouco a pouco migrando para o que Oiticica chamou de um pós-tropicalismo, distanciando-se do lugar que ele um dia entendeu ser de subversão e experimentação para se tornar, assim como a cultura marginal nova iorquina, um produto consumível, palatável e massificado.

No sentido contrário, para Oiticica, o mito da “tropicalidade” é muito mais do que papagaios e bananeiras: se trata da consciência de não se deixar condicionar por estruturas estabelecidas, é aí que reside seu potencial revolucionário. Qualquer tipo de conformidade – seja ela intelectual, social ou existencial – é contrária à ideia principal de tropical. *Tropi* se alimenta ainda de outro manuscrito de Oiticica: *Brasil Diarréia* de 1970. No ensaio, o artista traz uma crítica contundente ao estado das artes no Brasil, que estaria entrando na modernidade de forma cada vez menos crítica e cada vez mais convi-conivente (termo inventado por ele), diluído em cinismos e hipocrisias dentro de uma “piscina paterno-burguesa” (Oiticica, 1970). Ele destaca a urgência na formulação dos problemas locais de forma não alienada, pensados como processos globais, admitindo apenas a ideia de postura crítica permanente como forma de enfrentar o *Brasil diarréia*, o Brasil diluído.

Oiticica (1970) não objetiva uma resposta relativa a qual linguagem seria esta, mas menciona a criação a partir de um conjunto de ideias que não se deixam diluir na convi-conivência, a grande doença brasileira de esvaziamento de sentidos críticos mais radicais, de absorção pelos mecanismos de policiamento moralistas, paternos e reacionários brasileiros. É a esse movimento que ele dá o nome de brasil diarréia. Nosso maior inimigo, segundo Oiticica, é o moralismo quatrocentão de origem branca, cristã, portuguesa, que compõe o “brasil paternal” e promove o cultivo dos bons hábitos, a prisão de ventre nacional (Oiticica, 1970).

Essas referências acerca do termo tropicuir não pretendem estabelecer uma definição fechada do termo, muito menos criar uma identidade, uma etiqueta, mas sim abrir margem para um conceito em expansão, que, a cada presença e experiência, abarca novos olhares, enredamentos e posturas críticas à sua própria

atuação. Acredito, assim, que essa conceituação ganhará contornos mais robustos ao longo das próximas páginas, principalmente, com o relato das experiências de campo e as respectivas narrativas e questões teóricas por elas suscitadas.

Iremos abrindo caminhos em busca de uma transviação do campo das artes e do design por meio de movimentos que incluem: rede de ações interligadas para agenciamentos curatoriais transviados, obras corpo, corpos obra que comunicam dissidências que questionam práticas normativas de gênero e sexo; aproximações aos modos de viver junto na diferença, práticas estéticas e políticas de memória, propostas como ações micropolíticas transviadas. Percursos e desvios que suscitaram reflexões relevantes acerca do ofício da curadoria, da branquitude, das relações entre artes e políticas de memória transviada e design político. Para tal, penetramos com maior profundidade em uma reflexão relacionada sobre formas de relação entre artes e políticas transviadas.

Logo, a seguir, trarei narrativas do percurso histórico e fragmentado de algumas das minhas incursões no campo das artes e do ativismo político sexo dissidente nos últimos anos, que começam com práticas artísticas autorreferentes e migram para práticas ativistas de ocupação das ruas. Trago relatos que, como o *Guigo* é bicha, entendo como necessários para a contextualização do presente trabalho no espaço-tempo estético e político, e como meio para situar a pesquisa e o lugar de fala de uma bicha pesquisadora.

Para Donna Haraway (1995), em *Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*, uma proposta epistemológica de saber situado é uma ação política que reconhece e evidencia que a produção de conhecimento não está descontextualizada nem muito menos desligada da subjetividade de quem a realiza. Relatar o ponto de onde partimos é atestar que não existe neutralidade no investigador. Bem como leva em consideração que, em realidades tão diversas, é preciso compreender que são muitos os olhares possíveis para analisá-las (Haraway, 1995).

Não se trata tampouco de atestar que tudo pode o pesquisador que se coloca e que se localiza. Muito pelo contrário, a pesquisadora feminista frisa que esse não é um lugar isento de reavaliação crítica, de desconstrução e interpretação. Até porque, segundo ela, a visão é sempre uma questão do poder de ver e de uma violência implícita em nossas práticas de visualização: “com o sangue de quem foram feitos meus olhos?” (Haraway, 1995 p.25), a autora questiona. A essa pergunta, podemos agregar muitas outras derivadas das relações de poder: de que forma e a partir de onde é possível ver? Para que e com quem? Qual a amplitude do campo visual? Quais outros sentidos estamos usando além da visão? Quantos corpos são invisibilizados por essas práticas?

Uma condição parcial e situada do conhecimento oferece, portanto, uma possibilidade de “validação” epistêmica para corpos que, em diferentes situações de subalternidade, têm suas identidades construídas em espaços-tempo específicos. Práticas críticas que buscam impossibilitar a homogeneização ou hierarquização de diferentes realidades e localizações: “Desse modo podemos nos tornar responsáveis pelo que aprendemos a ver” (Haraway, 1995 p. 21). A partir dessa localização crítica, que questiona o próprio lugar ao longo do caminho, prossigamos para navegar entre as relações entre artes e políticas transviadas através de saídas de armário, configuração de espaços de liberdade e práticas curatoriais coletivas. Porém antes de tudo, me parece pertinente trazer alguns indícios teóricos sobre as artes e políticas transviadas que estão sendo narradas aqui.

Arte é coisa de viado. De sapa, travesti, trans e manas também.

Propomos examinar como as políticas do corpo, evocadas a partir de manifestações estéticas, podem caminhar no sentido contrário a uma estetização da política, ao ter nas artes uma instrumentalização para ações de afirmação de corpo, corpos, vidas e sobrevivência: artes-vidas-entendidas. Configurações de meios possíveis para desvios a partir do próprio corpo, também como canal para confundir lugares políticos atravessados no corpo.

Arte como lugar de desidentificação, que afirma o corpo em outro lugar, ou um não lugar. Desvios do olhar para lugares onde não se pressupõe encontrar artes, que rejeitam práticas canônicas e hegemônicas, extrapolam instituições e museus, que dão a ver práticas artísticas que negam a higienização e a normatização para serem assimiladas.

Procuramos nos distanciar de um entendimento dessas práticas como políticas identitárias, mas não negamos que esta é uma possibilidade sempre latente, e que por elas somos atravessadas. Se falamos de arte cuir, arte *queer*, arte transviada, é para promover essas ações como estratégias de dissidência de corpos transcendentos. Preferimos, no entanto, artes transviadas, ou falar de corpos transviados que confabulam trabalhos para imaginar além do lugar (por outros fixado) que ocupam. Interessa, portanto, refletir sobre o inominável que instaura processos políticos dissidentes e causa estranhamento no próprio campo de atuação.

Dissenso, aqui, é utilizado à luz do proposto por Jacques Rancière (1996), não como conflito entre pontos de vista, tampouco conflito por reconhecimento, mas sim conflito acerca da “constituição mesma do mundo comum” (Rancière, 1996, p. 374), sobre a própria configuração do sensível. Dissenso como opositor

ao consenso, à concordância de uma uniformidade de opiniões, pensamentos, sentimentos, crenças, práticas: questionamentos sobre uma maioria ou a totalidade de membros de uma coletividade (Rancière, 1996). Dissenso como política de *transviação*, e o consenso como política cisheteronormativa. Expliquemos.

Rancière (1996), em *O dissenso*, propõe substituir o termo política por polícia, pois, no seu entender, as formas do espaço se definem para além de um conjunto de normas e condutas estabelecido pelo comando, através de um recorte do mundo sensível. A ordem do visível, do dizível, determina uma distribuição dos papéis e da visibilidade de capacidades e incapacidades associadas a um tal lugar ou à certa atuação: práticas de polícia. Remete também à ideia de policiamento dos corpos.

Assim, Rancière (1996) provoca conceituar política como um conjunto de ações que perturbam a ordem da polícia, por meio da inscrição de pressuposições que lhe são heterogêneas: falas em pé de igualdade (não confundamos aqui com igualitário). Política como uma perturbação no sensível, modificação singular do que é contável e visível (Rancière, 1996).

À luz da ideia de política, propomos refletir sobre a arte como lugar possível de ação que estabelece temporalidades momentâneas de suspensão e espacialidades – a partir do próprio corpo e em conexão a um corpo coletivo – para gerar modos de vida (e sobrevivência) outros: práticas de contraconduta.

Contraconduta é um termo proposto por Michel Foucault no curso *Segurança, Território, População* (2008). A conduta, nas palavras do filósofo, é a atividade de conduzir: um conduzir a si mesmo a partir de outros comportamentos estabelecidos. A contraconduta seria, então, um conjunto de posições críticas, formas e tramas de afronta às formas de poder que orientam as condutas tidas como protocolares. Foucault criou o termo para explicar as diferentes formas adquiridas pelas lutas anti pastorais a partir do século XII – essencialmente antigovernamentais, de caráter muitas vezes não violento, marginais a regras dominantes da igreja – para criar formas de governo do próprio corpo e da existência em desacordo com a governança pastoral (Foucault, 2008).

Assim, podemos interpretar contracondutas de corpos transviados que provocam distorções em códigos de significação dominantes e, de um ponto de vista estético-político, produzem feísmos, abjeções, estéticas *camp* (abichalhadas, exageradas), modificações corporais, estéticas que invertem os valores estabelecidos entre cópia e original (Preciado, 2010). Territórios de ativação de experiências conectadas, poética e politicamente, como modos de produção de subjetivação, inscritas em um deslocamento do macropolítico – este mais característico dos projetos artísticos utópicos – ao micropolítico.

Ainda conversando com a política de Rancière e a contraconduta de Foucault, no capítulo *Micropolítica do fascismo de Revolução Molecular*, Félix Guattari (1981) descreve micropolíticas do desejo (no campo social) como questionadoras radicais de movimentos de massa, que produzem indivíduos normatizados em série. Para o autor, seria necessário conectar múltiplos desejos moleculares, que podem gerar um efeito multiplicador de desejos esmagados por forças dominantes de expressão e dominação conservadora. Micropolíticas transviadas, portanto, podem ser ecoadas não como uma nova receita psicológica, uníssona (identitária?), mas como atos que ganham sentido a partir de sua relação com um grande rizoma, de muitas outras revoluções moleculares, proliferando, assim, a partir não de minorias, mas de uma multidão (Guattari, 1981).

Passagens de potência ao ato, ou seja, devires transviados: devir bicha, devir sapatão, devir travesti, devir mulher, devir animal – múltiplas maneiras de inventar novas sensibilidades e inteligências da existência, novas relações de afeto e sobrevivência (Guattari, 1981). O autor utiliza o começo do movimento de maio de 68 na França como exemplo de um efeito “bola de neve” de reação em cadeia desejosa. Já não se trataria mais de uma “unidade totalizante” que representam interesses múltiplos, e, sim, de uma “multiplicidade equívoca de desejo” (Guattari, 1981 p.177), propõe o autor em seu olhar crítico para com os movimentos revolucionários do final dos anos 1960. De forma complementar, Suely Rolnik (2009) lança a seguinte perspectiva sobre a ideia de uma ação micropolítica com relação a subjetivações dominantes:

A operação própria à ação micropolítica consiste em inserir-se na tensão da dinâmica paradoxal entre, de um lado, a cartografia dominante com sua relativa estabilidade e, de outro, a realidade sensível em constante mudança – produto da presença viva da alteridade como campo de forças que não param de afetar nossos corpos (Rolnik, 2009, p. 102).

Assim, para preservar a autonomia frente à apropriação pelas máquinas de produção de subjetivação de mercado, Guattari (2010) defende que processos de singularização devem ser agenciados desde o próprio nível do qual eles emergem. E seria precisamente neste lugar que estaria a diferença que configura uma ação micropolítica, na reprodução ou não dos modos de subjetivação dominantes (Guattari, 2010).

Via pensamento análogo, podemos entender micropolíticas como contrassexualidade, conceito postulado por Preciado (2002), como estratégia de contrapor à produção disciplinante das sexualidades em nossas sociedades falsamente permissivas e tolerantes. Não se trata, portanto, de uma luta contra a proibição, mas, sim, a partir da contra-produtividade, engendrar formas de prazer e saber alternativas às sexualidades modernas ocidentais.

Preciado (2009) defende que micropolíticas transviadas são opostas ao modelo tradicional de política como guerra, e que se configuram em determinada práxis que propõe um novo modelo baseado nas relações, trocas de afeto, no fervor, na comunicação, na auto experimentação e no prazer (Preciado, 2009). É a partir dessa ideia de ação micropolítica, por meio dos métodos projetados para dar corpo à esta pesquisa, que propomos articular o campo das artes e dos ativismos, das redes de articulação e das cartografias de práticas, da sistematização dos registros e expansão dos acessos como ações de ressignificação que potencializam nossas existências dissidentes.

Foucault (2004) acredita que é na criação de novas formas de vida e de relações na arte e na cultura, que se instauram – por meio de nossos desejos sexuais, éticos e políticos, e não somente como defesa – nosso lugar de afirmação, principalmente enquanto força criativa. Forças que convocam refletir sobre dissidências como potências representativas de resistências estéticas — enquanto movimentos de (re)fazer a si própria, a um só tempo singular e múltiplo — pelas quais passados e futuros se fazem presentes, em propostas que confrontam e violam discursos normativos como ferramenta descolonizadora dos próprios corpos, configurando novas subjetividades. Ações que, segundo Rolnik (2009), tendem a produzir mudanças irreversíveis na cartografia vigente: “é que a pulsação desses novos diagramas sensíveis, ao tomar corpo em criações artísticas, teóricas e/ou existenciais, as tornam portadoras de potencial poder de contágio de seu entorno” (Rolnik, 2009, p.102).

Por sua vez, José Esteban Muñoz define as articulações micropolíticas queer como um processo de construção de utopias. Em seu livro *Cruising Utopia The Then and There of Queer Futurity*, Muñoz (2009), ele defende a utopia como um lugar de imaginação fora da cisheteronormatividade, um construir de mundos que não estariam constrictos a lugares de violência e opressão institucionalizadas. Segundo o autor, “a utopia nos possibilita criticar o presente a partir da imaginação sobre o que pode ser” (Muñoz, 2009, p. 35). A *queerness* – que nos atrevemos aqui a traduzir como ‘transviação’ – é entendida, então, como algo que nunca realmente existiu, mas que existe para nós como uma idealidade, um objetivo, que pode ser recuperada da memória e projetada pelo imaginário.

A partir desses conceitos, será que não podemos chegar a um entendimento, então, de práticas artísticas como ações micropolíticas, conformadoras de contracondutas de enfrentamento à polícia e às condutas heteronormativas nos tempos atuais? Proponho utilizar o termo arte no plural porque não pretendemos focar sobre um campo específico, ainda que, muitas vezes, seja o sistema da arte contemporânea que pretendamos tensionar, dado que é um dos palcos principais de muitos dos movimentos aqui narrados.

Trata-se, sobretudo, aqui, de dar a ver o encontro entre artes díspares e abjetas, que se manifestam em um campo expandido, são geradas a partir de práticas ativistas e fazem uso de suportes e formatos usuais e pouco usuais – canais do *YouTube*, pichações, ocupações de rua, lambe-lambes, faixas. Estratégia de contaminação e de derrubada das hierarquias de um sistema operativo das artes hegemonicamente branco e cisheteronormativo (cishomonormativo também, nunca esquecer), que estruturam políticas sistemáticas de exclusão.

Novamente, é a atribuição de um nome, uma categoria – arte queer, arte cuir, arte bicha, arte transviada – que não está em questão. A compartimentalização, delimitação a partir de um nome pode fortalecer certos movimentos de penetração no sistema das artes, mas, ao mesmo tempo, engessar e isolar, prevenindo sua infiltração nas lógicas estruturais dominante do sistema, nas quais se dão relações de poder em que interessa encapsular mais do que se deixar penetrar.

Ainda assim sabemos: nossa história transviada se produz também a partir de lugares que configuram “guetos” que são, em certos contextos, necessários para proteção dos corpos e geração de nossos saberes. Criamos inferninhos e configuramos lugares protegidos para seguirmos afirmando nossa discordância à norma, em um sentido contrário à higienização de práticas para assimilação. Lugares em que eventualmente pode interessar mais o escuro do que o luminoso. Em *Cinemão: espaços e subjetividades dark room* (2018), o pesquisador Helder Thiago Maia enxerga o escuro e as “perversões” como lugar não só de ocupação de espaços, mas de modo de subjetivação dos corpos desviados. A luz, ainda que necessária, pressupõe transformar, recatar para ser assimilado: tudo bem se casar, mas beijar em público também, não, né? Não estou aqui pregando a volta ao armário, longe disso, mas sim a continuada necessidade de configuração de espaços, heterotopias (2013), onde podem se dar práticas sexo e gênero dissidentes.

Por isso, nos interessa especular sobre expressões estético-políticas (28 de Maio) transviadas aqui presentes como práticas não higienizadas, contra canônicas - como estratégias de perturbação do dispositivo arte branca-macho-hetero-homo desde dentro, a partir da penetração, do desconforto e do gozo. De novo, não se trata de criar um movimento paralelo, identitário e fechado, ainda que a ameaça esteja sempre à espreita. Interessa dar a ver movimentos de perturbação das estruturas hetero(homo)normativas, das bases de sustentação, pilares fundamentais das lógicas do capital.

O corpo – atravessado pelos dispositivos que nos constituem como indivíduo em relação social, território de inscrição e regulação da norma social – é também lugar de ataque. Do poder que é exercido em nosso corpo, diz Michel Foucault, “emerge inevitavelmente a reivindicação do próprio corpo contra este poder” (Foucault, 1993, p.146).

O corpo como uma ferramenta que, ao tomar consciência dos efeitos dos dispositivos que o atravessam e o constituem – família, escola, governos, medicina, psicologia, instâncias jurídicas e religião –, torna-se potência latente de apropriação e manipulação desses mecanismos para se converter em uma máquina produtora de novos sentidos, territórios de ocupação contranormativos e insubordinados. Assim, o corpo pode ser território de enunciação e resistência crítica e de insubordinação às normas dos regimes de poder internalizados. O poder que não se encontra fora, mas sim penetrado em nossas entranhas e se reproduzindo, nos moldando, castrando, limitando e nos convertendo em sua máquina de propagação.

A heteronorma almeja por uma coerência limitadora do corpo, pressupõe uma fixação binária (homem/mulher, homossexual/heterossexual) em suas relações para reforçar uma frágil matriz heterossexual inteligível, e são corpos desviados que colocam essas premissas em questão os capazes de desafiá-las. São corpos que emitem outros códigos, outros desejos social e politicamente discordantes do que os promovidos pela norma. Eles são, portanto, impelidos a se insurgir. Um dos caminhos possíveis consiste nas práticas estético-políticas de desobediência, que abrem espaços para imaginar outras maneiras de estar, de desenho do próprio corpo e de sobrevivência. Plataformas móveis que mexem com a ordem sexo-gênero política que interessa ao sistema produtivista do capitalismo, e por isso é ferozmente combatido pela narrativa acerca da família tradicional brasileira.

Não podemos ser ingênuos e assumir que o sistema das artes é livre e está isolado de mecanismos de controle. Pelo contrário, esse campo configura um dispositivo perverso que perpetua práticas excludentes, normaliza movimentos de liberdade no intento de se manter intocável. Articular práticas transviadas na arte demanda que o mesmo sistema no qual se pretende penetrar possa também ser tensionado.

Nesse sentido, o Coletivo 28 de Maio – composto pelas pesquisadoras Mariana Pimentel e Jorge Vasconcellos, em seu contra manifesto *O que é uma ação estético-política?* (2017) – promove um debate com o sistema de artes para definir o que elas chamam de ação estético-política: uma tomada de posição política anticapitalista contra o mercado das artes, uma “*contra-arte*”. Para o Coletivo (28 de Maio, 2017), não importa mais se são artistas ou não, se algo é arte ou não, mas sim quais redes foram construídas, e quais os riscos e efeitos que são possíveis de nos afetar. Ainda de acordo com o Coletivo, ação estético-política é uma prática que pode ser realizada por qualquer pessoa: é arte sem artista. É da ordem da *práxis* – no sentido mais radical da relação entre teoria e prática que demanda uma tomada de posição política frente às urgências de nossos tempos.

A busca, então, é pelo deslocamento do lugar do artista. Mesmo que uma ação dessa natureza tenha sido executada por um artista, isso não importará, porque o que está em jogo é o que se instaurou por intermédio da ação, “uma zona de indiscernibilidade” (28 de Maio, 2017, p. 194). Algo que não permite saber se se trata de arte ou protesto, mas que se trata de agir, ativar e ser ativista: “ativismo é agir”. A ativação de um campo de forças e o olhar para os efeitos que produz no campo social, e o modo que pode ser reapropriada, reproduzida. E os efeitos que produz no sistema das artes (28 de Maio, 2017). Alinho-me com o coletivo no entendimento que uma ação estético-política: “incide e embaralha a partilha do sensível vigente dando ensejo ao que denominamos um dispositivo de subjetivação artista. Isto é, à possibilidade de invenção e experimentação de outros modos de vida” (28 de Maio, 2017, p. 195).

Dessa feita, intencionamos entender ações estético-políticas como práxis de ativação de novos processos de subjetivação, coletivizados, produtores de memória coletiva: arte-ferramenta do e para o corpo. Passagens de potência ao ato, ou seja, devires insubordinados: devir bicha, devir sapatão, devir travesti, devir mulher, devir animal – múltiplas maneiras de inventar novas sensibilidades e inteligências da existência, novas relações de afeto e sobrevivência (Guattari, 1981).

Matheus Araújo dos Santos, em seu texto *Impotências de uma arte queer* (2016), fala sobre algumas premissas que nos parecem importantes considerar neste desenho de contornos das artes desviadas. Segundo Santos (2016), para olhar para as artes sob uma perspectiva *queer*, não podemos seguir nenhum tipo de cânone. Santos defende uma perspectiva que não permite a possibilidade de escrita da história oficial, porque suas práticas marginais se dão na fratura do sistema, e na contestação do “normal”.

Práticas que residem também no questionamento do próprio fazer artístico e do contexto no qual se vê inserido. Lançar mão dos estudos *queer* como modelo interpretativo de poéticas no Brasil e na América Latina é pouco potente, concordo com Santos (2016), dado nosso passado colonial, escravagista e os projetos de embranquecimento que aqui se deram, e que continuam vigentes e embrenhados em discursos de miscigenação. Práticas colonialistas atuantes sobre as quais Boaventura de Souza Santos (2010), em *Epistemologias do Sul*, fala com o destaque na urgência de olharmos para as hierarquias de produção de saberes. E aqui me refiro a saberes gerados por práticas artísticas, em uma abordagem epistemológica originada a partir do sul global.

Trata-se de uma abordagem que abarque múltiplas formas de conhecimento, sem incorrer no erro do exclusivismo acadêmico eurocêntrico, em seus

mecanismos de hierarquização e proteção dos saberes, que desconsidera outros contextos e formatos, centralizando-se enquanto método único de sistematização dos conteúdos. Sobre a forma com que as disparidades e hierarquias se mostram, a artista e pesquisadora Grada Kilomba, em um dos trabalhos que expôs na 32ª Bienal de São Paulo, comenta a violência dessas hierarquias de legitimação dos saberes. levando em conta o lugar de onde se fala e a respectiva autoria:

Quando eles falam é racional, quando nós falamos é emocional. Eles têm fatos, nós temos opiniões. Eles têm conhecimentos, nós temos experiências. Não estamos a lidar aqui com um simples jogo de palavras mais, sim, com uma violenta hierarquia que define: quem pode falar, e sobre o que pode falar (Kilomba, 2016).

Ignorar a existência de outros saberes ou, ao conhecê-los, tentar diminuí-los, para, assim, reforçar a predominância de epistemologias hegemônicas da modernidade ocidental ou, como nomeia Boaventura de Souza Santos (2010), a epistemologia do Norte. Santos (2010) defende que a ecologia dos saberes somente é possível como uma experiência capaz de transformar, e com um nível de diversidade suficiente para transpor a linha abissal, fazer-se ver, entender, existir, como vida, com vida. O autor propõe instaurar processos de descolonização da produção de conhecimento, ao acessar de forma não hierarquizada saberes múltiplos, permitindo-nos ir além do que temos em vista até o presente momento.

Santos (2010) fala também de uma linha, simbólica e segregadora, que só pode ser transposta à medida em que, a partir do próprio lugar de privilégio, seja iniciado um processo de compartilhamento, de partilha dessas prerrogativas para o comum, mesmo entendendo a contrariedade dessa fala, veiculada em um lugar elitista como a academia.

Esse posicionamento – oriundo de um sistema que, a princípio, parece fechado para o divergente – é de grande ajuda para refletirmos sobre a configuração de espaços de auto representação (obra-corpo), e debatermos modos de construção de uma rede do comum, como um conjunto heterogêneo, de natureza policêntrica e caráter centrífugo.

Os relatos e experiências que apresentaremos no decorrer do presente texto mostram um recorte bastante diverso de aproximações contra normativas contestatórias às normas de gênero e sexualidade, práticas antirracistas, e também, direta e indiretamente, em diferentes medidas a machismos, classismo e xenofobias: práticas queer (norte ocidental), cuir (sudacas, sul-sul), cuir (anarco-punks marginais), transfeministas e feministas, não necessariamente nessa ordem e tampouco de forma igualitária.

Muitas das práticas atuam em campos marginais e radicais, e de maneira alguma, elas se pretendem assimilar pelo sistema das artes – e é aí que reside sua

potência contestatória. Outras práticas são mais higienizadas e conciliatórias, e não por isso menos desafiadoras, e objetivam, sim, ocupar e fazer parte do sistema operativo das artes. E há ainda outras que são trazidas para o campo das artes, mas que não tem relação direta com ele.

Os encontros entre diferentes abordagens, de acionamento concomitante, não se deram desprovidos de tensões nas próprias práticas em relação: disputas, tretas, apropriações, transfobia. Erros e acertos se intercalam e se complementam em um processo de aprendizado na zona de desconforto, em território movediço. Tensões entre práticas identitárias e contra identitárias, como uma metodologia não disciplinada que insiste em desobedecer a qualquer tipo de fechamento lógico.

Roland Barthes (2003), em *Como viver junto*, propõe a fuga do método como estratégia para entender que os caminhos são múltiplos e as narrativas (em toda as suas incompletudes) podem ser construídas a partir da fantasia e do desejo. A prática escrita, então, como um lugar movente: Barthes propõe movimentos com mais *rythmos* – fluido, móvel, movediço – e menos *schema* – fixo, localizado, realizado.

No pensamento ocidental, colonizado por lógicas binárias brancas, práticas que não se encaixam em mecanismos antagônicos são colocadas em uma margem de erro e levadas a desaparecer pelo que a bicha chama de schema. Assim, o lugar onde se situa o *rythmos*, é o de imaginar corpos contranormativos como contraponto ao acerto, o sucesso de um modelo operativo heteronormativo. Ao habitarem esse lugar, eles são capazes de transformá-lo em um lugar de potência.

Barthes (2003) nos fala da configuração de espaços para práticas de imaginários de vida, de regime, dieta, não individualizados, não coletivos, mas paradoxais, contraditórios, falhos, uma aporia – ou contradições sem solução. Tudo não passa de uma grande fantasia: processos de construção de imaginários. Fantasia definida pelo mesmo teórico da seguinte maneira: “a fantasia como origem da cultura (como engendramento de formas, de diferenças)” (Barthes, 2003, p. 8).

O autor fala de fantasia não como antítese (não se trata de repetir lógicas binárias de conflito) em relação ao racional ou ao lógico. Mesmo dentro da fantasia há lugar para a contra imagem, fantasias não fantasiadas, roteiros imaginários que não necessariamente são oposições (Barthes, 2003).

Ainda pelos olhos de Barthes (2003), propomos trabalhar o projeto tropicuir a partir da ideia de um contra método, um desvio do caminho do método como um movimento em direção a um objetivo ou como um meio para obter um resultado - decifrar, explicar, descrever longamente. Esse caminho acaba por afastar outros lugares possíveis e se evidencia pretensioso e prepotente como ge-

neralizador de argumentos, homogeneizador de corpos e produtor de verdade. A provocação sugerida Barthes pode também ser lida como um método para olhar, sentir, trocar estéticas transviadas através dos mundo-abrigos de experimentação propostos por Hélio Oiticica (1973) em seu manuscrito *Mundo-Abrigo*; lugares de experimentação que agrupam múltiplas possibilidades de exploração criativa e tem, como objetivo, a vida.

Oiticica (1973) propõe um caminho de experimentação coletiva-individual, o qual que não exclui, mas se dirige à vida. O artista fala de mundo-abrigo como um campo expansivo, de configurações heterogêneas de lugares de experimentação e exercícios estéticos que não excluem, mas que se dirigem à vida e dela são indissociáveis — portais de respiro, lugares outros de convívio com o desejo, com o próprio corpo, com o estar no mundo e a geração de novos saberes.

Assim, podemos assumir o presente texto como uma obra de ficções, arquivo de poéticas-políticas, composta por múltiplas narrativas, pensando na ideia de traço (Barthes, 2003), e de como é possível dar sentido ao fragmento (Benjamin, 1994), aos cacos de narrativas que já nascem estilhaçadas. Tomar o mundo como abrigo (Oiticica, 1973) implica a experimentação e o aprendizado com o novo e o estranho, sigamos.

Permitam-me, a seguir, narrar algumas passagens, ainda que um tanto auto referentes, que fornecem indícios para o caminho percorrido nas experiências de campo que descreveremos no próximo capítulo, que entendemos compor um recorte de práticas curatoriais ativistas e artes e políticas transviadas que se deram no Brasil na década de 2010.

Despregando armários e conformando espaços de liberdade

As linhas seguintes continuarão fornecendo indícios de um caminho metodológico que aproxima as artes e políticas dissidentes. Um caminho que vem se desenhando desde o ano de 2005, ou até mesmo muito antes disso, e foi trançado com uma série de experiências de campo e reflexões teóricas suscitadas a partir dos percursos de campo aqui narrados. Teorias que se colocam como complemento vitamínico, que não ditam as regras, mas, ao serem colocadas a serviço, ajudam a expandir as questões.

Decido utilizar 2005 como uma dobra por duas razões: a primeira porque este é o ano em que saí do armário para os meus pais. Eles foram os últimos a receberem a notícia. Olhando retrospectivamente, aquele gesto foi, também, um gesto final de submissão do meu desejo desviado à heteronormatividade, em um dos ritos principais que selam o lugar da homossexualidade como oposição

hierarquicamente “inferior” à heterossexualidade – como seu reforçador, e que, portanto, em certa medida, demanda que um seja verbalizado e “assumido”.

A segunda razão se deve à reconstrução da imagem da pichação *Guigo é bicha*, também em 2005, talvez não por acaso. Entendo que, a partir desse relato, com o qual decidi abrir esta escrita de tese, se deu um maior despertar para as implicações sócio-políticas do dispositivo da sexualidade, da noção de homossexualidade, e das artes como ferramenta política de contestação. Assim, 2005 é, para mim, um ano que nunca acabou, mas que nem por isso permaneceu sendo compreendido da mesma maneira.

Levei muito tempo para entender que o fato de ter saído do armário não implicava o armário deixar meu corpo. Sair do armário, para esta bicha que vos escreve, foi um gesto de libertação, que partiu do privilégio de poder fazê-lo. Foi também, acredito eu, um gesto de trabalho com o recalque e os efeitos do próprio armário que carreguei e que fui construindo, desde muito pequeno, a partir dos discursos negados e silêncios que atravessavam meu corpo e bradavam que aquele desejo não seria nunca bem-vindo. Um processo em que eu mesmo dolorosamente inscrevia em meu corpo. Assim, paralelamente a todas as discriminações que experimentei – *Guigo é bicha* sendo uma delas –, fui sedimentando em meu corpo a abjeção por esse desejo que, ainda que incontrolável, se dava em um corpo atravessado pela culpa católica; pelos amigos machistas que jogavam ovos podres nas travestis que faziam ponto nas esquinas do centro da cidade; pela inexistência de diálogo em uma família ocupada com a imagem de suas práticas católicas; pela referência do pai como o macho ideal e pela mãe e seu ideário de filho homem varão; pela ausência de referências imagéticas e discursivas em uma cidade pequena do interior do Rio Grande do Sul nas décadas de 1970, 1980 e 1990.

Sobre esses atravessamentos, o conceito de biopoder de Michel Foucault (1998) é fundamental para entender como o dispositivo da sexualidade se tornou um dos mais importantes pilares de controle dos corpos e desenvolvimento das lógicas capitalistas neoliberais. A partir da disciplina dos corpos e das regulações das populações, Foucault (1998) fala de um incessante investir sobre a vida, por todos os lados:

Este biopoder, sem a menor dúvida, foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pode ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos. (Foucault, 1998, p.153)

A construção de binarismos – como homossexualidade e heterossexualidade, ou homem e mulher – compõe um dos eixos principais da produção de discursos pelos quais somos atravessados, controlados, e coagidos a exercer cer-

to controle também a nós mesmos. A ideia de ser homossexual me fazia sentir inferior, o que pode ter sido uma das razões que me levaram a sair do armário, contribuindo, em certa medida, para a perpetuação do dispositivo da sexualidade que inferioriza meu desejo. Um aparente paradoxo que ressalta a perversidade dos mecanismos de controle.

Foucault (1998) investigou como, entre os séculos XVIII e XIX da sociedade ocidental, o falar e o não falar de sexo se intensificam em um processo de proliferação discursiva e produção da sexualidade como verdade última do sujeito. Forjava-se, assim, entre outras figuras, o sujeito homossexual, dotado de substância psicológica própria a envolvido por um processo de patologização caracterizada como desvio. Um desvio do “homem” considerado ideal às práticas capitalistas de produção: branco, sadio, de sexualidade também sadia e não excessiva, que garanta energia suficiente para a força de trabalho.

O filósofo aponta um conjunto de produção de verdades em discursos médicos, legais, religiosos e literários que darão conta de perpetuar esse perfil de homem ideal e de tornar abjetos os “vagabundos” que não se encaixam nessas premissas (Foucault, 1998). Aqui temos indícios que explicam a noção de heteronorma, como o “natural”: quando você se descobriu heterossexual?

Conforma-se, assim, um corpo que não é apenas controlado pelo entorno social em que está inserido, mas também pelos atravessamentos dos diversos dispositivos que transformam ele mesmo em uma máquina de autocontrole. O resultado são corpos reprimidos e civilizados, docilizados, livres o suficiente para apenas aceitar e defender as práticas produtivas capitalistas neoliberais. A culpa, o remorso e o discurso machista estão internalizados a tal ponto que condenam qualquer infração à norma predominante, minimizando e reagindo com violência às possibilidades de desvio libidinal (Altmayer, 2016).

Ao reconhecer a atuação desses dispositivos como mecanismos de produção de verdades – identitárias e socialmente segregadoras – abrimos o caminho para que, através da crítica, eles possam ser desconstruídos em nossos corpos: teoria e práticas *queer/ cuir*.

Assim, passei a entender que o simples gesto de sair do armário não bastava e que seriam necessários exercícios e práticas de liberdade continuadas, para que, de forma lenta e gradual, o armário (dispositivo da sexualidade) fosse se tornando um fardo mais leve de carregar. E, se não existe um lugar fora dele, pelo menos pode ser possível entender cada gesto e movimento de tomada de consciência como reescrita desses atravessamentos.

Desta feita, entendo o presente resultado de pesquisa ainda, em grande medida, como parte de um processo de cura em meu corpo, coletivizada com tan-

tos outros corpos afetados, em diferentes medidas, pelos discursos e práticas heteronormativas e, mais recentemente, homonormativas (Portinari, Cesar, 2014).

Voltando aos relatos cronologicamente fragmentados para reforçar este tempo presente, essa dobra foi determinante para uma série de desdobramentos: um despertar para um interesse imagético político sobre esse meu desejo desviado e sobre um processo de cura a partir dos meus rituais secretos de iniciação sexual de um desejo proibido, e por isso também delicioso. Dei início, então, a uma série de exercícios de revisita a espaços que frequentava para encontros silenciosos de pegação sexual, redutos para práticas de liberdade da pulsão desse desejo.



Figura 4: registro do corpo, ruínas e dunas da praia.

Através da fotografia, ao longo de muitos anos documentei solitariamente um trecho específico da praia, local que frequento desde criança e que, na adolescência, se converteu em um esconderijo de liberdade. Nos registros, diferentes a cada ano, as dunas se movem, e grão a grão revelam e escondem as ruínas de um hotel cassino que nunca foi inaugurado: impermanência. Por isso, há mais de trinta anos frequento esse local, tomado pela sedução exercida pela possibilidade de encontros fortuitos, de um gozo rápido e secreto, tendo como pano de fundo a impermanência da paisagem, da presença do corpo e do próprio desejo: heterotopias.

Michel Foucault, em seu texto *As Heterotopias* (2013), fala de como espaços utópicos podem não estar fixados em lugar algum para ganharem forma, nesse caso, o trecho da praia que frequentava. Segundo o filósofo, locais de uso comum, insuspeitos, se tornam heterotópicos ao terem sua função subvertida, quando outros usos, alheios ao seu fim, são temporariamente experimentados.

Na presença de indivíduos que compartilham um objetivo em comum – a satisfação do desejo, em encontros sexuais anônimos –, espaços públicos se convertem em um campo de liberdade onde experiências sexuais socialmente “proibidas” ganham palco e plateia. Foucault (2013) afirma que as heterotopias sempre pressupõem um sistema de abertura e fechamento, que, ao mesmo tempo, isolam e são penetráveis. Para entrar em um ambiente heterotópico, o indivíduo mostra, através de sinais e gestos silenciosos, a sua vontade de participação nessa nova configuração do espaço.

Com isso, ele se torna também um protagonista no processo de configuração: espaços cerceados pelo sagrado de forma oculta: configuração heterotópica profana (Foucault, 2013). Estados de transe e de erupção de desejo represado abrem caminho para uma dimensão paralela, em que tempo e espaço se confundem. Por alguns momentos, o tempo perde a linearidade, e é contado pelas intensidades do impulso sexual.

Dando um pequeno salto temporal – e ainda pensando espaços heterotópicos como configuração de espaços de liberdade (ou aprisionamento?) –, em 2006, quando vivia em Londres, fui convidado pelo amigo e curador Pablo León de la Barra para participar da mostra *Glory Hole*,¹⁵ na Fundação de Arquitetura de Londres. A mostra tinha como fio condutor o desejo bicha e suas marcas de ocupação nos espaços urbanos públicos da cidade de Londres. Uma coleção de obras criava uma cartografia reveladora do desejo apontando práticas em ruas, parques, bosques, práticas, ideias e formas de conexão entre corpos bichas.

Propus dois trabalhos para a mostra. O primeiro consistia em materializar manchetes futuristas e imaginadas do jornal britânico *Evening Standard*, nas quais figuram anúncios da reabertura de dois parques no centro de Londres, historicamente usados para pegação. Diziam os pôsteres: “Russell Square: garotos ganham o direito de vagar” e “É oficial: homens florescerão novamente em Bloomsbury Square”.

¹⁵ Para mais ver: <http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com/2006/07/glory-hole-exhibition.html>



Figura 5: imagem da mostra Glory Hole, com a manchete fictícia de jornal "Russell Square: jovens recuperam o direito de vagar". Foto: Guilherme Altmayer

Desde os anos 1950, praças e espaços públicos eram usados como locais para encontros sexuais entre as gays reprimidas. Porém, no final da década de 1990, esses locais foram sendo redesenhados com projetos paisagísticos que deliberadamente inviabilizaram as discretas reuniões sexuais entre as homossexuells (para citar o termo em bajubá). Transformações que fazem parte de um processo ainda maior de gentrificação dos espaços públicos, e dos homossexuais, até hoje em curso na cidade.

A segunda proposta consistia em executar uma ação "gayada" de pegação no parque de nome *Hampstead Heath*, localizado no norte da cidade, em parceria com o colombiano Maurício Galindo. Durante as mais de três horas em que estivemos juntos, guiamos os participantes em caminhadas lentas, imersivas e contemplativas pelos melhores pontos de pegação, ocasião em que muitos iniciantes na prática puderam passar pela experiência do sexo ao ar livre, no bosque urbano, em plena luz do dia.

Nos anos seguintes, desenvolvi diversos trabalhos e escritas acerca do cerceamento das práticas do desejo e da configuração de espaços de liberdade –acredito os trabalhos acima citados já dão conta de ilustrar minimamente. Proponho mais um salto, agora para o ano de 2013, ano das conhecidas jornadas de junho.

Só tem bicha nessa cidade¹⁶

A partir do ano de 2013, já morando no Rio de Janeiro – uma cidade em plena efervescência com as jornadas de junho –, é que desperto, ou sou despertado, pelo contexto social e político, para a urgência de mergulhar em um engajamento político sexo dissidente de forma mais intensa e diversa. Uma tomada de consciência que se deu a partir de trocas com a diversidade de corpos dissidentes e realidades sociais que ocupavam as ruas incessantemente, em protestos com pautas muito diversas: não foi só pelos vinte centavos.

Durantes as muitas manifestações contra o alto preço das passagens, praticados pela máfia dos ônibus no Rio, demandas como ‘fora Cabral’ e ‘não vai ter copa’ eram enunciadas, e contava-se também com a presença de movimentos como a Marcha das Vadias. Nesse contexto, muitas bichas foram se reconhecendo no meio das multidões e se reunindo. Reunindo, por exemplo, em torno de questões polêmicas, sendo uma delas certos gritos de protesto bradados nas ruas, como o que mandava o governador do Rio, Sérgio Cabral, “tomar no cu”. Cientes de que “tomar no cu” é uma delícia, e não um xingamento, nos reuníamos nos protestos para ganhar força e bradar esse mesmo grito, então reescrito pela ativista Indianarae Siqueira: “Ei Cabral, toma da polícia, porque tomar no cu eu te garanto é uma delícia”.

É a partir desses encontros e articulações bichas nas ruas, sobretudo na Casa Nuvem na Lapa, que decidimos formar um *pink bloc*, em grande parte derivado de articulações do ditador gay do artista Rafucko (Altmayer, 2016). Um grupo descentralizado e efemeramente reunido para articular ocupações com pautas bichas cuir, em protestos majoritariamente esquerdo machos.

*Pink bloc*¹⁷ não é invenção nossa. O movimento surgiu no ano 2000, na cidade de Praga, durante uma cúpula anticapitalista contra o FMI e o banco Mundial. Lá, bichas e feministas se juntaram aos *black bloc* para criticar o sistema, propondo táticas estético-políticas feministas queer para os protestos e a máxima: “se não puder dançar, não é minha revolução”. Nossa configuração *pink bloc* era composta majoritariamente por um grupo de bichas brancas de classe média, surfando e abrindo caminhos nas ondas dos levantes que resultaram em milhões

16 “Só tem bicha nessa cidade” é uma frase que viralizou e deu origem a inúmeros memes de internet e cartazes em protestos, muitos deles propagados pelo artista ativista Rafucko. A frase foi proferida por um cliente da lanchonete Bob’s no Largo do Machado, no Rio de Janeiro, que se negou a ser atendido por uma pessoa trans. Ele chamou o gerente, que era bicha, e foi acusado de homofobia. O cliente decide, então, chamar a polícia, e resulta que o policial também era bicha. O homem foi autuado por desacato a autoridade e crime de homofobia.

17 Para mais ver: http://www.lespantheresroses.org/textes/pinkblock_english.htm

de pessoas ocupando as ruas do Brasil, para o bem e para o mal, como hoje todos sentimos na carne.

Naquele mesmo ano, 2013, o pastor evangélico e deputado federal Marco Feliciano, que prega a legalização da cura gay, havia sido eleito, a portas fechadas, para a presidência da comissão parlamentar de direitos humanos da Câmara dos Deputados. A premência de protestar contra este e tantos outros levantes conservadores neopentecostais levou os *pink bloc* a criarem um grupo ruidoso para levar essas urgências para a parada LGBT oficial, que aconteceu em outubro no Rio de Janeiro.

Aproveitando a repercussão da atuação e o protagonismo afrontoso dos *black bloc* nos levantes de 2013, em um dado momento da parada, dois de nós, notando a proximidade da imprensa que cobria o evento, decidimos, mesmo vestindo as máscaras, nos beijar. O gesto chamou a atenção dos fotógrafos presentes, e a imagem do beijo *pink bloc* se tornou capa do jornal *O Estado de São Paulo* no dia seguinte. Teria sido esta ação estético-política o primeiro beijo gay a ser estampado na capa de um jornal impresso de circulação nacional? Ou isso só teria acontecido porque estávamos mascarados?



Figura 6: membros do *pink bloc* na capa do jornal *O Estado de São Paulo*, edição de 14 de outubro de 2013, no dia seguinte à parada LGBT de Copacabana, no Rio de Janeiro.

Esse encontro deu início a diversas articulações *pink bloc* que culminaram, no ano seguinte, com a organização coletiva da Nova Parada LGBT,¹⁸ em

¹⁸ Ver https://youtu.be/AlbesZoe_HA

outubro de 2014. Uma manifestação que, com orçamento zero e sem qualquer apoio institucional, marchou em protesto contra o cancelamento da usual parada LGBT de Copacabana, alegadamente por falta de verbas públicas. Fiquei responsável pela condução da Nuvem Bike, emprestada pela Casa Nuvem, que levava o aparelho de som.

A parada contou com a presença de centenas de pessoas, que marcharam pela orla de Copacabana em uma ação performática coletiva que contou com peitos e mamilos de fora, o ditador gay Rafucko soltando bombas de glitter de ‘cura gay’, desfiles de *voguing* e muito samba na cara do pastor homofóbico Silas Malafaia e do então candidato Levy Fidelix, reagindo às suas declarações homofóbicas veiculadas em um dos debates eleitorais da televisão. No ato, foi feita a leitura de uma carta de demandas¹⁹ escrita coletivamente para os dois então candidatos à presidência da república, Dilma Rousseff e Aécio Neves.

Um ato potente e não desprovido de tretas e falhas na sua concepção, principalmente no que tange abarcar questões relativas à interseccionalidade entre gênero, raça, e classe e os diferentes sistemas de opressão, dominação e discriminação produzidos por essas intersecções com gênero e sexualidade. Criado pelo movimento feminista negro, o termo é assim definido por Carla Akotirene (2018) no trabalho *O que é interseccionalidade?*:

interseccionalidade demarca o paradigma teórico e metodológico da tradição feminista negra, promovendo intervenções políticas e letramentos jurídicos sobre quais condições estruturais o racismo, sexismo e violências correlatas se sobrepõem, discriminam e criam encargos singulares às mulheres negras. (Akotirene, 2018, p.54)

Ainda que o ato tenha reunido corpos sexualmente diversos, a concentração era, majoritariamente, de pessoas brancas.²⁰ Este é um dado do qual não tomamos plena consciência, mas nos foi apontado posteriormente. Ainda que a organização do ato tivesse se dado na forma de uma convocatória aberta a todes, hoje – olhando retrospectivamente e com vistas a melhoria destas formas de articulação –, penso que falhamos nos esforços em dedicar um tempo maior à articulação com coletivos negros, trans e travestis, e também na ativação de outras zonas da cidade.

A falha suscita a questão da branquitude que, em diferentes medidas e práticas, molda comportamentos estruturantes e são, por isso, pouco visíveis –

¹⁹ A carta foi assinada por uma série de movimentos e coletivos, muitos deles presentes na parada: Pink Bloc e Glitterterrorismo, Ditadura Gay, Jihad Passiva, Brigada Sapatão, V de Viadão, Ocupa Lapa, Reage Artista, Drag Attack, Bear Nation, Carnavandalirização, Grupo Barthes PUC-Rio, Centro de Teatro do Oprimido, Eleganza Extravaganza, Insurgência Babadeira, PUC-Rio Queers, Planta na Mente, Articulação de Mulheres Brasileiras, Green Bloc (Marcha da Maconha), Drag-se, Zine xereca, Diversitas UFF, Conspiração dos Unicórnios Satânicos Pela ditadura Comunista Gay e Feminazi.

²⁰ Ver <https://ihateflash.net/zine/nova-parada-lgbt-do-rj>

assim como a heterossexualidade (o “normal”). Em *Branquitude e Poder: revisitando o “medo branco” no século XXI* (2014), a psicóloga social Lia Vainer Schucman mostra indícios da ação cotidiana, da parte de sujeitos considerados brancos, que asseguram a manutenção dos privilégios materiais e simbólicos em relação a outros grupos racializados da sociedade brasileira.

A branquitude, segundo ela, é um lugar construído a partir de uma ideia de “superioridade racial branca”, forjada pela ciência no século XIX, o que marca fronteiras hierárquicas entre brancos e outras construções raciais (Schucman, 2014). Importante notar que se trata de localizações raciais, socialmente construídas e, portanto, passíveis de variação contextual quanto a seu significado.

Branquitude pode ser entendida, assim, como uma condição estrutural e sistemática, que dita normas e garante privilégios aos brancos, por meio do estabelecimento de certo habitat de um lugar dado como “natural”, ainda que socialmente construído ao longo dos períodos “coloniais” e “imperialistas” e nos tempos atuais. Cabe, então buscarmos entender nosso lugar na branquitude e delimitar os efeitos e materialidades produzidos por essas relações (Schucman, 2014), as quais sustentam a abissal desigualdade racial no Brasil e que nos permite conviver de forma quase pacífica com o genocídio de populações negras.

Parece a mim que Michel Foucault, em seu escrito *Em Defesa da Sociedade* (1999), a partir do conceito de biopoder, nos ajuda a entender as lógicas que levaram a esse estado de racismo estrutural normalizado, e porque não arriscar dizer o mesmo das normalizações da heterossexualidade e da cisgeneridade?

Nestes escritos, o filósofo aponta para as transformações das tecnologias de poder, as quais, nos séculos XVII e XVIII, se encontravam centradas no corpo individual, na disciplina que assegurava sua distribuição espacial, sua vigilância, hierarquias, punições e inspeções – “tecnologias disciplinares do trabalho” (Foucault, 1999, p. 288). A partir da segunda metade do século XVIII, uma nova tecnologia começa a aparecer: tecnologia que não exclui a disciplinar, mas que a embute, a integra e vai se utilizar dela para sua implantação, de tal forma que se tornam complementares (Foucault, 1999). Uma nova técnica de poder não disciplinar, e, sim, uma tomada de poder massificante, que se faz em direção não ao homem-corpo, mas ao homem-espécie: o biopoder, ou biopolítica (Foucault, 1999)

Trata-se de um conjunto de processos de controle das populações: natalidade, mortalidade, longevidade, doença. Um novo corpo, múltiplo, numerável, que se torna estatística: a noção de população (Foucault, 1999). A população como um problema político em várias dimensões: científico e político, biológico e político, problema de poder. A biopolítica vai estabelecer mecanismos regu-

ladores, manter médias com objetivo de extração de forças da vida, e da morte, através não mais da disciplina, mas da regulação: “fazer viver e deixar morrer” (Foucault, 1999, p. 294).

Assim, mecanismos disciplinares e outros reguladores coexistem e se convertem em estratégias de estado com a finalidade de dar conta da explosão demográfica (Foucault, 1999). Foucault (1999) garante centralidade ao domínio da sexualidade para ilustrar essa coexistência. Por um lado, a sexualidade como um comportamento corporal passa por controles disciplinares – o exemplo de controle da masturbação das crianças – e, por outro, biopolítico no que tange seus efeitos reprodutores: “A sexualidade está exatamente na encruzilhada do corpo e da população” (Foucault, 1999 p. 300).

A sexualidade depende, então, tanto da disciplina quanto da regulamentação, e por isso sua valorização médica no século XIX. Começa a surgir a ideia das práticas indisciplinadas da sexualidade, que acarretam doenças, são criminosas – um novo problema desse devasso, perverso que provoca efeitos no âmbito da população por causa de seu caráter “hereditário” (Foucault, 1999).

A norma seria, portanto, este elemento que circula entre a disciplina e a regulamentação, diz Foucault (1999) quando destaca a ideia relativa a uma concepção de poder que se incumbe da vida, do corpo e da população. A norma pode se aplicar a um corpo que se intenciona disciplinar e a uma população cujo comportamento se pretende regulamentar.

Mas se o biopoder objetiva a vida, tem como objeto a vida, como esse poder pode matar? Como pode um poder político pedir a morte, dar a ordem de matar, expor à morte seus cidadãos? São questões colocadas também por Foucault (1999). É aí que que intervém o racismo, co-produzido e instituído pelos mecanismos de Estado amparado pelo biopoder, como mecanismo fundamental do poder (Foucault, 1999).

Para Foucault, o racismo representa um corte: um corte entre o que deve viver, e o que deve morrer. A construção dos discursos de distinção das raças, suas hierarquização e qualificação como boa, ou ruim, em um campo biológico, permitem ao poder dividir as populações, fragmentar: “se você quer viver, é preciso que o outro morra” (Foucault, 1999, p. 305). Dessa forma, se estrutura uma relação biológica entre a minha vida e a morte do outro:

quanto mais as espécies inferiores tenderem a desaparecer, quanto mais os indivíduos anormais forem eliminados, menos degenerados haverá em relação à espécie, mais eu - não enquanto indivíduo mas enquanto espécie - viverei, mais forte serei, mais vigoroso serei, mais poderei proliferar (Foucault, 1999, p. 305).

A morte do outro, da “raça ruim”, do degenerado, da bicha, da travesti é o que vai deixar a vida mais sadia e pura. O racismo é indispensável para tirar a vida de alguém, para “mirar na cabecinha e atirar”, como colocou, em discurso, o governador do Rio de Janeiro, em 2019.

Não se trata de pensar simplesmente o assassinato, mas de multiplicar, para certas populações, o risco de morte, sua morte política, a rejeição, a abjeção, morte também simbólica: “o racismo vai se desenvolver primo com a colonização, ou seja, com o genocídio colonizador” (Foucault, 1999, p. 307)

Ou seja, para nunca esquecer: foram trezentos e cinquenta anos de escravização de pessoas negras no Brasil. Um processo que perdura e reverbera atualmente no genocídio das populações negras brasileiras; reverbera nos altos níveis de feminicídio – em crescimento entre mulheres negras –; reverbera nos requintes de crueldade com que tantas travestis e bichas afeminadas são assassinadas todos os anos.

Achilles Mbembe, em *Necropolítica* (2016), expande de forma muito relevante o conceito de biopolítica de Foucault para afirmar que “qualquer relato histórico do surgimento do terror moderno precisa tratar da escravidão, que pode ser considerada uma das primeiras instâncias da experimentação biopolítica” (Mbembe, 2016, p. 130).

Apenas iniciamos a discussão sobre a questão da branquitude, assim como as relações de poder, biopolítica e a norma. Essas problemáticas retornarão com frequência no decorrer dos relatos das experiências nas artes, ativismos e academia.

Tomemos fôlego para prosseguir em nosso percurso de relatos.

Na mesma época, em paralelo as jornadas de junho de 2013, por convite e insistência do professor Nilton Gamba Junior – conhecedor das minhas práticas artísticas bichas –, reingressei na academia, através do grupo de estudos Barthes, do programa de Artes e Design, na PUC-Rio.

Nesse grupo, capitaneado pela professora Denise Portinari desde 1995, configura-se uma dissidência crítica do campo do design e das artes, e nos dedicamos a realizar práticas e leituras de Michel Foucault, Roland Barthes, Paul Preciado, Freud e diversas outras autoras que atravessam as diferentes pesquisas dos integrantes do grupo. Ele atrai estudantes de diversas áreas da universidade, interessados em abordar questões de gênero, o que apenas atesta a pouca abrangência do tratamento dessas questões nas diversas áreas do conhecimento na PUC-Rio, e porque não arriscar dizer, no universo acadêmico de forma mais ampla.

Posteriormente, em 2015, com algumas membras do grupo criamos também o Unicornix e o Gilet (Grupo Interdisciplinar de Leituras e Estudos Trans-

viados) para articular ações políticas no campo do design, da arte, da academia no que tange feminismos, gênero e sexualidade. Uma das iniciativas criadas, por exemplo, foi a implementação de um módulo na graduação em design, por iniciativa de Denise Portinari e da pesquisadora Camila Puni e em colaboração com o grupo. Através de práticas de colagem e leitura de textos chave dos estudos de gênero e sexualidade, alunos desenvolveram processos críticos de desconstrução com foco no campo do design e suas relações com práticas normativas.

Assim, as afinidades e os interesses políticos e críticos do campo das artes e do design me levaram a ingressar no curso de mestrado na linha de Comunicação, cultura e artes, com orientação de Denise Portinari. A partir de incursões em um campo em que já atuava, pude trazer para a pesquisa acadêmica experiências da rua, das trocas e relações com corpos e algumas práxis estético-políticas de enfrentamento direto em ações performáticas de corpos transviadxs no Rio de Janeiro entre 2014 e 2016, período de efervescência da chamada nova primavera feminista, transfeminista e transviada.

Como resultado, a dissertação *Tropicuir: (re)existências políticas nas ações performáticas de corpos transviados no Rio de Janeiro* (Altmayer, 2016) foi construída a partir de interações com corpos e ações de ocupação das ruas, de espaços na mídia, dos muros da cidade, dos palcos de transformistas, de espaços alternativos de fazer política e arte - que resultaram na apresentação das práticas de enfrentamento direto de Indianare Siqueira, Rafucko, Kleper Reis e Anthonia Varonil.

As trocas com essas corpos e seus atos focaram, por meio de suas ações estético-políticas, a realidade de violência sofrida por pessoas trans, invisibilizadas pelas lógicas binárias de gênero e sexo – Indianare Siqueira; as formas distorcidas de representação e invisibilização de bichas, sapas e pessoas trans na mídia brasileira – Rafucko; o estado, as potências do cu como lugar para desconstrução de normas e criação de novos mundos – Kleper Reis; e a família e religião estabelecidos como dispositivos de controle dos corpos transviadxs no Brasil – Anthonia Varonil (Altmayer, 2016).

Neste breve traçado por algumas práticas, entremeado por reflexões teóricas, que dão suporte à conceituação de tropicuir, vamos abrindo caminhos para refletir sobre as promíscuas relações entre viadagens nas artes, academia e ruas. Entendo, assim, que estamos prontos para prosseguir e chegar às narrativas e às experiências de campo que dão corpo a esta pesquisa e mostram, quero crer, que habitar lugares dissidentes de gênero e sexo nas artes não somente é possível, mas urgente e continuamente necessário.

Rede de curadoria e artes transviadas: tensão e tesão nas práxis de campo

No presente capítulo, penetramos mais a fundo nas experiências de campo que dão corpo a esta pesquisa. A partir das questões suscitadas pelas incursões no campo das artes e ativismos políticos nas práticas curatoriais, abordaremos questões relativas à representatividade, à branquitude, às estruturas de apagamento na história da arte e aos movimentos coletivos para resolução de conflito.

Teceremos uma rede entre corpos e arquivos vivos, ativação de arquivos históricos no presente para, então, projetar caminhos continuados de salvaguarda de memórias transviadas a partir de artes e ativismos, vistos aqui como áreas confluentes de ação no design político.

Entendendo práticas curatoriais com o amparo do termo em latim “*curator*”, refletiremos sobre essas práticas como um lugar de cuidado: cuidado como lugar de escuta e de agenciamento de vozes, mais do que um lugar de fala e dominância, portanto. Sem, claro, ser ingênuo, porque se trata também de um lugar de poder. Cuidado também nas incursões em zonas de desconforto, aprendizado e tensão do próprio lugar em relação aos múltiplos corpos que enredam os eventos que seguem; em admitir a imperfeição, o erro como uma possibilidade constante por causa do lugar da branquitude que ocupo. Longe de utilizar a branquitude como escusa, proponho dar a ver como esta opera sistematicamente.

As práticas curatoriais e artes transviadas que aqui relatamos, para além da reunião de obras de arte em uma estrutura expositiva, tratam de exercícios de encontros entre corpos transviados e da confluência de múltiplas práticas ativistas, acadêmicas e artísticas. Assim, pretendemos compreender essas convergências curatoriais como ações estético-políticas que tencionam o sistema das artes cis heterobrancas e mesmo a academia com proposições de outros fazeres políticos nas práticas curatoriais.

Materializações que se deram em obras corpos e corpos obras de práticas diversas, divergentes e convergentes, que abriram diálogos e tretas a partir de aproximações queer, cuir, kuir, transfeministas. Como adentrar, então, espacialidades tão distintas e tão distantes da própria realidade?

Foi somente via deslocamentos constantes da minha zona de conforto que me senti impelido a entender meus privilégios nesses processos e minha posição na cadeia hierárquica de injustiças e desigualdades. O quanto ser um homem cis branco, ainda que bicha, é um lugar que silencia e invisibiliza muitos outros corpos subalternizados?

Tomar consciência desse lugar é, acima de tudo, uma compreensão da necessidade de reconhecer as forças que insurgem e que invertem sobre os privilégios brancos sua constante consciência de centralidade, poder e privilégio. Um fluxo constante de aprendizado que envolve errar, aprender quando silenciar, aprender quem escutar, aprender a ceder o lugar. Sobretudo, analisar o próprio olhar e estranhar:

Não parar nunca de se perguntar o que estamos fazendo em nosso jardim secreto, com nós mesmos, com as pessoas que queremos [...]com as ideias, com o mundo: com esses milhares de mundos que nos rodeiam e que dançam jubilosamente melodias próprias que nem sempre se entende. E é bom que seja assim, porque é graças a este desconhecimento, a esse "outro" inalcançável e que se situa fora de si mesmo, que se define a alteridade
(Norambuena, 1998, p. 20).

De novo, são experiências que me permitiram entender o quanto meu lugar de bicha não basta, por si só, para garantir legitimidade, nem tampouco criar canais de interlocução com tantos outros corpos. Este é um processo que demanda construção de confiança, de aprofundamento das relações, criação de aliança na diferença e compartilhamento dos procedimentos curatoriais.

Como narramos no capítulo anterior, essa rede de articulações seguia se expandindo e, como veremos nas próximas linhas, através dos relatos de experiências de campo da presente pesquisa, essas pregas se dilatam ainda com mais intensidades, prazeres e dores. Para isso, rememoraremos alguns dos movimentos que expõem as novas pregas que foram se mostrando nessa rede em dilatação, como trabalhos colaborativos de investigação de ativismos transviados no Brasil, práticas curatoriais em mostras coletivas, colaboração com a organização de residências artísticas, a construção de coletividade na diferença do movimento NÚvemNEM e a oportunidade estratégica de organização de um leilão de arte contemporânea em benefício da CasaNem.

Esperamos mostrar como é possível gerar aproximações que potencializam campos tão antagonizados, como as artes, as ruas, a academia, os espaços alternativos, por meio da conformação de rede. Não se trata de romantizar essas relações, mas evidenciar como rachas podem fazer vazar e criar vasos comunicantes, imperfeitos, precários e potentes.

Grande parte dos relatos aqui presentes não seriam possíveis se não fossem as alianças com o espaço independente Despina, no Rio de Janeiro, que se converteu em um espaço de acolhida, um espaço seguro para tantos corpos que lá passam. Em especial, friso a dedicação e o trabalho de guerrilha e de resistência de Consuelo Bassanesi e Frederico Pellachin.

Rede em dilatação: formas da liberdade

A pesquisa de mestrado e práticas ativistas resultaram, entre outros desvios, em um convite por parte do curador de arte, Bernardo Mosqueira para, em 2016, participar como investigador da obra *Formas da Liberdade*,²¹ idealizada pelo artista colombiano Carlos Motta, que foi exibida na mostra coletiva *O que vem com a aurora*, na Galeria Triângulo em São Paulo.

Formas da Liberdade consiste em um enorme triângulo rosa invertido, pintado em parede ou fachada, que funciona como palco de fundo para cartazes impressos em papel jornal e disponibilizados gratuitamente. Motta utiliza o triângulo rosa como símbolo de liberdade para apresentar uma cronologia de eventos, tragédias e conquistas sexo dissidentes, colocados em relação à história do triângulo rosa do holocausto – trazendo à tona o pouco abordado genocídio de homossexuais e transgêneres pelos nazistas.

O triângulo, em diferentes cores e formatos, foi o símbolo utilizado pelos nazistas para identificar as razões pelas quais as pessoas foram feitas prisioneiras dos campos de concentração. O símbolo era costurado nos uniformes dos detentos. Triângulos cor de rosa eram usados para sinalizar homossexuais masculinos, mulheres trans, pedófilos, zoofílicos e estupradores. Já triângulos pretos eram usados para identificar mulheres feministas, lésbicas, alcoólicas, prostitutas e anarquistas (Settingington, 2013).

Minha colaboração se deu com a realização de uma pesquisa histórica sobre ataques e resistências transviadas ao longo da história do Brasil, para serem, então, entremeadas com eventos que se deram no norte ocidental e a história do triângulo rosa e o uso do triângulo rosa invertido, que se tornou famoso por ter sido ressignificado pelo coletivo ACT UP,²² em Nova Iorque no final dos anos 1980, para marcar a luta contra a crise pandêmica da AIDS: com o lema Silêncio = Morte.

Os resultados da investigação deram a ver os desenvolvimentos das resistências nas ruas e a conformação de guetos protegidos, redes subterrâneas, em periódicos e publicações marginais, organizações coletivas de militância e movimentos identitários LGBTI+. Procuramos destacar também, em grande medida, como a resistência tinha lugar nas artes do teatro, dos carnavais, dos bailes, das práticas transformistas – dos closes travestis às confusões de gênero do grupo teatral Dzi Croquetes e Vivencial Diversiones.

21 A cronologia completa e atualizada pode ser acessada na plataforma tropicuir: <https://www.tropicuir.org/forma-da-liberdade/>

22 A sigla ACT UP significa AIDS Coalition to Unleash Power ou, em tradução minha, Coalizão para Libertação do Poder na luta contra a AIDS – movimento iniciado nos Estados Unidos no final dos anos 80 para demandar ação do governo federal com relação à epidemia de AIDS.

O trabalho de curadoria suscitou ainda duas preocupações que considero relevante mencionar. A primeira foi a intenção de buscar um ponto de partida que marcasse que nem o Brasil, tampouco as práticas denominadas pelos europeus de sodomitas, tiveram início com a invasão e a colonização portuguesa. Mas a condenação e a criminalização da sodomia, sim, tiveram início com a tomada das terras e dos povos originários: homofobia colonial.

Assim, no primeiro registro de Formas da Liberdade sobre o Brasil se lê: “1500 - A prática da sodomia e sua condenação (1530) é trazida por colonizadores europeus para o Brasil. A prática encontra aqui terreno fértil pois era grande a liberdade nas práticas sexuais dos povos nativos”.²³ Uma premissa relevante para entendermos como a prática da sodomia não foi trazida nas caravelas portuguesas, foi a sua condenação moral que veio da Europa. Da mesma forma, séculos mais tarde, aportaria por aqui a ideia do sujeito homossexual e seu caráter patológico.

Na tese *Decolonizando sexualidades: Enquadramentos coloniais e homossexualidade indígena no Brasil e nos Estados Unidos*,²⁴ o cientista social Estevão Fernandes investiga os processos de subalternização das sexualidades dos povos originários, e como aparatos religiosos-estatais criaram mecanismos para normalizar seus comportamentos considerados desviados. Aparatos coloniais de repressão que viriam a complementar, como logo vamos ver na genealogia de Foucault, o dispositivo da sexualidade (Foucault, 1998).

Nesse sentido, como aponta a artista Hija de Perra (2014), marcadores sociais de subalternidade foram se instaurando por estas terras, amparados pelo olhar do colonizador “os homens indígenas como seres selvagens afeminados por conta da sua ornamentação e às mulheres como fofosas por terem parte dos corpos desnudos” (Perra, 2014, p.2).

A segunda preocupação desse projeto diz respeito à representatividade e ao apagamento. Como homem gay bicha branco, corria o risco de cair em armadilhas do um conforto “homocêntrico”, homonormativo, de privilegiar os feitos de homens gays em detrimento de tantos outros corpos e movimentos. Algo parecido com o que os movimentos identitários LGBTI dão o nome de GGGG, como movimento de apagamento de todas as outras letras. Considerando essa ressalva, busquei – nos mais de 40 registros documentados para fazer parte desta curadoria (havia uma limitação de espaço) – dar prioridade para acontecimentos e resistências trans e travestis, sapas, alternando-os com eventos bichas, além daqueles que afetam a todos os corpos dissidentes, ainda que nunca em igual medida.

23 Referência extraída de FREYRE, Gilberto. Casa Grande e Senzala. Recife: Global Editora, 2003. p. 210

24 Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/19269>

Os resultados dessa investigação tiveram origem nos mais diversos meios: blogs da internet, notícias de jornais, conversas na mesa do bar com Indianara e outras trans finíssimas, edições do jornal *O Lampião da Esquina*, incursões no clube social Turma OK. Além, é claro, de obras essenciais que narram histórias transviadas no Brasil. Cito algumas: *Devassos no Paraíso* (1986), de João Silvério Trevisan, obra magistral que narra histórias com foco nas artes do corpo; *Ditadura e homossexualidades: Repressão, Resistência e a Busca da Verdade* (2014), livro fruto da Comissão da Verdade para apurar os crimes da ditadura militar, editado por Renan Quinalha e James Green; e *Para além do carnaval - A homossexualidade masculina no Brasil do século XX* (2000), de James Green.

A pesquisa converteu-se em um trabalho de pesquisa histórica em processo continuado²⁵ na plataforma tropicuir, onde novos dados são agregados sistematicamente. O objetivo é torná-la acessível a camadas da população sem acesso a espaços de arte, e possibilitar o prosseguimento e a ampliação da construção espaço-temporal dessa cronologia. Longe de dar conta de todos os acontecimentos transviados da história brasileira, *Forma da Liberdade* aponta para a necessidade de realização de um trabalho continuado e sistematizado de salvaguarda dessas violências, e dos sucessivos atos de resistência, e ainda mais salvaguarda das potências emanadas de todos os corpos desviados.

Cito brevemente alguns dos registros sobre poderes e resistências que compõem essa cronologia: Em 1962, a polícia proibiu o uso de “fantasia de travesti”; já em 1968, espetáculos com “travestidos são proibidos”;²⁶ como meio de resistir às violências da ditadura militar, nos anos 1970, as travestis começam a utilizar a língua bajubá, falada em terreiros de candomblé, para que pudessem se comunicar sem serem entendidas pela polícia; entre 1976 e 1982, aconteciam as “rondas” da polícia militar no centro de São Paulo, que utilizava a Lei de Vadiagem para prender travestis e prostitutas que não mostrassem carteira assinada, em uma tentativa de reprimir a prostituição. As rondas tinham o apoio midiático do Jornal *A Folha de São Paulo*.²⁷

Desde então, esta mesma obra foi exposta em outros espaços. No mesmo ano, Carlos Motta, convidado a participar da 32a Bienal de São Paulo, decidiu adaptar o trabalho para um formato oral. Fui convidado a participar efetuando uma leitura gravada da cronologia, que foi, então, disponibilizada na seção “Campo Sonoro”,²⁸ disponível nos áudio guias para visitantes e no website da Bienal de São Paulo.

25 Ver <https://www.tropicuir.org/forma-da-liberdade/>

26 Referência extraída de: RODRIGUES, Rita de Cassia Colaço. De Denner a Chrysóstomo, a repressão invisibilizada. IN: Ditadura e Homossexualidades, São Carlos: EduFScar, 2014

27 Referência extraída de: OCANHA, Rafael Freitas. As rondas policiais de combate à homossexualidade na cidade de São Paulo (1976-1982). IN: Ditadura e Homossexualidades, São Carlos: EduFScar, 2014

28 Para mais ver/ ouvir: <http://32bienal.org.br/pt/soundfield/o/2870/>

Em 2017, *Forma da Liberdade* foi novamente ativada na mostra *Histórias da Sexualidade*, do Museu de Arte de São Paulo, e em *Os Corpos são as Obras*, no espaço Despina sobre a qual trataremos mais adiante.

Já em 2019, a pedido de Carlos Motta, realizei a atualização da cronologia de *Forma da Liberdade* para a mostra *NÓS, X INIMIGX*, em cartaz na galeria Vermelho, em São Paulo. Nessa mostra, Carlos Motta aborda e documenta criticamente as condições sociais e as lutas políticas históricas e as atualmente em curso das dissidências sexuais, de gênero e étnicas, para provocar e desafiar discursos dominantes e normativos com os recursos da visibilidade e da auto representação.

Os resultados da pesquisa para *Forma da Liberdade*, da dissertação de mestrado e das práticas em curso da presente pesquisa derivaram um convite para o projeto de curadoria coletiva, em 2017, no espaço independente Despina, no Rio de Janeiro, sobre o qual trataremos a seguir. Despina, espaço de arte independente, foi palco crucial para muitos dos acontecimentos aqui presentes, e por isso serei eternamente grato pelas disponibilidades e construções coletivas que lá se deram.

A seguir, a descrição de um processo cartográfico em plena construção será apresentada. Para ela, mobilizamos e convergimos relatos, depoimentos, testemunhos e outras formas de rememoração crítica acerca das distintas e diversas participações na mostra, com o objetivo de constituir memória social, como meio para dar a ver a multiplicidade de maneiras de existir, entre significações e ressignificações.

Curadoria compartilhada na mostra coletiva *Os Corpos são as Obras*



Figura 7: panorama da mostra *Os Corpos são as Obras* no espaço Despina, Rio de Janeiro, 2017.

Em 1970, na abertura do 19º Salão Nacional de Arte Moderna (MAM-RJ), o artista Antonio Manuel se despiu e desfilou seu corpo nu pelo espaço, para apresentar seu corpo como uma obra que, mesmo não sendo selecionada pelo júri, ficou marcada como protesto contra as ações repressivas da ditadura militar - “um exercício experimental da liberdade”, nas palavras do crítico de arte Mário Pedrosa. Desde então, muitas foram as narrativas criadas em torno de “o corpo é a obra”, porém poucas mencionam que o artista executou a ação ao lado de outro corpo, seminu: o de uma mulher, negra, de nome Vera Lúcia Santos.

Enquanto isso, do outro lado da rua, a Divisão de Censuras da Diversão Pública (DCDP) proibia explicitamente a participação de travestis em espetáculos e bailes de carnaval, entre outras ações repressivas executadas para garantir a preservação da “moral e bons costumes”, valores reacionários que alicerçam a “família-cristã”. Na literatura, a escritora Cassandra Rios teve 36 de suas obras censuradas sendo duramente perseguida. Na televisão, o programa ‘Denner é um luxo’ foi vetado por ser, segundo documento oficial, “tóxico para a juventude e que falta firmeza homérica em sua ausência total de masculinidade”.

Desde então, muita coisa mudou, mas nem tanto assim. Neste encontro estão presentes corpos sobre os quais regimes ditatoriais nunca deixaram de incidir, em diferentes medidas e desmesuras. Ditaduras que ganham novas formas, acobertadas pela falácia de uma democracia que serve ao patriarcado branco. Corpos atravessados por práticas normativas de uma sociedade classista, racista, patriarcal, machista, homolebobitransfóbica que insiste em controlar nossos afetos, bucetas e cus.

Assim sendo, este encontro propõe um diálogo entre algumas propostas dos anos 1970 e 1980 e uma geração de artistas e ativistas no Rio de Janeiro de hoje, trabalhando e repensando a ideia dos corpos-obra e obras-corpo como ferramenta política para desestabilizar normas e discursos hegemônicos. O título da exposição, que pluraliza o nome da obra a partir da qual esse debate é proposto, convoca a pensar em todos os corpos invisibilizados pela história, incluindo os muitos que não estão aqui presentes ou representados, pela história como ela nos foi contada.

Um chamamento à navegação por entre-lugares de corpos nus, cronologias de liberdade, jornais, zines, canais de YouTube, lambe-lambes, reforçadores de unhas, manifestos, pinturas, faixas e cartazes, colares, pós-pornografia, cordéis, práticas do corpo, quadrilha junina, técnicas de autodefesa, práticas de naturismo, pornopiratariais, performatividade e troca de afetos.

Por meio de proposições que nos convocam a entender dissidências como potências representativas de resistências estéticas - enquanto movimentos de (re) fazer a si própria, a um só tempo singular e múltiplo - passados e fu-

turos se fazem presentes, em propostas polimórficas que confrontam e violam discursos normativos como ferramenta descolonizadora dos próprios corpos: ações micropolíticas de configuração de subjetividades transviadas.

Depressa, por favor, é tarde!

O texto acima é a reprodução do texto curatorial que abria a mostra *Os Corpos são obras*, no espaço independente de arte Despina, sobre a qual nos debruçaremos nas linhas seguintes.

Fui convidado por Consuelo Bassanesi, diretora do espaço, e Pablo León de La Barra, então curador do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, para fazer parte da curadoria coletiva da mostra, que integraria o programa do segundo ciclo de Arte e Ativismo na América Latina,²⁹ o qual, naquele ano, tinha o corpo como tema.

Foi então que, em colaboração com Pablo, Consuelo e Frederico Pella-chin (este responsável pela produção e comunicação no espaço), desenhamos e organizamos, em três meses, a mostra a que logo daríamos o nome de *Os corpos são as obras*, por sugestão de Pablo, inspirado em uma ação do artista Antônio Manuel, sobre a qual falaremos mais adiante.

Apesar do baixíssimo orçamento disponível, o que foi determinante para o recorte geográfico da cidade do Rio de Janeiro, a mostra resultou em um experimento vivo na medida em que se constituiu como um arvoreamento de inter-relações que se descortinaram da convergência de distintas experiências transviadas que corporificaram-se em uma série de encontros, debates, aulas, oficinas, workshops, cineclube, desfile de moda, show de transformista, quadrilha junina, procissão, festa, articulação entre ativismos e exposição de arte. Assim, mais de 50 agentes transviados (artistas/ativistas) se reuniram ao longo de quatro semanas e 6 grandes encontros que entendo serem minimamente representativos desse tempo e espaço: o Rio de Janeiro em 2017.

O processo de construção da mostra suscitou questões que se reproduziram como que em irradiações, tais como: que questões sexo políticas deveríamos e poderíamos abordar? Como lidar com a representatividade frente a tantas questões complexas e à interseccionalidade das opressões? Como escolher quais corpos deveriam estar presentes (e por isso, quais seriam excluídos)? Como articular a auto representação? Como garantir a remuneração equitativa de todos os corpos convidados, dado o baixo orçamento?

29 ARTE E ATIVISMO NA AMÉRICA LATINA é um projeto da Despina, realizado em parceria com a organização holandesa Prince Claus Fund, que se deu ao longo de três anos (2016, 2017 e 2018). A cada ano, um tema norteou uma série de ações que incluíram ocupações, workshops, conversas, projeções de filmes, exposições, encontros públicos com nomes importantes do pensamento artístico contemporâneo e um programa de residências artísticas.

Essas perguntas funcionaram como norteadores, como proposições éticas levadas em consideração em todas as decisões tomadas. Não fomos capazes de responder a todas, aliás falhamos em muitas, mas tê-las como meta já nos possibilitava articular caminhos possíveis.

Curar, nesse sentido, se trata também de lidar com a complexidade de tratar com uma diversidade tão grande de corporeidades, configurações políticas, a partir do lugar de privilégio - um lugar que demanda cuidado e sensibilidade para se construir uma ética comum para as abordagens -, e da importância central de saber quando desaparecer para que outros possam falar por si mesmos.

Dados, impressões, problemas, soluções, tretas, gambiarras, colisões, divergências, concordâncias, desencontros e desconfortos vivenciados ao longo do caminho pela interação entre as corpas. Interação que se dá como um elencar de vetores vários, que, longe do esgotamento de uma temática, faz ampliar a urgência de trazer para o centro do sistema das artes questões relativas ao lugar de fala, auto representação, políticas identitárias e pós-identitárias e à interseccionalidade das opressões.

Assim, o recorte definido para a mostra, Rio de Janeiro em 2017, se deu em grande medida também pela restrição orçamentária, com a qual conseguimos fazer alguns milagres. Dispúnhamos de R\$4.000,00 para execução do projeto. Frente a essa restrição, eu e Pablo abdicamos de sermos remunerados (não por bondade, mas porque nossos privilégios permitiam. No meu caso, minha bolsa de pesquisa CNPQ) para que a totalidade do montante pudesse ser destinada ao apoio aos projetos e aos participantes.

Entendemos também, logo no princípio, que nenhuma das participantes poderia ficar sem pelo menos uma pequena verba, que podia variar entre cachê, produção ou apoio (alimentação e transporte). Assim, a distribuição do montante orçamentário se deu em função das demandas específicas de produção de alguns dos trabalhos, das necessidades específicas de artistas/ ativistas menos privilegiados, e do apoio ao clube social Turma OK, onde se deu a noite de encerramento da mostra. Dessa feita, a distribuição da verba disponível, aquém da desejada frente às potências produzidas pelos corpos enredados nesse projeto, se deu da seguinte forma:

Produção das obras:	R\$2.070,00
Suporte participantes/ performers:	R\$2.200,00
Clube social Turma OK:	R\$600,00
TOTAL:	R\$4.870,00

Voltando às intenções curatoriais da mostra, ao mesmo tempo que pretendíamos a reunião de práticas transviadas no Rio de Janeiro (e um pouquinho do Brasil) em 2017, intencionávamos promover também o encontro desses movimentos em curso com alguns arquivos de movimentos estético-políticos transviados de décadas passadas.

Dessa forma, trouxemos para a mostra também o *Movimento de Arte Pornô* (1980) do coletivo Gang e Eduardo Kac, *O Lampião da Esquina* (1978-1981), primeiro jornal transviado de circulação nacional, e o clube social Turma OK (1962) na Lapa, palco de resistência e de gestação de performers transformistas, considerado um dos locais de encontros transviados mais antigo em funcionamento no Brasil, e no mundo.

O que intencionamos – para além da importância da participação de corpos travestis, sapas, bichas, mulheres, artistas não brancos – era articular modos de modificação dos marcos de representação normativos nas artes, dados como absolutos, e que construíram as diferenças coloniais que fazem com que alguns corpos sejam sujeitos de representação e outros feitos objetos, subalternizados.

Distanciamento estratégicos (branqueadores?) entre as obras e os corpos propositores? Se trata assim aqui de tensionar os cânones da arte e revelar as cores, corpos e desejos por trás da obra de arte, cuja ocultação e irrelevância no identificar, entendemos perpetuar lógicas de invisibilização.

Parece relevante aqui recorrer aos números e cálculos a fim de prover alguns dados estatísticos relevantes para pensarmos representatividade. Em *Os Corpos são as Obras*, mantivemos uma preocupação relativa à representatividade desde o início da concepção da mostra. Porém, no seu decorrer, novos convites e participações inusitadas foram surgindo, e somente pudemos apurar a diversidade de presenças no final. Dos 50 agentes participantes – entre artistas contemporâneos, performers e transformistas, curadores, youtubers, treinadores de autodefesa muay thai, ativistas políticas, idealizadoras audiovisuais, personagens históricas – 18 delas eram pessoas trans e travestis, 17 mulheres cis e/ou sapas, 12 bixas cis e 3 homens cisheterossexuais. Do total, 70% eram pessoas brancas e 30% negras, apontando uma evidente deficiência de representação no que concerne artistas negrxs, sobretudo quando consideramos que pessoas brancas compõem uma parcela minoritária da população Brasil.

Duas considerações são importantes ao colocar esses números: primeiramente vale destacar que esse levantamento foi feito por mim, de forma informal, e não através de uma pesquisa quantitativa que computou preferências e orientações apuradas. Minha intenção, aqui, é destacar a relevância de esforços curatoriais para garantir diversidade de corpos representados, sobretudo mas não

somente, quando se trata de uma mostra sobre artes transviadas. Segundo, procurei também fazer esse levantamento subvertendo um pouco as letras da sigla identitária LGBTIA+, substituindo o L por sapas e o G por bixas – termos pejorativos que abrem margem para articular esses lugares para além de uma identidade fixa, e sim como ponto de partida dissidente e de ressignificação. No mesmo sentido, omiti a letra B de bissexual, por desconhecer os desejos de cada um e porque, para muitas corpos, interessa borrar identidades, navegar fluidamente entre desejos e preferências.

Não se trata de somente rejeitar binarismos sexuais e de gênero, mas de criar estados outros, transitórios como lugares para se habitar: “se não pudermos ser livres, mergulharemos no abstrato e fecundaremos os chãos mais improváveis com nossas mitopoéticas. Seremos mistério!” diz a artista Jota Mombaça (2018), em seu ensaio voltado à produção de artistas trans.

Um habitar que encontra no campo da arte um lugar possível para exercícios de experimentação de vida. Números sobre a diversidade de corpos, a representatividade, ainda que possam ter um contorno essencialista, podem revelar estruturas hierárquicas, desafiar lugares pré-determinados, sobre os quais a discrição e o silêncio asseguram uma certa hegemonia de participação.

A pesquisadora feminista Maura Reilly (2018), em sua obra *Ativismo Curatorial*, alerta para o fato de que as lutas no campo da arte estão longe de conquistadas, no que tange uma certa equidade de gênero e raça. A arte contemporânea ocidental, segundo ela, segue sendo atividade primordialmente de macho branco (Reilly, 2018). Ainda que muitos esforços decoloniais tenham sido feitos por movimentos anti racistas, feministas, queer/cuir, o mundo das artes continua excluindo sistematicamente o “outro” – artistas mulheres, transviados, negrxs.

Ainda que a pesquisadora investigue representatividade em mostras, galerias e museus norte-americanos e europeus, as evidências por ela indicadas nos auxiliam a questionar representatividade no contexto das artes no Brasil. Inspirada no coletivo Guerrilla Girls,³⁰ sua intenção com as revelações estatísticas, é a de provocar o sistema das artes (e por que não também o acadêmico?) até que ele repense suas práticas no que diz respeito a gênero, raça e sexualidade, como exercícios que dão a ver práticas sexistas e racistas, estruturantes de uma supremacia branca blindada pelo “campo de liberdade”, que busca se preservar a qualquer custo. Por exemplo: a Bienal de Veneza de 2017, aponta Reilly (2018), contou com somente 35% de artistas mulheres. Já 61% das obras tinham origem na Europa e na América do Norte. A situação piora quando se trata de representatividade negra: apenas 5 dos 120 artistas eram negrxs (Reilly, 2018). Outro

30 As Guerrilla Girls são um coletivo de artistas ativistas feministas anônimas – elas usam máscara de gorila

exemplo apresentado é a *Bienal de Whitney*, de 2014, com o tema *America is Hard to See* – ou ‘América é difícil de ver’ –, a qual, paradoxalmente, contou com 69% de artistas homens e 77% do total eram pessoas brancas.

Decidi, então, realizar alguns exercícios semelhantes com algumas mostras recentes no Brasil, as quais, assim como *Os Corpos são as Obras*, trabalham relações entre arte e gênero. Importante frisar que são análises um tanto quanto binárias – homens x mulheres, negrxs x brancxs –, mas que por vezes se fazem necessárias para destacar disparidades gritantes e alarmantes. Importante também ressaltar que utilizei métodos imperfeitos, que envolveram buscas por fotos na internet e associação com o gênero refletido nos nomes. Os resultados, na maioria dos casos, permitiram aferir cor e gênero, ficando de fora preferências sexuais e transvestigeneridade. São, portanto, resultados desprovidos de “rigor científico”, mas não por isso menos indicativos da necessidade de repensar práticas curatoriais.

Neste sentido, pude aferir, por exemplo, que na mostra *Queermuseu* – em 2018 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage –, dos 81 artistas listados no catálogo da mostra, 73% eram homens, e 27% mulheres. Mais estarrecedor ainda é constatar que dos 72 artistas, sobre os quais obtive resultados nas buscas, apenas um era negrx. Já a mostra *Histórias da Sexualidade*, no Museu de Arte de São Paulo em 2017, sugere uma melhor distribuição de gênero entre as artistas: 50% homens e 50% de mulheres. No entanto, a representatividade branca se mostrou suprema, com um total de 85% de artistas.

Números e exercícios, ainda que dentro de lógicas binárias, denunciam a necessidade de refletir sobre a correção de curso das próprias práticas, exercícios de revisionismo para a escrita de outras histórias da arte. Talvez seja um modo de também entender que, frente a certas questões, o lugar branco nunca dará conta de lidar. Assim, pessoas cis brancas, precisamos tensionar não somente o sistema das artes, mas também nossos lugares brancos e cis: estratégias de decolonização do próprio corpo, dos lugares que ocupamos e que nos são facilitados por conta de estruturas de privilégio. Nessa direção, a pesquisadora Dora Moreira, em uma publicação de *Facebook* (impossível de encontrar para referência aqui) diz o seguinte:

“é preciso aprender outro jogo, outro corpo, forjar outra cosmovisão. Mas se a gente aqui do privilégio ainda não aprendeu a mandar pra respeitar o outro e acha que o mundo tem que dar conta do nosso processo estabonado de ~deconstrução~, então é melhor ir pra superfície mermo e ficar bem caladim, só escutando - que escuta já tá quase impossível, mas aí já é outro parágrafo...”

em suas intervenções – atuantes desde os anos 1980, que trabalham para expor desigualdades de gênero e raça nas artes, e também na política, cinema e cultura pop. Ao rejeitarem narrativas hegemônicas, elas trabalham para revelar as histórias que correm por baixo, nas entre linhas, ali onde o olhar treinado não vai. Ver: <https://www.guerrillagirls.com/>

Complementando o argumento de Dora, Jota Mombaça (2017), em *A coisa tá branca*, vai além e afirma que só será possível reposicionar corpos, subjetividades e vidas subalternizadas fora do lugar da subalternidade à medida que os corpos, subjetividades e vidas privilegiadas forem posicionados fora da dominância:

Dessa forma, as narrativas benevolentes da aliança branca – fórmulas como “dar espaço”, “dar visibilidade”, “dar voz”, todas elas predicadas no desejo normativo de ajustar o mundo social – tem como limite mais evidente a incapacidade dessas mesmas narrativas em incorporar a dimensão negativa desse trabalho, ou seja: “perder espaço”, “perder visibilidade”, “perder voz” (Mombaça, 2017).

Transferência de espaço é necessária, sobretudo num campo como o das artes. Acredito que se trata também de rever estruturalmente as bases constituintes das forma que determinam o modo como espaço é dado e visibilidades hierarquizadas. As mesmas formas também criam mecanismos de escuta de vozes limitados à tokenização. Quais estratégias anti opressão, anti racistas e anti machistas podem ser formuladas para redesenhar as estruturas fundantes?

Gostaria de propor o resultado da mostra *Os Corpos são as Obras* como uma configuração agenciada de escutas, de muitas vozes e miradas de visualidades e, então, em como esse processo de curadoria compartilhada pode encardir o lugar do branco solidário, e o converter em mais um agente ativador das experiências lá colocadas pelas vozes e visualidades.

Neste sentido, como estratégia de diversificação, em *Os Corpos são as Obras*, muitas práticas de curadoria foram repartidas com muitas pessoas que tinham acesso a universos com os quais nossos repertórios e vivências não comunicavam, tanto por conta da nossa branquitude, quanto por falta de experiência e vivência em muitas frentes.

Assim, a mostra só se tornou possível a partir do momento em que múltiplas camadas curatoriais foram colocadas em prática, através dos saberes compartilhados por Nathalia Gonçalves e Andiará Ramos, que aportaram uma potente curadoria de produções audiovisuais pós-pornográficas; pela pesquisadora feminista Nataraj Trinta, que contribuiu na seleção de filmes sobre Luz del Fuego para a Noite do Corpo Nu; a rede de corpos reunidas também pela artista Ana Matheus Abade, que reuniu as potentes ações performáticas no encontro NAVALHA: manicure show; os saberes da mitológica transformista Lorna Washington, que realizou a curadoria dos números transformistas para uma noite em homenagem à travesti Luana Muniz, sua grande amiga, para a “fechação” da mostra no clube Turma OK.

Como reunião de dissidências, pelo amplo escopo de tipologias expressivas e pela participação de pessoas que deram a ver suas realidades de contexto socioculturais e econômicos tão diversos, é possível que tenhamos todos sido bem sucedidos nesse encontro, ainda que conscientes das tantas práticas e representações ali ausentes.

Partiremos agora para o registro de memórias dessas experiências que confluem artes e ativismos, arquivos vivos e históricos, em um intento de colaborar, a partir do olhar do pesquisador que vos comunica, para a construção destes arquivos transviados.

Desde o início do processo de construção da mostra, lembrando que o tema proposto partia do “corpo”, entendemos que não poderia se ater à exposição de obras de arte e objetos. Ainda que uma obra de arte objetual possa representar, desfazer e comunicar o corpo, ela não olha no seu olho com a mesma intensidade que as possibilidades de encontro entre corpos, suores, sensualidades podem proporcionar. Nossa intenção era que tanto o espaço de convivência quanto as obras fossem acoplados pelas agentes participantes e pelas tantas corpos que por lá deram close e desceram até o chão: obras-corpo, corpos-obra.

Ao propor obras-corpo e corpos-obra, intenciono um entendimento de um trabalho de arte como uma materialidade inseparável da corporeidade que a concebe; que ainda que ela possa ganhar distância e autonomia como obra, ela estará sempre em relação com a pessoa criadora. Neste mesmo sentido, ainda que inverso, porque não vislumbrar corpos que performam, que se encontram, que trocam e dançam como configurações de trabalhos de arte conectados?

Corpos-obra

No total, foram organizados 6 grandes eventos para conversas, oficinas, cineclubes, naturismos, performances e intervenções em espaços urbanos. Eventos disparadores de corpos que, ao se ativarem, sugeriam posições ou temáticas não presentes nos arquivos originais. E, nesse sentido, davam conta de não apenas atualizá-los, mas localizá-los no tempo e no espaço.

Por exemplo, não assistimos passivamente (nada contra as passivas - amo, sou) aos documentários sobre o naturismo pioneiro de Luz del Fuego. A proposta era que nos desnudássemos para tal experiência. Não apenas expusemos a flâmula do lendário clube social Turma OK, mas fizemos uma procissão com a peça, abrindo o caminho até o espaço na Rua dos Inválidos, em um ritual de “fechação” da mostra.

A artista Ana Matheus Abade não estabeleceu processos alquímicos de maturação de reforçadores de unha como uma de suas obras à toa. Ela os empregou para receber e proteger as performers de sua noite NAVALHA: manicure show com seus cuidados de manicure. Sigamos para as narrativas desses desdobramentos.

Noite de abertura: ocupação trans



Figura 8: Instalação Cruising de Maurício Magagnin.

A mostra foi aberta na noite do dia 27 de junho de 2017, como parte do evento *Saara Nights*, promovido mensalmente pelo espaço Despina. Desde cedo, as pessoas iam chegando e eram recebidas pelo enorme portal de balões rosa que atravessava a rua em frente ao espaço, a instalação *Cruising* (2017) de Maurício Magagnin. Um portal que se colocava imponente para afirmar que a rua também é das bixas, das trans, das sapas e das manas.

Ao som de uma coletânea de músicas que eu mesmo preparei para o acontecimento –desde Leci Brandão a Linn da Quebrada, passando por Pablo Vittar, Cazusa, Ney Matogrosso, Solange eu tô Aberta e Trans Finíssimas –, os corpos que lotaram o espaço e apreciavam a mostra esquentavam a noite de ocupações transvestigêneres por vir.

Os trabalhos da noite foram iniciados com a primeira ativação de uma das obras parte da exposição, um vídeo do canal *TransAção* disponibilizado no YouTube e chamado *Um assunto bem chato, preconceito*. Vitor Franco – poeta e idealizador do canal que trata sobre questões de políticas trans e processos de

transição do próprio corpo – performou o leitura do texto. No trabalho, Vitor aborda o preconceito do corpo negro, gordx e trans segundo uma perspectiva interseccional enquanto afirmativa palavras tão potentes como:

“[...] Não vamos mais nos calar, a preta não vai só sambar
a gente vai lutar, musicar, e reclamar até fazer você chorar
não adianta se impressionar
vai ter luta e resistência até você assimilar
que lugar de preto é em qualquer lugar
mas não num lugar qualquer, é onde a gente quiser,
onde a gente chegar, com nossa capacidade, pra mostrar competência
resistência não se trata de provar o nosso valor
é fazer você entender que posso ser o que eu quiser,
inclusive um gordo, trans, viado e de cor [...]”

A intervenção seguinte foi realizada pelas manas trans do coletivo Xica Manicongo³¹ junto a muitas das residentes da CasaNem, incluindo a presença ilustre de Indianarae Siqueira. Vestidas a caráter para a festa junina, elas ativaram, acoplaram a suas corpos vários dos trabalhos em exposição: um deles, o registro documental em vídeo da ocupação SerTransneja (2017) na Feira de São Cristóvão, reduto das culturas e saberes nordestinos no Rio de Janeiro.

Outro trabalho – *os cordéis SerTransnejos*, escritos por Wescla Vasconcellos, Biancka Fernandes, Tertuliana Lustosa e Lidi de Oliveira – era confeccionado pelos métodos tradicionais e fotocopiados em papel de cor rosa, branca e azul, aludindo à bandeira da visibilidade trans. As publicações foram distribuídas gratuitamente durante toda a mostra. A capa era ilustrada pela xilogravura *Sertransneja* (2017), desenhada por Tertuliana Lustosa e Matheusa Passareli, cuja matriz se encontrava em exposição. Na primeira das ações, o coletivo convocou o público presente a dançar quadrilha na rua em frente ao espaço, que tinha como narradora Indianarae, que bradava: “Olha a neca! É mentira! Olha a xuca! É mentira!”.

31 Xica Manicongo, é considerada a primeira pessoa negra escravizada travesti do Brasil. Nascida Francisco Manicongo, consta nos registros do Santo Ofício no Século XVI a confusão que ela causava naqueles que a viam com vestes femininas, “como se mulher fosse”. Ver: <https://www.facebook.com/coletivoxicamanicongo/> e <https://transfeminismo.com/silvia-federici-transsexuais-bruxas-e-xica-manicongo-ou-divisao-sexual-do-trabalho-acumulacao-primitiva-e-transsexuais/>



Figura 9: coletivo Xica Manicongo promovendo uma quadrilha junina na ocupação Sertransneja.

A ocupação seguiu com leituras dos cordéis performadas no microfone, na sacada do espaço, por Wescla: “[...] travesti que é balaiera roda no maracatu, e resiste com o corpo do balaio na flor do caju!”, Tertuliana: “[...] quantas Marias Bonitas, tantas Marias da Penha, ser nordestina, ser travesti, sapatão, favelada, preta, puta, indígena não é nenhum xingamento. Existe só um mandamento – resistir a todo momento”, E Biancka: “[...] eu escolhi ser de verdade. E isso me faz grande, nobre e real.” Essas falas inteiras estarão presentes no livro-arquivo e na plataforma-arquivo.³²

Já a terceira e última ação da noite foi ativada pelo trabalho da anarcotransfeminista e performer Bruna Kury com os DVDs *Pornopiratas*. A artista montou uma banca para vendas dos seus DVDs pós-pornô ao longo da noite, como meio para arrecadar fundos para suas ações. Cito as palavras de Bruna com relação a esse trabalho, já como parte do processo de arquivamento das memórias da mostras:

Nesse mundo onde as relações são hierarquizadas e os desejos podados e condicionados a corpos hétero branco e cis, o projeto PORNOPIRATA (2017) foi criado para ser fonte de renda e autonomia na marginalidade; popularização da PÓS-PORNO e afronta a heteronormatividade compulsória. A ideia é participar de eventos e feiras principalmente na rua para mostrar que outro pornô é possível pois muitas vezes nossos tesões estão condicionados. Sexorcismos, pornoterrorismo, pós pornografia, glitterterrorismo, sexualidades dissidentes, corpos não assimiláveis e marginalizadxs e oprimidxs, corpys gordxs, travestis, ditas doentes, doentes, cyborgs, kuirs, sudakas, negrxs, indigenxs, trans, intersexs, com diversidades funcionais, ditas sujas, sujas, antiheterokapital.

Já seguindo para o final da noite e o desfecho do encontro, Bruna, em parceria com a artista Ventura Profana, executou uma ação pornô-terrorista. A ação teve início com Ventura, que performou, com a sua potente voz, a leitura

³² Para mais ver: <https://www.tropicuir.org/ocupacao-sertransneja/>

de um texto elaborado por Bruna de palavras de ordem, força e protesto contra o heteropatriarcado. Em um segundo momento, iniciam-se as interações entre os corpos das artistas, quando Ventura insere o objeto *Fálico Faca Plug Anal* no cu de Bruna, e dá início a movimentos sedutores e perigosamente próximos a ponta de faca penetrante cortante feita prótese para o corpo de Bruna: “devir escorpião”, nas palavras da artista.

Oficina de auto defesa

Na manhã do sábado, em colaboração com a pesquisadora e lutadora Simone Wolfgang, promovemos uma oficina de autodefesa gratuita no espaço Despina. A partir dos preceitos do Muay Thai e de técnicas de defesa e ataque, a atividade foi gentilmente ministrada por Vagner Coelho, um dos seis grão-mestres no Brasil, e Fabio Coelho, mestre e duas vezes campeão mundial de Muay Thai. Eles foram os dois únicos homens heterossexuais que participaram presencialmente da mostra.

Reproduzo uma fala de Simone, parte do texto que elaborou sobre suas experiências no ringue, relativa à importância do conhecimento de práticas de auto defesa:

[...] Passamos algumas horas praticando os movimentos mais elementares da luta, como caminhar no ringue - sim saber se posicionar faz com que você não caia na hora errada, quedas podem literalmente derrubar sua moral. Eu sempre faço base de luta no metrô em movimento e nunca tombo nem em parada brusca. Jebs, diretos, esquivas, cruzados, primeiro só andando, depois só batendo, depois andando e batendo. Como eu devo chutar? Como eu devo fazer se agarrarem meu braço? Soltar sempre na direção onde há menos dedos e contra atacar de cima para baixo. Qual mulher nunca foi puxada ou agarrada na rua, na noitada, na boate, na faculdade, qual gay, trans ou travesti nunca foi estrangulada, agarrada, oprimida. pensei cá comigo naquele momento. Deve ser mais difícil encontrar alguém nessa comunidade que nunca sofreu algum tipo de violência do que contabilizar quem já foi vítima. A oficina acabou e os mestres ficaram muito orgulhosos. Falaram muito bem do público presente para os atletas da equipe nos dias que se seguiram sempre com ênfase na sexualidade do público presente. [...]

Performance Maiêutica ocupando as ruas do Saara



Figura 10: artista Raquel Mützenberg executando a performance Maiêutica nas ruas do mercado Saara, nas imediações do espaço Despina, no Rio de Janeiro.

Em uma tarde de semana, a artista Raquel Mützenberg ocupou, por mais de uma hora, as ruas do mercado Saara nos arredores da Despina, com a performance Maiêutica.³³ A intervenção atraiu muitos olhares curiosos de passantes e comerciantes locais, que eram convocados a interagir com a performer, a tocá-la e a abraçá-la.

Maiêutica, nas palavras da artista, consiste em: “Um partear de ideias. Ideias que compõem um corpo-matéria que se dobra e desdobra, atualiza e condensa as fisicalidades e a plasticidade de seres em cena. O corpo é recurso material e plástico que se deixa dividir ou multiplicar pelas subjetividades femininas: a capacidade de renascer, de se ‘re-parir’”.

O material cênico utilizado para criação do boneco foi coletado pela performer em trocas e contatos com mulheres gestantes, parturientes, doulas, notícias jornalísticas e discussões de grupos sobre parto humanizado, violência obstétrica e misoginia. A ação é parte de sua pesquisa acadêmica, dedicada à composição da obra por meio da linha de Pesquisa em Poéticas Contemporâneas da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT).

Cine clube pós-pornô

“Corpos dissidentes. Corpos como armas bélicas. Fabulações marginais de prazeres da carne. Um novo imaginário do corpo, do sexo e das práticas por-

³³ Para mais ver: <https://raquelmutzenberg.wordpress.com/portfolio/maieutica/>

nográficas. Eis o cineclube pós-pornô”, assim foi apresentado o encontro pelxs curadorxs do cineclube pós-pornô, Andiara Ramos e Nathália Gonçalves, investigadorxs acadêmicas do campo.

O encontro reuniu cerca de quarenta pessoas interessadas no tema da pós-pornografia, que tem nas corporalidades dissidentes instrumentos bélicos de exploração de novas formas de prazer e gozo, que rejeitam as práticas normativas e opressoras do pornô tradicional. Naquela noite, Bibi Abigail, uma das debatedoras do evento, também montou sua barraquinha de venda de livros (todos livros que “elx dá elza”) e zines pornô-feministas. Ao todo, foram exibidos nove filmes de pós-pornografia, brasileiros e sul-americanos, listados aqui: *Reivindico meu direito a ser um monstro* por Susy Shock; *Indecencia Transgenica* de Hija de Perra & Perdida; *Conjuro Sapatânico* de Marina Murta e Nina Rodrigues. *Latifúndio* de Érica Sarmet; *Extética – nishmi*, *Tarta nupcial* de Lu Muzzin, Fernanda Guaglianone; *Ph lau gam*, < X-M-N-S > de Clarissa Ribeiro; *Lemebel* de Joanna Reposi e *Coletivo Coiote e Anarcofunk na Cinelândia*.³⁴

A exibição foi seguida de um debate bafo entre as pessoas presentes, curadores e xs debatedores Bibi Abigail e Kleper Reis. As conversas, que contaram com a presença de algumas das realizadoras dos trabalhos, giraram em torno de fabulações marginais de prazeres da carne, possibilidades de novos imaginários do corpo, do sexo e das práticas pornográficas.

Noite do corpo nu



Figura 11: sinalização fixada na entrada do espaço Despina, indicando a necessidade de ficar nu para participar do evento.

34 Para mais ver: <https://www.tropicuir.org/cine-clube-pos-porno/>

A programação de encontros da mostra contou também uma noite naturista, cujo objetivo era a celebração do corpo nu, permeada por uma mostra de filmes dedicados ao trabalho de Dora Vivacqua, ou Luz del Fuego, artista precursora do naturismo no Brasil, ainda nos anos 1950, e que em 2017 celebrava-se 100 anos de seu nascimento.

Realizamos uma noite desnuda para convivência, conversas, visita à mostra, exibição de filmes e práticas do corpo, como os exercícios de ioga do cu propostos pelo artista Kleper Reis. A única regra, além do respeito, era a nudez dos participantes, e qualquer pessoa vestindo roupas teria o acesso negado ao espaço. Decidimos manter o evento no *Facebook* fechado, apenas para convidados de convidados, para evitar intrusos inconvenientes. No convite, anunciamos o traje: nu. Anunciamos também que crianças eram bemvindas, dado que a presença delas em locais naturistas é frequente.

A fim de garantir a privacidade dos participantes, modificamos a entrada do espaço expositivo para que não fosse possível, para quem estivesse de fora, ver quem estava dentro, como tentativa de evitar olhares curiosos e não participativos. Uma iluminação diversa foi outro elemento pensado para criar um ambiente em que todos ficassem mais à vontade, além de uma cachacinha que foi oferecida para relaxarmos as carnes. Destinamos também um espaço para que as participantes pudessem deixar suas roupas com segurança.

Estabelecia-se ali um espaço de convivência naturista onde corpos, curiosos por experiências e pelo nu exibiam seus contornos, genitálias, marcas e imperfeições. O constrangimento inicial logo deu lugar a conversas despreocupadas graças a cervejas geladas, e os corpos nus espalhados pelo espaço protegido participaram de debates sobre o corpo em si, gênero, sexualidade, arte, tempo, sol e, claro, Luz del Fuego.

Uma experiência vivida por pessoas com certa predisposição ao nu, que compartilham traços culturais que não podem ser ignorados porque são determinantes para marcar a variação entre os diferentes processos civilizatórios em cada camada social: éramos (quase) todos pessoas brancas, de classe média e devotos das práticas das artes. Aos olhos de Jean-Luc Nancy em *Corpo, fora* (2015), o que se entende por naturismo é caracterizado da seguinte maneira: “em numerosos casos, o sufixo *ismo* representa uma máquina de enrijecer, de deformar, enfim, de traír uma noção, um nome, um espírito” (Nancy, 2015, p. 11).

Inicialmente expostos e vulneráveis, logo nossa nudez se tornou trivial principalmente porque seguíamos vestidos: vestidos com nossas próprias peles, nossos discursos, gestos. E nossos contornos e dobras escondiam partes e orifícios do corpo. Nossos ânus não estavam visíveis, tampouco o interior das vaginas,

muito menos nossos períneos. Nossa linguagem corporal continuou se manifestando como se estivéssemos vestidos.

Se somos o único animal que, além da razão, conhece a nudez, faz pouco sentido a ideia de que o nu permite um retorno a um natural que precede a vestimenta, como defendia Luz del Fuego e ainda defendem os praticantes do naturismo. Por detrás da cultura, não há natureza e é justamente isso que o estado nu revela (Nancy, 2015). Ainda segundo o autor, devemos considerar também que a nudez só é possível na presença do outro, aos olhos do outro e no quanto ela é infinita em suas possibilidades de desnudamentos, em uma relação direta com o desejo infinito (Nancy, 2015).

Não existe uma verdade a ser exposta por um corpo despido de roupas, essas próteses que utilizamos para proteger nossas peles de trocas térmicas bruscas, poluições, sujeiras. O corpo nu não oferece qualquer tipo de relação com ele mesmo, ele pode, sim, expor a ideia de verdade para atestar sua impossibilidade (Nancy, 2015). Desmistifica-se, assim, o ideal defendido por Luz del Fuego, que consistia em um retorno à natureza por meio do corpo desprovido de roupas. Entendemos um corpo que, mesmo nu, está longe de ser livre.

A prática da nudez pode ser pouco libertadora, uma vez que a eleição do corpo como investimento do poder, tal qual sugere Michel Foucault, assume a forma de controle-estimulação: “fique nu, mas seja belo, magro e bronzeado” (Foucault, 2011, p. 147). O corpo aprisionado em sua própria pele, no modelo cultural ocidental, é docilizado e coberto por pudores, em um processo de adestramento que ultrapassa as fronteiras da superfície da pele para atravessar nossos órgãos, orifícios e entranhas. A prática do naturismo que se dá por uma ínfima parcela de ocidentais não ameríndios, é cerceada, controlada, concedida desde que se mantenha longe de olhares de julgamento moral cristão e judaico.

Em seu trabalho *Nudez* (2014), Giorgio Agamben comenta que, na famosa narrativa de Adão e Eva, a nudez de ambos não era considerada vergonhosa. A reviravolta se dá no momento posterior à ingestão do fruto proibido, quando eles têm suas genitálias cobertas e se tornam pecadores. A nudez passa, então, a ser motivo de vergonha, uma representante do gesto pecaminoso. Já Norbert Elias, em *O processo Civilizador* (1994), destaca a banalidade da nudez na sociedade leiga europeia até o século XVI: “a vista da nudez total era a regra diária. Todos se desnudavam inteiramente à noite antes de ir dormir e da mesma maneira nenhuma roupa era usada nos banhos a vapor” (Elias, 1994, p. 165). Nos séculos XVII, XVIII e XIX, esse comportamento desaparece rapidamente entre as classes mais altas e mais lentamente entre as mais baixas. Assim, como o garfo e o lenço, camisolas começaram a ser adotadas, e a vergonha tornou-se importante regulador social (Elias, 1994).

Desde então, a nudez é mantida em cárcere privado e restrita (mais uma vez, falando dos povos ocidentais) às nossas casas, aos consultórios médicos, aos bordéis e às saunas e a alguns poucos locais públicos designados especificamente para o naturismo. Na maioria dos países ocidentais, qualquer manifestação de nudez em local público será considerada crime e enquadrada na lei de atentado ao pudor. No Brasil não é diferente: repetimos aqui um modelo de prática do corpo importado por um colonialismo eurocêntrico, que encontrou lugar no calor do sol dos trópicos e impôs contornos muito diferentes das práticas ameríndias nativas.

A cultura e nosso entorno social modelam a percepção que temos de nossos corpos, e nos faz acreditar que ele nos pertence e que somos donos da forma que o experimentamos (Nancy, 2015). Privatizamos nossos próprios corpos amparados pelas ideias de propriedade privada. Assim, o que acontece em um encontro de corpos nus é a configuração de um outro estar no mundo momentâneo, uma experiência deslocada do dia a dia do vestir, do estar coberto e que nos permite, a partir desse deslocamento, visualizar o quanto continuamos vestidos, mesmo desnudos.

O corpo, como permanente emissor de sinais, mostra que nossa interioridade também é construída, e a percepção que temos dele é igualmente fabricada. Os corpos, todos nus e reunidos naquele espaço, anularam as diferenças marcadas pelas roupas que vestimos, próteses de posicionamento social e afirmação de pertencimentos. Mas isto não nos leva a um estado de suspensão, e sim ao desvelar de outras roupagens a partir da linguagem corporal, presentes nos gestos, nas dobras e nas distinções dos corpos.

Assim, confortáveis em nossas próprias peles vestes, nos reunimos para assistir dois filmes sobre a prática do naturismo. O primeiro, o documentário *A Nativa Solitária* (1954), dirigido por Francisco de Almeida Fleming, que narra a história de Dora Vivacqua, ou Luz del Fuego, famosa por sua dança com cobras e sua relação com o naturismo, do qual foi pioneira; e sobre a Ilha do Sol, local onde ela morou e fundou o primeiro clube naturista do Brasil, em plena baía da Guanabara. O segundo filme da noite foi *Divina Luz* (2017), de Ricardo Sá, um curta-metragem que apresenta o trabalho de Luz del Fuego com foco na sua repercussão nos canais de mídia da época.

A exibição dos filmes foi encerrada por uma fala performática da pesquisadora feminista Nataraj Trinta, investigadora do legado de Luz del Fuego. Na ação, enquanto falava sobre o trabalho de del Fuego, Nataraj desenhava linhas na superfície do seu corpo nu com um batom vermelho, emulando o mesmo batom que inspirou o nome Luz del Fuego.

NAVALHA: Manicure Show #2



Figura 12: Bandeira NAVALHA no Manicure Show de Ana Matheus Abbade.

O texto que apresento a seguir foi construído em um processo coletivo com a artista Ana matheus Abbade, responsável pela ideação do evento:

Na noite do dia 27 de julho de 2017, o espaço expositivo foi ocupado por Ana Matheus Abbade com seu Manicure Show, que, em sua segunda edição, promoveu a noite *NAVALHA!*. Dizia o convite convocatória para a noite:

*Esta edição Manicure Show NAVALHA revelará por nós e para nós: gays: bichas: *trans: não-binárias: afeminad_s: masculin_s: lésbicas: corpos não conformados: gênero disruptivo: mulheres desgovernáveis: repito: nesta edição Manicure Show, NAVALHA trará a base de seu EXÉRCITO de NAVALHAS: aquilo em que trazemos em nossas BASE. TRÁ!*

Qual é a base da unha? A base enquanto função espaço-temporal é o ponto de partida para uma reflexão em torno do crescimento, fortalecimento e endurecimento. Manicure Show é uma convocação para um corpo coletivo: encontros clientes-performers com manicure-propositora. Uma imantação bélica e protetora para a formação de um exército não governável de NAVALHA.

Clientes-performers, um exército de corpos estético-políticos, provocadores de espaços de suspensão que dão a ver potências políticas de ressignificação de comportamentos, gestação de novos saberes do corpo, convertidos em instrumento de guerrilha, em estratégia de defesa e resistência aos dispositivos de controle que nos atravessam. O palco e as bichas estão montadas, que comece a batalha.

No grande salão da mostra, predominou o vermelho de uma gigante bandeira com a inscrição da palavra NAVALHA, que anunciava a complexa trama de manifestações performáticas de corpos dissidentes que estava por se dar, em letras garrafais. Uma mesa de manicure foi instalada no centro do salão para receber as convidadas da artista.

Ao longo da noite, a artista praticou rituais alquímicos nos quais, com a força brutal de sua delicadeza, recebeu as corpos por ela convidadas, para que terem suas unhas preparadas e reforçadas, antes de darem início às suas manifesto-ações. O processo foi feito com um composto BASE confeccionado com as poções curadas pela artista desde o início da mostra, que compunham a obra *NAVALHA: Base N.II, 2017 - Processo de extração e maceração para base nutritiva de unhas*.

Cada uma das garras era cuidadosamente preparada para garantir a beleza, o prazer e o desconforto dos arranhões que estaríamos por experimentar e nos deliciar naquela noite. Durante a ação performática de cuidado, Ana abria um portal que convidava a entrada de sua convidada ao reino das bichas preparadas para o ataque. Os gestos minuciosos do ritual eram por vezes projetados na parede por um antigo retroprojeto, tendo como pano de fundo uma lâmina de celofane vermelho em formato de mão, funcionando como um reclame tecnicolor dos cuidados oferecidos por Ana.

19 horas. Ao som de Frozen2000, composta por Vera Lúcia e Junior Ferreira com repertório eclético entre funk carioca e pop americano de Daniela Avellar, com sentimentos eletrônicos da música *house* o público era estimulado a soltar o corpo e tomar consciência da potente reunião que ali se configurava.

Após passar suas mãos pelas da manicure, com uma peixeira empunhada e na pele (sintética) de uma onça, Uhura Bqueer abre os trabalhos performáticos da noite. *Drag queen*/transformista paraense, Uhura promove duas performances de lip sync para as canções *Piranha (1974)* de Alypyo Martins e *Curumim Chama Cunhatã Que Eu Vou Contar (Todo dia era dia de Índio) (1981)*, de Jorge Ben Jor. Ambas as canções evocam, em Uhura, a construção da nacionalidade em torno do corpo amazonense e de suas posições histórica e geográfica. Seu corpo é também assentamento político, conexão *tecnoamazônica* de passado e presente de luta e visões de futuro.

A peixeira é um objeto que nos leva de volta a 1989, quando, durante audiência pública em Altamira (PA), foi discutido o projeto de construção do complexo hidrelétrico de Kararaô no rio Xingu, atual Belo Monte. Em um gesto de resistência que percorreu o mundo, a jovem índia Tuíra encostou a peixeira no rosto do então presidente da Eletronorte com um movimento rápido e preciso, para reivindicar suas terras indígenas e o seu espírito de vida. A repercussão desse ato de protesto levou o Banco Mundial a suspender o financiamento da usina.

A noite segue e Ana recebe Vinicius Pinto Rosa para uma sessão de pedicure que preparou a bicha para o ataque. O artista entra em cena carregando, em cópula, entre os braços e pernas uma estrutura que remete a uma base escultórica

- peça por ele construída. Assim inicia a performance *Baseline*. No centro da sala, Vinicius traça linhas com fita adesiva que tangenciam e demarcam o território que o artista ocupa.

O envolvimento do seu corpo com a base é intenso, duradouro e movido ao contato – um processo de reconhecimento que leva o artista a subir e se sustentar com segurança e leveza na base, que acomoda seus pés como dois saltos altos. *Baseline* sintetiza a imaginação de um corpo inconformado que nasce em relação e separação com o mundo. A base, construto moderno que separa a arte do mundo, é substituída por algo complexo, que, tal como a vida, escapa do peso e encontra vetores para novas subjetividades na abstração.

Enquanto isso, Michelly, assídua frequentadora do espaço Despina e que se encontra em situação de rua no centro da cidade, senta-se na mesa da manicure para reforçar suas próprias unhas com o material disponível, dando pistas de suas intenções naquela noite.

A movimentação de pessoas, em um trânsito constante, faz com o espaço seja tomado por conversas, risadas e gritos – encontros de corpos amigas e bailarantes. A falta de um bar próprio do Show faz com que as pessoas ocupem também a rua, onde vários ambulantes do centro se fizeram presentes para atender a clientela sedenta.

Eis que, vestida de Zé Pelintra – terno e chapéus brancos com detalhes e gravata vermelha –, Michelly sobe majestosa as escadas da entrada da Despina carregando nos ombros uma estátua de São Jorge e seu cavalo esculpidos em madeira, material que encontrou na rua. No candomblé, aliás, São Jorge é representado por Ogum. No centro da sala, bem embaixo da bandeira *Navalha!*, Michelly repousa a escultura e, discretamente, ensaia alguns movimentos de capoeira sobre a escultura, como um ritual de anúncio de chegada.

Michelly, então, senta-se com as pernas abertas, abraça a peça com carinho, e esconde notas de dinheiros embaixo dela. Enquanto sorri, ela orna a estátua com o colar de contas que trazia envolvido no pescoço: passos de sabedoria e força de uma guerreira que enfrenta o dragão. Ao final, Michelly anexa um pequeno bilhete à escultura, no qual realiza a seguinte inscrição: 50.000 moedas - o preço estimado para a sua obra. Dou uma nota de 50 reais, e ela faz o gesto para me entregar a escultura. Sugiro que a peça se torne uma das obras em exibição na mostra e que ela passe outro dia para buscá-la. Michelly aceita minha proposta e sai da sala para trocar de roupa.

Ao mesmo tempo, Ventura Profana e Jhonatta Vicente aka *podenserdesligado* abrem o som para a performance sonora Universal, *O Reino é das bichas*. *Base, base, base, base, base, base...* “Eu não vou morrer”, grita Ventura repetida-

mente neste culto que ecoa pelo edifício, como magma de um vulcão que nunca adormeceu.

“Nossos corpos nunca deixaram a cruz. eu sinto os cravos em minhas mãos. a humilhação diante dos povos. A culpa sobre os ombros. E não falta quem queira chicotear. Todos os dias, escolhem Barrabás. Mãe, não os perdoe. Eles sabem o que fazem.” clama Ventura em seu blog.³⁵ A tônica gospel entrelaça palavras do evangelho à resiliência e à vivência da mulher trans e travesti, o que incita questionamentos relativos ao que reside no fundo de nós e sobe à margem da superfície. Aos gritos, pedimos por esse jorro de magma, evocamos as pedras e as unhas como sinais de vida. O canto evoca e incorpora, sólido, aquilo que nunca podemos imaginar: nós, corpos trans, temos ancestralidades tão profundas ao ponto de nos sustentar em palavras de vida.

Além dos encontros performáticos ao longo da noite, muitos corpos também se fizeram presentes através da grande tela de projeção no salão principal e no quarto escuro, onde foram exibidos trabalhos em vídeo de três artistas.

Em *A Hora Mágica* (2015, 5’40”) de Ricardo Cãstro, em meio às ondas do mar, o artista performa um ritual com um espelho em formato de triângulo nas mãos, como um escudo protetor, que reflete os raios de sol, ofuscando e despertando o espectador para os espectros de cor gerados por seus movimentos.

Marie Carangi apresentou um registro em vídeo da performance *Teta Lírica* (2017, 6’51”), trabalho no qual a artista, por meio de suas tetas, interage com o instrumento musical theremin, um aparato dotado de uma antena que emite um campo vibracional na atmosfera. Com a aproximação, o distanciamento e diferentes velocidades de movimento das tetas, o instrumento emite notas musicais e evoca gestos sonoros de liberação do próprio corpo.

Ao longo da noite, no quarto escuro do espaço expositivo, Gabriel Junqueira apresentou o trabalho *38,108,21* (2017, 9’). Nele, o artista nos coloca em um estado de contemplação perturbador, ao criar um ambiente artificial em movimento, ao estilo do espaço virtual *Second Life*, onde navegamos por paisagens tropicais em movimento ao som relaxante das águas de um córrego, pássaros e insetos. Encontramos, então, corpos polimórficos, precariamente construídos digitalmente em CGI, vagando por um cenário repleto de anúncios pornográficos hackeados de sites de pornografia gratuita.

00 horas.

Ana Matheus ressoa *Navalha, navalha, navalha, navalha, navalha...* no fundo da sala, as luzes são acesas.

35 Ver: <https://medium.com/venturaprofana/o-reino-%C3%A9-das-bichas-70c66da63d72>

Fechação, procissão, bingo e transformistas no clube Turma OK



Figura 13: Flâmula do clube social Turma OK abrindo a mostra Os Corpos são as Obras

A primeira obra que se avistava, ao entrar nos limites expositivos da mostra, era a flâmula do clube social Turma OK, um estandarte gentilmente cedido pela direção do espaço para a exposição. A peça, confeccionada em veludo azul, continha adornos dourados que compunham o nome Turma OK. Na última noite da exposição esta obra estandarte foi removida da parede para que ela nos conduzisse em procissão/caminhada pelas ruas da Lapa em direção à noite de celebração no clube Turma OK. Partimos em procissão/caminhada do Despina até a Turma OK, isto é, do Saara à Lapa, onde aconteceu a cuidadosa cerimônia de devolução da flâmula para o então presidente do clube, Carlos Salazar Pereira Viegas.

Turma OK é o espaço LGBTIA+ mais antigo do Brasil: criado em 1961, ele está em atividade desde então, com exceção do período entre os anos de 1969 e 1975, já que o local permaneceu fechado por conta das ameaças de violências repressivas e moralistas do período da ditadura militar.

Segundo o pesquisador Rogério da Costa, em sua dissertação *Sociabilidade homoerótica masculina no Rio de Janeiro na década de 1960: relatos do jornal O Snob* (2010), o nome “turma” era comumente usado nas décadas de 1950 e 1960 por desviados e entendidos, que promoviam encontros em apartamentos para fins de diversão e socialização, uma vez que esse tipo de reunião em locais públicos era socialmente rejeitado e reprimido pela polícia (Costa, 2010). Nas tur-

mas – entre jantares, números de transformismo improvisados e encenações de teatro –, se estabeleceram fortes laços de solidariedade. Para manter a discrição, necessária para não chamar a atenção dos vizinhos, os aplausos eram substituídos pelo estalar dos dedos (Costa, 2010). Além da Turma OK, existiram vários outros grupos na cidade do Rio de Janeiro. São exemplos: Turma do Catete, Turma da Glória, Turma de Copacabana, Turma da Zona Norte, Turma do Leme, Turma de Botafogo e o Grupo Snob (Costa, 2010).

Hoje instalado no sobrado de um pequeno prédio na Rua dos Inválidos, a casa promove reuniões e feijoadas entre os sócios. Ela também recebe convidados e apoiadores para eventos, espetáculos de variedades, nos quais shows de gogo boys e transformistas, novatas e veteranas, são a grande atração. Todo ano a casa elege o Rei e a Rainha Turma OK.

A noite de encerramento da mostra tinha como tema uma homenagem a Luana Muniz, travesti e ativista pela causa trans, considerada a ‘Rainha da Lapa’. Luana, que faleceu em maio de 2017. Luana ficou conhecida também pela célebre frase ‘Travesti não é bagunça!’. O encontro começou animadíssimo com um divertido jogo de bingo, cuja primeira rodada eu ganhei, o que gerou gritos de “marmelada!” por parte dos outros jogadores invejosos. Em seguida, a diva, Lorna Washington, apresentou uma série de números de transformistas, em meio a palavras carinhosas em memória de Luana Muniz, sua querida amiga. Com a casa cheia e a audiência em êxtase, o transformismo continua sendo uma prática referencial para a cultura transviada no Brasil. Desejamos vida longa à Turma OK!³⁶

Obras-corpo

Feito o relato e o caminho de memórias relativos aos seis grandes encontros e às obras-corpo por eles ativadas, partiremos agora para uma visita às outras obras que fizeram parte da exposição. Desenhamos o espaço expositivo como um percurso de tal forma que o espectador iniciasse a visita por arquivos históricos de resistências transviadas, notadamente iniciada com a flâmula da Turma OK, para, então, navegar entre trabalhos representativos das ações da presente década. Começemos nossa visita “gayada”.

“Arte é penetração e gozo”, diz uma das linhas do *Manifesto de Arte Pornô* do coletivo Gang e Eduardo Kac, publicado em maio de 1980 e distribuído durante a performance *Intervenção* na praia de Ipanema, em 1982, momento em que desfilaram palavras, poemas e corpos nus. O registro em vídeo preto e branco da performance *Intervenção* foi também exibido na parede oposta ao manifesto.

36 Para mais ver: <https://www.tropicuir.org/turma-ok/>

Através da pornografia, o coletivo provocava o *strip tease* das artes e do conservadorismo dos museus. Usando diversos meios – zines, panfletos, histórias em quadrinhos –, o grupo levava o poema pornô às ruas, à praia, às festas – em plena ditadura militar. Em *Memória em disputa: Artes obscenas em foco* (2016), a pesquisadora Fernanda Nogueira descreve o movimento:

A partir da noção de “anti-tradição”, membros da Gang e do Movimento de Arte Pornô assumiram a poesia e a literatura como territórios a serem pervertidos por meio de um projeto burlesco e rebelde. Com o slogan “revolução e prazer”, tanto as ações quanto os poemas procuravam criar um léxico, uma “gramática libidinal” para “liberar a sensualidade, subverter a linguagem e incorporar as minorias” (Nogueira, 2016, p. 121).

Segundo Nogueira (2016), o Movimento de Arte Pornô ocupava o território artístico para criar acontecimentos transitórios, que intencionavam modificar, pela performance, o panorama social. Entre poemas e intervenções sonoras e corporais, o movimento buscava dizer que não existe “palavra que não mereça ser usada, da mesma forma que não existe zona do corpo que deva ser censurada” (Nogueira, 2016, p. 122).

Virando a esquina do Movimento de Arte Pornô, trinta e seis edições do jornal *Lampião da Esquina* estavam expostas, organizadas cronologicamente. As edições originais, gentilmente cedidas pelo Grupo Arco-Íris do Rio de Janeiro, se encontravam em estado bastante deteriorado, e por isso foram cuidadosamente envolvidas por envelopes plásticos. Reproduzimos também fac-símiles de quatro diferentes números do jornal, para que os visitantes pudessem manusear e interagir com os conteúdos dessas edições do jornal.

O *Lampião da Esquina* foi um jornal mensal que circulou nas bancas de todo o Brasil entre os anos de 1978 e 1981 – período do dito ‘abrandamento’ da ditadura militar. Com tiragem aproximada de 15.000 exemplares, em suas 38 edições, a publicação era parte da chamada imprensa alternativa, que se auto-denominava ‘homossexual’, e tratou, com profundidade jornalística, de questões políticas urgentes relativas à repressão e à liberdades não somente das populações ‘gueis’ (formação predominante do seu conselho editorial), mas também de travestis, lésbicas, negrxs, mulheres e ameríndias.



Figura 14: exemplares originais do jornal O Lampião da Esquina em exposição na mostra Os Corpos são as Obras.

O *Lampião* é documento vivo do início da articulação e da formação de muitos grupos e movimentos ativistas ‘desviados, entendidos’ e feministas, em São Paulo, Rio de Janeiro e outras regiões do país. Em suas páginas estavam presentes também questões que vão da masculinização das bichas a mapas de pegação sexual no centro de São Paulo, da perseguição a frequentadores de cinemas pornô à matança sistemática das travestis, da literatura lésbica de Cassandra Rios e da música de Leci Brandão às artes de Ney Matogrosso e Darcy Penteados.

No editorial de sua primeira edição, de abril de 1978, o jornal anunciava sua posição política sobre a questão homossexual, defendendo que

É preciso dizer não ao gueto, e, em consequência, sair dele. O que nos interessa é destruir a imagem-padrão que se faz do homossexual, segundo a qual ele é um ser que vive nas sombras, que prefere a noite, que encara a sua preferência sexual como uma espécie de maldição [...] o que LAMPIÃO reivindica em nome dessa minoria é não apenas se assumir e ser aceito - o que nós queremos é resgatar essa condição que todas as sociedades construídas em bases machistas lhes negou: o fato de que os ‘homossexuais’ são seres humanos. [...] Pretendemos, também, ir mais longe, dando voz a todos os grupos injustamente discriminados - dos negros, índios, mulheres, às minorias étnicas do Curdistão: abaixo os guetos e o sistema (disfarçado) de párias (Lampião, 1978).

Dando continuidade ao percurso proposto a obra *Forma da Liberdade*, do artista Carlos Motta, sobre a qual já abordamos no início deste capítulo, marcava a passagem dos arquivos de documentos históricos para o encontro com um recorte das múltiplas práticas transviadas em curso no Brasil, e, mais especificamente, na cidade do Rio de Janeiro.

O artista Kleper Reis apresentou dois trabalhos inter-relacionados de seu extenso projeto *CU É LINDO*. Nas imagens do *CAP. 2: A Pedagogia do Cu, VERS. 2: Os Três Movimentos (criação-conservação-destruição)*, o artista mostra um processo de geração de vida a partir de compostagem gerada pelas próprias fezes.

Ao lado, na instalação *CAP. 3: A Cura Gay, VERS. 1: Omolu ou O Curador Ferido ou presente-passado-futuro*, um conjunto de ervas e plantas, cultivado a partir da compostagem gerada pelo próprio artista, era entremeada por sequências de pérolas que desenhavam no solo *CU É LINDO*, estrofe de um dos poemas de Adélia Prado.

Ao evocar a potência do cu, Kleper evidencia a ideia do desprezo imbuído na privação de “tudo que gera vida. Tudo que une. Tudo que é representação de vitalidade, de potência” (Reis apud Altmayer, 2016, p.84). O artista propõe visualizar o corpo a partir do que se coloca na boca e de que maneira o tratamento de seus resíduos pode ser um primeiro movimento do ser criativo. “O primeiro movimento do ser criativo é se apropriar dos recursos geradores de sua vida. O primeiro movimento do ser criativo é plantar aquilo que se come. É a autonomia alimentar” diz o artista (Reis apud Altmayer, 2016, p.86).

Em *Indumento Manicure N.I.*, sublimação confeccionada em poliéster, Ana Matheus Abade veste o próprio corpo com um traje que leva gravado UNHA NAVALHA, e que dialoga com o outro trabalho apresentado, que ativou NAVA-LHA: Manicure Show. Ana veste um uniforme manicure que abre um diálogo entre práticas artísticas e o ofício de manicure, cuidando e lapidando unhas como navalhas, objetos cortantes de defesa pessoal, satisfação sensorial e desnortatização do corpo.

A seu lado, Victor Arruda – um dos primeiros artistas brasileiros a abordar politicamente temas como gênero e homossexualidade, além do machismo e racismo em suas pinturas na década de 1970 – mostra um de seus trabalhos da série *Unhas e Mamilos*. Na obra, Victor retrata a conexão entre corpos, corpos com peitos de pau, mamilos que conectam e desconectam e fazem emergir grandes mãos que acariciam, mamilos, picas, e olhos que nos miram fixamente.

Com a gilete debaixo da língua, a artista Lyz Parayzo exhibe o colar *Concertina Popcreto*, parte de sua série *Jóias Bélicas*. Um ornamento futurista para um pescoço desejoso de fetiche e proteção, que camufla, mas quer dar a ver que porta uma arma, um instrumento de defesa, ou a possibilidade de um ataque eminente. As palavras de Tertuliana Lustosa (2018) complementam o olhar sobre a obra de Lyz:

[...] A imagem aberta por Lyz Parayzo dialoga com o interdito e o desejo, discutindo sobre questões que estão entre o íntimo fetiche e o público visível, entre o sexo e a autodefesa. [...] O corpo violado é um fetiche que objetifica a mulher e o feminino e que vem sendo discutido na obra de Lyz, desde que assume sua persona artística da Putinha Terrorista – aquela que invade museus e galerias de arte com os seus trabalhos, os quais evocam imagens abjetas: o cu, a nudez, o corpo trans que se veste (Lustosa, 2018)

A seu lado, *Hotspot*, recorte da instalação performática *Mastur Bar*. Nela, a artista Fabiana Faleiros cria um cartaz lambe-lambe que mostra um corpo de mulher com as pernas abertas e um símbolo de wi-fi que emana da buceta, do cu. Ponto de origem da geração e propagação das ondas que emanam do poder da buceta. *Mastur Bar* (2015 -2018) é um bar itinerante que organiza workshops, performances, além de uma coleção de objetos, todos voltados ao tema da masturbação feminina, justificando o trocadilho que nomeia o projeto. Como parte do trabalho, Fabiana também exibiu o vídeo clip “Masturbar”³⁷ a partir de uma versão de *I Feel Love*, de Donna Summer, interpretada por Lady Incentivo. Sobre o trabalho, diz Faleiros (2019) em seu texto sobre a obra para a plataforma-arquivo:³⁸

[...] A imagem do conecte-se, que tem um wifi buceta-cu, surge nessa pesquisa e também depois de algumas sessões de acupuntura que fiz e senti um alinhamento dos chakras. Ela se materializa quando olho pro símbolo do wifi e vejo um triângulo que é a representação de como a vibração se propaga na água. Nessa parte da performance falo sobre o capitalismo touchscreen, mais uma apropriação da vibração. Assim como os vibradores foram criados para curar a histeria, o celular quer concentrar nosso desejo todo nele, e umas das técnicas é a vibração. O toque sensível à tela, esse tipo de espelho que rola, é o feed. Como um cachorro que quer esconder o cocô e esfrega a pata no piso frio achando que ali tem terra, estamos sempre buscando TUDO no feed [...].

Já na fachada exterior do espaço, a artista Anitta Boa Vida pendurou uma faixa, em estilo propaganda, com a afirmação *Eu quero votar pra presidentx!*, trabalho criado para esta mostra. O trabalho tinha como contexto o golpe perpetrado contra a presidenta Dilma Rousseff, que foi destituída de seu cargo em 2016, por meio de impeachment político, processo iniciado por seu opositor e perdedor das eleições, Aécio Neves. *Eu quero votar para presidentx!* é também uma alusão ao texto da artista Zoe Leonard *I want a dyke for president* ou, em tradução livre: “Quero uma sapatão para presidente”.

Voltemos agora para o interior do espaço para seguir nossa visita. Na parte central, encontramos a instalação de Odaraya Mello *Ênia Ilé (Terra da Humanidade)*, 2017. Em sua instalação, Odaraya estende uma esteira e coloca duas pequenas almofadas de cada lado. No centro dela, encontra-se uma série de delicados

37 Para mais ver: <https://www.youtube.com/watch?v=ywJ4bGYdqB4>

38 Para mais ver: <https://www.tropicuir.org/hotspot/>

origamis – em formato de conchas, que remetem a bucetas –, confeccionados em papel manteiga e conectados por pequenos imãs. Ao configurar esse espaço aberto, porém intimista, Odaraya nos convida a sentar para meditar, conversar, trocar miradas olho no olho, enquanto nos conectamos e desconectamos às delicadas conchas bucetas.

Na escultura *Melancia Não-Binária*, 2016, Cibelle Cavalli Bastos constrói (ou desconstrói) um corpo, mesclando técnicas de pintura, modelagem em espuma, nylon e manequim de plástico. Um corpo em forma de melancia, cor da pele avermelhada, que conclama o fim da identidade como constituição da existência e provoca manifestar configurações monstruosas para derrotar práticas violentas de hierarquização.

Do outro lado do salão, junto à parede onde estão disponibilizadas as cópias dos cordéis Sertransnejos e as placas matrizes de xilografia, a artista Tertuliana Lustosa estende sua *Bandeira BAFO 1*, 2015 que inscreve: Não se nasce mulher, torna-se traveca. Na obra, Tertuliana subverte a frase de Simone de Beauvoir presente em *Segundo Sexo*: “Não se nasce mulher, torna-se mulher”. Na releitura, a proposta é afirmar a construção de um corpo que não se pretende mulher, mas travesti. A potência do trabalho se faz evidente nas próprias palavras de Tertuliana Lustosa (2016), em seu *Manifesto Traveco-terrorista*:

Corpos que se identificam com o gênero designado socialmente, habitantes da cisgeneridade, costumam afirmar-se enquanto normalidade. Não se tende a pensar, por exemplo, sobre a identidade de gênero de uma pessoa cisgênera, isso porque o seu teor colonialista em relação a corporeidades em desconformidade (pessoas transgêneras, bigêneras, agêneras, intersexuais, etc.) a abstém de qualquer discurso sobre a sua posição dentro do universo de outras práticas de gênero, deslegitimando inclusive a sua existência. As formas de apagamento de corpos fora do binarismo homem-mulher se dão por meio de uma constante tentativa de adequação dos corpos trans ao regime político da heteronorma antropocêntrica. A alçada sobre a questão de gênero construiu a ideia de sexo biológico e, muito marcado por essa colonialidade, o conceito de transexualismo concebeu-se, na medicina psiquiátrica, pela perspectiva de que algumas pessoas são patologias que necessitam de correção por métodos de intervenção corpórea (Lustosa, 2016, p.390).

Seguimos com Tertuliana para apresentar outro trabalho da artista em exposição na mostra: a matriz de xilogravura *CorrenteMILK*, 2017. A peça foi criada para ilustrar *A lenda da trava leiteira*³⁹ escritos literários da artista que investigam a lenda a partir da transição do próprio corpo e as mudanças entre o Piauí, onde recorre à lendas locais (Cabeça de Cuia e a lenda da lagoa do Parnaíba), e o Rio de Janeiro, onde relata ações estético-políticas de lutas trans no espaço urbano da cidade.

39 Para mais ver: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/23826/15520>

Assim, já próximo do fim do nosso percurso pelo espaço expositivo, a artista, zineira e pesquisadora Camila Olívia-Melo (Puni) apresenta a instalação *Curto-circuito de zines feministas, 2015-2017*. O trabalho é um recorte de sua pesquisa de doutorado, que tem como objeto produções em zine contemporâneos e as redes afetivas de amizade-feminista sapatonas. Camila (2018) percorreu e experimentou circuitos do universo punk-feminista em eventos de coletivos autônomos como Feira do Livro Feminista e Autônomo-RS-SP, a Feira Tesoura-RJ e Velcrx-RJ e os coletivos Tiamat, Drunken Butterfly, Maracujá Roxa no Rio de Janeiro, e locais como Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Porto Alegre para coletar as produções. Sobre os novos formatos e conteúdos, diz Camila (2018):

Zines feministas contemporâneos podem ser mais do que que fotocópias preto e branco, algo de tátil se configura e se materializa em forma de papel ou não: Seja por meio de um toque em tecido floral ou de veludo, ou pela proximidade das experiências de violências cotidianas, de saudade, de nostalgia, ou mesmo de aspirações futuras, angústias ou sonhos. As experiências em zines também se mostram doloridas e marcadas, seja na pele ou papel. (Olivia-Melo, Gelain, 2018, p. 8)

A partir desta breve navegação pelo espaço expositivo, ainda sobre a mostra, descrevo a seguir uma situação de apagamento que me parece relevante narrar como parte do processo de construção da mostra.

O texto curatorial: relato sobre um quase apagamento

O título da exposição, sugestão do co-curador Pablo León de La Barra, foi inspirado em uma ação executada pelo artista Antonio Manuel no 19o. Salão Nacional de Arte Moderna, em 1970, no MAM do Rio de Janeiro. A ação não apenas serviu como título, mas também como gancho para refletir sobre o partido curatorial da própria exposição e seus possíveis desdobramentos, conforme descrito, inclusive, no primeiro parágrafo do escrito porta-voz. Porém, esse parágrafo foi inicialmente escrito e publicado, antes via digital que impressa, de outra forma. E é sobre esse primeiro aprendizado que nos debruçamos nos parágrafos que seguem.

Assim foi publicado o primeiro parágrafo do texto, em sua primeira versão, na página do evento da mostra na rede social *Facebook* e no website da *Despina*, como chamamento para a abertura: “Em 1970, o artista Antônio Manuel inscreveu seu corpo nu como obra para o 19º Salão Nacional de Arte Moderna, mas sua proposta ‘o corpo é a obra’ foi rejeitada. Mesmo assim, no dia da abertura, o artista se despiu e posou como escultura viva, em protesto contra o Ato Institucional no.5 e a violenta restrição à liberdade das práticas artísticas imposta pela ditadura militar então em curso”.

Nessa primeira forma, nos detivemos no breve relato da ação do artista Antonio Manuel para a relacionarmos diretamente com as forças opressoras da ditadura militar. E ponto. Confesso que as investigações acerca da ação não foram além da leitura de entradas em portais digitais de instituições, tais como o próprio Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o qual considerei confiável o suficiente para embasar a análise. Afinal, narrava-se a mesma história, reiteradamente.

Foi somente quando compartilhei o evento, em que o texto estava contido, em meu próprio perfil na rede social, que surgiu um comentário da curadora Marta Mestre, que indagava se apresentaríamos a documentação da ação de Antônio Manuel. Respondi que a obra tinha sido inspiração para o nome da exposição e o texto curatorial. Marta replicou dizendo que, embora a ação tenha inscrito o corpo do artista, ela também apagou outros corpos. O diálogo parou por aí. O comentário publicado pela curadora de origem portuguesa (mesma nacionalidade do artista em questão), Marta Mestre, foi o suficiente para produzir em mim um desconforto irreversível.

Como poderíamos dar início a um texto curatorial, que abriria uma exposição cuja proposta é reunir corpos historicamente invisibilizados, com um fragmento de processos históricos de apagamento de corpos? Quais informações não acessei na minha breve pesquisa sobre a ação de Antônio Manuel em 1970? Por que as instituições de memória diretamente responsáveis por esse conteúdo haviam historicizado uma narrativa excludente?

Fui inundado por mil questões naquele momento, porém também soterrado por algumas certezas desconfortáveis. Primeiro, por não haver questionado a incompletude dos textos que havia lido a respeito da ação e, segundo, por acreditar nos relatos lidos, partindo da ideia de que, se a narrativa estava sendo repetida por diferentes fontes, podia entendê-la como confiável. Por que não fui capaz de coletar informações suficientes que dessem conta também da presença, na ação, de uma artista mulher negra, seminua, de nome Vera Lúcia Santos? Teria que ir tão a fundo na investigação de uma ação que nem sequer estaria presente na mostra, cujo nome seria “apenas” mote para justificar o que viria a seguir no texto?

A resposta era sim, ou colocaria tudo a perder, porque a meu ver a proposição já estaria deslegitimada, desde o primeiro parágrafo do texto curatorial, e uma série de trabalhos realizados em prol do encontro dos corpos e das obras presentes na mostra aconteceriam com a chancela para a aniquilação de uma existência dissidente. Voltei então à ferramenta de busca da internet utilizada para encontrar os resultados que me levaram às instituições, em cujos textos me embasei, para reler os textos dos quais retirei as informações que usei para compor a primeira versão do parágrafo.

Mais uma vez, a busca por “o corpo é a obra Antonio Manuel” mostrou os mesmos resultados e a mesmíssima narrativa sobre a ação: Enciclopédia do Itaú Cultural,⁴⁰ o site Memórias da Ditadura,⁴¹ Escritório de Arte,⁴² o artigo acadêmico Antonio Manuel - corpo, memória e morte⁴³ e a Revista Brasileiros.⁴⁴

Não contente, resolvi insistir com Marta Mestre para que fornecesse mais informações. Ela me disse que as enviaria no dia seguinte. Nesse meio tempo, encontrei o também curador carioca Raphael Fonseca, que se aproximou de mim, também inquieto, para falar sobre a questão colocada por Marta. Ele disse que tinha acesso a uma tese de doutorado, logo publicada como livro, que explicava detalhes da ação e – aqui constatando, portanto, a importância da pesquisa acadêmica para o aprofundamento das questões – evidenciava a participação de uma mulher, negra, de nome Vera Lúcia Santos.

O quinto capítulo da tese *CONTRA-ARTE: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973*⁴⁵ (2017), de Artur Freitas, descreve a ação de Antonio Manuel em detalhes, e com múltiplos ângulos que narram a participação de Vera, convidada por Antônio, bem como as reações da imprensa e da crítica de arte de então. Freitas (2007) é cuidadoso ao abordar não apenas a ação em si, mas também suas reverberações na mídia de massa e no sistema operativo das artes. Em muitos dos relatos colhidos pela imprensa da época, Vera era tratada, por exemplo, como “uma mulata, encorajada, que passou a imitá-lo” (Freitas, 2007, p. 267). Este é apenas um exemplo, entre muitos presentes na tese de Freitas, que dá conta de apontar como se desenrolaram alguns dos processos de invisibilização de corpos, e como os diferentes relatos, e sobretudo a ausência deles, têm papel primordial na escrita de narrativas históricas posteriores.

Afinal, o que importava realmente era somente o corpo do artista que promoveu a ação? Qual a razão para tão poucos meios relatarem hoje a presença de Vera em suas enciclopédias? Por que também trabalhos acadêmicos não se mostram tão relevantes nos resultados de ferramentas de busca na internet?

Após ler com atenção o capítulo da tese de Freitas, não apenas pude entender as colocações de Marta, mas tornou-se nítido a urgência de reescrever o primeiro parágrafo do texto curatorial, mesmo que horas antes da abertura da mostra. A introdução do escrito ganhou, então, a seguinte composição:

40 Ver: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa368/antonio-manuel>

41 Ver: <http://memoriasdaditadura.org.br/obras/corpobra-acaoproposicao-1970-de-antonio-manuel/index.html>

42 Ver: <https://www.escriitoriodearte.com/artista/antonio-manuel/>

43 Ver: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000100007

44 Ver: <http://brasileros.com.br/2014/12/antonio-manuel-e-tanta-coisa-que-nao-cabe-aqui/>

45 Para mais ver: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalleObraForm.do?select_action=&co_obra=153358

“Em 1970, na abertura do 19º Salão Nacional de Arte Moderna (MAM-RJ), o artista Antonio Manuel se despiu e desfilou seu corpo nu pelo espaço, para apresentar seu corpo como uma obra que, mesmo não sendo selecionada pelo júri, ficou marcada como protesto contra as ações repressivas da ditadura militar - “um exercício experimental da liberdade”, nas palavras do crítico de arte Mário Pedrosa. Desde então, muitas foram as narrativas criadas em torno de “o corpo é a obra”, porém poucas mencionam que o artista executou a ação ao lado de outro corpo, semi nu: o de uma mulher, negra, de nome Vera Lúcia Santos.”

Decidi ater-me ao fato de que, nas reverberações recentes acerca da performance, o registro histórico do corpo de Vera não se fazia presente. E foi na inclusão desse fato, em nada menor, que entendi o reiterado, de forma contundente no nome da exposição, pelo uso do plural em “os corpos”.

Por mais que possa parecer fugaz, um mero comentário em redes sociais pode nos instigar a ir além, não apenas quanto à necessidade de uma aproximação ética com os corpos participantes da exposição, pensando em Vera como efetivamente uma de suas integrantes, mas também para ressaltar a urgência de inventar um novo arquivo do passado, porque ele é presente.

Tendo em vista a relevância do acesso a informações disponíveis via internet e considerando suas cobertura e abrangência, é imprescindível que, para futuras (presentes) construções narrativas do passado (presente), esses fatos possam ser instaurados em novos registros, revistos, como alternativas aos institucionalizados, como contraponto a narratividades estabelecidas em contextos pregressos.

Sobretudo, agir com urgência para que os conteúdos disponibilizados se façam ver por um perspectiva cada vez mais decolonial / transfeminista / negra / cuir, tomando os processos de escrita de memória social e história cultural como instrumento essencial para a salvaguarda de matrizes diversas das narrativas eurocêntricas, contra as quais o status quo investe sistêmica e sistematicamente.

A mostra acima citada levou a novos desdobramentos de experiências de campo que gostaria de compartilhar brevemente a seguir, como parte da rede que vinha se constituindo a partir de diferentes ações ativistas, curatoriais e acadêmicas.

dissenso e destruição: ampliando o campo de atuação para a América Latina

Já em 2018, a partir das reverberações que considero bem sucedidas da mostra *Os Corpos são as Obras* e da relação de afeto e confiança construída no processo, fui convidado por Consuelo Bassanesi, diretora da Despina, para dese-

nhar coletivamente o projeto do terceiro e último ano do ciclo Arte e Ativismo na América Latina. Assim como nas edições anteriores, o projeto previa a realização de uma residência artística, durante maio e junho daquele ano, para três artistas/ativistas/pesquisadoras - uma do norte ou nordeste do Brasil e duas de outros países latino-americanos). Previa também a organização de workshops e encontros ativados que partissem do tema proposto: dissenso e destruição. Assim lia a convocatória que construímos:

Como um terremoto, práticas artísticas e ativistas, através de ações vanguardistas e revolucionárias, podem provocar rachaduras em estruturas tidas até então como inabaláveis. Há muito que formas discordantes de organização da vida coexistem – paralelas, clandestinas ou mesmo em conflito – com modelos normativos e dominantes.

Diante da imperfeição incontestável dos sistemas sociais e políticos em curso, embasados na desigualdade, indiferença e injustiça, que outras formas de sobrevivência serão possíveis a partir deste cenário distópico?

Propomos, alicerçados nesta pergunta, articular estratégias de ação confluentes para que seja possível a derrubada, o desmoronamento e a implosão das hegemonias: para pensar novos futuros.

Neste terceiro ano do projeto Arte e Ativismo na América Latina, lançaremos olhares sobre aquelas que transformam descontentamento em ideias incendiárias e conspirações cotidianas, tendo como ferramentas de luta espaços de colaboração para a insurreição e configurações de redes de conduta.

Entre temas tão relevantes e urgentes como racismo, deslocamentos em massa, extermínio indígena, violência de gênero, notícias falsas, perseguições políticas, processos de normatização e moralização de corpos, discursos e práticas, serão bem vindas propostas em campos como inteligência artificial, criptomoedas, afrofuturismo, desconstrução da branquitude, hacktivism, algoritmos, regulação de redes, ativismo jurídico, metodologias ativas de educação, saúde comunitária, espaços e sistemas alternativos de arte e cultura, práticas agrícolas alternativas, ficção especulativa, entre tantos.

Buscamos existências dissonantes, tensionamentos em curso, posicionamentos radicais; não como mera alegoria, mas como abertura de brechas nos sistemas operativos econômico, político e social. Contravenções que ofereçam alternativas para coabitar o presente, em plena aceleração do processo de ruína, que já não suportamos mais contradizer sem contra-atacar.

A partir das questões levantadas na convocatória, acionamos uma rede de pessoas atuantes no campo das artes, ativismos e investigações políticas no

Brasil e na América Latina, que indicaram nomes em consonância com os temas proposto, com os quais construímos uma lista com mais de 50 candidatas. Elas foram, então, convidadas a participar do processo de seleção para a residência. Para isso deveriam enviar seus currículos e portfólios, a fim de serem analisados pela comissão de seleção composta por este pesquisador, Consuelo Bassanesi e o curador Pablo León de la Barra.

Assim, a partir da relevância dos temas propostos pelos proponentes e da relação com os trabalhos desenvolvidos, além de uma preocupação com diversidade de corpos e representatividade, decidimos contemplar países e estados brasileiros não representados nas duas edições anteriores do ciclo, bem como garantir que a maioria fosse composta de pessoas que se identificam como mulher.

Dessa feita, foram selecionadas para a residência: Danitza Luna da Bolívia, representando o movimento *Mujeres Creando*, Ana Lira, artista de Recife e o chileno Felipe Rivas. Narramos a seguir, brevemente, as atividades e os trabalhos derivados da residência e das trocas que se deram no espaço Despina e o extrapolaram.

A primeira atividade do ciclo foi uma oficina feminista promovida pela pesquisadora e ativista Cristina Ribas de nome *Oficina-processo: cartografia ativa de cuidados e criação*.⁴⁶ Em três encontros, de cinco horas cada um, com participação prioritária de manas, sapatões, pessoas trans, bichas e não binárias, Ribas compartilhou exercícios e práticas do Teatro do Oprimido para dando a ver a relação entre redes de cuidado e a de criação, sob uma perspectiva feminista. O Teatro do Oprimido (TO) é uma metodologia criada pelo diretor de teatro e dramaturgo Augusto Boal nos anos 1960, que intenciona usar práticas do teatro como ferramenta de trabalho político, social, ético e estético.

As trocas com Cristina Ribas durante esse processo e o contato dela sobre a pesquisa que venho desenvolvendo, motivaram o convite endereçado a mim para entrar na *Red Conceptualismos del Sur*,⁴⁷ uma rede internacional de trabalho, pensamento e tomada de decisão coletiva no que tange arte e política. A *Red* foi fundada no final de 2007 por um grupo de investigadoras e investigadores preocupados com a necessidade de intervir politicamente nos processos de neutralização conceituais que tiveram lugar na América Latina a partir da década de 1960.

46 Ver: <http://despina.org/oficina-processo-cartografia-ativa-de-redes-de-cuidado-e-criacao/>

47 Ver: <https://redcsur.net/>



Figura 15: recorte dos 75 cartazes produzidos pelas mulheres participantes durante as oficinas promovidas pelo movimento *Mujeres Creando* durante a residência.

Mujeres Creando. O movimento anarco-feminista boliviano *Mujeres Creando*, representado por Danitza Luna nesta residência, tem na pixação “Nossa vingança é sermos felizes” o indicativo de uma metodologia para ativação política que parta do campo simbólico. Danitza e o movimento preferem não usar o termo arte, apesar de entenderem a necessidade de abrir brechas para atuação também nesse campo: estratégia de comunicação de suas ações.

Com a organização de uma série de encontros com mulheres e mulheres trans para trocas e práticas criativas, denominadas “Gráficas Feministas”,⁴⁸ Danitza descrevia o movimento *Mujeres Creando*, e convocava as participantes para manifestações livres de estratégias de enfrentamento ao machismo.

A partir das próprias experiências, as participantes – muitas sem percurso prévio na produção gráfica – expressaram sentimentos e revoltas em desenhos e escritos que resultaram em 75 cartazes, exibidos ao final do processo e reunidos em uma publicação impressa, distribuída gratuitamente a elas.

Ana Lira. Já a artista e ativista recifense Ana Lira propôs a pergunta: por que adotamos mecanismos de politização a partir de uma linguagem militarizada? A artista, que decidiu não se colocar mais na linha de tiro da polícia em suas ações, propunha um distanciamento de práticas bélicas no ativismo político, assim como as possibilidades da invisibilidade como lugar de articulação. Através de agenciamentos coletivos, produção de bandeiras e letreiros e intervenções na rua, ela incita a reflexão sobre o quanto o desarmamento do verbo e a manutenção de redes de cuidado podem estabelecer meios não cooptados do fazer político.

48 Ver: <https://despina.org/oficina-grafica-feminista-com-danitza-luna/>

Como parte dos processos propostos, Ana Lira promoveu, gratuitamente, a oficina intitulada *Sobre um sentir insurgente*. Em cinco encontros com três horas de duração, foram articuladas mobilizações discursivas e a produção de materiais acerca das ações coletivas e insurgentes em curso no Brasil.



Figura 16: Cartaz da fala ministrada por Felipe Rivas no evento Queerizando o Design, promovido pelo grupo Barthes no Departamento de Artes e Design na PUC-Rio.

Felipe Rivas. Enquanto isso, o artista chileno Felipe Rivas aprofundava as investigações de sua pesquisa de doutorado a partir do contexto brasileiro. “Homossexual Data”, partia de dois ‘estudos’, distantes temporalmente mas muito próximos em suas tarefas equivocadas de construção do sujeito homossexual através do tempo (data) e de dados biométricos (data). O primeiro deles, Homossexualismo e Endocrinologia, de autoria do médico criminalista brasileiro Leonídio Ribeiro, de 1938, defendia a tese de que homossexuais (neste estudo de caso, “meliantes” frequentadores da praça Tiradentes no Rio de Janeiro) podiam ser ter sua sexualidade identificada por uma forma triangular (feminina portanto) de seu conjunto de pelos pubianos.

A patologização do sujeito homossexual se mostra evidente neste trecho do texto de Leonídio Ribeiro de 1938, publicado posteriormente em 2010, na revista Latino-americana de Psicopatologia Fundamental: “provado que o homossexualismo é uma consequência de perturbações do funcionamento das glândulas de secreção interna, logo surgiu a possibilidade do seu tratamento. Era mais um problema social a ser resolvido pela medicina.” (Ribeiro, 2010, p. 507)

O segundo estudo realizado pelos investigadores Michal Kosinski e Yilun Wang, em 2017 e intitulado *Redes neurais são mais eficazes que humanos para*

detectar orientação sexual através de imagens faciais,⁴⁹ defende que as preferências sexuais podem ser identificadas via algoritmos de reconhecimento facial com uma eficácia muito superior à dos humanos.

Oitenta anos separam as duas investigações e, na revisão de arquivos do passado e do presente, Rivas denuncia o persistente e continuado desenho e controle do corpo das bixas, e convoca que tomemos as rédeas de nossos próprios arquivos transviados.

A noite estranha: homenagem a Matheusa Passareli

Ainda como parte deste terceiro ciclo de Arte e Ativismo na América Latina - dissenso e destruição, tínhamos previsto promover a fala de uma pessoa com atuação relevante no campo em que estávamos propondo trabalhar; dissenso e destruição. Porém um contexto trágico e violento fez com que decidíssemos mudar os rumos da programação. No dia 29 de abril de 2018, a artista Matheusa Passareli foi violentamente executada no Morro do Dezoito, no Rio de Janeiro.

Fomos tomados por um aperto profundo no coração. Matheusa foi levada: uma jovem pessoa de 21 anos, cheia de vida, afeto e potência, artista e estudante de arte no Instituto de Artes da UERJ. Matheusa simbolizava, em grande medida, naquele momento todas as corpos negros, bixas, sapas, trans, não binárias que são violentadas física e simbolicamente em suas vidas com uma frequência perturbadora e inaceitável.

A artista era frequentadora da Despina, espaço onde mantinha colaborações em trabalhos e ações artísticas que aconteceram lá nos últimos anos, incluindo sua participação na mostra *Os Corpos são as Obras* junto à Tertuliana Lustosa. Como possível resposta ao brutal assassinato e a memória de Matheusa – e dada a proximidade da artista com o espaço Despina –, decidimos conversar com a irmã de Matheusa, Sabine Passareli e disponibilizar o espaço Despina para que, se ela assim entendesse pertinente, fosse realizado uma noite em homenagem a Matheusa.

Sabine apontava o quanto, naquele momento tão dolorido, muitos movimentos sociais se apropriaram e capitalizaram de forma indevida e pouco cuidadosa sobre a imagem de Matheusa. Essa era uma preocupação constante de nossa parte: buscar formas de articular e compor um caminho em sentido oposto à apropriação indevida. Sabine refletiu cuidadosamente sobre a proposta, conversou com outras amigas de Matheusa e concluiu, a partir da relação de sua irmã com o espaço, que ali poderia ser um lugar possível e protegido para organizar o encontro.

49 Ver: <https://psycnet.apa.org/doiLanding?doi=10.1037%2Fpspa0000098>

Os recursos, que tínhamos alocado para promover uma fala, foram utilizados para dar suporte a escutas e gritos de muitas vozes indignadas. Acompanhamos todo o processo de perto, e colaboramos com toda a construção, na medida do possível, porém nunca de forma intrusiva. Desde o início, era evidente que somente Sabine, e as amigas de Matheusa, dariam conta de conceber esse delicado agenciamento e convocação dos corpos.

Foi assim que, a partir do trabalho interativo de Matheusa, *Corpo Estranho*, Sabine se juntou a Marta Supernova, Clarissa Ribeiro e Lorrán Dias, para, em um processo de curadoria coletiva, conceber a *Noite Estranha: cuidado, convivência, agência*,⁵⁰ ato-intervenção em diálogo com a vida, a obra e a poética de Matheusa Passareli. Entre atos, manifestos, performances, oficinas e obras de artes de Matheusa e outras que com elas dialogavam, centenas de corpos se reuniram para celebrar a vida da artista.

O conjunto de agentes foi formado por um grande número de pessoas, em diferentes níveis de envolvimento: Alexandre Rodolfo de Oliveira, Aline Beatriz, Aun Helden, Amandla Veludo, Ana Lira, Anarca Filmes, Anthonio Andrezza, Arlindo Oliveira da Silva, Augusto Bráz, Atelier Gaia e Luta Antimanicomial, Baby Alien, Beatriz Lopes, Bianca Kalutor, Clarice Correa, Clarissa Ribeiro, Coletivo Seus Putos, Consuelo Bassanesi, Dani Gues, Daniel Santiso, Danitza Luna, Enantios Dromos [SP], Érica Supernova, Felipe Espindola, Felipe Rivas, Frederico Pellachin, Frozen2000, Sabine Passareli, Gabriel Massan, Garotas Digitais, Gilmar Ferreira, Guilherme Altmayer, Igor Furtado, João Marcos Mancha, Jorge Maragaia, Leticia Santana, Lyz Parayzo, Lorrán Dias, Lucas Afonso, Marielle Franco, Mario Celso Neto, Marta Supernova, Matheusa Passareli, Max William Morais, Natasha Ribas, Pablo Ferretti, Patricia Ruth, Qaete, Roberta Maria, Tertuliana Lustosa, Thayná Oliveira, Thaysa Paulo, Tombo, Ventura Profana, Yuji Romar e Yuri Landarin.

Em um dos textos de apresentação da noite,⁵¹ Lorrán Dias provocava o público com as seguintes perguntas:

“[...] Como criar um espaço-dispositivo de convivência, que entenda a responsabilização e o cuidado – de forma não-romântica –, como práticas decoloniais à Culpa e ao Patriarcado, agindo como anticorpos contra uma ferida colonial intrínseca à sociedade? Como a partir desta percepção, atravessar os ofícios em micro e macropolíticas possíveis para primeiro, tensionamento das estruturas e imposições colonialistas e segundo, outras formas de sociabilização e alteridade, que compreendam o pensamento fronteiriço como um demarcador e conscientizador das diferenças entre “Eu” e “Outro”?”

50 Ver: <http://despina.org/noite-estranha-cuidado-convivencia-agencia/>

51 Ver: <http://despina.org/noite-estranha-cuidado-convivencia-agencia/>

Já Sabine Passarelli transformou seu sofrimento em potência e presença para bradar:

*“Não permitimos o desespero
os objetos nos conectam ao vazio
preenchido pela ausência do corpo
terminal de atravessamentos poéticos
a gritaria se faz necessária
não posso gritar
como me controlar?
ordem
você é a ordem
PERMITIDO TOCAR NOS CORPOS
a pele é sensível e pode machucar
limites da convivência
inferno
experiência de
memória
a ausência do corpo acaba com o objeto”*

O que experimentamos naquela noite na Despina, resultado desse cuidadoso trabalho de curadoria coletiva promovido por pessoas muito próximas a Matheusa, foi o encontro de centenas de corpos estranhos, imersas em um processo de luto e luta pelas artes, que se dava pelo toque às obras de Matheusa, os trabalhos em vídeo, instalações e comoventes ações performáticas transviadas que se deram ao longo da noite. Uma noite para não esquecer nunca mais. Um assassinato para não esquecer nunca mais: Matheusa presente!

Movimento NÚvemNEM

Um outro nó foi adicionado a esta rede durante a *Noite Estranha*, em homenagem a Matheusa Passarelli. Aquele evento marcou também o início da minha participação na articulação de um movimento que buscou a resolução dos conflitos entre a Casa Nuvem e CasaNem, articulação para a qual viemos a dar o nome de movimento NÚvemNEM.⁵²

Em um dado momento da noite, a artista Ynaiê Dawson, ex membra da Casa Nuvem,⁵³ veio conversar comigo. Sabendo da minha proximidade com Indianarae Siqueira, a CasaNem e com algumas ex membras da Casa Nuvem, Ynaiê me convidou para participar das articulações políticas que objetivavam buscar

52 Ver: <https://www.tropicuir.org/movimento-nuvennem/>

53 Casa Nuvem foi um espaço constituído por um coletivo autogestionado, no Beco do Rato, na Lapa. Um local de reunião e articulação estética e política, de práticas de artistas que gravitavam e produziam pela Lapa trabalhando questões como ativismo criativo, movimento hacker, ciclo-ativismo, experimentação artística e

soluções para alguns dos graves conflitos políticos e financeiros entre alguns membros da Casa Nuvem e a CasaNem, esta idealizada por Indianarae Siqueira, também ex membra da Casa Nuvem.

Além da participação em minha pesquisa de mestrado, com suas ações estético-políticas de enfrentamento direto à justiça (Altmayer, 2016), foram muitas as trocas e articulações com Indianarae Siqueira nos últimos anos: organização coletiva de protesto contra o fechamento do programa do estado do Rio, Rio sem Homofobia – articulado na Casa Nuvem; por duas vezes fui cabo eleitoral para sua eleição à vereadora do Rio de Janeiro; e a entrevista coletiva *Que a liberdade ensine pessoas* em colaboração com as professoras Mariana Pimentel, Ana Matheus Abade e Daniela Mattos, que veio a ser publicada na revista Concinnitas da UERJ.⁵⁴

Antes de entrar no relato das ações propositivas do movimento NÚvem-NEM, elaboro uma breve contextualização crítica dos porquês dessas potentes articulações a que daríamos início. Importante notar que as linhas que seguem marcam meu próprio posicionamento com relação a esta questão, e não reflete, necessariamente, a opinião das outras membras do movimento NÚvemNEM.

A CasaNem é um espaço de acolhimento de pessoas trans e LGBTIs em estado de vulnerabilidade, vítimas de expulsão familiar e exclusão social. Hoje, ela ocupa um prédio inteiro no bairro de Flamengo, cedido pelo Estado. Outrora localizada na Lapa, centro do Rio de Janeiro, a casa foi idealizada pela puta travesti Indianarae Siqueira, e já abrigou mais de 200 pessoas em situação de vulnerabilidade. O local também já prestou atendimento médico, assistência para nome social e já colocou mais de 25 pessoas trans na universidade, por meio do programa PreparaNem de capacitação para o exame ENEM.

A CasaNem da Lapa foi, anteriormente, sede da Casa Nuvem, casa coletiva de dissidências estético-políticas de extrema relevância para o cenário político do Rio de Janeiro. Lá se reuniam coletivos e se davam movimentações políticas importantes desde os levantes de 2013. O processo de transição de Casa Nuvem para Casa Nem aconteceu de forma abrupta, com a invasão e tomada da casa por Indianarae – também membra da Casa Nuvem – e outras pessoas, após um caso grave de transfobia ocorrido durante uma festa no carnaval de 2016.

Desde este rompimento, as disputas narrativas e simbólicas entre as partes só se agravaram, com trocas de acusações e embates infundáveis nas redes sociais, os quais evidenciam a desigualdade e as injustiças do “cistema”. A ruptura, como foi se revelando com as trocas, derivava também de disputas políticas inter-

o PreparaNem. Para mais ver: <https://www.casanuvem.com/>

54 Ver: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25930/18559>

nas, casos de transfobia recorrentes, falhas (ou impossibilidade) de comunicação entre ativistas e os saberes e modos de vidas travesti, que provocaram feridas e rachaduras profundas entre ativistas políticos na cidade do Rio de Janeiro.

A disputa discursiva paralisou qualquer possibilidade de negociação das questões pendentes por conta da saída da Casa Nuvem e entrada da CasaNem, como a mudança da titularidade do contrato de aluguel que seguia no nome de alguns dos membros da Casa Nuvem, e se tornou a pendência principal a ser resolvida. As tentativas de transferência de titularidade falharam dada a incomunicabilidade que se instaurou entre ambas as partes, complexidade das quais não serei capaz de dar conta nestas linhas, principalmente por não estar envolvido diretamente no processo.

Por diversos meses, a CasaNem se manteve com verbas provenientes de festas e financiamentos coletivos, o que garantiu o pagamento de vários meses de aluguel. Os ingressos, no entanto, começaram a não dar conta dos pagamentos e o resultado foi o acúmulo de uma dívida elevada de aluguéis atrasados. Dívida que recaiu sobre os responsáveis pelo contrato e seus fiadores, e da qual Indiana-rae também se fez co responsável judicialmente. O endividamento da CasaNem colocou a sustentabilidade do espaço em risco e a possibilidade de expulsão das meninas da casa se tornou iminente.

Não tratarei aqui de forma detalhada sobre as complexas questões políticas que fizeram o conflito perdurar, pois, ainda que participe ativamente do movimento, não fui testemunha dos acontecidos internos que levaram aos impasses políticos que se criaram, apesar de frequentar a casa e ter consciência da importância política para a cidade do Rio de Janeiro das muitas das atividades e articulações que ali se deram.

Tratarei de evidenciar, a partir do período em que conformamos e atuamos no movimento NÚvemNEM, através de um relato que, vale frisar mais uma vez, parte do ponto de vista deste que vos fala, e não necessariamente é representativo da opinião das outras membras do movimento. Desde o princípio, o movimento foi marcado não pela consonância de pensamento, ou pela igualdade, mas a partir do entendimento do dissenso como lugar de potência para as articulações que viriam a se dar.

Por isso, no presente relato, acredito ser possível dar a ver as estruturas sociais e econômicas que propiciam lugares de disputas narrativas desiguais e garantem que certos discursos e certas ações brancas cis predominem sustentados em suas bases estruturantes. Estruturas que vem sendo intensamente questionadas e desconstruídas por movimentos negrxs e trans. Não intenciono acirrar a polaridade deste conflito, mas buscar dar a ver como o lugar cis branco do qual

muitas pessoas fazem parte garantem que produções discursivas predominem de forma estruturada. O resultado são vozes com lugar de escuta quase “natural”, e vozes fadadas à negação da escuta, já que emanam de outros corpos, em todos os lugares e esferas sociais, inclusive dentro de movimentos estético-políticos de esquerda.

Mais uma vez, retorno aqui à questão da branquitude e, a reboque, à cis-generidade, que, assim como a heterossexualidade, enunciam de um lugar “indiscutível”, quase imperceptível de tão blindado que se encontra. Um lugar sobre o qual não tomamos consciência, porque não nos propomos discutir em profundidade nosso papel nas relações de poder, tanto quanto se faz nos momentos em que se trata de pessoas não brancas, trans e travestis, socialmente subalternizadas.

A branquitude nos ensina que não precisamos nos enxergar como tal – branco (e cis) – e portanto faz com que brancos não se entendam como objeto de estudo, e, por conta do lugar que habitam, o outro ocupará sempre o lugar do objeto. Nesse sentido, as produções discursivas de corpos hegemônicos – como o meu, branco e cis –, têm assegurado para si um lugar seguro e estruturado para se fazer prevalecer sobre o do outro, e ocupar um lugar que o permite julgar, condenar e violentar com validação garantida por essa mesma estrutura. Já em suas origens, esses discursos e “senso de justiça” nascem fortalecidos por uma estrutura hierárquica: se eu entrar em um supermercado, certamente não serei seguido pela segurança, por exemplo. Um fortalecimento que demanda a diminuição e o apagamento do discurso do que não compartilha as mesmas “linhagens constitutivas” e que, portanto, desperta desconfiança única e preliminarmente pelo lugar que habita.

Por isso, o movimento NÚvemNEM foi também uma tentativa de reparação das violências da branquitude e de denúncia da desigualdade e da credibilidade dada a diferentes discursos a depender do corpo a partir do qual se manifesta. Foi assim que, em abril de 2018, criamos o movimento, formado por ex-membras dissidentes da Casa Nuvem: Indianarae Siqueira, Marcela Camargo, Mariana Santarelli, Ynaiê Dawson, Hevelin Costa e Paula Gorini, interessadas na continuidade e sustentabilidade da CasaNem, e em encontrar soluções concretas para as questões políticas e financeiras entre Casa Nuvem e CasaNem.

Um movimento de articulação complexo, que, a partir da diferença, buscou encontrar soluções viáveis para a resolução dos problemas, em encontros entoados por muito bate papo, bebedeiras e divergências colocadas na mesa do bar. Olhos nos olhos, enfrentamento do estranho e do belo, entre desconfortos e risadas. Não existe escola ou universidade capaz de ensinar o que aprendi durante

aqueles encontros, com aquelas mulheres travestis trans, que reverberam até hoje como experiências, potência da diferença e também algumas ressacas sofríveis.

As ações que dali partiram passaram pela criação, por exemplo, da cachaça artesanal NÚvemNEM, deliciosamente curada pela Marcela Camargo e engarrafada e etiquetada por todas nós. Os recursos arrecadados com a venda da cachaça se tornaram fonte de recursos para o suporte das várias ações que promovemos. Criamos também um financiamento coletivo – vaquinha online – NÚvemNEM para garantir aporte financeiro às ações e aportar no montante para saldar a dívida da casa.

Nosso primeiro grande evento foi a colaboração na organização do Dia Internacional do Orgulho LGBTI: um grande evento no Circo Voador na Lapa que contou com uma feira de empreendedorismo LGBT, exposição da mostra *Corpos Visíveis*, roda de conversas e festa *after* no Clube Democráticos, em parceria com *Corpos Visíveis*, e as festas dos movimentos Batekoo, Rebola, House of Queens e Bloco do Sai Hetero RJ.

Desde o início do movimento, e por conta da inserção de Ynaiê no campo da arte contemporânea no Rio de Janeiro, e também a minha em certa medida, nosso objetivo maior era a organização de um grande leilão de arte contemporânea, pois entendemos que, através de um evento desse porte, poderíamos, de uma só vez, saldar a dívida da casa e ainda arrecadar fundos para garantir seu futuro sustentável.

Foi assim que o grupo Transrevolução, do qual Indianarae é presidenta, e o Movimento NÚvemNEM juntas organizamos um leilão de arte, que aproveitou a ocasião da polêmica mostra *Queermuseu*, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage em 2018, para ganhar visibilidade. Para tal, articulamos intensamente com o curador Ulisses Carrilho, que gentilmente acolheu a proposta e articulou internamente, junto ao diretor da escola para que o evento se tornasse viável. Nós aportaríamos as obras de arte doadas, e o diretor da escola, e também colecionador de arte, nos ajudaria a reunir compradores interessados.

Assim, mobilizamos nossas redes de contato no mundo das artes e conseguimos doações de obras de 39 artistas, muitas delas precarizadas, outros mais fortemente inseridos no sistema comercial das artes, que generosamente cederam mais de 50 peças para serem comercializadas no leilão beneficente. Todos entendiam a urgência da busca por uma solução para saldar a dívida da casa, bem como a importância da CasaNem na cidade do Rio de Janeiro.

Realizamos um trabalho exaustivo de coleta e reunião de obras, assinaturas de termos de doação e confecção de um catálogo para o leilão, cujo resultado

pode ser conferido também na plataforma [tropicuir.org](https://www.tropicuir.org).⁵⁵ Tínhamos em mãos um conjunto de obras de arte potentes e diversas – muitas transfeministas, cuir, cuir, com alto valor de mercado e com alto valor simbólico por estarem ali presentes. Entre os doadores, a quem seremos sempre muito gratos estavam: a atriz Vera Fischer, Adriana Varejão, Filipe Espíndola, Ney Matogrosso, Indianarae Siqueira, Laerte Coutinho, Lyz Parayzo, Ana Matheus Abbade e tantas outras. Reunidas, as obras tinham um potencial de arrecadação de mais de cento e oitenta mil reais.

O leilão, realizado no auditório do Parque Lage, foi um sucesso em termos simbólico e também em certa medida de arrecadação, com a ocupação do espaço pelas meninas da CasaNem e apoio e presença de celebridades como Alice Caymmi, Narcisa Tamborindeguy e a travesti Bianca Kalutor, que também atuou, de forma magistral no educativo da mostra.

Ainda assim, não conseguimos converter todas as obras financeiramente. Não haviam compradores suficiente para arrematar todas as obras disponíveis, o que dá indícios de uma capitalização com a causa CasaNem, com os corpos trans durante a mostra *Queermuseu* que acolheu o evento leilão, ao não acontecer um engajamento efetivo que produzisse resultados mais vultosos de arrecadação por parte do diretor da escola e colecionador Fabio Szwarcwald. Ainda assim, o montante arrecadado, mais de quarenta mil reais, foi incorporado judicialmente à dívida da casa. A partir de então, foram realizadas diversas tentativas de negociação com os proprietários do imóvel para que aceitassem a contra oferta.

A dívida da casa, três vezes maior que o arrecadado pelo NÚvemNEM, e a pouca flexibilidade de negociação com os proprietários do imóvel, terminou, meses depois, com a execução da ordem de despejo: a casa no Beco do Rato teve de ser desocupada. Os esforços não foram em vão. O aporte financeiro permitiu uma melhor negociação da dívida, o que direta e indiretamente influenciaram na continuidade das atividades da CasaNem, principalmente ao trabalho incansável de Indianarae Siqueira.

55 Para mais ver: <https://www.tropicuir.org/movimento-nuvennem/>

Para além do Queermuseu:⁵⁶ uma breve cartografia de encontros e artes transviadas no Brasil nos anos 2010

A partir de algumas provocações por parte do curador da mostra Queermuseu, gostaria de, nas linhas seguintes, apontar para uma série de movimentos queer cuir, kuir, transfeministas que vem se dando ao longo da presente década de 2010 no campo das artes. Com esse gesto, busco não somente contextualizar as mostras *os Corpos são as Obras e Dissenso e Destruição* e demais relatos aqui presentes, como também, a partir dos resultados desta investigação, dar a ver uma série de movimentos transviados nas artes que vêm se intensificando desde o início desta década, em diversos pontos do país.

Nos escritos do catálogo da mostra *Queermuseu*, bem como na Antologia de *Histórias da Sexualidade* no Museu de Arte de São Paulo, todos de autoria do curador Gaudêncio Fidelis, podemos encontrar algumas afirmações que parecem pretender marcar um certo pioneirismo em abordagens *queer* nas artes brasileiras, ao afirmarem que essa mostra inaugurou, definitivamente, o debate sobre gênero e sexualidade no Brasil. Nas publicações, encontramos afirmações tais como: “Já foi dito também que esta é a exposição que inaugura de maneira definitiva o debate sobre gênero e sexualidade no Brasil” (Fidelis, 2018, p. 17); ou “a primeira exposição queer realizada no Brasil” (Fidelis IN: Pedrosa, Mesquita, 2017, p. 419).

Essas afirmações produziram em mim um certo desconforto, ainda mais que isso, um estímulo para lançar um olhar mais atento sobre o contexto, as exposições e os encontros de arte gênero e sexo dissidentes no Brasil, muitos dos quais acompanho de perto desde o início da década, como parte da minha pesquisa acadêmica. Mais além, considerando que a mostra *Os Corpos são as Obras* havia sido inaugurada um mês e meio antes do *Queermuseu*, pensei o quanto ali já estávamos chegando tarde nesse campo já tão rico de reflexões e práticas dissidentes através da arte.

Não entrarei aqui nos méritos da mostra *Queermuseu*, pois reflexões críticas acerca dela já foram realizadas com maestria pela curadora Clarissa Diniz (2019) em *Queermuseu: decifra-me ou te devoro*,⁵⁷ Victor Grunvald (2019), em

56 *Queermuseu* — Cartografias da diferença na arte brasileira foi uma exposição de arte apresentada no Santander Cultural, em Porto Alegre. A exposição foi acusada pelo Movimento Brasil Livre de apologia à pedofilia, à zoofilia e ao vilipêndio religioso. O Banco Santander reagiu às críticas e pressões dos segmentos religiosos e conservadores e censurou a exposição. Em 2018, depois de uma campanha de financiamento coletivo, a exposição foi reinaugurada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro.

57 Para mais ver: <https://www.revistacontinente.com.br/secoes/ensaio/queermuseu--decifra-me-ou-te-devoro-2>

Queermuseu e a crítica da crítica⁵⁸ e Daniela Name (2018) em *Falta queer em Queermuseu*.⁵⁹ O que gostaria de apontar nesta breve pesquisa cartográfica, e pela qual sou grato ao estímulo produzido pelas afirmações do curador Gaudêncio Fidélis, é que se deu, no Brasil, um intenso movimento de mostras e encontros estético-políticos, que vem se intensificando desde o início da década de 2010.

Pelas margens de espaços culturais autônomos e independentes, nas salas dos campi acadêmicos, nos encontros para discussão de gênero, nas marchas e ocupações de rua, no movimento ocupario, na nova parada LGBT, nas jornadas de junho, no Marielle presente, e, mais recentemente, no centro de instituições e museus, um movimento transviado se evidencia no campo das artes visuais e da performance.

Estamos falando de uma década em que instituições de arte e museus se viram impelidos a também responder às ruas e às marchas feministas e queer/cuir, a reboque de muitos avanços alcançados por movimentos sociais, e processos de emancipação e autonomia de tantos corpos transviados. Espaços que se viram instigados também a reagir às investidas evangélico-conservadoras, que invadiram comissões de direitos humanos, propuseram marchas do orgulho heterossexual, promovem a cura gay, tentam proibir o aborto legal inclusive em casos específicos restritos, impedem a circulação de manual anti homofobia nas escola e censuraram mostras de arte. A lista é longa.

Vimos também um sistema de arte que, assim como o *pink money*, entendeu que existia um movimento emergindo e capitalizável, à altura do seu nível de limpeza e higiene, claro. Dissidência sim, mas não muito radical, *talkey?* O tal do shopping *queer*.

Assim, fui a campo investigar essa multiplicidade de encontros e mostras coletivas, que se deram desde as bordas mais marginalizadas, onde a urgência do corpo grita sem cessar e a potência dele emanada é pura força estética de sobrevivência (kuir). Passei também por lugares menos radicais, que estabelecem diálogos entre as bordas e o centro (cuir). E claro, também pelo centro, os grandes museus e as instituições (*queer*).

Além dos encontros e mostras dos quais já tinha conhecimento por se encontrarem no universo do meu escopo de pesquisa e interesse, fui a campo pesquisar mais a fundo, com o amparo de conversas, ferramentas de busca, eventos de *Facebook*, na internet, e um arsenal de palavras-chaves como artes, cuir, kuir, arte feminista, arte transfeminista, mostras, exposições, encontros, anarcuir, travesti, transformismo.

58 Para mais ver: <https://flsh.com.br/queermuseu-e-a-critica-da-critica/#>

59 Para mais ver: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/critica-falta-queer-em-queermuseu-22992951>

Reunidos, os resultados revelaram mais de 50 mostras de arte coletivas sexo dissidentes, feministas, transfeministas entre os anos de 2012 a 2018. Uma lista que, mesmo diversa, está certamente incompleta, porque muitos dos eventos e encontros desapareceram da internet, foram censurados, ou aconteceram utilizando-se de meios de comunicação precários. Entendo que esses resultados apontam para a configuração de algo que poderíamos pretensamente assumir como um movimento artístico. Mas o que configura um movimento artístico? O que leva a história da arte a definir um movimento como tal? Seu tempo, sua adesão, ideias comuns, contemporaneidade temporal?

Não pretendo buscar estas respostas, apenas documentar o resultado dessas pesquisas para abrir a reflexão e estimular um aprofundamento deste recorte, sobre o qual não dei conta de aprofundar aqui. Tampouco se trata de buscar entendê-lo como um movimento coeso, que se move junto, mas sim como fragmentos que apontam como são constituídas diferentes abordagens e radicalidade anti sistema, anti capitalista e anti racista, a partir das diferenças de classes, desigualdades econômicas e conseqüentemente diferentes níveis de vulnerabilidade dos corpos dissidentes. O grau de contestação política nas ativações e nos encontros irá variar enormemente entre corpos assimilados, corpos feitos abjetos e corpos que não se permitem assimilar.

Importante notar que esse levantamento não pretende abarcar a vasta produção nos campo do teatro, do cinema e da música – nos quais a movimentação transviada se mostra igual ou ainda mais intensa. Também não levamos em conta mostras de arte individuais significativas, como por exemplo a de Victor Arruda, no MAM, ou *Quem tem medo de Teresinha de Jesus*, no MASP.

Os 51 resultados que serão expostos listam apenas o ano, o nome do encontro/mostra e a cidade e estado onde aconteceram. Por conta da precariedade da construção de muitos desses eventos, e por muitos deles se fazerem presentes somente em plataformas efêmeras e censuráveis, como *Facebook e Instagram*, corre-se o risco de apagamento dessas memórias.

Levantamento de mostras e encontros coletivos de arte transviada no Brasil (2012-2018)

- | | |
|------|--|
| 2011 | Composições Políticas / Rio de Janeiro, RJ |
| 2012 | Museu da Diversidade Sexual / São Paulo, SP |
| | Queer paradigms / Rio de Janeiro, RJ |
| | Arte gênero e ativismo / Novo Hamburgo, RS |
| 2013 | Pendurado no Firmamento da Casa 24 /Rio de Janeiro, RJ |
| | Coletivo Coiote e Bloco Reciclato / Natal, RN |

- Todos os Gêneros – Poéticas da Sexualidade / São Paulo, SP
 I Exposição Internacional de Arte e Gênero / Florianópolis, SC
- 2014 por N.E. dissidência / Natal, RN
 Cena Queer / Salvador, BA
 31 Bienal de São Paulo / São Paulo, SP
- 2015 Soul Camelô: arte ataque na escadaria da 24 / Rio de Janeiro, RJ
 Xerecas Satânicas / Rio das Ostras, RJ
 Monstruosas: subpolíticas e decolonialidades / Recife, PE
 Bem Me Cuir / Rio de Janeiro, RJ
 Subpolíticas dxs demônixs / Fortaleza, CE
 Desfazendo Gênero / Salvador, BA
 Diversa / São Paulo, SP
- 2016 Exposição Trânsitos (Des)Identitários / Santa Maria, RS
 Cidade Queer, Explore, Ataque Queer / São Paulo, SP
 Ssex Bbox performance Queer no Brasil / São Paulo, SP
 Xanadona / Rio de Janeiro, RJ
- 2017 TransAções Chiquita Profana / Belém, PA
 Exposição Cuir / Belém, PA
 Festival Transarte / Rio de Janeiro, RJ
 Periferia Trans / São Paulo, SP
 Histórias da Sexualidade / São Paulo, SP
 Invenções da Mulher Moderna para além de Anita Tarsila / São Paulo, SP
 Queermuseu / Porto Alegre, RS
 II Exposição Internacional Arte e Gênero / Florianópolis, SC
 Todos os Gêneros Mostra de arte e diversidade / São Paulo, SP
 Fúria Dissidente / Rio de Janeiro, RJ
 Monstruosas tesões apocalípticos nas ruínas do capitalismo / Recife, PE
 Os Corpos são as Obras / Rio de Janeiro, RJ
 II Semana Acadêmica de Artes Visuais / São Luiz, MA
 Ovárias / Rio de Janeiro, RJ
 Queer Quarrel / Curitiba, PR
- 2018 Festival Kuceta / São Paulo, SP
 Corpos Visíveis / Rio de Janeiro, RJ
 Mulheres radicais: arte latino-americana 1960-1985 / São Paulo, SP
 Noite Estranha / Rio de Janeiro, RJ
 Periferia Trans / São Paulo, SP
 Mostra Devires / Salvador, BA
 Monstrash / Porto Alegre, RS
 Queermuseu / Rio de Janeiro, RJ
 Mulheres na coleção MAR / Rio de Janeiro, RJ
 Todos os Gêneros mostra de Arte e Diversidade / São Paulo, SP
 Meu Corpo Resiste / Rio Grande, RS
 A retomada da imagem será a presença / Rio de Janeiro, RJ
 Cu é lindo / Salvador, BA
 Expocuir / Manaus, AM

Ovárias / Rio de Janeiro, RJ
Semana Feminista das Artes Visuais / Florianópolis, SC
Transborda / Recife, PE
Dissenso e Destruição / Rio de Janeiro, RJ

Por fim, ao terminar o relato de uma série de experiências de campo - acontecimentos, eventos, articulações, partiremos agora, no próximo capítulo, para refletir sobre memória, história e arquivo transviado e como muitos dos relatos aqui presentes podem ser inscritos na história da arte através de estratégias de auto representação.

Memória, história e arquivo transviado e as implicações políticas do design

Dedico este capítulo para uma articulação sobre práticas de memória, história e arquivo gênero e sexo dissidentes a partir de reflexões teóricas e experiência de design de arquivo para memórias estético-políticas transviadas. Para tal empreitada, atravessaremos, perigosamente, os vastos campos da memória e da história para entender a noção de arquivo para além de um gaveteiro empoeirado, como cápsula do tempo que viaja ao futuro, e não ao passado, para lembrar (gesto sempre no presente) narrativas, práticas criativas e os corpos - ficções que contam algumas histórias de um movimento estético-político transviado/ cuir no Brasil na segunda década dos anos 2000.

Em uma reflexão teórica e prática, que lança um olhar *queerizado* sobre o arquivo e as estruturas que o suportam – estruturas constitutivas do discurso que abrigam –, levantaremos algumas *questões* que esperamos servir como contribuição crítica para o campo do design: como o design político pode ser ferramenta para a desconstrução de um aparato epistemológico que legitima o apagamento? Como reconfigurar o regime do sensível para que ele articule o campo das artes à visibilidade de corpos?

O caminho que propomos percorrer passa por uma colagem de conceitos acerca da memória e do arquivo, em diálogo com autores que nos ajudam a entender as condições que dão forma ao arquivo e à importância da salvaguarda de memórias transviadas para a escrita da história: implicações políticas do que deve ser mantido e quem tem o privilégio ou não de registrar; um olhar sobre as entranhas que dão sustentação ao arquivo como problema político do design.

Derivado do latim *designare*, o design é aqui conceituado não somente como desenho e plano esquemático para chegar a um fim, mas também como uma ação que designa, que determina, que acarreta implicações como arquiteturas, estruturas que abrigam registros de memórias transviadas. Para tal, propomos entender o design político do arquivo sob uma perspectiva queer/ cuir, para não somente buscar uma *desheteronormatização* (Egaña, Obiols, Pizarro, Posada, 2018) de suas bases estruturais, mas também abrir caminhos para tentativas de empreender práticas e experiências de arquivo que se aproximem minimamente da diversidade de memórias que se propõe abarcar.

O que se pretende é desenhar um conjunto de métodos de *transviação* (Portinari, 2017), de arquivo de memória e do campo do design, que rompam com lógicas de dominação discursivas, com dinâmicas de construção narrativas

uníssonas e higienizadoras. Métodos e técnicas que esperamos poder ser reproduzidos, regurgitados em novas frentes de registro, autônomas, para que outros sujeitos possam criar sua própria história, a partir da possibilidade de auto representação.

Abriremos caminhos para uma experiência de memória e arquivo através de encontros, obras e agentes envolvidos na mostra *Os Corpos são as Obras*, realizada no espaço Despina como parte do ciclo de Arte e Ativismo na América Latina, Rio de Janeiro, em 2017. Nesse sentido, invocamos questionamentos como: qual a relevância de manter vivo esse passado? Como se aproximar desses materiais por meio de arquivos vivos, de corpos e experiências como arquivo? Quais as implicações de desengavetar, “sair do armário” e tornar esses acontecimentos em memórias acessíveis?

Como relataremos ao longo destas linhas, a experiência resultou, para além da presente escrita, na criação de uma plataforma digital, repositório contínuo e vivo de memórias transviadas a partir das artes: *plataforma-arquivo*. Um processo para o qual damos o nome de arquivo vivo, alimentado de muitas frentes de experimentação: promoção do encontro de arquivos, conversas informais, pesquisa e alargamento das relações entre academia, práticas artísticas, ativismo político e presença nas ruas.

O processo de construção dessas memórias se deu coletivamente através da reunião de obras e corpos na mostra *Os Corpos são as obras* e da posterior participação e colaboração das agentes (artistas, ativistas) que toparam fazer parte de um processo de rememoração. É composto também por textos escritos no passado, publicações de *Facebook*, memórias imperfeitas e talvez, principalmente, pela vontade de arquivo deste pesquisador que vos escreve.

Uma vontade que vem de longe, do trauma de ter uma imagem apagada, como vimos em *Guigo é Bicha*, no início desta escrita. Neste arquivo estão presentes - como já vimos no capítulo anterior - escritos, convites, fotografias, relatos, lambe-lambes, vídeos do *YouTube*, redes sociais, obras de arte, encontros de corpos: arquivos que se desdobram sem cessar, em rede de códigos geradores de novos arquivos e subjetividades que se inscrevem no futuro (Seligmann-Silva, 2004).

Um processo que traz consigo múltiplos questionamentos acerca da escrita da história, da memória coletiva, do arquivo: a quem interessa rememorar ou esquecer? Qual visibilidade transviada buscamos? Quem mais está articulando estratégias similares no Brasil e no mundo (rede)? Por que é tão necessário articular memória e práticas de arquivo transviado? Quem decide o que se torna arquivo e quem detém os privilégios para tal? Qual o papel do design na constitui-

ção do arquivo? Qual desenho pode ter um arquivo de dissidências estético-políticas queer/cuir? Quais experiências são *inarquiváveis*? Como podemos arquivar juntas? Longe da intenção de responder a todas essas indagações de forma conclusiva, abrimos espaços para reflexão e práticas, preparando o terreno para as ações arquivistas erráticas que experimentamos no decorrer desta tese.

Memória e história

Para investigar as implicações do design político do arquivo nos atrevemos a atravessar, sem mergulhar com a devida profundidade, os rios caudalosos dos campos da memória e da história, conversando com autores que desconfiam e desconstroem a memória, bem como duvidam da história tal como é escrita.

Este é um dos privilégios de um projeto transdisciplinar, no qual a apropriação de um conjunto de conceitos de diversos saberes nos permite costurar uma colcha de retalhos que pode se tornar uma contribuição para a conformação de saberes, neste caso, na arte e design político transviado.

De que se trata, e como tratarmos, então, a memória – essa possibilidade de armazenamento, de retenção e esquecimento de lembranças de acontecimentos, e sua relação com a história? Com Paul Ricoeur, no seminário *Memória, História e Esquecimento* (2003), entendemos a memória como matriz da história, e as implicações dessa relação na escrita. O autor apresenta enigmas em torno da memória ao citar Aristóteles, em seu tratado *Da memória e da reminiscência*, no qual afirma que a memória é coisa do passado:

Que sentido dar a essa simples preposição 'de'? Este: uma recordação surge ao espírito sob a forma de uma imagem que, espontaneamente, se dá como signo de qualquer coisa diferente, realmente ausente, mas que consideramos como tendo existido no passado. Encontram-se reunidos três traços de forma paradoxal: a presença, a ausência, a anterioridade. Para o dizer de outra forma, a imagem-recordação está presente no espírito como alguma coisa que já não está lá, mas esteve. (Ricoeur, 2003, p.2)

Memória como recordação imagética de algo que já não está, mas que, em sua ausência, consideramos ter existido em um lugar do tempo passado. Nesse exercício, segundo Ricoeur (2003), se faz presente a ausência e a anterioridade. Ao se fazer presente, acontece uma atualização da experiência, movimentada por novas relações e conexões, e pela impermanência do sujeito que a evoca: sujeito que produz, inventa, distorce, suja, esquece, seleciona. Por isso a memória não poderia nunca tratar de uma realidade, mas sim de uma fabulação a partir do imaginário de seus agentes. Assim, a cada rememoração, temos uma versão atualizada de um diálogo que borra as ideias de passado, presente e futuro por causa do

que está por vir: dissolução da linearidade do tempo? Nesses múltiplos sentidos, entendemos a memória como disparadora de narrativas sobre experiências, imagens, sensações mutantes em contextos e temporalidades específicas: cápsulas do tempo e da experiência.

Assim, tão importante quanto a memória, e talvez constitutivo dela, é sua ausência. E sobre ela, diz Ricoeur (2003), recaem múltiplos sentidos: sonho, fantasma, utopia: é a falta do passado em uma distância temporal, sensorial: “o passado está, por assim dizer, presente na imagem como signo da sua ausência, mas trata-se de uma ausência que, não estando mais, é tida como tendo estado” (Ricoeur, 2003, p.2). Reside aí, nesse “tendo estado”, um enigma que a escrita da história, e sua reapropriação, leva consigo.

Para o teórico do design, Rafael Cardoso, a memória é “mais do que a simples ação de recuperar uma vivência, é um processo de reconstituição do passado pelo confronto com o presente e pela comparação com outras experiências paralelas” (Cardoso, 2016 p.86). Esse processo de reconstituição do passado, de que nos fala Cardoso, se remodela ao ser submetido às garras constituintes do arquivo como logo veremos. Essa reconstituição se converte em algo outro, um registro imediatamente distante do processo de rememoração, distante do contexto e das condições de rememoração.

É certo que nossas experiências e sensações passam pela memória, e viver é, em grande medida, um gesto de recordar. Memória é o que nos identifica, o que nos atribui uma identidade, nunca fixa, pois ela se renova, é esquecida, se sobrepõe, se edita em um fluxo constante de produção de narrativas que podem se alterar de acordo com o contexto em que se manifesta: “a memória é mais construída do que acessada, e sempre impressiona a capacidade humana de lembrar o que quer e de esquecer o que não quer” (Cardoso, 2016, p.65).

Refletir sobre memória transviada à luz de manifestações estético-políticas que se deram em um tempo “passado” envolve evocar vestígios de lembranças sensoriais e imagéticas, nos diferentes níveis de envolvimento dos muitos agentes testemunhos. Experiências que evocam memórias diminuídas, esquecimentos, esvaziamentos: impossibilidades de comunicar acontecimentos no nível que lá se deram.

“Mas não temos nada melhor do que a memória para nos assegurar de que alguma coisa se passou realmente antes que declarássemos lembrar-nos dela”, diz Paul Ricoeur (2003, p.2). E é neste lugar que reside o enigma e sua “frágil resolução”: a memória como transmissora da história, mas não só, pois somente ela, a memória, tem o privilégio de também transmitir a reapropriação de um passado histórico, privilégio com o qual a história não conta (Ricoeur, 2003).

Estaria nesse enigma a herança deixada pela memória à história: a presença do passado na imagem como sinal de sua ausência, e por isso entendida como o que teria estado. “Teria estado” é o que a memória se esforça para encontrar e se torna fiel a. Esse enigma, diz Ricoeur (2003), se mantém vivo na escrita, na recepção e reapropriação da história.

A história ocidental, tal como a conhecemos, está em crise, afirma Andreas Huyssen em *Presentes passados: palimpsestos urbanos e as políticas da memória* (2003). Houve um tempo em que a história marcava as fronteiras entre passado e presente, e parecia haver uma distância entre esses tempos. Uma distância suficiente para permitir “aprender” com a história. Os esforços do estado-nação em monumentalizar narrativas históricas universalizantes atribuíam certo sentido de transição na direção de uma modernidade cultural, política e social, base para imaginar futuros possíveis – para poucos (Huyssen 2003). Hoje, mais do que nunca, o passado, via meios midiáticos massivos de reprodução e museus, faz parte do presente: nos tornamos indivíduos-máquinas de salvaguarda de memória, arquivistas de nossas existências no aqui e agora. Se não gerar memória (foto para *Instagram*), não existiu. Teríamos, então, nos tornado arquivistas incessantes de nossas próprias memórias e, talvez por isso, nunca esquecemos tanto?

Se o ato de lembrar é sempre presente, a memória como modo de (re) apresentar pertence ao instante em que é evocada. Porém, nesses tempos de presença onipresente da memória, nunca esquecemos tanto. A intensidade das práticas de memória traz junto a intensidade da amnésia: “A destruição do passado traz o esquecimento” (Huyssen, 2003, p.2). Todo gesto de memória carrega consigo uma dimensão de traição, esquecimento e ausência. Sofremos hoje do que o autor nomeia como “hipertrofia da memória, não da história... uma fadiga da memória” (Huyssen, 2003, p.3), que se torna obsoleta na mesma velocidade que é estimulada pela indústria cultural.

Passados históricos garantiam certa coerência e estabilidade aos ideais de família, de nação, de estado, porém hoje essas conexões se mostram enfraquecidas (Huyssen, 2003). Temos evidências suficientes de como esse enfraquecimento é motivador de uma nova e desesperada ofensiva, por exemplo, pela manutenção da família tradicional brasileira (defendendo que no passado era “melhor”, um passado que nunca existiu) atualmente em curso no Brasil e em grande parte do ocidente. Invenções de passados compartilhados, narrativas reaproveitadas, requentadas mascaradas de um novo. Hoje, as formas como articulamos o passado e imaginamos futuros se dão, cada vez mais, através de memórias que transpassam fronteiras: do estado, da família (Huyssen, 2003).

Os processos de escrita da história ocidental vêm sendo questionados e desconstruídos fortemente ao longo dos últimos 100 anos por Benjamin (1987), Foucault (2008), Derrida (2001), Huyssen (2003). Seriam possíveis escritas da história que não se dão por via do vencedor? Como bem coloca Walter Benjamin em *Sobre o conceito de história*: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin, 1987, p.224).

Assim, para Benjamin (1987), a história não condiz com a verdade vivenciada, mas com um sequenciamento de vitórias das classes dominantes sobre seres sociais subalternizados por diferenças de classe. Outras histórias correm e sempre correrão em paralelo, histórias não escritas, documentos queimados, discursos higienizados.

Desconfiemos, portanto, da história tal qual ela nos é contada, não para acreditarmos em teorias conspiratórias, como a crença da terra plana, mas para entender que ao longo da história oficial, múltiplas outras formas de estar e de insurgir estiveram, estão e estarão presentes: “o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo” (Benjamin, 1987, p. 224). Assim, a história para Benjamin (1987) é artifício de uma construção que se dá não em um vazio do tempo, de uma página em branco, homogênea, mas sim de uma página já repleta de notas, de “agoras”. Para Benjamin (1987, p. 225) “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade”.

O descrédito com relação ao termo “aprender com a história” nos trouxe a um lugar onde o desejo por narrativas do passado, por recriações, revisões, releituras estão abalando as estruturas fundamentais da escrita da história tal como a conhecemos. Huyssen (2003) nos fala que as formas canônicas da história vêm sendo deslegitimadas metodológica e filosoficamente, e por isso a sedução pelo arquivo e por sua riqueza de narrativas humanas nunca foi tão relevante.

Perguntemos, portanto, como podem as memórias de arquivo entregar o lugar que a história já não dá mais conta? (Huyssen, 2003, p.6). Uma memória que, como vimos, é notoriamente pouco confiável, já que as suas próprias promessas de autenticidade são constitutivas. Ainda assim, em tempos de hipertrofia de memória, mais do que nunca precisamos dela para conectar passados e futuros que nos ajudem com a articulação política e social do presente (Huyssen, 2003). Memórias em que narrativas ficcionais são fontes heterogêneas de ocupação de tempos, para constituição de saberes transviados e seus arquivos imperfeitos e precários – uma trama que confunde relações discursivas e de poder da uníssona escrita da história “vencedora”.

Para articular memórias estético-políticas transviadas, sujeitos da presente pesquisa e experiências como saberes compartilhados por esses grupelhos transviados no espaço e no tempo, Maurice Halbwachs (1990) propõe o conceito de memória coletiva. Grupelhos, aqui, compreendidos como coletivos anarquistas, comunistas de ditadura ‘gayzista’, ameaçadores da ordem conservadora. Assim, nesses movimentos que partem de um grupelho, as imagens e experiências coletivas por ele produzidas não são como um quadro negro que pode ser desenhado e apagado, pois cada participante desse grupo recebe impressões uns dos outros: memória coletiva.

A mostra *Os Corpos são as Obras*, um dos objetos desta pesquisa, se converteu, durante o tempo de sua ativação, em um espaço temporal coletivizado de experiências a partir dos corpos e das interações imagéticas lá vividas: “cada detalhe, cada aspecto deste lugar tem um significado inteligente somente para os membros do grupo, porque cada pequena parte do espaço corresponde a vários aspectos da estrutura e vida da sua sociedade” (Halbwachs, 1990, p. 306).

O que se dá, segundo Halbwachs, é uma consciência mais aguçada do passado e presente dos participantes – laços que, ao se amarrarem a um espaço físico, ganham maior vivacidade e se inscrevem. Um evento como esse resulta na modificação do grupo com relação ao próprio lugar: “desde então, nem o grupo, nem a memória coletiva permanece a mesma” (Halbwachs, 1990, p.306).

Para Halbwachs (1990), a memória coletiva seria pautada por uma continuidade que deveria ser olhada no plural, porque envolve tanto memórias do indivíduo quanto as de uma sociedade, que constroem a base para formular identidades. Uma combinação coletiva que a história não abarca, por considerar apenas grandes acontecimentos que marcam uma nação.

Podemos, então, nos perguntar em que medida essa memória coletiva é passível de ser resguardada e tornar-se registro? Uma coisa é certa, esses registros já partem de um lugar de incompletude e imperfeição. O arquivo, para Jacques Derrida em *Mal de Arquivo* (2001), nunca será a memória: “... nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior” (Derrida, 2001 p.22), ao contrário, o lugar do arquivo reside justamente na falta da memória originária e estrutural. Vamos a ele.

Arquivo e o que o design tem com isso

Diz-se que o arquivo é um repositório documental (aqui pensado como vestígio) de memórias seletivas, provas, evidências do passado, subsídios para a conformação de discursos – histórias e ficções, que constituem saberes.

Em *Arqueologia do saber*, Michel Foucault (2008b) tratou de buscar, através da arqueologia, sentidos, articulações e meios que fazem de coisas ditas, práticas discursivas. É no plano do discurso que Foucault justapõe entes heterogêneos que dão forma ao que o autor chama de disciplinas. Foucault (2008b) define discurso como conjuntos de enunciados que, ao longo do tempo e do espaço, conformam áreas autônomas porém interdependentes, com as disciplinas (medicina, museu, direito, sexualidade). Através da arqueologia, o autor apontou caminhos de como saberes (construção de verdades) emergem de acordo com complexas relações discursivas, nas quais têm lugar rupturas, unificações e uma sujeição a condições de aparecimento, acúmulo, encadeamento e desaparecimento.

Em suas investigações, Foucault (2008b) não trata de julgar e interpretar o teor de discursos em si mesmos, mas de criar um olhar sobre os enunciados, este conjunto de regras que tornam uma expressão discursivamente relevante. Esse olhar, que Foucault (2008b) define como arqueologia, não pretende buscar começo ou fim, ou atrelar seus achados a uma investigação geológica, mas interrogar o que já foi dito, as “coisas ditas” no nível de sua existência: “A arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo” (Foucault, 2008b, p.149).

É a partir dessas formulações que propõem determinada forma de olhar que Foucault (2008b) inclui o arquivo em sua arqueologia dos saberes, como um sistema de enunciados que tem acontecimentos de um lado, e coisas (estruturas) de outro. O autor fala de como, nas tecnologias das práticas discursivas, se encontram em atuação sistemas que determinam enunciados (regras que tornam uma expressão discursiva significativa) como também acontecimentos (produção de verdade). Processos que se dariam a partir de condições do que Foucault (2008b) chama de domínio de aparecimento e arcação que suporta acontecimentos: “o arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (Foucault, 2008b, p.147).

Esses dois elementos – acontecimentos e coisas – dão forma ao arquivo, e neles se instauram relações de poder que logo darão um sentido ao discurso. Foucault (2008b) ainda aponta a importância de ler o arquivo como algo inseparável de um jogo de relações de poder. O arquivo se torna arquivo não em função

apenas de coisas ditas, e “em lugar de serem figuras confusas e como que inseridas, um pouco ao acaso, em processos mudos, nascem segundo regularidades específicas” (Foucault, 2008b p.146).

Arrisco uma definição de arquivo transviado, proposta desta pesquisa: dispositivo que não apenas conserva mas revela, mesmo que precariamente e por fragmentos, um sistema complexo e relacional de arranjo de ideias. Repositório vivo de narrativas não lineares e atravessadas por abruptas interrupções, descon continuidades que deixam rastros (de sangue muitas vezes), pegadas e rupturas que revelam as relações de poder inscritas no processo de sua fundação ou destruição (vestígios).

Ao contrário do que podemos entender por ideal de salvaguarda atribuído ao arquivo, no qual o acontecimento estaria protegido do enunciado, por deste ter escapado no ponto da instauração do arquivo para memórias futuras, Foucault (2008b) vai dizer que é na raiz do enunciado-acontecimento e na forma que o mesmo ganha onde se define o “sistema de sua enunciabilidade” (Foucault, 2008b p.147). Podemos afirmar, portanto, que o arquivo não é isento, por ser inseparável do enunciado. Na sua origem, o arquivo é constitutivo do discurso, então, politicamente responsável pela produção discursiva que abriga e comunica.

Mais do que ser um grande repositório de tudo que foi proferido em discurso, para além de um recurso que garante a permanência do meio do discurso, é o arquivo que faz o trabalho de diferenciação dos discursos, em toda a sua multiplicidade, e decide sua permanência no tempo (Foucault, 2008b). Nesse trabalho de diferenciação dos discursos, é definido o que e como virá a se tornar arquivo. Registros que são subsídios para a escrita de histórias e interpretações futuras, subsídios também para o enterramento de tantas outras ali ausentes: evidência da parcialidade do arquivo e da escrita da história.

Achilles Mbembe, em *O Poder dos Arquivos e seus Limites* (2002), vai dizer que o arquivo é produto de um julgamento, o resultado de práticas de um poder e competência específicos; julgamento que resulta na inclusão de certos documentos, enquanto outros são rejeitados. O arquivo é, segundo o pensador, discriminatório em sua essência, o que leva a conferir privilégios a certos discursos e atribuir status hierárquico de “não arquivável” a outros: “O arquivo não é um dado, é um status” (Mbembe, 2002, p. 20).

Status que garante visibilidade, uma posição na hierarquia, e, principalmente, status de prova. Prova de que vida um dia existiu, algo aconteceu, e, portanto, matéria para que discursos sejam transformados em verdades. O destino final do arquivo está localizado fora da sua própria materialidade, ao se tornar parte de uma história com a qual colaborou (Mbembe, 2002).

Jacques Derrida, no seminário *Mal de Arquivo – uma impressão Freudiana* (2001), coloca inúmeras questões acerca da impossibilidade de definição do arquivo, sua etimologia e história, identificando suas origens naqueles que oficialmente detêm a responsabilidade da guarda de documentos importantes para ir além. O autor utiliza como objeto o trabalho de Yosef Yerushalmi de memória acerca da obra de Sigmund Freud.

Derrida (2001) nos auxilia a refletir sobre o arquivo sem necessariamente trazer um conceito absoluto para o termo. Através de uma série de impressões imprecisas, o autor nos fala de como o desejo de arquivo se dá por sua inegável finitude radical, pela possibilidade de esquecimento. O “mal de arquivo”, expressão que dá título ao seminário, representa a ameaça de pulsão de morte, de agressão, de destruição – uma ameaça sem fim que transcende condições espaços-temporais da conservação (Derrida, 2001).

O argumento que mais nos interessa no trabalho de Derrida (2001) é a noção de que a estrutura que sustenta, que dá forma ao arquivo, é determinante para a definição do que pode ser armazenado. O autor mostra, então, como a história e a memória são ditadas pelas condições materiais e pelos métodos tecnológicos utilizados num dado momento: o que consideramos ser, portanto, uma questão também do design.

O design, campo ainda tão carente de conceituação é, portanto, muito profícuo para ser situado em um entre lugar, como meio, como ação que “in+forma” (Cardoso, 2007), ou seja, que dá forma a algo: vaso comunicante. Um quebra cabeça de peças marcadas, que “solucionado” cria uma miragem de totalidade, revela uma paisagem composta por uma arquitetura na qual os tempos são entrelaçados.

Propomos, perigosamente – dado que não somos arquivistas de formação, tampouco profundos estudiosos do arquivo –, olhar para o papel político do design nesses processos de construção do arquivo. Para tal, intencionamos propor o design como técnica que sugere caminhos para dar forma a meios de distribuição da informação, e, neste caso, pelos modos como arquivos são desenhados e salvaguardados tanto analógica quanto digitalmente.

Refletir sobre a constituição das bases do arquivo, desta feita, passa por entender como essas estruturas se materializam, que critérios são utilizados e a partir de quais normas e condições sócio-políticas e tecnologias: privilégio de arquivo.

A partir desses argumentos, soa um alerta relativo à responsabilidade política do campo do design, enquanto máquina e dispositivo gerador de procedimentos e estruturas de sustentação da arquitetura de informação, que darão

forma e sentido às informações que acolhem no arquivo. O design pensa, logo, é um agente atuante na produção e na propagação de discursos. O design invoca práticas políticas nas formas como registros serão sustentados, por quem serão lidos e por quanto tempo (obsolescência programada): mortes anunciadas, vozes silenciadas.

Nesse sentido, Derrida ao perguntar “a quem cabe, em última instância, a autoridade sobre a instituição do arquivo? Como fazer as correspondências entre o memento, o índice, a prova e o testemunho?” (Derrida, 2001 p.7), nos provoca a pensar para além do conteúdo do arquivo, para conjecturar quem é o sujeito arquivador, que critérios e técnicas esse sujeito utilizou, como o arquivo foi tratado e como foi indexado, quais informações não foram consideradas ou ocultadas? Designer-arquivador.

Arquivo, uma experiência subjetiva que depende, segundo Mbembe (2002), de quem o possui, a quais autoridades se submete, do contexto político em que é visitado, das condições e da facilidade de acesso do que é buscado e do que realmente é encontrado. Ainda depende das formas de decodificação utilizadas para dar forma a algo que será, por fim, tornado público.

Na mesma linha, para Derrida (2001), uma epistemologia do arquivo não pode ignorar a teoria que o institucionaliza – ao mesmo tempo –, a lei que se inscreve e o direito que a autoriza. Um direito com uma série de limites, cuja história deve ser desconstruída – direito da família ou do Estado, relações entre secreto e visível (ou privado e público), bem como definição de direitos de propriedade, de reprodução, de acesso, publicação.

Para Boris Groys em *Sobre Lo Nuevo: Ensayo de una economía cultural* (2005), o arquivo, essa formatação de memória, demanda uma articulação em duas instâncias: a materialidade e a permanência. Groys (2005) nos lembra de como a construção e a organização da memória cultural – hoje largamente materializada por bibliotecas, museus, centros acadêmicos e todas as formas de arquivos – são realizadas por relações hierárquicas.

Essas instituições, que também estão baseadas em uma disposição hierárquica, se responsabilizam tanto pela tutela, pela sistematização e pela manutenção, para que essa memória cultural permaneça em perfeito estado, quanto pela seleção e pela incorporação de novos arquivos que estejam de acordo com o modelo que julgam ser digno de conservação. E toda a produção que fica fora desses arquivos, considerados dotados de valor cultural, se localiza no que Groys (2005) chama de espaço profano. O espaço profano é extremamente heterogêneo, porque está constituído pelas coisas mais diversas e pelas mais distintas formas de relação:

As coisas do espaço profano não se conservam de propósito. (...) O espaço profano está constituído por tudo aquilo que não tem valor, pelo insignificante, o que não tem interesse, o que está fora da cultura, o irrelevante: em uma palavra, por tudo que é passageiro. (GROYS, 2005, p. 76).

Será olhando criticamente para suas estruturas de constituição, nas implicações políticas de seu resguardo, na distribuição e na interpretação que podemos garantir uma democratização efetiva do arquivo se for aliada a garantias de participação e acesso. Um registro sujeito a mudanças de definição, interpretação e no tempo, suspenso imediatamente após as garantias e normas de ordenamento que lhe haviam servido até o momento em que foi capturado.

Ou seja, qualquer possibilidade de ordem do saber e científica fica, assim, suspensa (Derrida, 2001). Suspeitemos do arquivo sempre, portanto. Suspeitemos das decisões, das nossas próprias decisões sobre os rumos do arquivo aqui em construção. E ainda, não há arquivo sem um lugar para inscrição, sem uma técnica para reprodução, ou seja, “não há arquivo sem exterior” (Derrida, 2001 p.22). Aqui, mais uma vez, somos provocados a entender o papel do design como técnica constitutiva desse “exterior”, que encontra encaixes para seu objeto – memória incapturável – impossibilitado de emular a experiência espontânea da memória.

O meio é a mensagem, afirmou Marshall McLuhan em 1964, em seu célebre trabalho *Entendendo Mídia – As extensões do homem*. McLuhan (1994) nos diz que a forma com que a mensagem é passada, isto é, o meio, é tão importante quanto o teor transmitido pelo mesmo, pois sem o meio, seria impossível a transmissão da mensagem: “Os suportes são determinantes na mensagem: os conteúdos modificam-se em função dos meios que os veiculam. O meio é a mensagem porque é o meio o que modela e controla a escala e forma das associações e trabalho humanos” (McLuhan, 1994, p. 12).

Portanto, o desenho de arquivo é um gesto de arquivamento que, ao registrar o evento, o produz. Segundo Derrida: “a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do arquivo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro” (Derrida, 2001, p. 29). Esses argumentos apontam, mais uma vez, para uma responsabilidade ético-política do design, do envolvimento total do designer com relação ao arquivo, indagações escassamente abordadas nos estudos do campo.

Entender o design, e técnicas e processos que têm papel fundamental na instituição de acontecimentos arquiváveis é não apenas desconstruir um campo que evitar lançar um olhar crítico sobre sua epistemologia, mas também criar novas possibilidades futuras de construção de técnicas mais abrangentes, coletivi-

zadas e democráticas. Assim, uma articulação acerca do design político passa por turvar as linhas imaginárias e imaginadas que insistem em separar os campos da comunicação, o design e as artes, para instaurar uma prática de design engajada na autocrítica, que cria pontes de interlocução entre essas áreas. Design Político deve se engajar em criar espaços de contestação. Cabe, assim, ao designer refletir sobre seu papel como navegante de um campo expandido, que não vê limitações com relação à sua atuação, mas entende como áreas tão diversas e interconectadas tem implicações políticas no seu modo de atuar.

Design de arquivo é uma questão do futuro, e não do passado; é uma responsabilidade para o amanhã: “aqui trata-se do futuro e do arquivo como experiência irreduzível do futuro” (Derrida, 2001 p.88). Só saberemos do arquivo num tempo futuro, ou quem sabe nunca saberemos: registros pouco visíveis ou acessíveis, privados ou escondidos, são passíveis de novas interpretações, traduções inéditas em outros contextos e estruturas de escrita da história.

Por isso, nosso interesse não é apenas o de criar arquivos de memórias transviadas, projetado desde a estrutura que lhe garante suporte, mas disponibilizá-los em múltiplos meios (mensagens): na presente publicação, e também através da plataforma digital do arquivo no endereço tropicuir.org – ainda que mesmo esta possua restrições quanto a distribuição e acesso democrático, dado que grande parte da população brasileira ainda não conta com acesso à internet, ou o mesmo é limitado pelos pacotes de consumo das operadoras de telefonia.

Neste exercício de arquivo, é preciso destacar uma questão ética relevante em torno das minhas intenções fetiche-arquivistas: a mesma bicha que escreve estas linhas é a bicha que se envolveu na geração de muitas das memórias, provocou sua ativação, participou e também assistiu de longe. É também a mesma bicha que se propõe a desenhar e criticar o campo do design do arquivo e através do qual salvaguardará memórias coletivas. São muitas as implicações políticas resultantes desse “envolvimento total”, desse processo de design total em que me envolvi.

Sobre esse nível de envolvimento com o arquivo, Derrida nos alerta o seguinte: “o primeiro arquivista institui o arquivo como deve ser, isto é, não apenas exibindo o documento mas estabelecendo-o. Ele o lê, interpreta e classifica.” (Derrida, 2001, p.73). Esse esforço é, além de uma grande viagem egóica e de sofrência de arquivo, um gesto de ativismo político imperfeito.

Ao longo das próximas linhas, vamos refletir junto a pensadores e arquivadores queer, cuir, feministas que nos ajudarão a refletir politicamente o design do arquivo transviado, assumidamente falho já em sua proposta conceitual. Utilizar o termo arquivo, para além de projetar um sistema de memórias desclassi-

ficadas e abjetas, é um gesto político de ocupação de um sistema que invisibiliza práticas estético-políticas transviadas. Quem tem direito à memória? Quem tem direito a governar a memória?

Queerizando o design para construir arquivos transviadx

A pesquisadora Fernanda Nogueira, em seu artigo *Memória em disputa: artes obscenas em foco* (2016) pergunta o seguinte: “Onde está? Onde está a memória, a conexão, o legado que nos leva, no Brasil, ao trabalho de coletivos ativistas, espaços, e artistas transviadx?” (Nogueira, 2016, p.107).

A autora nos fala de como a história da arte, das manifestações estéticas, é um conjunto de discursos sociais que se pautam por “meios de produção” a partir de um eixo hegemônico de circulação de conhecimento. Sobre isso, diz:

Formas de existência que, neste território, ainda em pleno processo colonial-civilizatório, foram cúmplices da segregação racial e social, da supressão de conhecimentos subalternos, da eliminação da memória, e da hierarquização das linguagens e das manifestações estéticas, dos corpos e das suas carnes. Mas, aos poucos, vamos desfazendo esses antolhos para ter a possibilidade de ativar a produção discursiva dessas práticas estéticas e devolver-lhes toda a sua densidade crítica e a trama de relações de poder, políticas e afetivas, que elas trazem à superfície. (Nogueira, 2016, p.108)

Retornemos à etimologia do termo arquivo para revelar nossas intenções de ruptura. Arquivo provém de *arkheia*: registros públicos, tornar público; Arkhe: governo. Tomar as rédeas do próprio arquivo, agenciar arquivos como resposta a questões como: quem tem direito de gravar e ser gravado, de tornar e ser tornado público?

A pesquisadora chilena Paulina Varas (2018) questiona o uso do termo arquivo para coleções de artistas, por exemplo. Arquivos que são encontrados em situações que escapam às regras de organização e socialização sob normas unificadas de documentos e vestígios. Varas propõe dar o nome de arquivo monstro para um arquivo que resiste às formas de organização normalizadas. Monstruoso, segundo Varas (2018), como aquele que não se adequa a uma única maneira de ser, que é indomável, surge quando menos se espera, torna visível aquilo que nunca se pretendeu dar a ver. Arquivo monstro insiste sobre o que se quer esquecer (Varas, 2018). O monstruoso é também uma figura, segundo Varas, que permitiu as mulheres se aproximarem da ideia de serem bruxas, de manter memórias críticas da mulher sábia, que guarda e contém os saberes para a subsistência da vida e de nossas memórias, que, mesmo muitas vezes queimadas vivas, sobrevivem.

Para a pesquisadora, um arquivo monstruoso sobrevive, porque “reconhecemos em seu cuidado a delicadeza de sua potência política” (Varas, 2018, p.

14). Cuidado que conceitua o que será nomeado por Varas (2018) de *arquivum delicatum*: documentos que habilitam linhas de fuga possíveis para engendrar sentidos no tempo presente e fraturas na homogeneidade do relato. “O documento que permite quebrar leituras instituídas e criar novos contextos de interpretação para uma mesma obra, um mesmo acontecimento” (Giunta, 2012, p. 10).

“Eu me reservo o direito de ser um monstro. Nem homem, nem mulher, nem XXY, nem H2O. Eu, monstro do meu desejo!”⁶⁰ proclama a escritora e artista trans argentina, Susy Shock. Eletrizados por Susy Shock, partimos a seguir para exemplos de arquivos queer, cuir, e para converter o design em um ente submisso de nossos desejos desviantes.

Desejo desviante que se mostra necessário para articular memórias transviadas, disposto a se envolver em uma arqueologia não normativa. O desejo desviado é ponto de partida, ferramenta de trabalho e de gozo. Fomentar práticas de um design político é entender a potência do campo, tomando-o não apenas máquina geradora de técnicas projetuais que facilitam articulações, via espaços materiais, meios comunicacionais ou dinâmicas memoriais contra normativos, mas também, e sobretudo, como um desenvolvedor de enunciação crítica, até mesmo de sua própria constituição enquanto produtor de subjetivações normativas. Uma postura de análise problematizadora, articulada com e a partir dos estudos queer e cuir: por uma *queerização* do design.

Queerização, segundo o artigo *Queerizando o design* (2017) de Denise Portinari, consiste em abrir os olhos do campo para as implicações éticas, estéticas e políticas de suas práticas na atualidade. Abertura que se dá a partir de um processo de sensibilização e tensão do campo sobre suas práticas e seus escoamentos políticos, éticos e subjetivos, “abordando-o enquanto processo social de configuração do sensível compartilhado, do espaço comum” (Portinari, 2017, p. 2).

Para Portinari (2017), essa “queerização” passa por uma problematização e uma “transviação” do papel do design na produção da normatividade, uma análise sobre as formas como ele se insere nesse processo e apontar suas responsabilidades. Nesse sentido, Portinari (2017) sugere o agenciamento do campo para produção de perspectivas e práticas contra-normativas, ferramentas de articulação política e transviada. Ela aponta ainda para os perigos totalizantes de entender o campo do design como um, assim como é nocivo olhar as práticas queer de modo unificado, “uma abordagem que não poderia ser mais anti-queer” (Portinari, 2017, p. 3).

60 Para mais ver: <https://www.youtube.com/watch?v=76OIRt23BIO>

Queerizar é problematizar a normatividade e potencializar a diferença, lá onde elas se produzem: nos dispositivos de saber e de poder, na performatividade dos discursos e das práticas, na materialização e partilha das (in)visibilidades – e nos seus pontos de fragmentação e fissura (Portinari, 2017, p. 14).

Queerizar o design trata, portanto, de dar a ver, à exaustão, seus processos constitutivos e atribuir responsabilidades políticas: expor o que politicamente se pretende não dar a ver. Trata-se de também colaborar com o campo no sentido de torná-lo maduro para que ele possa, criticamente, questionar os próprios processos.

Para Adrian Forty, em *Objetos de desejo* (2007), o design é uma atividade muito mais significativa do que costuma reconhecer, principalmente no que tange seus aspectos econômicos e ideológicos:

Longe de ser uma atividade artística neutra e inofensiva, o design, por sua própria natureza, provoca efeitos muito mais duradouros do que os produtos efêmeros da mídia porque pode dar formas mais tangíveis e permanentes às ideias sobre quem somos e como devemos nos comportar (Forty, 2017, p.12).

Forty (2017) analisou diferentes objetos de consumo e os discursos a eles atribuídos, em catálogos de venda postal norte-americanos da virada do século XX. Seu objetivo era dar a ver certas categorias e a naturalização da marcação, via desenhos têxteis e de mobiliários, das diferenças entre homens e mulheres; crianças e adultos; ricos e pobres, para demonstrar a atuação do campo do design como dispositivo de estruturação de lógicas binárias. Forty (2017) nos mostra como o design está politicamente involucrado na cultural material, ao responder aos contextos temporais, sociais e políticos nos quais está inserido.

Temos aqui, portanto, o objetivo de propor não só projetar criticamente o design de arquivo, mas também fazer uso de ferramentas do próprio campo como oportunidade para intercomunicar experiências e repensar os regimes de visibilidade em suas nuances internas, dando a ver pontos de fuga, válvulas de escape, saídas de emergências que se tornem portas de entrada, canais de acesso e janelas de visualização.

Surge um questionamento: desenhar arquivos desviados para quem? Arisco dizer que para nossos pares, para nossas comunidades interconectadas, para gerações futuras, para a conformação de redes de fortalecimento, fonte de saberes ancestrais. Como já relatado, as experiências de encontro e ativação de arquivos, de remexer nos vestígios de nossos passados, durante a mostra *Os Corpos são as Obras*, apenas demonstram a necessidade de refletir sobre o quanto nossos estados presentes estão conectados com memórias que nos são sistematicamente negadas.

Além de preencher espaços vazios, corrigir esquecimentos, nem muito menos reivindicar uma arte “bicha”, “sapa”, “trans”, o que aqui está em jogo diz respeito principalmente a um movimento para desestabilizar as estruturas da história das artes e os tratados de autoridade da epistemologia dominante que abrem espaços momentâneos “de inclusão” apenas para colocar a cabeça no travesseiro e dormir tranquilamente. É insuficiente porque é esse mesmo sistema que manterá operante, paralelamente, cancelamentos, expulsões e silenciamentos.

Para Nelly Richard, em *Crítica y Política* (2013), não interessa ilustrar os conteúdos de uma diferença já construída, mas sim “mobilizar um processo de diferenciação simbólica que altere as codificações de poder genérico-sexual nos sistemas de representação e valorização cultural dominantes” (Richard, 2013 p.104).

Inquietações presentes nesse processo de visibilidade nos fazem indagar se as manifestações que produzimos não deveriam residir apenas lá, na experiência passada? Jose Muñoz, em *Efêmera como evidência: notas introdutórias ao queer* (1996), fala de como a transviadagem sempre se transmitiu de forma secreta, na sombra, na noite, no subterrâneo. Muñoz nos dá indícios de uma impossibilidade de captura de memórias: indícios de saberes articulados estrategicamente para escapar de qualquer tentativa de captura.

Porque se tratam de lugares que asseguram sobrevivência, convivência e beijo na boca. Saberes que se dão através da língua bajubá das travestis, inteligível somente aos entendidos; através dos lenços coloridos que codificam as preferências sexuais na pegação das bichas norte-americanas; na reunião de corpos desejosos irreconhecíveis na escuridão dos quartos escuros; na pista de dança de inferninhos discretos; nas reuniões das “turmas” para socialização e transformismo em casas de amigos, que estalavam os dedos ao invés de aplaudir para não despertar a curiosidade de vizinhos, no Rio de Janeiro dos anos 1950.

Nas beiras da heteronorma nos colocamos, e é pelas beiras que comemos e gozamos. E por isso falamos por códigos, criamos linguagens próprias de comunicação, indissociáveis do corpo marcadamente presente, por vezes ausente. Muñoz (1996) argumenta que a ausência de práticas transviadas em arquivos oficiais estaria relacionada a uma certa efemeridade da performatividade transviada. Destruir e apagar rastros e pegadas foi, e ainda é, muito importante para garantir nossa sobrevivência, principalmente a de corpos mais vulneráveis e suscetíveis às violências de gênero, raça e classe historicamente instituídas no Brasil: insegurança de arquivo.

Esta é uma preocupação que me atravessou durante todo o processo de desenho deste arquivo. Como gay branca assimilada, posso garantir uma certa

segurança, mas e outras bixas e travestis em situações sociais e econômicas muito mais precárias? Ignorar essas diferenças seria incorrer em um erro de achatar a transviadagem como um mesmo lugar habitado por todes de maneira similar.

Nesse sentido, nossa relação com evidências históricas e rastros é também bastante atribulada (Muñoz 2009), pois historicamente foi utilizada para gerar processos patologizantes, encarceramento (lembremos da lei da vadiagem na ditadura militar no Brasil, que prendeu muitas travestis trabalhadoras do sexo) em processos violentos para disciplinar nossos comportamentos e atos. Na tentativa de escrevermos nossas histórias, existe sempre um guardião da presença heteronormativa, que vai trabalhar na invalidação dessas evidências, as tornar menores, ou invisíveis, ou ainda aproveitar-se delas para atos de violência contra nossos corpos.

Assim, a forma como essas evidências são tratadas demandam, acima de tudo, cuidado e precisam ser revistas quando tratamos de inscrever memórias transviadas neste ‘desmunhecar’ do arquivo. Estes talvez possam ser nossos questionamentos de partida para as práticas de arquivos aqui suscitadas: queremos um arquivo? Quais os riscos de mantermos um arquivo público dessas práticas? Quem tem o privilégio de se deixar ver? Quantas ainda precisam se manter à margem para simplesmente sobreviver?

Judith Halberstam, em *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (2005), pondera que um arquivo *queer* não se trata de um mero repositório, mas da construção de uma memória coletiva, na qual estão presentes registros complexos de vidas transviadas. E para que funcionem e sejam ativados, eles devem estar disponíveis para olhares capazes de lidar com a complexidade das histórias neles presentes.

Halberstam (2005) fala da ideia de bloco histórico, alianças entre uma minoria acadêmica e corpos transviados e de como investigações universitárias têm um papel fundamental não somente na construção de memórias e arquivos cuir, mas na circulação de suas multiplicidades e sofisticções. O apuro pode colaborar para que a radicalidade dos trabalhos permaneçam nas mãos das “subculturas transviadas” (Halberstam, 2005).

Neste caminho para desenhar um arquivo transviado, esbarramos em um problema preliminar já no momento de sua concepção. Derrida (2001) nos fala que não haveria arquivamento sem título, sem um nome – e por isso sem uma lei que dita sua legitimação, que o classifica e o hierarquiza: “sem ordem e sem ordem, no duplo sentido desta palavra” (Derrida, 2001 p.56). Ora, se refletir sob uma perspectiva cuir implica extrapolar o gesto de atribuir nomes, identidades, categorias e encaixar em padrões que, ao longo dos últimos 100 anos, serviram

para patologizar e marginalizar nossos corpos, como, então, propor um design de arquivo que mitiga esse conflito?

Temo dizer que esse intento de arquivo imperfeito incorre no risco de reproduzir as mesmas técnicas que propõe rejeitar e, para tal, alguns cuidados são necessários.

Se o arquivo, articulado em um prisma mais institucional, demanda a normatização e binarização de seus conteúdos, os de dissidência sexuais se mostram pouco usuais e não normativos, e correm o risco de serem esvaziados, ‘branqueados’ pelas tentativas de submeter suas práticas à regra da norma, para coincidir narrativamente com a coerência de outros fundos documentais.

A escuta dos corpos, a auto representação, o abandono de nomes e classificações e a resignificação de termos pejorativos podem dar pistas de um caminho possível para contornar estas questões. Como veremos mais adiante, a alimentação indexadora do arquivo tropicuir.org se deu de forma coletiva, com a ajuda de Paul Preciado e a partir dos próprios corpos emanando palavras que os atravessam, que os representam.

Ainda sobre esta questão classificatória, ao visitar os arquivos de uma arquivista amadora, em sua página na internet, me deparo com a seguinte pergunta: “Como configurar um arquivo, um quadro de classificação, uma ferramenta de recuperação, índices, catálogos, de materiais que procedem de pessoas que desafiam a taxonomia a cada dia?” nos pergunta a *Amateur Archivist* (2015).

O desafio começa no processo de classificação de obras, experiências e vivências tão múltiplas. Seguimos com indagações: como classificar os desclassificados? Que reapropriações táticas dos termos arquivistas são possíveis? Quais outras dinâmicas de classificação, visualização e leitura podemos engendrar, para além daquelas definidas por um sistema desenhado sobre estruturas heteronormativas?

É a partir de práticas cuir que buscaremos subsídios para subverter e eliminar categorias e hierarquias no sentido de destituir a norma e nos unirmos ao registro para marcar um tempo, os termos e gírias característicos, as reapropriações políticas para imaginários de futuro coletivizados.

A partir do revisionismo histórico, temos como ponto de partida a proposta de escapar dos sujeitos históricos, do que é contado, para ir na direção do corpo contador de sua própria história, criador de sua própria narrativa coletiva. Nesse sentido, desenhar um arquivo transviado passa pela sistematização de práticas de auto representação: fui tornando objeto, abjeto, agora posso ser sujeito da nossa memória coletiva.

Charles Morris e K.J. Rawson, em *Queer archives/ Archival queers* (2013), argumentam que arquivos *queer*, em suas próprias existências, criticam e desa-

fiam a normatividade e a circulação de coleções entre instituições. Instauramos processos de invalidação de normas dadas até então como regra. Quem fomos, somos e seremos não pode ser entendido como dado, como algo estável e fixo e por isso os gestos de nos fazermos presentes, de desestabilizar os registros com nossas presenças abjetas e nossas auto representações são marcadores de que por ali um dia passamos e constituem, portanto, em si mesmas uma intervenção política (Morris & Rawson, 2013).

Os rastros que deixamos e suas respectivas efemeridade, sinais intermitentes de outros tempos e espaços, são lugares de promessa de potência transviada, ainda sempre por realizar, presentes na sua precariedade para podermos imaginar futuros em nossos corpos e nossos corpos no futuro (Muñoz, 1996).

Nesse sentido, nos alinhamos com Morris & Rawson (2013) em um impulso de engajamento social e memória coletiva, ao entender as práticas de arquivo como conectores entre temporalidades – entre tempos identitários e pós-identitários, tempos sombrios e violentos, tempos orgulhosos: temporalidades que se fundem e se traduzem em fontes retóricas de produção cultural.

Se tratam de movimentos de memória que ganham potência ao termos consciência do que está em jogo: autoconhecimento, engajamento, escuta e fala sobre esses rastros, traços, e corporeidades de combinações infinitas. Um convite para testemunhar, através de práticas artísticas entendidas como práticas políticas, lugares onde todas nos tornamos agentes e deixamos rastros. Testemunhos como movimentos de emancipação e evidências de existência de comunidades marginalizadas, lidos aqui como atos críticos de documentação. Mais significativo ainda é imaginarmos leituras de documentações em futuros próximos e distantes sobre “momentos, objetos, performances e espaço que podem oferecer iluminações emancipatórias do lugar transviado” (Muñoz, 1996, p.22).

Ann Cvetkovich, em *The Queer art of the counter archive* (2011), a partir de suas práticas sobre o *Lesbian Herstory Archives*⁶¹ (LHA), nos convida a refletir o arquivo cuir para além de uma experiência intelectual, mas como um arquivo de sentimentos. Uma busca por traçar relações afetivas com acontecimentos e como “atos de construção de arquivos radicais podem sustentar um futuro cuir, ao nos lembrar de passados cuir” (Cvetkovich, 2011, p.35). Para a autora, nossas comunidades transviadas têm uma necessidade emocional de ter história, apontando para a permanente urgência do arquivo questionador do que virá a arquivar e narrar: arquivos urgentes desencaixados das normas usuais do arquivo. Resta a dificuldade de organizar narrativamente, com a coerência que se espera de outras práticas documentais. Temos aqui mais uma pista para o design político transviado.

61 Para mais ver: <http://www.lesbianherstoryarchives.org/>

Assim como o *Lesbian Herstory Archive* busca estabelecer conexões entre décadas passadas e o presente, ao reconfigurar seus significados para novas gerações, esta pesquisa busca a salvaguarda de práticas estético-políticas como movimento de inscrição, atrevo dizer, nas histórias das artes, de práticas possíveis de cooptação do castelo de marfim das artes brancas heteronormativas. Dessa feita, passemos agora para algumas notas sobre os processos de construção de arquivo de muitas das memórias narradas, no capítulo anterior, das experiências de campo.

Reflexões e práticas de arquivo da mostra *Os Corpos são as Obras*

Após situarmos as relações entre artes e ativismos transviados, experiências de campo e questões curatoriais surgidas no decorrer do processo, bem como reflexões sobre memória, história e arquivos cuir, mergulharemos no relato sobre os tortuosos caminhos de construção coletivizada do arquivo digital de memórias transviadas.

Para tal, teremos nosso ponto focal na mostra *Os Corpos são as Obras*, mas ele se estenderá metodologicamente a muitas das outras experiências de campo aqui relatadas e para além. As notas que seguem mostram a abertura de um processo em gestação, cuja construção se dá em muitos tempos não lineares e por constante revisão metodológica.

Diferente de um arquivo organizado e sistematizado de forma padronizada, e dada a diversidade de manifestações que intencionamos rememorar bem como as muitas camadas de envolvimento dos agentes participantes, partiremos de um lugar que não estabelece um padrão, que não se encaixa nas normas usuais do arquivo, onde cada registro de memória demanda cuidados específicos e muito particulares aos desejos.

Partimos do acesso a todos os registros documentais da mostra que tínhamos em mãos: rabiscos, textos, eventos no *Facebook*, comentários, as mensagens trocadas entre os agentes e os registros imagéticos. Revisitar esses materiais à exaustão nos fez entender o quanto o processo que ali se dava já havia se desprendido do tempo transcorrido: o presente é feito da memória. Configurava-se, assim, um novo projeto curatorial, pois tornava-se evidente que se daria ali uma nova construção, contígua e ao mesmo tempo distante da curadoria de 2017.

A decisão de desenhar um arquivo de memória da mostra passou por conversas com o co-curador, Pablo León de la Barra, que se mostrou disposto a colaborar com a organização do livro da mostra, e também com Consuelo Bassanesi diretora do espaço Despina, e idealizadora do projeto Arte e Ativismo, berço

que gestou a mostra. Coletivamente, decidimos que além da composição de um catálogo imagético, buscaríamos expandir e atualizar as questões suscitadas pelos trabalhos presentes na mostra, trazendo para os registros as falas das agentes que desejassem participar, como veremos na carta convite mais adiante. Entendemos também que seria oportuno convidar algumas agentes para produzir textos que expandissem a discussão sobre algumas das questões então abordadas.

Assim, Nathalia Gonçalves e Andiará Ramos participam com um ensaio sobre pós-pornografia a partir da experiência de curadoria do cineclube pós-pornô durante a mostra. Já a diretora do espaço, Consuelo Bassanesi, colabora com um texto sobre como o espaço Despina se converteu, nos últimos anos, em um espaço de liberdade para corpos e artes transviadas. O artista Carlos Motta concordou com a reprodução dos resultados da pesquisa para a obra *Formas da Liberdade* em formato textual na publicação impressa, e na plataforma digital para uma construção cronológica, continuada e em expansão. Para o arquivo memória dos acontecimentos da noite *NAVALHA: manicure show*, um relato foi construído de forma colaborativa, com Ana Matheus Abbade, idealizadora e curadora do evento.

Assim, passados anos da mostra, era preciso entrar em contato artistas e ativistas que lá estiveram presentes para o convite desta construção de arquivo. Um convite que, para ser relevante, passava pela necessidade de convocar suas próprias falas e práticas de auto representação, as questões políticas que atravessam cada uma, ou até mesmo o desejo de não estar presente. Por se tratar de um arquivo consensual, no qual todos os registros presentes se dão através de trocas e acordos com os agentes, as respostas de cada um deles são determinantes para sua visualidade.

Desta feita, cada participante foi contactada individualmente através de cartas personalizadas que, em um processo de rememoração, resgatando vestígios da participação na mostra. Iniciamos a carta apresentando as intenções de arquivo e os meios nos quais pretendemos disponibilizar essas memórias. Em seguida, relembremos as participações de cada uma, trazendo o nome da obra ou da ação performance junto a uma imagem que permitia visualizar o momento. Justificamos as intenções políticas do projeto, descrevemos a fonte de financiamento (minha bolsa CNPQ) e reiteramos os meios em que os registros se fariam presentes: uma publicação impressa, a plataforma digital e nesta pesquisa de doutoramento.

No sentido de expandir práticas de auto representação, para além das obras e ações durante a mostra – que já são, por si, próprias expressões que emanam do corpo individual para o coletivo –, quatro questões guias foram elabora-

das e colocadas como possibilidade de expansão. Responderia quem considerasse importante naquele momento, quem se sentisse impelido a colaborar mais intensamente. As questões, bastante amplas, giravam em torno das intenções com o trabalho apresentado, dos processos e atravessamentos (passado) e dos entendimentos atuais do mesmo trabalho (presente).

As mensagens foram enviadas na primeira semana de setembro de 2019 e as respostas, em sua maioria positivas no que tange a participação, foram chegando ao longo dos dias seguintes. Reproduzo abaixo o teor da carta:

Estamos trabalhando em uma publicação impressa e digital de memórias das obras, ações e encontros da exposição Os Corpos são as Obras na Despina em julho de 2017. Você participou [aqui descrevemos a obra, ação performance e outros detalhes] e por isso gostaríamos de convidar você para fazer parte desta publicação.

Anexamos aqui algumas imagens pra rememorar e pensarmos juntas o formato que sua maravilhosa participação pode ganhar [imagens e registros do trabalho/ ação].

Entendemos que Os Corpos são as Obras é parte de um intenso movimento de resistências e insurgências estéticas poéticas políticas trans travesti bicha sapa feminista cuir, que vem acontecendo no Brasil há muito tempo, e que ganhou muita força nesta década de 2010.

Mais do que nunca, urge a criação de meios para salvaguarda de memórias destes movimentos transviades, e sua inscrição na história das artes e ativismos políticos. Somente em Os Corpos, foram mais de 50 pessoas envolvidas (artistes/ativistas) em 28 obras expostas, 10 ações performáticas em 7 grandes encontros ao longo de 40 dias.

O financiamento para a publicação impressa, digital virá da minha bolsa de doutorado CNPq - um recurso público limitado, que pretendemos utilizar para produção, distribuição gratuita e envio para espaços independentes, instituições públicas de arte, ativismos e ensino. Dada a limitação orçamentária, trabalharemos também no desenho, edição e editoração das publicações. O número de cópias impressas vai depender do que a verba comportar, mas certamente pelo menos uma cópia será sua!

Esperamos que você tope participar, e caso positivo, propomos partir de um formato base composto de:

1. Imagem da obra/encontro - escolhemos em conjunto? anexe algumas como sugestão.
2. Ficha técnica

3. Legenda comentada

4. Mini bio (até 50 palavras)

5. E principalmente (caso deseje, claro) trazer sua fala, a partir de questões sugeridas:

Qual era sua intenção ao imaginar este trabalho?

(questões que te atravessam, contexto da mostra, experiências de arte vida)

Como se deu a materialização do trabalho? (processos pessoais e coletivos, saberes, outras corpas que te movem)

Como você vê seu trabalho hoje? (passados dois anos, como você se relaciona com o trabalho? O que faria diferente?)

Que palavras conectam, colocam seu trabalho em relação com práticas, corpos, textos?

Esperamos até 30 de outubro ter todos os trabalhos articulados e tudo pronto até meados de novembro de 2019. Este prazo garante um tempo para elaborações, trocas, afinações e finalização para publicação em formato livro, no arquivo tropicuir.org e na tese de doutorado (onde eu, Gui, pretendo contar histórias dessa construção coletiva de memória transviada).

Agradecemos muito seu pelo tempo, e ficamos no aguardo do contato

Beijas,

Guilherme Altmayer e Pablo León de La Barra

Ainda que muitas das experiências de campo já tenham sido rememoradas na presente tese, a compilação final e completa das informações sobre a mostra, os registros imagéticos, as produções textuais e as respostas recebidas das agentes foram organizadas para publicação no livro impresso sob o título *Os Corpos são as Obras* e também na plataforma tropicuir.org.

Estes convites e as devolutivas evidenciam os diferentes níveis de envolvimento com a mostra, diferentes níveis de interesse nesse processo de rememoração. Mostram que mesmo que os retornos ao chamado tenham sido positivos, as respostas, até o presente momento, com relação a uma produção textual de auto representação de cada agente sobre sua obra/ação, não se dão da mesma maneira. Uma construção que se deu de maneira gradual, respeitando os diferentes tempos e vontades, e que vem se evidenciando na construção dos registros na plataforma digital tropicuir.org, sobre a qual falaremos a seguir.

tropicuir.org: salto plataforma digital

O giro das culturas contemporâneas, onde mais da metade da população mundial tem acesso à chamada rede mundial de computadores, é um índice na direção da midiaticização das relações e coloca o campo das comunicações como uma das mais complexas construções de campo do conhecimento nas ciências humanas.

Para Rosa Maria Blanca (2011), *queer* se constitui em rede, em um conjunto de sites, blogs, páginas e arquivos que se encontram interconectados. A densidade e a velocidade das 'linkagens', segundo a autora, afetam movimentos, identidades e imaginários. A partir dessas fontes, é possível ter acesso a imagens, vídeos, e-books, mapas, poemas que objetivam produzir dissidências transnacionalmente (Blanca, 2011). Nesse sentido, tropicuir.org se coloca como mais um nó dessa rede de saberes conectados e pretende complementar as diversas iniciativas digitais que trabalham com arquivo e memória digital transviada no Brasil, na América Latina e também nos EUA.

Entre as plataformas que foram referência para a construção de tropicuir.org cito: *desarquivo.org*,⁶² *Acervo bajubá*,⁶³ *Lesbian Herstory Archive*,⁶⁴ *The ONE National Gay & Lesbian Archives*,⁶⁵ *Memórias e Histórias das sexualidades*,⁶⁶ *Instituto LGBT*,⁶⁷ *GLBT Historical Society*,⁶⁸ *Real Archivo Sudaca*,⁶⁹ o *Archivo de la Memoria Trans Argentina*,⁷⁰ *Archivo Queer*,⁷¹ *Potencia Tortillera*,⁷² *Archives of Lesbian Oral Testimony*⁷³ e o *Queer Brasil*.⁷⁴ Discorro brevemente a seguir sobre algumas das plataformas brasileiras e sul americanas.

Desarquivo.org, idealizado pela arquivista Cristina Ribas, é uma ferramenta aberta de concatenação, de relacionamento de ideias e práticas políticas e possui um caráter colaborativo aberto, na qual artistas, investigadores e ativistas podem colaborar de forma independente e conectada.

62 Para mais ver: <http://desarquivo.org/>

63 Para mais ver: <http://acervobajuba.com.br/>

64 Para mais ver: <http://www.lesbianherstoryarchives.org/>

65 Para mais ver: <http://www.onearchives.org/>

66 Para mais ver: <https://memoriamhb.blogspot.com>

67 Para mais ver: <http://instituto.lgbt/old/>

68 Para mais ver: <https://www.glbthistory.org/>

69 Para mais ver: <https://realarchivosudaca.wordpress.com/>

70 Para mais ver: <https://archivodelamemoriatrans.tumblr.com/>

71 Para mais ver: <https://archivoqueer.tumblr.com/>

72 Para mais ver: <http://potenciatortillera.blogspot.com/>

73 Para mais ver: <https://alotarchives.org/>

74 Para mais ver: <https://www.queerbrasil.com/>

Já o *Acervo Bajubá*, trabalha com a publicação digital de artes e culturas LGBTIA+ a partir de um acervo físico de mais de dois mil e quinhentos itens, que vem sendo colecionados desde 2010. A plataforma conta com dez colaboradores que organizam materiais como o acervo de Darcy Penteado, a audioteca Claudia Wonder e a Biblioteca Cassandra Rios com mais de quarenta títulos da célebre autora lésbica.

O *Real Archivo Sudaca* faz uso de categorias com nomes pejorativos, como o termo *sudaca*, utilizado depreciativamente na Espanha para se referir a pessoas provenientes da América do Sul. O “Real: faz alusão ao *Real Archivo Español* como estratégia contra hegemônica para dar a ver as estruturas coloniais e patriarcais de repressão. Criada por um coletivo de quatro “sudacas”, a plataforma coleciona e categoriza imagens que dão a ver práticas coloniais continuadas, como por exemplo o logo da parada LGBT de Barcelona que utiliza a imagem da escultura do invasor Cristóvão Colombo em sua comunicação.

Memórias e Histórias das Sexualidades é uma das primeiras plataformas com que tive contato, dada sua forte presença em resultados de busca na internet. O site, idealizado pela pesquisadora Rita Colaço, se dedica desde 2009 à salvaguarda de narrativas de ativismos, histórias e sociabilidades LGBT no Brasil, além de promover circuitos de visita a espaços LGBT na cidade do Rio de Janeiro, muitos dos quais já deixaram de existir.

O *Archivo de la Memoria Trans Argentina* se dedica a salvaguarda de memórias trans através da coleção de fragmentos: fotos, vídeos, recortes de diários, revistas e relatos das próprias pessoas trans sobre suas vidas. A plataforma utiliza o Tumblr, porém recentemente decidiu migrar seus registros para o Facebook e Instagram.

O *Instituto LGBT*, idealizado como associação em 2016, em Brasília, agencia práticas de memória transviada através de ateliês para comunicação de metodologias de arquivo e memória, e está em processo de criação de um espaço físico, o *Terreiro Cultural LGBT+*, dedicado a desenhar coletivamente estratégias de salvaguarda das culturas transviadas.

Já o catálogo online *Queer Brasil*, um dos braços da organização paulista Ssex Bbox, se dedica a catalogar todes xs artistas queer do Brasil atuantes nas artes visuais, dança, literatura, música, slam, performance e teatro. Seus registros se dedicam a apresentar uma breve biografia e imagem de cada uma, seguida de links para suas páginas nas redes sociais.

Assim, estas plataformas referência nos alimentaram de insumos para o desenho de tropicuir.org no que concerne o uso de plataformas abertas, palavras-chaves de concatenação cuir, processos de colaboração na construção dos

registros e desenhos de interface. Entre elas não se dá uma unidade visual, nem tampouco seus registros se utilizam de procedimentos metodológicos similares: anarcoarquivo. Tampouco grande parte delas parece contar com financiamentos vultuosos e por isso recorrem a plataformas “gratuitas” disponíveis como o Blogspot, o Tumblr, o Facebook e Instagram. Insumos que atravessam as linhas que se seguem e discorreram sobre algumas das decisões tomadas quanto ao formato, plataforma, publicação e salvaguarda da plataforma que nos propomos a construir.

Tropicuir.org foi desenhada a partir de muitas das memórias e práticas de auto representação relatadas nas experiências de campo aqui narradas, tendo como base de sua construção acontecimentos, experiências e os sujeitos transviados que se propõem a arquivar ou a esquecer. Dessa maneira, cada registro mnemônico presente na plataforma tem um desenho particular que ganha forma a partir das trocas com cada um dos agentes, dos documentos que temos disponíveis, da disposição e disponibilidade em participar de cada uma, e também da decisão de permanecer invisível.



Figura 17: Captura de tela da plataforma tropicuir.org

A transposição das experiências aqui documentadas para uma plataforma digital de comunicação, das conversas ‘com’ para se colocar como rede colaborativa, constitui uma tentativa de ampliar as possibilidades de inscrição dos interlocutores da pesquisa. O processo se deu com o incentivo da expressão multifacetada de suas percepções e dos significados que atribuem às suas experiências: o site será uma saída e uma entrada.

Em sua concepção, tratamos, tanto quanto possível, de enviadescer o código de programação, relaxar o esfíncter dos algoritmos, subverter os metadados, sapatonear e transversalizar os arquivos. Quanto mais autonomia uma plataforma digital puder garantir aos sujeitos comunicantes, maiores serão as possibilidades de comunicação de mensagens que perturbem discursos e valores dominantes (Castells, 2009), posto que os meios sociais de comunicação de massa em nosso país são dominados por um patriarcado oligárquico, historicamente vinculado às fases não democráticas de nossa história.

Levando em conta as conexões entre a sociedade de rede e o design de interfaces, e tendo em vista que a perspectiva desta pesquisa enfatiza o desenvolvimento de tecnologias sociais como possibilidades para a sobrevivência sexo gênero dissidente, à luz de uma proposta de *queerização* do design, fica evidente que este trabalho lança mão de ferramentas próprias das culturas de redes digitais para sua realização.

Em *O Poder da Comunicação* (2009), o sociólogo espanhol Manuel Castells defende que, na sociedade de rede, qualquer possibilidade de mudança social deve passar por um processo de reprogramação das redes de comunicação, que constituem o ambiente para o processamento imagético e simbólico de informação em nossas vidas. Segundo o autor, novas formas de configuração de rede, que conectam mentes por meio de seus dispositivos comunicacionais, são essenciais para o desenvolvimento de novos conteúdos, capazes de representar outras formas de existência que extrapolam as normatividades difundidas midiaticamente (Castells, 2009).

Propomos um retorno – não saudosista – as práticas da internet independente como proteção às normas morais e censuras de redes sociais hegemônicas, como *Facebook*, *Instagram* e *Google*. Nesses sites corporativos, entregamos nossos registros de memória que se tornam propriedade privada de modo alheio ao nosso controle, sem garantias de que um dia eles possam simplesmente desaparecer, ou serem comercializados ou censurados. Temos exemplos suficientes desse tipo de ação de apagamento. O *Orkut*, por exemplo, desapareceu por completo, sem deixar rastro. O mesmo aconteceu com o *Geocities*, um dos primeiros portais a abrigar páginas de usuários.

Da maneira como são construídas, redes sociais hegemônicas se baseiam em políticas de esquecimento por causa de recompensas emocionais de curta duração, que demandam novos estímulos de forma continuada: consumismo de nós mesmas.

Podemos concluir que a internet tem um caráter inerentemente volátil e, mais do que nunca, as informações são reféns. A maioria dos eventos e registros

de mostras e encontros transviados, na presente década, como vimos no capítulo anterior, vem acontecendo exclusivamente via redes como o *Facebook*, e corre o risco de deixar de existir. De fato, esses eventos e registros já deixam de existir no momento em que encontrá-los novamente nesta rede social se torna praticamente impossível: estratégias políticas de esquecimento.

Nesse sentido, a intenção de construir uma plataforma independente, não vinculada a redes sociais hegemônicas, pleiteia a independência para se proteger da censura, da denúncia, de ataques moralistas e do desaparecimento de dados. Porém, vale salientar que o uso de tecnologias independentes não garante vida longa a plataformas e projetos, uma vez que a escassez de fundos, a obsolescência da tecnologia aplicada e das linguagens de programação utilizadas e as ameaças de hackers levam ao desaparecimento completo das informações.

A obsolescência programada da internet versus a fragilidade da construção estrutural de memórias transviadas nos coloca um desafio para uso de um design político como possibilidade de subversão de sistemas tecnológicos cisheteronormativos e habitar esses lugares a partir de uma perspectiva crítica queer/cuir. Uma das preocupações presente na concepção dessa plataforma digital reside na escolha da linguagem e da tecnologia. Quais tecnologias resistem ao tempo e à evolução das estruturas? Qual nível de flexibilidade deve ser mantido para que a plataforma se adapte a novos cenários ao longo do processo? Qual o nível de adaptabilidade e segurança necessário para acolher registros tão díspares?

Assim, o processo de construção da plataforma digital do endereço *tropicuir.org* envolveu algumas decisões tecnológicas que impactam as suas persistências, capacidades de atualização, ferramentas de colaboração, salvaguarda de seus conteúdos, bem como o seu desenho. Importante notar também que através da terminação “.org”, *tropicuir* se afirma como plataforma que não visa lucro, afirmando suas práticas como independentes do mercado das artes.

Tendo como referência algumas características das diversas plataformas de memória transviada, entendemos que deveríamos buscar por uma plataforma flexível e adaptativa. Por conseguinte, decidimos pela utilização da plataforma de código aberto⁷⁵ Wordpress,⁷⁶ largamente utilizada na internet (em torno de 30% de todos os websites são construídos em Wordpress) e que se mostra bastante flexível na sua customização e nas possibilidades de compartilhamento de acessos que tornam possíveis publicações colaborativas e independentes. Em adição, sua ampla utilização e o grande número de profissionais de tecnologia envolvidos no

75 Código Aberto é um termo que se refere a um software cujo código está disponível para download por qualquer pessoa e a uma filosofia de criação de aplicativos voltada para a colaboração entre desenvolvedores. Para mais ver: <https://opensource.org/>

76 Para mais ver: <https://wordpress.org/>

seu aprimoramento garantem uma certa longevidade para seus códigos e distanciam a possibilidade de obsolescência a curto prazo. O sistema de administração disponível nesta plataforma permite também atribuir direitos de acesso a páginas e seções específicas, o que na prática significa que múltiplas pessoas terão acesso seguro a tropicuir.org para ingestão de conteúdos característicos de cada um dos múltiplos corpos e projetos nela representados.

Para dar vida à plataforma Wordpress, que gera os conteúdos e os torna visíveis no endereço tropicuir.org, optamos por um serviço de hospedagem⁷⁷ ecologicamente sustentável, que utiliza energia eólica para manter a operação e temperatura de seus servidores. Para garantir um tempo mínimo de operação da plataforma, sem interrupções, o serviço foi contratado por um período mínimo de três anos. Optamos também por prover a tropicuir.org um certificado de segurança, a fim de garantir minimamente a segurança e integridade dos dados nela contidos. Esse gesto não impossibilita a invasão de hackers, mas dificulta seu acesso.

Cada encontro, obra e ação ganham um registro (página web) dedicado e um endereço web específico que pode ser comunicado isoladamente ou através de palavras-chaves (tags) que conectam, concatenam registros. Cada uma das páginas ganha um formato específico a partir dos materiais e memórias disponíveis: textos próprios, relatos curatoriais, ficha técnica, imagens, vídeos, links externos relacionados. Os primeiros registros, a partir das experiências narradas neste trabalho, vêm conformando a base para a construção dessas memórias bafo de entendidos, bonecas, bolachas e amapôs. Memórias que se conectam e dialogam entre si, e para estabelecer estas conexões, recorremos a alguns exercícios para decidir acerca das palavras-chaves a serem utilizadas.

Desclassificados: acuenda homossexuellen!

É preciso ponderar, portanto, sobre os métodos de configuração de metadados, palavras-chaves, marcações e formas de visualização de dados – que permitem o cruzamento de informações entre entendidos. Vamos a eles.

Para meios em que pode se dar a desclassificação, mantendo a relação dos registros de arquivo sem cair em um lugar reprodutor de políticas de identidade, partimos de algumas decisões estratégicas a fim de colecionar palavras e termos de fontes muito diversas, os quais acredito que funcionarão para desorganizar e desprover de lógica racional os acontecimentos presentes na plataforma. Termos que contêm certa resistência para serem absorvidos pelo sistema heteronormativo.

⁷⁷ Para mais ver: <https://www.greengeeks.com/>

Primeiro, decidimos não utilizar classificações medicamentosas ou patologizantes, mas sim termos que derivam de afirmação e ressignificação de insultos e da ausência de censura no que tange sua utilização: nesse sentido, por exemplo, propomos bicha ou bixa no lugar de gay ou homossexual, sapatão no lugar de lésbica homossexual.

Segundo, alimentar-se de fontes não usuais à heteronorma de categorização de dados, como a língua bajubá, derivada do yorubá ou nagô e muito utilizada como código durante a ditadura militar no Brasil. Bem como termos utilizados hoje pelas travestis, bixas e sapas: acuenta, amapô, fechação, fundamento, acué, bicha, homossexuellen, sapa, vuduzar, bafo, babado, boneca.

Terceiro, serão as próprias intenções de memória, propostas por cada uma das agentes participantes, que darão corpo complementar a palavras-chaves, marcadores, cruzamentos de saberes e aprofundamentos teóricos. Uma das perguntas colocadas para a construção da memória era: quais palavras conectam e colocam seu trabalho em relação com práticas, corpos, textos? A artista Bruna Kury, por exemplo, listou os seguintes termos: necropolítica, fronteiras, rede, anarquia, dissidência, pornoterror, insurreição, revolta, transexualidade, capitalismo gore, HIV. Da mesma forma, indexaremos muitos dos termos usados nas falas e ações executadas durante a mostra, como as palavras proferidas por Ventura Profana, na ação pós-pornô com Bruna Kury: anarca, punk, biba, exú, bichice, monstra.

Já a artista Fabiana Faleiros, relaciona seu trabalho as seguintes palavras-chave: oracular-se, desejo, bell hooks: O amor como a prática da liberdade, Magia, Solange, tô aberta, Irmã, Kundaline, Plexo Solar, Maria Galindo: No se puede descolonizar sin despatriarcalizar.

Ainda recorreremos a Paul B. Preciado que, em *Transfeminismo y micropolíticas del género en la era farmacopornográfica* (2010), propõe um diagrama não binário de oposições, para a construção de uma cartografia de feminismos, transfeminismo cuir e pós-coloniais. O filósofo sugere atualizações políticas nas práticas, como por exemplo, no lugar de ‘feminismo hétero-branco de livre mercado’ utilizar ‘transfeminismo cuir e pós-colonial’.

Assim Preciado (2010) propõe a substituição de alguns termos, citados a seguir: Mulher > Multidões queer, identidade > desidentificação, gênero > tecnogênero, transexualidade > Transgênero, normalização > desobediência, branco e negro > Multirracial (em uma crítica decolonial da noção de raça), Hetero - homossexualidade > Pansexualidade (como crítica queer da noção de diferença sexual), conhecimento científico > Saber situado, políticas de identidade > micropolíticas pós-identitárias, representação > experimentação, mutação.

Entendemos, assim, que as estratégias de comunicação aqui propostas para tropicuir.org – ainda em pleno processo de construção e com base em uma abordagem transdisciplinar – se configuram como lócus do fenômeno da comunicação em rede, e tornam-se um mecanismo potente para a articulação de dissidências de sexualidade e gênero, e o ciberativismo emerge como uma importante ferramenta que expandem e prolongam os efeitos das ações estético-políticas aqui descritas.

Considerações finais

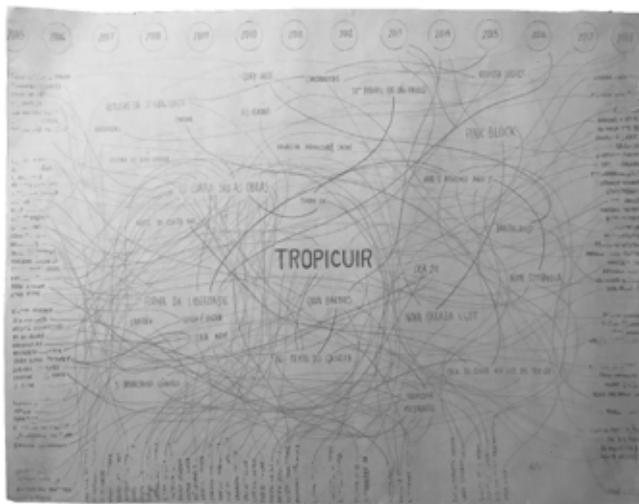


Figura 18: esquema de enredamentos e pregas tropicuir: sujeitos, espacialidades e temporalidades

O desenho acima, uma cartografia caótica que representa as dilatações de pregas do tropicuir, que serviu para desenhar o diagrama que abre esta escrita, me acompanhou e perturbou durante todo o período de doutoramento e por isso me parece pertinente trazê-lo para ilustrar estas considerações finais.

Desenhado à lápis sobre uma cartolina que um dia foi branca, ele passou muito tempo fixado na parede do quarto, perto dos livros e da escrivaninha. Nos últimos meses, os mais intensos de escrita deste texto, ele ganhou um lugar maior de destaque, a parede da sala. Ainda que não fosse exatamente um documento necessário de consulta frequente, por alguma razão, eu precisava mantê-lo sempre visível, quase como uma testemunha e uma companhia na solidão da escrita. Todos os dias passava os olhos por ele, e, por vezes, me perguntava, como fui me enredar nisso?

Hoje, seu estado de conservação não é dos melhores: ele está sujo, borrado, encardido com a gordura das minhas mãos, furado por pregos, gasto pela pressão da borracha e do lápis com o qual desenhei esse novo enredado.

Neste desenho-cartografia, busquei dar algum sentido para o que estava fazendo, mas como mostram as dezenas de linhas que ali foram se cruzando, sentido era o que cada vez menos se mostrava ali representado.

No princípio, me interessava criar um meio para visualizar as conexões temporais, espaciais e os sujeitos, eventos e lugares que por elas navegam no percurso transviado desta pesquisa. Um meio de conceber certas formas, configurações somente visualizáveis a partir das muitas dimensões representadas em uma mesma superfície. Um diagrama que mapeia visualmente as estruturas de rede e seus componentes, apontando para relacionamentos e ideias. Suponho que é disso que se trata a cartografia? Não sei o quanto fui bem sucedido nesse sentido. Cristina Ribas (2016) dá indícios que sim:

A cartografia de complexidade quando aplicada na composição de territórios, na apresentação de mapeamentos, na criação de planos diversos, na criação de novos signos que desviam das significações dominantes é também uma destruição. Quando dizemos cartografia funcionando como ferramenta de composição de lutas de resistência, devemos considerar também a função destruidora das cartografias. (Ribas, 2016, p. 75)

Com o tempo, e o registro dos desdobramentos que narramos aqui, o desenho foi ficando cada vez mais confuso e a quantidade de linhas que atravessavam sua superfície tornaram quase impossível conectar um lugar ao outro: um evento a uma pessoa; um tempo a um lugar; um sujeito a outro. Já não era mais possível tentar corrigir qualquer uma das conexões, muito menos apagar para redesenhar. A tentativa de apagar qualquer uma das linhas envolveria apagar muitas das outras conexões no caminho. Espaços, acontecimentos, tempos e pessoas já não podiam ser desconectados, desassociados.

Comecei a entender que era, justamente, na confusão das linhas e nas conexões que sempre fariam desviar do caminho inicial, que reside a importância desse exercício de design mal sucedido. Não buscava exatidão dos dados, tampouco uma limpeza visual. Não era disso que se tratava, e hoje, ao encerrar a presente escrita, posso compreender melhor.

Porque entendo que o que está ali desenhado é, em grande medida, minha própria memória deste processo, atravessada por memórias coletivas, memórias imperfeitas, cheias de buracos, que esquece e embaralha nomes, fatos, datas, mas que pode sentir o caos e a potência dos enredamentos, porque está atravessada por eles. Tudo faz sentido agora.

Os nomes das pessoas, listados nas bordas, estão borrados de propósito para que pudesse finalmente mostrar esse diagrama como fechamento deste trabalho. Borrados também porque ali estão presentes algumas pessoas que hoje já não estariam mais, e outras ausentes que deveriam estar porque, como falei, congelei o desenho no tempo, quando dei início à presente escrita.

Esse cartaz ilustra uma escrita também aberta, fragmentada, na qual arrisquei adentrar em campos tão díspares, porém tão complementares para nossas intenções de comunicação do presente texto e para além.

Cruzaram-se na cartolina e então aqui artes transviadas, curadorias ativas, corpos-obras, obras-corpo, questões de memória, história e design político para gerar vida às práticas de arquivos transviados, que não se dão somente na presente tese e que seguirão transbordando com esta configuração de um co-laboratório para arquivamento analógico e digital de memórias transviadas, entrecruzando arte, política, design, produções acadêmicas e afetações.

Pretendemos, a partir das práticas de memória e arquivos que procuramos trazer, deixar manchas no papel e no digital, como atos continuados de visibilização de manifestações políticas e críticas transviadas, como exercícios de decolonização dos próprios corpos dissidentes da heterossexualidade compulsória no campo de gênero e sexualidade: os muitos modos de inscrição de histórias vivas.

Dissidência é não só um lugar, mas uma prática continuada de exercícios para construir esse lugar como potência de novos significados e novas possibilidades de existência e a novas subjetivações. São muitos os caminhos possíveis, e como procurei mostrar nos relatos aqui presentes, micropolíticas de subversão da ordem presente, da heteronorma, abrem brechas para imaginar novos mundos, outros futuros. E para mais além, estabelecem novas dinâmicas nas relações de poder resultantes dessas mudanças. A arte, a rua, o design e a academia, como procurei mostrar, podem ser aliadas nesse sentido.

A vergonha que senti com a pixação *Guigo é bicha*, que narro no início desta escrita, aos poucos é ressignificada em meu corpo e se torna potência de ação. Não me desfiz desta vergonha por completo – principalmente porque se trata também de uma vergonha judaico-cristã, herança ancestral. Mas ancestrais são também nossas estratégias de resistência e persistência transviada no mundo, como o breve recorte tempo espaço ação que buscamos trazer aqui.

Referências bibliográficas

- 28 DE MAIO, Coletivo. *O que é uma ação estético-política?*. Revista Vazantes, UFC vol. 1, n1., 2017.
- AGAMBEM, Giorgio. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- AKOTIRENE, Carla. *O Que é Interseccionalidade*. São Paulo: Editora Letramento, 2018.
- ALTMAYER, Carlos G M. *Tropicuir. (Re)existências políticas nas ações performáticas de corpos transviados no Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado, Departamento de Artes e Design, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2016.
- ANZALDUA, Gloria. *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*. Revista Estudos Feministas, v. 8, n.1, p. 229-236, 2000.
- ARCHIVIST, Amateur. *NOSOTR*S MORIREMOS, LAS HERRAMIENTAS NO. NOTAS SOBRE UN ARCHIVAR QUEER*.
- BARTHES, Roland. *Como Viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, Walter. - Obras escolhidas. Vol. 1. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENTO, Berenice. *Queer o quê? Ativismo e estudos transviados*. Revista Cult, ed. 193, Agosto 2014. Entrevista.
- BLANCA, Rosa Maria. *Arte a partir de uma perspectiva queer*. 2011. 400f. Tese (Doutorado). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, UFSC, Florianópolis, 2011.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. Nova Iorque: Routledge, 1990.
- CARDOSO, Rafael. *Design para um mundo complexo*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- _____. IN: FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

- CASTELLS, Manuel. *Communication Power*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- COSTA, Rogério da Silva Martins da. *Sociabilidade homoerótica masculina no Rio de Janeiro na década de 1960: relatos do jornal O Snob*. Dissertação de Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais FGV, 2010.
- CRUZ, Max Jorge Hinderer. *TROPICAMP: Some notes on Hélio Oiticica's 1971 Text*. Revista Afterall nr. 28 Outono/Inverno 2011.
- CVETKOVICH, Ann. "The Queer Art of the Counterarchive". IN: FRANTZ David, LOCKS, Mia (eds). *Cruising the Archive: Queer Art and Culture in Los Angeles, 1945-1980*. Los Angeles: ONE National Lesbian and Gay Archives, 2011
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs, vol. II*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- EGAÑA ROJAS, Lucía; OBIOLS, Julieta; PIZARRO, Javiera; POSADA, Diego. *ARXIU DESENCAIXAT una experiència situada para des-heterossexualizar el archiu*. Revista Re-visiones. N.8, 2018. Madri: Universidad Complutense de Madrid.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- FALS BORDA, Orlando (1978) *Por la praxis: el problema de cómo investigar la realidad para transformarla*. Bogotá: Federación para el Análisis de la Realidad Colombiana (FUNDARCO).
- FIDELIS, Gaudêncio. *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018.
- FIDELIS, Gaudêncio IN: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André. *Histórias da Sexualidade: antologia*. São Paulo: MASP, 2017.
- FONSECA, Tania; NASCIMENTO, Maria; MARASCHIN, Cleci (orgs.) *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

- FORTY, Adrian. *Objetos de desejo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b.
- _____. *Em defesa da sociedade*. São Paulo; Martins Fontes, 1999.
- _____. *História da Sexualidade vol 1 - A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.
- _____. *Microfísica do poder*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1993.
- _____. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Edições Graal, 2011.
- _____. *O Corpo Utópico, As Heterotopias*. São Paulo: N-1, 2013.
- _____. *Por uma vida não fascista*. Coletivo Sabotagem, 2004.
- FREITAS, Artur. *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973*. Paraná, 2007. 362p. Tese de doutorado – História - Universidade Federal do Paraná.
- GIUNTA, Andrea. “La demora del archive”. IN: VIDAL, Sebastián. *En el principio. Arte, archivos y tecnologías durante la ditadura em Chile*. Santiago: Metales Psados, 2012.
- GROYS, Boris. *Sobre Lo Nuevo: Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- GREEN, James, QUINALHA, Renan (orgs.) *Ditadura e Homossexualidades*, São Carlos: EduFScar, 2014
- GREEN, James. *Para além do carnaval - A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*, 2000
- GUATTARI, Felix, ROLNIK, Suely. *Micropolíticas – cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.
- GUATTARI, Felix. *Revolução Molecular: Pulsações Políticas do Desejo*. São Paulo: Brasiliense. 1981.

HALBERSTAM, Jack. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. Nova Iorque: New York University Press, 2005.

HALBERSTAM, Judith. *What's that smell. Queer Temporalities and Subcultural Lives*. *International Journal of Cultural Studies*. Volume: 6 n 3, pg(s): 313-333, setembro de 2003.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda., 1990.

HALE, Charles R. *What is activist research?* Social Science Research Council, New York, p.13 -15, 2001.

HALL, Stuart. "Who needs 'identity'?" IN: GAY, EVANS, REDMAN (eds). *Identity: a reader*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2000.

HARAWAY, D. *Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*. *Cadernos Pagu*, n. 5, p. 7-41, 1 jan. 1995.

HUYSEN, Andreas. *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação – episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

_____. *While I Speak, While I Write e While I Walk*. São Paulo: 32a Bienal de São Paulo, 2016.

LAMPIÃO DA ESQUINA. Revista. Edição 0, abril 1978.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LUSTOSA, Tertuliana. *Manifesto Traveco-Terrorista*. *Revista Concinnitas*, ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016.

_____. *O olhar cortante nos objetos de Lyz Parayzo*. 2018.

MAIA, Helder Thiago. *Cine[mão] espaços e as subjetividades darkroom*. Salvador: Editora Devires, 2018.

MBEMBE, Achile. *Necropolítica*. *Revista Arte & Ensaios ppgav/eba/ufrj*, n. 32, dezembro 2016.

_____. “The Power of the Archive and its Limits”. IN: Hamilton, C., Harris, V., Pickover, M., Reid, G., Saleh, R., Taylor, J. (Eds.) *Refiguring the archive*. Dordrecht: Springer, 2002.

MCLUHAN, Marshall, LAPHAM Lewis. *Understanding Media - The Extensions of Man*. Boston: MIT Press, 1994.

MOMBAÇA, Jota. *A coisa tá branca! Buala*, nov. 2017.

MORRIS, Charles, RAWSON, K.J. “Queer archives/archival queers” IN: BALLIF, Michelle (org.). *Theorizing histories of rhetoric*. Illinois: Southern Illinois University Press, 2013.

MUÑOZ, Jose Esteban. *Cruising Utopia – The Then and There of Queer Futurity*. Nova Iorque: NYU Press, 2009.

_____. *Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts*. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 8:2,5-16. 1996.

NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

NOGUEIRA, Fernanda. *Memória em disputa: Artes obscenas em foco*. Revista Concinnitas, ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016.

NORAMBUENA, Miguel Denis. “Introducción” IN: GUATTARI, Félix. *El devenir de la subjetividad*. Santiago: Ediciones Dolmen, 1998.

OITICICA, Hélio. *Brasil diarréia*. [S.l., fev. 1970]. Manuscrito.

_____. Mario Montez: *Tropicamp*. [S.l., out. 1971] Manuscrito.

_____. *Mundo-Abrigo*. [S.l., jul. 1973]. Manuscrito.

OLIVIA-Melo, Camila. GELAIN, Gabriela. *Zines do Oceano Atlântico: subjetivação e experiência em auto-publicações do Rio de Janeiro-Brazil*. Portugal: Revista IS Working Paper N.º 65, 2018.

PASOLINI, Pier Paolo. *Os jovens infelizes. Antologia de ensaios corsários*. (org. Michel Lahud), São Paulo: Brasiliense, 1990.

PELÚCIO, Larissa. *Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?*. UFBA. Revista Periódicus v.1 n.1 maio-outubro de 2014.

PERRA, Hija de. *Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma*. Salvador: Revista Periódicus, 2ª edição, novembro 2014 - abril 2015.

PORTINARI, Denise Berruezo, CESAR, Maria Rita. “A gentrificação da homossexualidade”. In OLINTO, H.K, SCHOLLHAMMER, K.E. (Orgs.), *Literatura e Espaços Afetivos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. Pgs. 131-146

PORTINARI, Denise. *Queerizar o Design*. Revista Arcos Design Rio de Janeiro, Edição especial Seminário Design.Com, v.10, n.1, Outubro 2017.

PORTINARI, Denise, NOGUEIRA, Pedro Caetano Eboli. *Por um design político*. Revista Estudos em Design, Rio de Janeiro: v. 24 | n. 3 [2016], p. 32 – 46.

PRECIADO, Paul B. “Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual”. In: HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homosexual*. Madrid: Melusina, 2009, p. 135-172.

_____. *Transfeminismo y micropolíticas del género en la era farmacopornográfica*. Revista Ramona n.99, 2010.

_____. *Manifesto Contra-sexual*. Madrid: Editorial Opera Prima, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. “O dissenso”. In: *A crise da razão*. Adauto Novaes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 564 p. (Série).

REILLY, Maura. *Curatorial Activism: Towards an ethics of curating*. London: Thames and Hudson, 2018.

RIBAS, Cristina Thorstenberg. *Complexidade, Cartografia de*. Revista Indisciplinar, v. 3, n. 2, p. 73-94, 2016.

RIBEIRO, Leonídio. *Ciência homossexualismo e endocrinologia*. Revista Latino Americana de Psicopatologia Fundamental. Vol.13, No. 3 São Paulo Setembro de 2010.

RICHARD, Nelly. *Crítica y política*, Santiago de Chile, Palinodia, 2013.

RICOEUR, Paul. “Memória, história e esquecimento”. In: *HAUNTING MEMORIES? HISTORY IN EUROPE AFTER AUTHORITARIANISM*, Budapeste, 2003. s.t. Coimbra: Universidade de Coimbra, s.d.

ROLNIK, Suely. *Furor de Arquivo*. Revista Artes & Ensaios. Rio de Janeiro: n.19, 2009.

SAN MARTIN, Felipe Rivas. *Diga “queer” con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latino-americano. Por um feminismo sin mujeres*. EDITORXS: Chile, 2010.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

SANTOS, Matheus Araújo dos. *Impotências de uma arte queer*. Academia.edu, 2016.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Branquitude e poder: revisitando o “medo branco” no século XXI*. Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), [S.l.], v. 6, n. 13, p. 134-147, jun. 2014. ISSN 2177-2770.

SETTERINGTON, Ken. *Branded by the pink triangle*. Toronto: Second Story Press, 2013.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*. São Paulo: Editora Max Limonad, 1986.

VARAS, Paulina E. Luz Donoso. *El arte y la acción en el presente*. Santiago: Ocho Libros, 2018.