

# FESTIVAL LACRAÇÃ

ARTE E CULTURA LGBTI+



Geovanni Lima da Silva (Org.)

Lima, Geovanni -  
Festival Lacração: Arte e Cultura Lgbti+ / Organização:  
Geovanni Lima da Silva

ISBN: 978-85-9578-110-8

Projeto contemplado no Edital de seleção de projetos nº  
002/2018 - Seleção de Projetos de Valorização da Diversidade  
Cultural Capixaba, da Secretaria de Estado de Cultura do  
Espírito Santo e realizado com recursos do FUNCULTURA.

## Sumário

Lacração: LacrAÇÃO   Geovanni Lima da Silva	Pág.04
Afroperspectivismo e performance: a negritude e as estéticas das resistências   Gilberto Alexandre Sobrinho	Pág.05
Performances	Pág.10
Manifesto Trav(Eco)-Ciborgue   Maria Leo Araruna	Pág.13
Arte+educação: tensionando limites e encontros entre dois polos   Julia Rocha	Pág.15
Oficinas de Arte-educação	Pág.19
Sobre a memória e a deriva - postulações   Abiniez João Nascimento e Thiago Costa	Pág.20
Vídeoperformances	Pág.22
Quebrando barreiras e ocupando espaços: arte, lesbianismo e a ação dos coletivos de intervenção urbana   Débora Visini	Pág.23
Drag King: deboche e processos coletivos de desidentificação   Ludmila Castanheira / Milo, o Sensível	Pág.26
Performances Sonoras/Musicais	Pág.30
Os sujeitos queers dos eventos queers   Alessandro José Oliveira	Pág.31

área total: 26.966.292 BN<sup>2</sup>.

\*BN = Bichas Negras

## Lacração, LacrAção.

Geovanni Lima

Uma das palavras mais utilizadas pelxs fluentes no pajubá – hoje comumente empregada por outros grupos sociais – a expressão “lacrar” se refere a perfeita execução de uma performance. Nas palavras de Nilton Tadeu de Queiroz Alonso, tal termo tem equivalência a fechar; fazer sucesso; chamar a atenção; despertar interesse. Particularmente, todas as vezes que ouço esta expressão, é sua terminação morfológica me deixa curioso. A entonação com que ela é pronunciada ou até mesmo quando escrita sobre papel, me levam exclusivamente a perceber a palavra AÇÃO e, por tanto, só me permito sua utilização quando de fato posso atrelá-la a um ato – de qualquer natureza. À medida que ouvia/vivia esta expressão e observava as produções de artistas como Linn da Quebrada, Jup do Bairro, Aretha Sadick, entre outrxs, mais a percebia como uma manifestação política, uma bandeira, e por que não como uma chance de “chamar a atenção” e/ou “despertar interesse” para questões tão urgentes as quais corpos LGBTQI+, como o meu, estão submetidxs.

Neste contexto, entendendo-a como força motriz capaz de garantir a presença de nossos corpos na sociedade, propus a realização da I Edição do Festival Lacração – Arte e Cultura LGBTQI+, com atividades no Museu Capixaba do Negro – MUCANE, na Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, no Grupo Orgulho, Liberdade e Dignidade – GOLD e pelas ruas da capital capixaba dos dias 28 a 31 de agosto de 2019.

O evento objetivou incentivar a produção, desenvolvimento e apresentação de processos de criação em artes (linguagens variadas) por indivíduos LGBTQI+ e o estabele-

mento de redes e espaços de compartilhamento de experiências voltadas para as poéticas da criação, buscando contribuir para a reflexão acerca da utilização da arte como ferramenta política para o estabelecimento de questões/discussões pertinentes aos direitos das pessoas LGBTQI+.

Com a participação de mais de 15 (quinze) artistas, todxs pessoas LGBTQI+, selecionadxs por meio de edital de chamado, vindxs do Espírito Santo, Rio de Janeiro, Pernambuco, São Paulo, Amapá, Brasília, Paraná, Santa Catarina, o Festival contou com a execução de mesas de debate, apresentação de performances, performances musicais, mostra de vídeos, exposição de videoperformances, Batalha de Drag Queen, Batalha de Danças Urbanas e oficinas formativas e de Arte educação.

Para encerrar o ciclo de atividades desta primeira edição, além de apresentar registros das ações realizadas durante os dias que compuseram o Festival, convidei professorxs, artistas e pesquisadorxs das mais diversas áreas para refletirem acerca de temas pertinentes a nossa comunidade, para além de reforçarem a base conceitual das ações que foram executadas e que serão apresentados, gerarem reflexões científicas que nos represente no maior grau de diversidade possível.

Que seu ato de folhear este catálogo, somado as potências da ação existente dentro do nome deste Festival e dos trabalhos que nele foram desenvolvidos, reverbere além do simples ato de observação e produza desdobramentos carregados de existência, como todas as atividades que aconteceram durante o evento.

*AFRO*perspectivismo e performance:  
a negritude e as estéticas das resistências

Gilberto Alexandre Sobrinho

Pensadores como Frantz Fanon, Beatriz Nascimento e Achille Mbembe, distantes espaço-temporalmente, aproximam-se conceitualmente em suas visões da negritude como um projeto, a priori, construído em bases negativas pelo colonizador e, seguidamente, positivada pelos movimentos de libertação dos negros. A negritude, assim, defendida como uma construção, é estrategicamente desvinculada de aspectos essencialistas para ser posta à prova e superada, para alcance da libertação plena dos sujeitos racializados.

Esse movimento alcança os povos da diáspora africana. Mesmo fragmentário e dispersivo, é próprio do desenvolvimento afrodiáspórico nomear e encontrar lugares onde se asseguram as lutas e conquistas da libertação e de reivindicação de outros territórios físicos e imaginários que possam recontar, numa perspectiva política reposicionada, sobre as narrativas colonialistas e seus efeitos, na formação do capitalismo. Zumbi dos Palmares, A Revolução do Haiti, Luiza Mahin, Frederick Douglas, Booker T. Washington, Luiz Gama, Sojourner Truth, Marcus Garvey e W.E.B Du Bois são fontes de referência nesse processo estratégico de afirmação identitária e luta política. Desse conjunto de ideias, a noção de dupla consciência, de Du Bois, irrompeu em seu poder de síntese, para calcular sobre a condição dos sujeitos diaspóricos: “Todos sentem alguma vez sua dualidade – um lado americano, um lado negro; duas almas, dois pensamentos, dois

esforços inconciliáveis; dois ideais em guerra em um só corpo escuro, cuja força tenaz é apenas o que a impede de se dilacerar.” (DU BOIS, 1999, p. 90).

São muitos os agentes da transformação. De distintas geografias traçam-se rotas e encruzilhadas com vistas a uma reapropriação programática e positivada da experiência de ser negro. Nesse contexto, o chamado movimento transcultural da negritude que inclui Aimé Césaire, Leopold Damas e Léopold Sédar Senghor e também abarca a Renascença do Harlem, a Imprensa Negra Brasileira, o Teatro Experimental do Negro, o Movimento Negro Unificado oferecem-se como respostas, no campo da arte, do pensamento e da comunicação para potentes narrativas diaspóricas, de reposicionamento, ressignificação e refazimento da própria experiência.

Vontade de liberdade. Potência de imaginação. Invenção de mundo. Essas articulações da negritude são ambivalências e rescaldos da história e da realidade em que o ser-estar negros, necessariamente, significam lidar com o assombro da violência colonizadora do racismo estrutural. No plano simbólico, no Brasil, samba, capoeira e candomblé foram criminalizados no passado e ainda convivem com estigmas. No presente, a prisão e as campanhas pela libertação de DJ Renan da Penha escancaram o encarceramento em massa da população negra e a continuidade da criminalização de expressões artísticas afro-centradas, como o funk. Em outra via, Rafael Braga coloca em evidência aspectos como intimidação, vigilância e criminalização de movimentos sociais, vitimando pessoas negras, em primeiro lugar. E, no limite desse campo de interdição, o assassinato na vereadora do PSOL, Marielle Franco, arremata o que

Abdias Nascimento nomeou, num livro emblemático, como O genocídio do negro brasileiro. Invenção e ocupação do mundo convivem com cerceamentos do direito de ir e vir.

A constituição e a construção da arte e da cultura brasileiras são tributárias de processos de trocas culturais intensas e incessantes, resultado de uma sociedade multicultural, fruto de encontros intercontinentais de vários povos. No entanto, desse caldo cultural, a arte protagonizada por negros, ainda ressen-te da ocupação e permanência em lugares de prestígio, onde se destaca como fonte e lugar de autoridade, principalmente, extratos ligados à moldura do hemisfério norte ocidental e com ele o eurocentrismo, o que posiciona um lugar de inferioridade e marginalidade para as criações enviesadas por ancestralidade, migração diaspórica, subalternidade, sub-representação e resistência estética e política.

Do ponto de vista artístico, em várias linguagens, sobretudo no século XX em diante, sabe-se da recorrência e apropriação às referências afro-brasileiras na inscrição da autonomia no modernismo brasileiro. No entanto, ao mesmo tempo que a figurativização e fixação identitárias recorrem a esses modelos, os sujeitos produtores e atores da representação são descartados, num processo violento de epistemicídio contínuo, tal como aponta Sueli Carneiro (2014), algo que atinge vários campos do saber, promovendo, conseqüentemente, desigualdade e ferindo autoestimas.

Nesse movimento, perde-se de vista o protagonismo originário dos sujeitos e suas narrativas, o que torna a produção diretamente vinculada aos povos marginalizados, também marginalizada e periférica. Há, portanto,

uma desvantagem histórica, herdada do colonialismo que perpetua as desvantagens sócio-político-econômicas com desdobramentos para a arte e a cultura.

Nesse sentido, o meu posicionamento, para essa reflexão é o desenvolvimento conceitual, para o campo da arte contemporânea, do afroperceptivismo como ponto de partida. Assumindo-o como um motivo libertador, alocado numa ética ubuntu, o afroperspectivismo seria "o conjunto de pontos de vista, estratégias, sistemas e modos de pensar e viver de matrizes africanas" (NOGUEIRA, 2012, p. 147). Aqui, pesam valores tais como o reconhecimento integral da cidadania da pessoa negra e a recuperação de uma auto-imagem negada, reposicionando-o na afirmação identitária, a luta antirracista e o policentris-mo multiculturalista, visando formas de partilha comunitária, numa relação desafiadora com o eurocentrismo que impõe-se sobre nossos saberes e modos de ser. O afroperspectivismo assume, portanto, um posicionamento na linha contínua da afirmação positivada da negritude, aqui compreendida na sua especificidade afro-brasileira e na alocação do que denomino estéticas das resistências.

As estéticas das resistências se articulam nos espaços caracterizados por vivências comunitárias que defendem saberes organizados na língua, na oralidade, no corpo, na culinária, na religião e na arte, compondo um repertório de códigos e linguagens, populares e eruditos, na luta pela sobrevivência contra um movimento contínuo de sua desapareição. Refiro-me às rodas de samba e de coco, ao congado e reisado, às rodas de conversa, ao futebol de várzea, ao jongo, à capoeira, ao candomblé, umbanda, terecô, ao maracatu, às formas contemporâneas do hip hop, funk e das batalhas de poesias ou slams e tantas

outras formas de expressão. Escancarando o repertório amplo afro-centrado, a exposição histórica Isso é coisa de preto, curadoria de Emanuel Araujo dá o recado sobre a ideia atualizada de que o negro é o que ele quiser ser.

Na história dessas resistências, no século XX, os nomes compõem um repertório amplo de formas de estabelecimento de lugares e posições, como lugares e posições, como Tia Ciata, personalidade que migra da Bahia e se estabelece no Rio de Janeiro, e que marca a sociabilidade, solidariedade e criatividade negras na religião, culinária e música. A Frente Negra Brasileira e o conjunto de experiências de sociedades de homens e mulheres pretas no pós-abolição. Mãe Senhora e tantas outras matriarcas-sacerdotisas do candomblé. Madame Satã e a invenção da corporeidade em termos de gênero e sexualidade. A capoeira de Mestre Bimba. Abdias Nascimento e o Museu de Arte Negra - IPEAFRO. A figura de Zózimo Bulbul, cuja trajetória cinematográfica instaura o cinema negro no conjunto das várias facetas do cinema brasileiro, tendo o Centro Afro Carioca, como lugar de aglutinação, encontro e promoção dos cinemas negros do Brasil, Caribe e África. O pioneirismo e a luta de Adélia Sampaio. O pensamento, a militância e as práticas artísticas teatrais e carnavalescas de Tereza Santos. O legado da Família Trindade, em que as diferentes gerações têm elaborado obras artísticas importantes, desde a poesia até as expressões da cultura popular, sendo o Teatro Popular Solano Trindade, inaugurado por Solano Trindade e defendido há anos por Raquel Trindade, como forte expoente dessa história de resistência. A arte Arthur Bispo do Rosário, Gabriel Joaquim dos Santos e a Casa da Flor e tantos

outros. Nomes que precisam ser lembrados, porque a violência do apagamento é incessante.

Recentemente, nos anos 2000, um conjunto de práticas artísticas e ativistas se agregaram em torno da ideia do ativismo, conjugando processos de criação, pautas de movimentos sociais e insurgência. Há uma energia vigorosa (que o sistema capitalista e os governos querem reprisar) de corpos, vozes, imagens e um amplo campo da expressão vinculados a uma linha contínua de repressão autoritária e tentativa de sufocamento. Duas Bienais de São Paulo, com muita força em 2014, e com menos energia, em 2016 (mesmo assim, contundente), assumiram esse transbordamento, que toca diretamente no pensamento contemporâneo, em modos anticapitalistas de promover o debate estético e político, com isso, assumir uma postura anticolonialista para os lugares dos negros no campo artístico.

Da 31ª Bienal de São Paulo, "Como falar de coisas que não existem" (2014), recortamos: *"Apesar de se trocar cada vez mais informações no mundo, parece haver uma redução da diversidade dos nossos quadros sociais, tendo como consequência o surgimento de um "sentido comum" opressor. Vale destacar por exemplo o modelo econômico contemporâneo que não encontra nenhuma resistência; ou a lógica fria da eficiência que ignora a história e a cultura. As coisas que não existem são justamente os aspectos da experiência humana e das nossas emoções que costumam ser encontradas fora da língua. Elas tocam nos limites do nosso entendimento e envolvem questões ligadas ao visível e ao invisível, à coletividade e ao conflito (como fato e como ferramenta), à potência transformadora da arte e da cultura, à capacidade de imaginar outros mundos possíveis."*<sup>1</sup>



E também, não menos importante, do ponto de vista da arte contemporânea, cito sobre a ideia de Incerteza Viva, tema da curadoria da 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza é, sobretudo, uma condição psicológica ligada a processos individuais ou coletivos de decisão, descrevendo o entendimento e o não entendimento em uma dada situação. INCERTEZA VIVA é sentida em toda parte. É uma condição que se infiltra em nossas cabeças, nossos corpos, nas ruas, no mercado, na floresta ou nos campos. É contagiante, gera imagens, sons, cheiros, instabilidade e também entusiasmo e curiosidade. Ela pode ser vinculada a realidades sociais e mentais, a métodos artísticos, à epistemologia e a uma imaginação rebelde” (VOLZ, 2016, p. 24).

Se a incerteza marca os nossos tempos, ela, juntamente, com o risco e a potência da subjetividade alinham-se regularmente ao mundo das artes. E o mundo das artes é pautado pelo trabalho incessante da imaginação. Penso nesses resgates e posicionamentos como formas de combate ao epistemicídio, à precariedade e vulnerabilidade do racismo estrutural e ao lado dessas potências no campo formal do saber, há uma história das resistências nesse cenário marcado por profundas disparidades. Assim, o afroperspectivismo e o ativismo marcam as estéticas das resistências. Isso articula uma reflexão sobre o campo da imagem e do corpo, e essa escolha é estratégica para pensarmos algo da mais profunda importância em relação à produção, representação e circulação de artefatos simbólicos dos afrodescendentes: a questão do par visibilidade/invisibilidade. Parafraseando Beatriz Nascimento, que no filme *Óri* (Raquel Gerber, 1989), no final dos anos 1970, diz que embora a questão econômica para o homem negro seja

um grande drama, para ela, o reconhecimento da pessoa negra se coloca como um dos maiores desafios a serem transpostos e, também ela pontua sobre a luta pela conquista da autoimagem no processo de reconhecimento identitário da pessoa negra, no Brasil.

Esse texto, portanto, reivindica uma visão que assume a descolonização cultural, para colocar no centro o pensamento e a arte que se constituem a partir das experiências diaspóricas na arte contemporânea brasileira. Nesse sentido, em práticas e processos artísticos diversos, questionam-se as formas da opressão e outros mundos possíveis são construídos, em fina sintonia com o passado ancestral, compondo, assim, modos de existência, resistência, sobrevivência e de criação. Esse posicionamento, também inclui uma visão libertadora em relação à normatização heteronormativa. Trata-se de se considerar a convergência entre autoria e construção da autoimagem subjetiva e corpórea negras LGBTQs na performance e no audiovisual. Aqui, levamos em consideração o deslocamento radical que reposiciona essas demarcações discursivas e as relações de poder.

Emergências poéticas são sentidas, em articulações da negritude como experiência estética. Assim, é preciso destacar também uma nova geração de artistas visuais distribuídos no território nacional, bem como de pesquisadores/curadores que reverberam essas práticas do ponto de vista da circulação dos debates e das ideias. E quem são essas pessoas?<sup>2</sup>

Em primeiro lugar, há uma ampliação de cenário no campo da curadoria e/ou crítica, com a inclusão, para um campo de visibilidade, de profissionais negros, tanto mais experientes como emergentes. Como alguns exemplos, podemos citar os nomes tais como Claudinei Roberto da

Silva, Alexandre Araújo Bispo, Diane Lima, Helio Menezes e Renata Bittencourt, entre outros; surge uma geração de artistas-curadores como Daniel Lima, Rosana Paulino, Eneida Sanchez e Renata Felinto, reverberando, de alguma forma a tradição de Emanuel Araújo; e Fabiana Lopes, que tem realizado um trabalho de pesquisa e curadoria em nível internacional, abrangendo uma rede de artistas negros latino-americanos, com grande atenção para a produção brasileira.

Já na produção artística, são muitos os nomes relevantes e as propostas estéticas. Para o campo da performance e da videoperformance posso citar Renata Felinto, Ayron Heráclito, No Martins, Danton Paula, Thiago Santana, Michelle Mattiuzzi, Priscila Rezende, Geovanni Lima e Andrea Mendes. Trata-se de artistas que entrecruzam e complexificam as questões formais próprias de suas poéticas com problemáticas sócio-político-histórico-culturais, tais como: a identidade racial, questões de gênero e sexualidade, gordofobia, ancestralidade, violência, invisibilidade social e institucional, racismo estrutural. Performances e videoperformances mobilizam o copo em presença e a autoimagem do artista para câmeras. Em ambos, nessa geração, a questão da autorrepresentação se evidencia, conectando o indivíduo e a coletividade, o presente da performance e as múltiplas camadas temporais, os objetos e seus significados, os rituais inerentes ao ato performático e as conexões ancestrais.

Há muitos espaços a serem ocupados e muitos artistas a serem revelados, pois, embora timidamente explorada, a produção de artistas afro-brasileiros revela um material

cultural, político e, principalmente, esteticamente impressionante e poderoso no Brasil. Nesse território, é preciso avançar mais em relação às contribuições de artistas femininas negras e da comunidade LGBT para o campo. De todos modos, há sinais potentes de uma abertura de sentidos e significações que ampliam os significados da arte contemporânea, quando pessoas e questões afrocentradas estão sob holofotes. Num movimento complexo, a arte se expande e, conseqüentemente, a própria realidade, matéria bruta do artista, passa a ser melhor problematizada e compreendida nesses arremates. Finalizo, com um aspecto que se mostra como uma linha de força extremamente potente, entre as associações estéticas empreendidas até aqui. Trata-se das encruzilhadas entre raça, gênero e sexualidade no contexto da arte contemporânea.

Nessas encruzadas, os artistas produzem as representações da negritude brasileira em que pesa, sobretudo, um deslocamento radical, à medida que possam se valer do poderoso instrumento da construção de suas próprias narrativas, em distintas chaves. Em se tratando de mulheres e da comunidade LGBT negros, ressaltam-se a visibilidade de corpos e afetos nas representações, sinal potente de enfrentamento e posicionamento afirmativo, mesmo em circunstâncias em que imperam a violência no país-líder em rankings internacionais de feminicídio e lgbtfofia.

<sup>1</sup> <http://www.bienal.org.br/post/494>, acessado 08 de novembro de 2019.

<sup>2</sup> Baseio-me no artigo de Daniela Buosso, publicado em <http://www.cceert.org.br/noticias/historia-cultura-arte/13135/quem-sao-os-artistas-negros-de-arte-contemporanea>, acessado em 13 de fevereiro de 2017 e também nos textos de Fabiana Lopes, publicados no site <http://fabianalopes.com/>.

#### Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Emanuel Isao e coisa de preto: 130 anos da Abolição da Escravidão. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2018. // CARMERQ, Sueli. Epistemicídio. Gelede. 2014. In: <https://www.gelede.org.br/epistemicidio/>, acessado em 11 de março de 2018. // CASTELL, Manuel. O poder da identidade. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2010. // DUBOIS (JEB). As almas da gente negra. Rio de Janeiro: RJ, Lucerna, 1999. // FARIK, Frantz. Rêve negra. Mascaras brancas. Rio de Janeiro: Fator, 1983. // LOPES, Fabiana. Phantasma: A Performance Negra Como Corpo Político. In: <http://fabianalopes.com>. // MEMBRE, Achille. Critica da Razão Negra. Lisboa: Antígona, 2014. // NASCIMENTO, Abdias. O genocídio do negro brasileiro. Processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectiva, 2017. // NASCIMENTO, Beatriz. Beatriz Nascimento: Quilombola e Intelectual. Passabilidade nos dias da destituição. Diáspora Africana: Editora Filhas da África, 2018. // NOGUEIRA, Renata. Ubuntu como modo de existir: elementos gerais para uma ética afroperspectivista. Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores(as) Negros(as) - ABPN, v. 3, p. 147, 2012. // VOLZ, Joachen; REBOUÇAS, Jilka. 32ª. Bienal de São Paulo: Incerteza Viva - Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.









pedido, foi sem consentimento; estupro. (pega-se uma calcinha usada e a afoga dentro do mesmo recipiente de vidro);

Por fim, um pouquinho, mas só um pouquinho, de Testosterona (pega-se uma seringa com testosterona líquida em seu interior e a despeja no mesmo recipiente de vidro); Bloqueadores para que esses níveis de testosterona não aumentem (destaca-se um comprimido de bloqueador de testosterona da cartela e o afoga no mesmo recipiente de vidro); e Anticoncepcional para que os níveis de progesterona e estrogênio se elevem (destaca-se um comprimido de anticoncepcional da cartela e o afoga no mesmo recipiente de vidro).

Eis aqui Manifesto Trav(Eco)-Ciborgue. Eis aqui, em minhas mãos, Manifesto, Mitologia Trav(Eco)-Ciborgue (aponta e ergue o recipiente de vidro com as mãos). Eu não faço tal ritual para ter como resultado mulher natural, pois eu não sou. Eu não faço tal ritual para ter como resultado mulher orgânica, pois eu não sou. Eu não faço tal ritual para ter como resultado mulher virtual, pois eu também não sou. Eu sou mulher sintética! E entre corpo e tecnologia, eu tiro meu ciborgue do cu (retira-se uma tomada com plugue macho do cu e a conecta ao plugue fêmea localizado na base do recipiente de vidro).

Este é o meu corpo, comam! Este é o meu sangue, bebam! (repetem-se essas passagens bíblicas apontando para o recipiente de vidro).

Não!? Não.

Nojo! Nojo... nojo... nojo... eco... eco, eco, eco, traveco! Eco, eco, eco, traveco! Eco, eco, eco, traveco! Eco, eco, eco, eco, eco, eco, eco, eco, eco, eco de ressonância, seus filhos da puta! Porque nojo de mim

não há! Não há! Nojo só é possível Deles, Deles! Porque nojo de mim não há, nojo só é possível Deles, Deles, Deles, Deles!



## Arte+Educação:

*tensionando limites e encontros entre dois polos.*

Julia Rocha

O exercício da educação no campo da arte continuamente, ao longo da história, buscou reverberar características da produção dos artistas, pensando formas de conectar práticas escolares com a realização que se desenvolvia no escopo daquele objeto do qual se falava. Assim foi durante o modernismo, quando a expressividade, a vanguarda e a inovação recorrentes nas práticas artísticas foram traduzidas para o ensino da arte realizado nas escolas por meio da livre expressão, com o desenvolvimento do fazer como protagonista e negligenciando as crianças da conexão com imagens de referência, visando mantê-las - enganosamente - neutras diante da produção no campo da arte. O mesmo se intenta diante da prática artística contemporânea, onde processos relacionados à aproximação entre arte e vida ou mecanismos conceituais presentes nas obras poderiam ser assimilados dentro do desenvolvimento e da prática do ensino da arte. No entanto, o que se identifica é que estes dois polos, a arte e a educação, ainda parecem campos desconectados, ou minimamente encontrados em uma pequena área de contato que relaciona aspectos dos seus âmbitos originários.

Arte e educação ainda parecem tratar de aspectos diferentes, discutir questões que não se conectam e, ainda mais grave, tratar de públicos distintos. Enquanto o ensino da arte nas escolas luta para se desfazer dos princípios modernistas até então instituídos e tenta, junto com reformas educacionais, rever o papel da

da escola na formação dos sujeitos buscando sua autonomia, a arte ainda parece atuar para um determinado escopo da sociedade que consome, adquire e se aproxima da prática artística. Operando na lógica de dominação, a arte continua voltada sempre para os mesmos públicos, participantes do campo específico e detentores do habitus culto (BOURDIEU, 1989). Esse exercício de perpetuação dos mesmos discursos e dos mesmos públicos parece estar sendo questionado por parte dos artistas contemporâneos, que revêm suas práticas, atuando em maior proximidade com o caráter social e político que sua produção almeja alcançar. Na medida em que parte da produção artística contemporânea não se encerra mais dentro dos limites estabelecidos, revendo-se não somente em termos formais, mas sobretudo de maneira conceitual, passa-se a falar de um território do ensino da arte que não trata mais da dicotomia entre arte e educação.

*Ao longo do século 20 e das primeiras décadas do século 21, os artistas expandiram radicalmente o que hoje chamamos de arte. Não tentamos mais entender o que os artistas fazem ao questionar se o que fazem é arte ou design, arte ou educação, arte ou terapia, arte ou ativismo ou, basicamente, se é arte ou não. Em vez disso, compartilhamos a sensação de que essas narrativas e categorias polarizadas já se esgotaram, que não são mais adequadas para descrever a complexidade dos tempos atuais e estão longe de nos ajudar a vislumbrar caminhos alternativos por meio de práticas criativas. Múltiplas disciplinas, línguas e sistemas de conhecimento estão sendo livremente apropriados pelas artes; sem hierarquias aparentes. (VOLZ, 2019, p. 20)*

Diante das mudanças no território da arte, no lugar de



uma intersecção entre dois polos, propõe-se o entendimento de que arte e educação, quando efetivamente relacionadas, constituem um terceiro campo, uma nova área com estruturas, metodologias e concepções próprias. Este campo apresenta diferentes terminologias dependendo de que escola ou corrente se associa, podendo ser conhecido como ensino da arte, arte-educação, arte/educação, educação artística ou arte+educação. O que parece uma simples questão semântica, da utilização de um sinal gráfico, na verdade se demonstra como a delimitação da concepção do lugar do qual se fala.

Para a conexão com a edição de 2019 do Festival Lacerção, assumiu-se a versão que propõe a soma entre os dois polos, pensando arte+educação a partir da proposição de María Acaso e Clara Megías (2017), na qual se acredita que a prática docente está no mesmo nível que a prática artística no aspecto da criação de conhecimento. O fazer artístico e a partilha docente estão, para as autoras, como processos análogos, visto que exercícios de reflexão sobre os processos são pertinentes para ambos e sua metodologia reivindica a associação entre aspectos dos âmbitos da arte e da educação. A construção do conceito de arte+educação propõe uma combinação das duas áreas que seja como um catalizador para a mudança do paradigma educativo.

Nessa perspectiva, a produção artística atua como dispositivo pedagógico que interroga o espectador e o estudante, os questionam e os fazem rever o que compreendem como aprendizagem. O protagonismo do professor e do artista é reconfigurado nessa relação, ampliando as leituras e as vozes daqueles que conso-

mem a arte, nomeadamente, estudantes e públicos. Portanto não somente a separação entre os dois campos parece se tornar mais frágil e quase imperceptível, como uma reconfiguração no posicionamento dos sujeitos também se constrói. Uma relação horizontalizada é pensada para os diferentes sujeitos que participam da ação educativa e/ou artística, visto que já não se reforçam as questões hierárquicas até então impostas entre esses dois campos.

Na medida em que outras configurações das relações entre os sujeitos são construídas, novas perspectivas são assumidas pelos proponentes dessas ações. Andrea de Pascual e David Lanau (2018, p. 7), ao analisarem o discurso elaborado em uma conversa entre María Acaso e Luis Camnitzer, sentiram a necessidade de reivindicar e legitimar “a figura profissional que opera nesse novo território, uma figura de intersecção entre artista e docente, e que representa em si mesma a afirmação de novas formas de fazer e integrar o pensamento artístico na construção do social”. Com esse foco que se pensou na curadoria dos projetos de oficinas para o Festival Lacerção, articulando práticas do campo da arte que reverberam para os públicos aspectos latentes da poética dos propositores, funcionando como uma espécie de poética docente (ROCHA, 2017). O exercício de partilha das investigações pessoais não somente abre a possibilidade de acesso dos públicos para as práticas, como também tensiona e modifica questões da produção daqueles que realizam as ações educativas, reconfigurando o que fazem enquanto trabalho de arte.

A articulação entre o fazer artístico e a prática docente tem sido pensada por diferentes metodologias e artistas, vem desde o posicionamento de Joseph Beuys, que

considerava a produção artística como uma prática educativa e chegava até mesmo a afirmar que sua maior obra de arte era ser professor; passa pela afirmativa de que os artistas são os propositores, apresentada por Lygia Clark, e chega aos exercícios de fazer partilhado e compartilhado, como na produção de Tania Bruguera e Mônica Nador. O exercício docente e artístico em consonância foi mencionado por Jochen Volz, curador da exposição “Somos muit+s: experimentos sobre coletividade”, realizada na Pinacoteca de São Paulo, entre 10 de agosto e 28 de outubro de 2019. Refletindo sobre a afirmativa de Beuys, Volz (2019, p. 11) afirma que para além de aludir ao aspecto performativo inerente a toda atividade docente, “com essa afirmação o artista [Beuys] enfatiza a noção do artista como agente que propõe a expansão e o enriquecimento da esfera social, ao compartilhar e construir conhecimentos e experiências juntos”.

A partir dessa perspectiva, a arte passa a se reconfigurar para uma ação de caráter social e político, pensando os públicos como parte do processo e como foco das práticas que propõe. Em paralelo, os museus, galerias e equipamentos culturais acabam revendo suas práticas e reconfigurando as ações, tornando-se condensadores culturais que reúnem mostras, performances, palestras, pontos de encontro, teatros, lugares de lazer e espaços de estudo. A responsabilidade social e, consequentemente política, amplifica seus sentidos, “especialmente em tempos de escalada da incerteza, do desgaste dos princípios democráticos e da manipulação por meio de mídias tendenciosas, tanto sociais como convencionais” (VOLZ, 2019, p. 21). É nesse posicionamento que o Museu Capixaba do Negro

tem atuado, ampliando os papéis que regulamentam a prática museal e desdobrando seu espaço para além do exercício expositivo. O desenvolvimento do Festival Lacração demonstra a conexão com discussões estabelecidas fora das paredes do Museu e abre espaço para que seus públicos se conectem com ações do campo da arte que tensionam os limites convencionalmente estabelecidos.

Portanto, quando Quitéria propõe uma reflexão sobre a identidade construída a partir dos cabelos com a oficina “Penteado afro”, Franciely Sampaio dialoga sobre a escrita poética com a oficina “Amor inverso”, Casyuri pensa os corpos e sua performatividade com a oficina de dance vogueing “POSE!” e quando Débora Visini invade a cidade com lambe-lambes produzidos como ferramenta de empoderamento, expressão e ocupação no espaço público por meio da oficina “Faça você mesm”, o que está em jogo não são práticas exclusivamente artísticas ou exercícios meramente educativos. O que se coloca nesse caso são as poéticas dos propositores e oficinairos, que partilham de suas pesquisas individuais, tornando sua arte um exercício coletivo.

As oficinas selecionadas para o Festival Lacração 2019 tiveram em comum esse propósito de pensar a arte para além dos aspectos meramente visuais e/ou expositivos. O que se quis com a realização das oficinas desenvolvidas durante o Festival foi um olhar ampliado, transdisciplinar e multifacetado para as práticas artístico+educativas (associando aqui o sinal gráfico proposto por Acaso e Megias (2017)). No lugar de ações unilaterais com foco na prática vazia de sentido, as oficinas deram espaço para que os participantes ampliassem as discussões em torno das questões de gênero e raça, propondo experi-

mentações coletivas.

O campo expandido até então associado com o desenvolvimento das linguagens tradicionais da arte dentro do escopo da prática artística contemporânea se desdobrou nesse contexto também como educação, remontando ao conceito de Pablo Helguera e Mônica Hoff (2011). A realização de ações de arte+educação que dialogaram a poética dos propositores com as aproximações que os públicos estabeleceram, permitiu vislumbrar a criação do terceiro campo, aquele que soma aspectos tanto da arte, quanto da educação, mas passando também por outras áreas tangenciais, como a sociologia, a literatura, a antropologia e a ciência política.

Arte+educação se constitui nesse contexto, portanto, como uma prática experimental de fazer compartilhado, tornando todos os sujeitos envolvidos autores e atores das ações e trazendo a arte como forma de conexão entre interesse dos participantes e poética dos propositores. Como práticas educativas que se deslocaram do campo da escola e exercícios de arte que fugiram das estruturas dos museus, as oficinas do Festival Lacração possibilitaram a experimentação da metodologia da arte+educação, criando esse campo de conexão entre os sujeitos e os territórios do conhecimento.

---

Referências bibliográficas:

- ACASO, Maria; MEGÍAS, Clara. *Art thinking: Como el arte puede transformar la educación*. Barcelona: Paidós Educación, 2017. // BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Difel, 1989. // HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (orgs.). *Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011. // PASQUAL, Andrea de LANAUI. *David El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace)*. Reflexiones a partir de una conversación de Luis Camilleri y Maria Acaso. Madrid: Catarata, 2018.
- ROCHA, Julia. *A poética do professor: Relações entre teoria e prática na formação docente em artes visuais*. In: FONSECA DA SILVA, Maria Cristina da Rosa; ROCHA, Julia (orgs.). *Cadernos de docência: Problematisações da teoria/prática no estágio supervisionado*. Florianópolis: AAESC, 2017.
- // VOLZ, Jochen. *Somos muitos: experimentos sobre coletividade*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

Fred Farias (ES) |  
Oficina de Graffiti |  
Foto Paula Barbosa |



Franciely Sampaio (ES) |  
Escrita poética Amor (in)verso |  
Foto: Paula Barbosa |



CASYURE (ES) |  
POSE! Oficina de Dança Voguing |  
Foto: Paula Barbosa |



Quitéria (ES) |  
Oficina de Penteados Afro |  
Foto: Paula Barbosa |

## *Sobre a Memória e a Deriva - Postulações*

Por Abiniel João Nascimento e Thiago Costa

O pensamento do corpo no espaço desloca as linhas imaginárias do território e põe à mostra as suas multiplicidades, revelando em seu núcleo narrativas afluentes. Diluídas em vivências que se encontram, se incorporam e/ou se dissipam, o Eu se realiza na produção de Nós. Em movimento, estes corpos deambulam sobre a terra, oxidando sob seus passos os calos de uma caminhada constante e insistente, arquitetando sobre essa territorialidade a memória de um tempo. Todavia, as fronteiras construídas (de tempo, espaço e língua) se reverberam com eloquência na produção de desencontros.

Indagamos:

Como produzir estuários frente às mecânicas margens que nos desaproximam?

Como potencializar corpos elaborando confluências nas produções de sentidos?

Partimos de um ponto: a configuração da memória do corpo - esse receptáculo de um arquivo inconstante e construído através das relações postas. Matéria que reverbera em sua constituição os vestígios de deslembanças e busca em seus esforços o desvelamento de esquecimentos. Aqui entendemos que há naturalização da memória e não mais exercícios espontâneos de arquivo.

Isso posto, corpos sensíveis buscam na produção de sentido a reconhecença de um local que já não é mais fixo, mas que se desmaterializa e se reconstrói em movimentos fluidos: lugar de desvio e recusa d'um destino pré-estabelecido pelos códigos preponderantes. Corpos que buscam oxidar a matéria latente na

razão da quebra de um tempo cronológico, também de um tempo de linguagem. Assim sendo, passado, presente e futuro se cacofonizam em suas literalidades. Constitui-se uma deriva.

Aqui entendemos a deriva como processo constante, incorporada ao nosso fazer/viver como potência discursiva - reimaginando o desvio como lugar de experiência. Cá, a deriva é um processo dicotômico que começa a partir do mapeamento do desconhecido, mas que vai em busca de movimentos progenitores que se desnudam no vai-e-vem dos devires afrenteiros no tempo.

Todavia, a deriva nega o não-lugar, entende o trânsito e a efemeridade como lugares do tempo. Tempo que constitui corpo. Repensa as fronteiras para se repensar a produção de limites.

*O que pode o corpo? repete-se.*

A fronteira é uma ficção.

Não obstante, a elaboração de olhares sobre a produção de sentidos/corpos de nossos pares toma forma a partir de trajetos refeitos. No desejo de tatear no escuro das histórias incrimina as experiências que convergiram quando as confluências corporais adviram, onde a volta reverbera o que o encontro provocou.

VI.

Reconhecendo a experiência de encontro enquanto dispositivo de potencialização do sentido, engendramos a busca pela costura de uma narrativa relacional que se estabeleça duplamente entre sentidos materializados em obras e tempos materializados em corpos. Na visa de criar um espaço de multiplicidade e contaminação ancorado na memória do lugar de desvio.

"nesse céu agitado  
mar calado  
de espírito bravo

as dívidas  
das idas



e vidas  
saudade de ontem  
amor que cochila

a onda do sol  
areia miúda  
na juba

as vassourinhas  
afoitas  
das cinzas

o mergulho do verão  
Frevo Nº1  
na avenida

as demoras  
das focas  
nos trópicos  
e da baleia  
que nunca veio  
[...]"

Texto produzido durante o processo de pesquisa para a exposição "A memória da deriva" (Centro Cultural Parque Casa da Pólvora, João Pessoa - PB) que marca o compartilhamento de processos curatoriais e artísticos entre os artistas Abinziel João Nascimento e Thiago Costa, no segundo semestre de 2019.

Fotografia: Registro de Zanone Fraissat da performance "Exodo" de Abinziel João Nascimento.

Poema: "A CALL MAR" de Thiago Costa

Nena Callejera (PE) | Lastros de Família | 2019 |



Abiniel João Nascimento (PE) | Preparação para naufrágio | 2018 |



Thiago Amepreta (PB/SP) | Santos Imigrantes | 2019



Le Bafão (SC) | Favor Manusear com Cuidado | 2019 |



Raphael Couto (RJ) | vertigem | 2017 |



Natalie Mirêdia (ES/SP) | Instâncias | 2017 |



Waleff Dias (AP/DF) | com amor | 2018 |



*Quebrando barreiras e ocupando espaços: arte, lesbianismo e a ação dos coletivos de intervenção urbana.*

Débora Visini

Esse ensaio poderia começar leve, identificando a arte lésbica como parte de um fenômeno muito recente que ganhou força primeiramente na Europa e nos Estados Unidos, a partir da década de 1980, e que ficou conhecido como *queer art*, movimento que aborda temas relacionados à homossexualidade, em diversos níveis, desde o erótico até o conceitual. Keith Haring poderia ser um exemplo contundente para mostrar como, desde meados de 1990, a crítica e o público, pouco a pouco, foram se acomodando a ideia de tratar de questões como o HIV, as relações homoafetivas e a própria ocupação do espaço público com essas pautas, afinal, Haring era um exímio artista urbano. E dentro dessa chave o texto correria, sem grandes atritos ou polêmicas.

Porém, falar de arte lésbica implica na difícil tarefa de falar das relações de sexo e gênero, que por sua vez, estão envoltas numa nuvem de violência e controle sexual que não está reservada a atingir somente o corpo da mulher, e são dois os principais motivos.

Em primeiro lugar porque essa nuvem afeta todos os corpos desviantes da norma: gays, transexuais, travestis, bissexuais, pansexuais, entre outros que não se enquadram nas denominações elencadas e não seguem a cartilha da heterossexualidade e dos papéis bem definidos pelas relações de gênero, que por sua vez, determinam de forma binária como um homem ou uma

mulher deve se portar, vestir e agir, com suas boas doses de masculinidade ou feminilidade, respectivamente.

Em segundo lugar porque mulher não é uma categoria universal, então existem níveis de controle e violência que são modulados de acordo com eixos diversos, como a cultura em que se está inserida, a classe social, a raça, a faixa etária, entre tantos outros.

Aqui nos fixaremos na sexualidade como eixo principal, afinal, tratamos da produção de mulheres que quebram o padrão da heterossexualidade compulsória, e que, muitas vezes, se recusam a performar os papéis de gênero impostos às mulheres, como aqueles que ficam no âmbito da 'feminilidade'.

No entanto, a experiência de quebra e recusa empreendida por mulheres lésbicas ultrapassa essa nuvem de violência e controle sexual, e vai desaguar na emergência de poéticas radicais, que surgem pautadas em outras formas de representação e abordagem de sua sexualidade.

Tal sexualidade aparece na arte lésbica ou lésbica de maneira oposta a tradição de objetificação do olhar masculino<sup>1</sup> de tais relações; e vale ressaltar que essa ainda é uma tradição muito latente, especialmente se lembrarmos que é de agosto de 2019 a notícia de que o Google modificou seu algoritmo para que a palavra "lésbica" não seja mais sinônimo de pornografia nas buscas realizadas pelas usuárias e usuários da rede<sup>2</sup>.

A questão da pornografia – conteúdo visual, ou audiovisual, com imagens de apelo sexual – é um bom indicador para entendermos como essas representações operam, afinal, a indústria pornográfica e os produtos que advêm dessa indústria e são apresentados na web são, em grande maioria, produzidos para o prazer sexual masculi-



no e se encontram bem distantes do que seria identificado como erótico para as diversas subjetividades de mulheres lésbicas.

Uma hipótese para explicar o controle nas formas de representação das mulheres lésbicas, que foram exemplificadas pela pornografia, é o processo de construção histórica das relações de sexo e gênero<sup>3</sup>. Em "O Tráfico de mulheres: notas sobre a 'Economia Política do Sexo'", Gayle Rubin explica que essas desigualdades foram impostas desde tempos longínquos, momento em que as mulheres tornaram-se objeto de troca em acordos de casamentos, dentro de um recorte das sociedades pré-capitalistas. Os homens estabeleceriam os laços sociais entre eles, como chefes e líderes de clã a partir da política de troca que fazia com que mulheres saíssem de suas tribos em direção a outras, enquanto tapetes, conchas, esteiras e animais, eram oferecidos em retribuição.

De fato, o casamento é um tipo de prática social muito importante em diversas culturas e tempos históricos, ele cria laços, une reinos e sempre foi objeto para a construção de relações políticas. Agora imagine se todo esse arranjo fosse colocado em xeque por uma mulher que ama e deseja outra mulher?

Fugir ou enfrentar uma repressão violenta que impunha a norma, um casamento binário: homem e mulher, com um discurso empolado que misturava, muitas vezes, moral e religião, era um dos possíveis desfechos, porém, o mais comum era simplesmente normalizar-se.

As mulheres que seguiram desviantes foram perseguidas em outros momentos. Silvia Federici em "O Calibã e a Bruxa"<sup>4</sup> apresenta um ponto de vista interessante sobre o controle das mulheres na constituição do sistema

econômico capitalista. Esse controle iniciava-se, basicamente, sobre o controle de seus corpos, sua reprodutividade, sua sexualidade e por consequência, o controle de seu trabalho, que, nesse momento, era um importante elemento de manutenção da vida, exercia-se dentro do espaço doméstico e de maneira não remunerada, o que oportunizou o desenvolvimento de uma nova ordem econômica baseada no lucro e no consumo.

Mas, se os homens iam aos seus postos de trabalhos, sejam eles profissionais liberais, funcionários públicos ou operários, e às mulheres ficavam responsáveis pela manutenção da vida, dentro do espaço doméstico, como descolar-se dessa condição política, social, e, pautada por uma nova ordem econômica, para colocar em prática o projeto de amar e desejar outra mulher?

Quebrando a norma, desviando, saindo da curva. Muitas foram consideradas loucas, foram invisibilizadas, violentadas e mortas, no passado e também no presente. A principal diferença é que agora somam-se às diversas camadas de quebras de normas, desvios e saídas da curva empreendidas durante um longo período de tempo e que formam uma fissura cada vez maior na ordem hegemônica das relações de gênero e nos padrões de sexualidade.

A arte lesbiana está inserida nessa fissura, a poética e as formas de representação elaboradas por mulheres lésbicas visam romper de vez com a heterossexualidade compulsória, e, especialmente, quando atuam no campo da arte urbana, o fazem a partir de um diálogo muito poderoso com as cidadãs e os cidadãos das cidades em que intervêm.

A partir disso abordaremos brevemente a ação de dois coletivos que utilizam o lambe lambe,<sup>5</sup> técnica de produ-

ção e fixação de pôsteres e cartazes, para intervirem nas cidades onde estão localizados. O coletivo Velcro Choque, que atua no Distrito Federal, e o coletivo Lambe Aí, que atua em Santa Catarina, produzem uma poética lesbiana em sua arte urbana e estão inseridos dentro de uma tendência, cada vez mais intensa, que se preocupa em ocupar as ruas com pautas associadas ao feminismo e aos movimentos de luta pela liberdade sexual e de gênero.

“Mais forte que caminhão só amor de sapatão”, “beije sua mina em público”, “saudades de colar, não disse o quê” são algumas das frases utilizadas pelos coletivos como mote para as intervenções. A literalidade das poéticas lesbianas nas intervenções pode ser compreendida pelas lentes da urgência no tratamento de demandas que são caras aos movimentos de mulheres lésbicas, lesbianas negras, feministas de diversas vertentes, entre tantos outros, de forma mais assertiva. É preciso celebrar as diversas formas de amar, mas é ainda mais necessário que essas formas de amar possam ser expressas na esfera pública, e por esse motivo, as intervenções urbanas se tornam uma ferramenta muito importante de reivindicação, mas também de representatividade para as mulheres lésbicas que, muitas vezes, circunscrevem as suas relações ao ambiente privado por medo de sofrerem represálias sociais históricas -

que vão desde a demissão de seu trabalho até as mais variadas formas de violência motivada pela homofobia. As poéticas lesbianas possibilitam uma ação afirmativa que tem como mote o afeto entre as mulheres, ocupando espaços importantes de disputa, como o das ruas da cidade, e, ao quebrarem as barreiras impostas pelo espaço público, que muitas vezes é hostil as formas de amar que não são hetero centradas, elas oportunizam a subjetivação para quem produz as intervenções, através da produção artística, e geram a consolidação de uma auto-estima para as milhares de mulheres que ao circularem cotidianamente pela cidade entram em contato com as intervenções e nelas se reconhecem.

Vale lembrar que a ocupação do espaço público está para além das artes visuais, de maneira estrita, como é o caso das intervenções urbanas. Quando coletivos diversos utilizam qualquer forma de expressão criativa, como é o caso da música, a exemplo do bloco lésbico e bissexual “Siga bem caminhoneira” de São Paulo (SP), também é ativado um modus operandi que imprime a poética lesbiana pelas ruas da cidade, produzindo muitas possibilidades de manutenção de uma vida digna e frutífera para aquelas que ousam amar outras mulheres e por esse motivo assumem uma postura combativa, mas que ao mesmo tempo está em festa para celebrar o afeto.

<sup>1</sup> O male gaze, conceito desenvolvido por Laura Mulvey, está associado a um ponto de vista que evidenciava a criação de personagens mulheres que aparecem na narrativa de maneira complementar a figura masculina e que na maioria das vezes são apresentadas de forma objetificada e estereotipada. Em artigo escrito em 1974, a autora Mulvey investigou a ocupação desses papéis a partir da predominância do olhar masculino na produção cultural, com ênfase nos filmes de ficção. MULVEY, Laura. El placer visual y el cine narrativo. In: REIMAN, Karen Cordero e SAENZ, Inés (Org.). Crítica Feminista en La Teoría e Historia del arte. México: Universidad Iberoamericana, 2007, p.81- 94.

<sup>2</sup> [https://brasil.elepa.com/brasil/2019/08/08/tecnologia/1565280236\\_871191.html](https://brasil.elepa.com/brasil/2019/08/08/tecnologia/1565280236_871191.html)

<sup>3</sup> O sistema sexo/gênero é definido como um conjunto de arranjos através dos quais uma sociedade transforma a sexualidade, biológica, em instrumentos de controle e subordinação ou em produtos diversos da atividade humana, por exemplo, a heterossexualidade ou maternidade compulsória ou a reprodução da vida pelo trabalho doméstico feminino. RUBIN, Gayle. O tráfico de mulheres: ‘notas sobre economia política’ do sexo. Recife: SOS Corpo, 1993.

<sup>4</sup> FEDERICI, Silvia. Calibá e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

<sup>5</sup> Técnica de fixação com cola de peças gráficas, englobando reproduções em xérox e serigrafia, em folhas únicas ou em conjuntos de folhas que formam, ao final, uma imagem em larga escala.

Eeeeeeu sou! SA-PA-TÃO:

Eu corto a minha unha pra não machucar moção!

Eu vou colar o velcro pra fazer a revolução!

*Drag King:*

*deboche e processos coletivos de desidentificação*

Ludmila Castanheira (Milo, o Sensível)

Era 2018. No canto do planeta conhecido como Maringá, no interior do estado do Paraná, um casal de manas organizava a Kikakbunda: “uma festa em que sua bunda kika na batida dos graves locais de subúrbios globais”<sup>1</sup>. O baile mantém acessíveis os preços de entrada e bebidas. Assim como a música tocada é aquela feita pelas periferias do país e do mundo. De modo que, em seus dois anos de realização, a Kikakbunda se converteu num dos rolês mais inclusivos da cidade localizada na região Sul do país – essa em que as violências de classe, raça, gênero e sexualidade estão propensas a proliferar em nome da norma europeizada. Cada edição da “Kika” passou a ser esperada com entusiasmo entre os grupos desviantes e, quando se anunciou a festa “ArrastaQueen”, alguma coisa em mim sentiu-se desafiada.

Eu sou sapatão. No meu caso, significa dizer que sei, em aspectos bastante íntimos, que o gênero é uma ficção: *O gênero é uma construção que oculta normalmente sua gênese; o acordo coletivo tácito de exercer, produzir e sustentar gêneros distintos e polarizados como ficções culturais é obscurecido pela credibilidade dessas produções – e pelas punições que penalizam a recusa a acreditar neles; a construção “obriga” nossa crença em sua necessidade de naturalidade. As*

*possibilidades históricas materializadas por meio dos vários estilos corporais nada mais são do que ficções culturais punitivamente reguladas, alternadamente incorporadas e desviadas sob coação (BUTLER, 2016, p.241).*

Ser a inadequação que constrói a “naturalidade” implica em sofrer coações e alertas de que este corpo está em desacordo com a norma. Mas é, também, experimentar o desbunde da desobediência. A busca pela beleza contida na noção de “feminilidade” tem nos distraído de nossas urgências<sup>2</sup>. Ao mesmo tempo em que ela, para mim, está sempre à espreita: enganá-la, dobrá-la, debochar dela têm sido estratégias para não sucumbir à cooptação do meu desejo, subjetividade, sonho. Mesmo quando caricaturizada pelas drag queens, a produção da “feminilidade” não é algo a que eu queira me dedicar. Faço esta escolha com todo o respeito às manas drag queens, com votos de que não leve tanto tempo para que seu trabalho seja visto como tão legítimo quanto o de boys drag queens.

De volta a Kikakbunda – ArrastaQueen, foi por causa dessa festa, e vivendo a sapatonicidade nestas condições, que me lancei no universo drag king. A montagem começou por enfaixar os seios com ajuda de um amigo que, comigo, em minha casa, também dava vida à sua drag queen. Ele havia cortado os cabelos e eu fiz deles um cavanhaque. Sem ter ideia de como fixá-lo, apliquei cola para papel na região da boca e queixo, e fui tentando grudar ali o que aos poucos ia me revelando: *Sem mistério, sou só eu, mas é também um homem. Não uma invenção minha, não é um personagem teatral: ele emerge de quem sou, da forma que sempre me vi. A diferença entre antes e agora é que, a partir de agora, é visível*

para o olhar dos outros (PRECIADO, 2018, p.385).

Ali estava o Milo: corruptela do apelido “Mila”, pelo qual minha família costuma me chamar. Milo já nasceu afrontoso, ressignificando um pacote de expectativas que, desde a infância, depositou-se sobre mim. Eu não sabia exatamente que tipo de homem era. Senti um pouco de vergonha daquele boy me encarando pelo reflexo do espelho. Mas, sobretudo, medo de reforçar aquilo que abomino nos masculinos violentos, silenciadores, assediadores. Por isso, admiti a alcunha de “o Sensível”. Milo, o Sensível: para manter a utopia de que machos humanos possam ser outra coisa além de vis. E porque eu ainda não tinha realizado as estratégias de evasão que permitem a PRECIADO (2018) dizer:

*Para mim, ser um drag king reside na possibilidade de não negar nem me desculpar pelo meu desejo sexual e político de ser o mestre, de incorporar esses códigos performativos, de ter acesso a esse tipo de especialização do poder, de experimentar a cidade, o corpo, o sexo e a palavra pública como um homem cis. Sem desculpas. Sem naturalização (p.390).*

Milo foi o único king da festa, ainda longe de ser um mestre, mas acolhido e celebrado pelas queens. Beijou as mãos de cada uma delas, as chamou de princesas, ensaiando o piranho incorrigível em que viria a se transformar meses depois, sob o olhar atento de Rubão Maroto. Integrante do coletivo curitibano Kings of The Night. Rubão, ou Rubia Romani, tem, desde 2017, ministrado oficinas de drag king, seguidas de festas nas quais os recém-formados bebês kings debutam em números de dublagem, dança e o que mais estiverem dispostos a fazer.

Rubia chegou a Maringá em junho de 2019, trazida por

Giovana Lago, o Dom Giovanni: primeiro drag king que eu tive a sorte de assistir ao vivo, no ano anterior. Ambas foram contempladas por um edital para a realização do Cabaré Notívagas do qual uma oficina de drag king com quatro encontros, oferecida por Rubia Romani, era a contrapartida. Nela aprendemos sobre o surgimento dos drag kings em Nova Iorque nos anos 80, vimos montações de kings renomados, experimentamos movimentações com ênfase na pélvis, improvisamos coletivamente, fomos, enfim, incentivadas a criar ficções e a recontá-las até que se tornassem familiares. Assim, Milo passou a ser um misto dos cantores “românticos” que fizeram sucesso nos anos 90 como Wando, Amado Batista, Sidnei Magal, Julio Iglesias: todos variando entre sedutores e sofrendores por amor. O cancionero preferido de minha mãe deu forma ao piranho dançarino que em seu primeiro número dublou a música “Na sombra de uma árvore” na festa de debut dos kings maringenses.

Dessa vez, Milo estava entre outros kings, seus irmãos: filhos do pai Rubão. Era como se a presença de cada um de nós aniquilasse no outro a necessidade de pedir permissão para sermos quem éramos. Por uma noite, as circunscções de gênero passaram a fazer ainda menos sentido:

*Em todo o caso, o destino drag king de cada uma das participantes é um enigma até o momento em que a transformação se produz, um processo que evolui durante os exercícios performativos e que, com frequência, continua depois, na vida cotidiana. O que me impacta nessa primeira vez é a potência da oficina como dispositivo coletivo de ação para a reprogramação de gênero, sua dimensão potencial como laboratório político, sua densidade como espaço público (Op. cit, p.386).*

Estar entre outros kings tornou evidente que a coletividade é a maneira pela qual conseguimos debochar da norma sem que ela tenha o poder de nos ameaçar de maneira tão concreta. Os agrupamentos minoritários são plataformas nas quais gestamos imaginários e vivências transformadores. Escapar às circunscrições gênero e sexualidade, ou “desidentificarmo-nos”, depreende práticas cuja efetividade depende da aderência coletiva, mesmo que momentânea:

*Desidentification's use-value is only accessible through the transformative politics that it enables subjects and groups to imagine. Counterpublics are not magically and automatically realized through desidentifications, but they are suggested, rehearsed, and articulated. Desidentifications are strategies that are called on by minoritarian subjects through their everyday life. The cultural productions and performances I have considered in this book amplify and often explicate these everyday practices. They offer a metanarrative on desidentification that at once further atomizes and further transmits these practices (MUÑOZ, 1999, p.179).*

Como não pude frequentar a oficina inteira, devido ao choque de horários com minha profissão de professora, não foi nesta ocasião que aprendi a me maquiar, ou a confeccionar o famoso pau de meia: próstético voluntariamente rudimentar feito não para assemelhar-se, mas para debochar do pau enquanto instrumento de subjugação. Nossas necas são coloridas, estampadas, quicam, fazem giros completos e, sobretudo, divertem. Não demorou para que esta “falha” na minha formação fosse remediada: ainda durante a oficina, recebi o convite para integrar a Haus of X, minha nova família

*agora não por consanguinidade, mas por hackeamento e afinidade:*

*Aqui falo da metáfora de Haus, uma reapropriação do termo inglês, portanto, pirateando uma palavra de ordem dominante e colonialista, house, casa, família Drag Queen. Nestes territórios aqui identificados como heterotópicos, as artistas acolhem-se e educam-se, desde princípios básicos de figurinos, maquiagens e perucas, até o valor político, social, cultural e histórico desse legado transformista (LAMBERTI, 2019, p.27).*

Na Haus, ganhei uma mãe que não só me ensinou a reformatar o rosto com maquiagem destacando as têmporas, desenhando pomo-de-adão, barbas e bigodes, como me maquiou diversas vezes, até que pincéis e corretivos não fossem mais tão desconhecidos para mim. Também ganhei irmãos e irmãs que me ajudam a aquendar as tetas, desenhar músculos no abdômen, colar os pelos com colas menos inadequadas. Entre nós, assistimos à criação dos números umas das outras, damos dicas de como melhorá-los, criamos números coletivos.

A Haus of X hoje tem dezoito membros, todas nós LGBTI, e existe também fisicamente, como Casa Xis, onde moram algumas de nós. Nela temos convivido a partir de nossas vivências, e promovido trocas de saberes não monetizados que vão desde técnicas de montagem, passando por troca de receitas culinárias e longas conversas sobre qualquer coisa que facilite o prazer de estarmos juntxs. Desde que passei a integrá-la, a Haus of X realizou dois eventos: o Arraia Drag e o Hallowqueer, ambos com gestão coletiva. Nestas ocasiões, recebemos outras X-quisitas, bebemos, fumamos, dançamos, apresentamos números drag e passamos o tempo em bando. A Haus of X, como qualquer outro agrupamento, está longe de ser um

paraíso harmônico, livre de desentendimentos ou insatisfações. Sua potência, reside, porém, em propiciar vias de reinvenção:

*Uma Haus, entendida como um agrupamento de sujeitas queers e de Drags, está sendo redefinida, tensionada e reinventada pela presença dessas potentes figuras questionadoras. Esses constantes movimentos oxigenam as inventividades, fazendo possível pensar, ainda metaforicamente, na Haus como um grande navio, e suas integrantes, a tripulação de sereias. (Op. cit, p. 102).*

A coletividade é imprescindível ao surgimento e manutenção do universo encantado, sereiano, drag. Na Haus of X, somos três kings. Os Kings of the Night são oito, assim como os Piratas de Gênero são um bando que se reúne em lugares públicos para se montar coletivamente, sempre com uma cabeleireira à disposição para cortar os cabelos das interessadas em transformá-los em barbas e bigodes: numa “atividade lúdica de tráfico de cabelos, [o grupo] investiga o gênero como tecnologia coletiva, evitando sua redução à psicologia individual”<sup>3</sup>.

Talvez seja importante mencionar, inclusive corroborando com a aposta na potência das práticas coletivas, que nem toda sapatão é drag king. E nem todo drag king é sapatão. Mas tanto sapatão quanto drag king, em sua jornada claudicante, são oportunos desmonta-

dores das convenções de gênero:

*A lésbica transcende a oposição binária entre homens e mulheres; a lésbica não é nem mulher nem homem. E, demais, a lésbica não tem sexo: ela está além das categorias do sexo. Por meio da recusa lésbica dessas categorias, a lésbica (...) denuncia a constituição cultural contingente dessas categorias e a pressuposição tácita mas permanente da matriz heterossexual (BUTLER, 2016, p. 196).*

De onde vejo, desde o meu ponto de vista sapatão drag king, entre os Kings of The Night, na Haus of X e entre os Piratas de Gênero, a coletividade é a condição pela qual temos nos reinventado. É ela quem intensifica a nossa capacidade de, retomando MUÑOZ (199, p.161), desidentificação: nos ajuda a sobreviver cultural e fisicamente, e a responder aos sistemas de captura racial, sexual, de gênero e de classe. A estes protocolos rotineiros de subjugação, brutais e dolorosos, drag kings têm sido eficazes em responder debochando e, ao mesmo tempo, permitindo negociar traumas históricos e violências sistêmicas.

<sup>1</sup> Descrição retirada da página: <https://www.facebook.com/kikakbunda/>. Acesso em 02 de novembro de 2019.

<sup>2</sup> WOLF, (1992) detecta que a conquista dos espaços públicos pelas mulheres corresponde a disseminação de padrões de beleza cada vez mais inatingíveis, dispendiosos, invasivos e morosos. De modo que o tempo, o dinheiro e a disposição empregados em procedimentos estéticos seja justamente aquele em que nos alienamos de nossa condição subjugada e deixamos de nos organizar politicamente. A docilidade feminina estaria, então, atrelada à busca por padrões de beleza estabelecidos para não serem alcançados, mas para que nos distraímos tentando.

<sup>3</sup> Trecho retirado da página <https://www.facebook.com/piratasdegenero/>. Acessada em 02 de novembro de 2019.

Jeza de Pedra (RJ)



Dj Lê Bafão (SC)



Úrsula (ES)



## Os Sujeitos QUEERS dos eventos QUEERS

Alessandro José Oliveira

Nos espaços culturais destinados às discussões de sexualidade e gênero podemos encontrar atividades de performances queers. Estas performances atraem uma plateia com estilos de corpos e performances de gênero que abarcam uma estética não binária. O objetivo deste trabalho é localizar estes sujeitos anônimos destes eventos refletindo sobre sua contribuição para os estudos de sexualidade e para a performance artística ligados a temática da sexualidade e gênero. Como observa Butler (2003, p.200):

*O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, conseqüentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero. Essa formulação tira a concepção do gênero do solo de um modelo substancial da identidade, deslocando-a para um outro que requer concebê-lo como uma temporalidade social constituída. Significativamente, se o gênero é instituído mediante atos internamente descontínuos, então a aparência de substância é precisamente isso, uma identidade construída, uma realização performativa em que a platéia social mundana, incluindo os próprios atores, passa a acreditar, exercendo-a sob a forma de uma crença.*

Butler observa que o gênero se modela esteticamente e sabemos que do ponto de vista da heteronormatividade o sujeito queer se inscreve como o rejeito sócio-sexual mas, para a teoria queer ele aparece como elemento central que provoca a viragem da engrena-

gem heteronormativa, ou seja, ele revela o momento em que a norma se constitui como ilusão. Em sua estética peculiar o sujeito queer<sup>1</sup> é uma das “possibilidades de repetir, numa deformidade, ou numa repetição parodística [algo] que denuncie o efeito fantasístico da identidade permanente”. (Butler, 2003, p.201). Ele acena para a ilusão do “binária sexual (a existência de homens e mulheres)” e frequentemente da heterossexualidade compulsória. Assim, (embora vulneráveis, sobretudo pela estilística que emprega) os sujeitos queers ligam sexualidade com transgressão, pois ao mesmo tempo que desafiam a norma estética dos gêneros apontam para uma nova estética de recusa, uma estética que não se sujeita aos modelos de corpos e gêneros produzidos pela heteronormatividade.

Os eventos culturais relacionados a sexualidade atendem o apelo destes sujeitos queers anônimos na medida em que promovem uma identidade estilística e, por isso, cria uma espécie de unidade marcada pela convergência de sujeitos socialmente marginalizados pelo sexo/gênero para estes locais. É mister notar que para estes sujeitos o percurso da casa ao evento consiste em um circuito pelo qual eles ficam expostos a toda sorte de risco e, devido a isso, ao promoverem seus corpos a posição de ‘corpos abjetos’ estes “sujeitos queers” carregam na carne a recusa a heteronormatividade.

Diante dos sujeitos heterossexuais (ou homofóbico/transfóbico/gordofóbico/racista) sua ambiguidade torna-se risível ou ridicularizável. Do ponto de vista heteronormativo, eles são uma resposta incompleta de gênero – um defeito. Aniquilados por se tornar ambíguo, são seres menos humanos, são aberrações. Assim, ao sair de suas



casas 'montados' (travestidos) e enfrentam toda sorte de provocação, ameaças e ataques eles fazem dos percursos um circuito tenso.

Como sabemos estes ataques se inscrevem a partir de dois objetivos: reconduzi-los a norma ou destruí-los por serem monstros. Numa perspectiva ainda mais cruel a visão heteronormativa permite supor que estes sujeitos, enquanto sujeitos híbridos, tiveram seu processo de montagem barrado (reprimido) e, assim, por terem sido obrigados a parar sua montagem no meio do caminho tornam-se sujeitos dignos de piedade. Piedade por ter sofrido a punição de ousar contra o corpo e consequentemente contra a família, contra a moral, contra a sociedade. São objeto de desprezo por ter tentando trocar o gênero e, sobretudo, pela ineficiência do resultado. Inclusive, o efeito da heteronorma faz-se desta incompletude um mecanismo sutil que lhes acarreta frustrações e desenvolvem mecanismos para promover diversos sofrimentos psíquicos.

Para a norma só existe homens e mulheres, assim, um homem trans<sup>2</sup> (crossdressing, intersex, travesti...), por exemplo, deveria se esforçar para ser confundido com uma mulher, em tese a norma não violenta a transformação completa uma vez que a completude esconde a própria transformação. Obviamente que temos que refletir sobre a possibilidade de uma transformação em plenitude, mas em tese a completude não atingiria a normatividade por 'esconder' plenamente a forma original.

O sujeito híbrido revelaria um déficit, uma transformação incompleta, inacabada. Sua ambiguidade de gênero revelaria o fracasso na sua tentativa de tentar ser seu gênero oposto. Artistas como Jorge Lafond

exploraram exatamente esta incompletude para fazer humor. Num episódio humorístico da TV pública o artista era xingado de 'bicha', portanto, homossexual e recusava veementemente esta classificação gerando o riso quando afirmava que era uma 'quase mulher'. Ainda que limitado ao campo do humor Lafond já anunciava uma positividade para a ambiguidade antes mesmo da possibilidade de se entender com mais precisão a amplitude da diversidade sexual. O quadro humorístico revelava especificidades sexuais que ainda não estavam totalmente postas. Assim, o artista punha em evidência por meio de sua performance artística um elemento importante para se refletir sobre outras perspectivas sexuais. A percepção de recusas a identidade gay ou mesmo ao sexo oposto como as apresentadas por Lafond foi gradativamente identificada por diferentes pesquisas e reflexões acadêmicas e sistematizada pelos estudos de gênero e a teoria queer. Assim, o movimento de sujeitos queers e sua recusa a identidade de gênero foi fundamental para compreender o gênero enquanto construção.

Neste contexto, podemos dizer que a performance que fazia rir perdeu a graça, ou seja, a ambiguidade corporal proposta por Lafond sai da marginalidade e revela sua potência questionadora da heteronormativo. Portanto, o ridículo da ambivalência sexual passa a desarticular a norma e, neste sentido, a incompletude da transformação deixa de ser uma marca ridicularizável e torna-se elemento central de diversos estudos e dá peso e legitimidade ao mundo queer.

O trajeto de Lafond nos ensina a olhar com mais cuidado para as performances artísticas ligadas a sexualidade e gênero. Ela indica que no meio de nós e, talvez entre os anônimos que circulam nos eventos Queers afloram

elementos estéticos e suporte para reflexões teóricas extremamente importantes.

Nossa participação em diferentes eventos culturais ligados a sexualidade indica que para avançar na direção de uma “epistemologia do abjeto”, isto é, para promover uma ruptura mais significativa à hegemonia da heteronormatividade é necessário reforçar estes “corpos queers” anônimos. Insistir que as montagens inacabadas ou as travestilidades borradas devem deixar de ser pensadas com ineficiência. O sujeito queer não é um homem que não conseguiu dar conta de inscrever uma feminilidade em seu corpo, ele não quer ser uma mulher perfeita e sim brincar com as possibilidades do feminino em seu corpo. O ambíguo não é déficit e sim escolha. Vale lembrar que junto ao processo de montagem existe uma inventividade primorosa. Independente dos recursos financeiros, os sujeitos queers anônimos estão sempre produzindo novidades estéticas. A falta de recursos não implica em um déficit criativo, ao contrário, muitos borramentos e bizarrices têm qualidade estética acentuada. Entre os queers anônimos aflora tanto o luxo e o glamour como o grotesco e o caricato.

Lauren Berland e Michael Warner (1998, p.558) observam que “o mundo queer é um espaço de entradas e saídas, linhas não sistematizadas de encontros, horizontes projetados, exemplos tipificadores, rotas alternativas, obstruções, geografias ilimitadas.”<sup>3</sup> E, de modo análogo, Teresa de Lauretis (1994, p.237) observa que o lugar queer

*é o outro lugar do discurso aqui e agora, os pontos cegos, ou o space-off de suas representações. (...) É um movimento entre o espaço discursivo (representado)*

*das posições proporcionadas pelos discursos hegemônicos e o space-off, o outro lugar, desses discursos: esses outros espaços tanto sociais quanto discursivos, que existem.*

Nos eventos queer o ato político queer aparecem na medida em que os sujeitos travestidos parodiam os gêneros, revelam deformidades, revelam obstruções, e pontos cegos. Os “sujeitos queers” ao imitar o gênero realiza um ato de deformar do suposto original. Assim, a potência dos eventos queers não se dá apenas pela sua capacidade de discussão ou atividade artística que lhe é inerente, mas sobretudo pela potência do encontro de “sujeitos queers” anônimos. Eles materializam em seus corpos estas rotas alternativas, estas obstruções, estes space-off ou entre-lugares do discurso hegemônico e, muitas vezes sua presença é muito mais forte e potente que a própria expressão artística. Pois muitos deles conduzem em seu cotidiano de montagem atos profundamente artísticos. Da feitura de seus corpos à estilização de suas vestimentas os sujeitos queers anônimos produzem uma arte extremamente refinada que independe da convocação artística oficial para ganhar destaque.

Neste sentido, o espaço do evento cultural queer torna-se uma das principais portas de entrada pelo qual os “sujeitos queers” transformam-se de rejeitos sócio-sexuais em marco das diversas formas de existência do sexo e gênero.

Os eventos de performance artísticas queer aparecem como um oásis dentro do deserto formado pela normatividade sexo/gênero. Neles, os “rejeitados”, os anônimos queers, aqueles que criaram uma estética própria (estética ambígua) não podem ser negligenciados, pois seus estilos estéticos performáticos potencializam o próprio

evento. Seu lugar não é apenas de público, pois do extravagante ao borrado, do estapafúrdio ao singelo os anônimos queers instauram um modo de ser peculiar desenhando e redesenhando importantes estilos que configuram aquilo que é próprio ao mundo queer. Vale lembrar que junto a sua estética e pela sua estética o percurso percorrido da casa ao evento consiste num ato político que ultrapassa o campo restrito dos eventos. Seu percurso se configura enquanto uma militância queer que instaura outras possibilidades de viver sexo/gênero tão ou mais significativos do que os espaços culturais relativamente preparados para os receber.

Estes artistas anônimos fazem dos circuitos de performance artística ligada a sexualidade um espaço aglutinador de questionamento à heteronormatividade de modo que sem eles os eventos perderiam muito de sua potência. Mas, cabe observar que muitos destes espaços culturais comprometidos com a diversidade sexual ainda apresentam déficit na medida que não conseguem absorvê-los e, às vezes, recusam e até mesmo policiam esta arte circulante. Diante disso cabe a questão que fica e que não se responde facilmente é: como os espaços culturais e seus eventos queers buscam dar voz a abjeção selecionado quem deve falar em nome desta abjeção? Não seria prudente celebrar a presença dos anônimos queers? O que impede as instituições de produzir espaço aberto para contemplar suas artes?

Nossa pesquisa<sup>4</sup> permitiu esboçar algumas respostas. O vocabulário bélico frequentemente encontrado em alguns eventos queers permite observar um trânsito que vai da celebração da diversidade para uma militância

de guerrilha acompanhada de uma estética militarizante queer. Este tom belicoso que aflora em alguns eventos queer deriva do pressuposto de que a norma é violenta e que é preciso militar contra ela por meio de denúncia e ataques. Com isso busca-se tirar uma força do fracasso, empoderar o sujeito abjeto e acredita-se ferir o discurso hegemônico. Opera-se uma inversão: ridicularizar a heteronormatividade. Como observar Núñez (2005 p. 183) "existem esforços orientados a produzir afetos e efeitos queer que circulem e se projetem ao modo de blasfêmia, e que contribuam, e de fato contribuem, para mudar as regras do jogo"<sup>5</sup>.

Assim, se sujeitos convidados são beligerantes, dar voz e espaço ao sujeito anônimo seria ainda mais preocupante. Este é um risco que poucas instituições estão dispostas a correr. O anônimo é em alguma medida o desconhecido e nele se assenta toda a sorte de incógnita. As instituições temem que os elementos mais nocivos decorrentes da condição de 'abjeto' venha à tona, ou seja, que afluam incômodos que não se resolvem nos espaços culturais. Teme-se acima de tudo que o tom belicoso dos militantes queers conduza o evento a produção de respostas agressivas as agressividades que sofrem.

Assim, um evento queer gera uma tensão permanente na instituição, pois enquanto espaço democrático e, portanto, aberto para todo tipo de público estes espaços culturais sentem-se obrigados a fortalecer esquemas de proteção que aparecem como controle aos olhos dos 'abjetos'. Muitas vezes, este controle é sutil e, em outros momentos, é claramente visível.

Obviamente que qualquer instituição deve prezar pela liberdade e pelo diálogo e, muitas vezes, não se sabe o que fazer: dar vazão as dores que afloram enquanto

desabafo decorrente do peso da heteronormatividade? permitir certos contra-ataques ao efeito da norma? ou restringir manifestações mais belicosas?

Os agentes culturais são obrigados a zelar pela instituição e ao mesmo tempo lidar com o seu desejo de se comprometer com a diversidade. Nenhuma instituição quer virar manchete de jornal em função de confrontos que poderiam ser evitados e convoca seus agentes a lidar com sua capacidade (ou incapacidade) de oferecer espaço capaz de acolher plenamente a diversidade sexual e ao mesmo tempo ampliar o acesso e permanência de múltiplas expressões artísticas e demandas socioculturais. Como lidar com a nudez provocativa da performance queer e a programação infantil? Claramente, se instauram espaços e horários diferentes, mas não se escapa ao ataque belicoso do sujeito queer que vê nesta atitude uma negação a sua condição existencial.

Neste contexto um desabafo queer ou um contra-ataque a heteronormatividade pode rapidamente se configurar como um protesto que inclusive pode ser considerado equivocado. Um ataque a família, um sinal de suposta intolerância religiosa ou ataques a valores prezados por determinados grupos sociais ganham o caráter de afronta aos outros grupos presentes. De um momento para o outros, outros grupos em circulação podem interpretar os ataques queer como ataques pessoais e o espaço institucional torna-se uma arena de conflitos. Por estes e outros motivos a instituição busca ter controle do evento em suas mãos e a liberdade de queer fica relativamente comprometida.

Junto disso, e numa outra perspectiva podemos constatar que em muitos eventos, os sujeitos queers buscam

trocar o peso da abjeção pelo desejo de pertencimento. Muitos dos sujeitos queers querer garantir uma equidade de circulação que os espaços institucionais não podem oferecer. Estes sujeitos queers ignoram a premissa de que os espaços institucionais fazem parte da própria estrutura heteronormativa. Foram construídos na e pela lógica heteronormativa, basta conferirmos a ausência de banheiros para pessoas trans. As instituições são estrutura feita de pensamento, concreto e cimento, e que não permitirá plena liberdade aos sujeitos queers. Contudo, o desejo de pertencer é latente e se choca com o controle tornando o ataque inevitável. De modo análogo a condição queer é também a condição abjeta, ou seja, os sujeitos queers nunca terão, a garantia de plena liberdade, pois esta liberdade está atrelada a uma mudança social mais radical, uma mudança na qual a abjeção deixa de ser pensada enquanto abjeção. Esta observação não objetiva invalidar os esforços de provocar os espaços heteroconstituídos, mas apenas apontar para os limites que tais relações estabelecem. Se os limites institucionais esbarram na engrenagem heteronormativa eles também revelam os limites do próprio movimento queer na medida que explicita sua dependência dos espaços institucionais ou, dito de outra forma, sua incapacidade de produzir espaços alternativos que se modele as suas reais necessidades.

Um outro aspecto importante que se soma à militância queer e que frequentemente aflora nos espaços culturais diz respeito a dor psicológica. Muitas vezes o evento se configura como um espaço de desabafo ou põe em circulação uma infinidade de resmungos. O evento torna-se um espaço de discussão de mazelas sociais e de ataques verbais a sociedade. Pouco se fala sobre

sobre projetos de superação. Ergue-se um muro de lamentações decorrentes do sofrimento físico e psíquico e restringe-se o investimento em produções de uma arte queer.

No bojo deste processo esquece-se de se divertir e de celebrar o ser queer. Apaga-se a potência da própria celebração queer, esquece-se que ela pode ser muito mais potente do que choramingar o efeito nocivo da heteronormatividade. Como já dissemos, em alguns circuitos de performance artística queer existe uma crença de que só se pode subverter a norma por vias racionais (deixa a arte e o sensível de lado) e radicais (por ataques) e pouco se aposta na própria vivência queer como mecanismo extremamente eficaz de subversão. Esquece-se do poder do humor. Butler usa o termo 'paródia' para apontar a eficácia da subversão, e o termo não é uma escolha aleatória ele, carrega sentidos profundos de promoção de mudanças. Esquece-se, inclusive, de considerar a eloquência, a arte e o glamour dos "sujeitos queers" anônimos que aparecem nos eventos queers. E vale lembrar que em muitos momentos estes anônimos são muito mais subversivos que os próprios artistas, gurus e pensadores ligados aos eventos artísticos.

Pesquisar diversos eventos queers revelou que, a instituição, enquanto espaço de promoção da diversidade sexual se esforça para contemplar as demandas da diversidade sexual, contudo, ela falha, mas por

mais contraditório que possa parecer, seus limites não podem ser alçados a condição de uma barreiras intransponível para a realização de um trabalho extremamente importante para ao questionamento da heteronormatividade e promoção da diversidade sexual. Os espaços de performance artística relativa à sexualidade são espaços fundamentais para a reflexão e desenvolvimento de diversas possibilidades criação artística que permitem significativos avanços na busca de novas alternativas e, neste processo, os sujeitos anônimos queers são tão vitais quanto os artistas oficiais, pois é o conjunto ( artistas oficiais e anônimos) que pautam discussões fundamentais para a garantia da diversidade sexual, inclusive, no e pelo sensível. E vale lembrar que em função de suas demandas alguns espaços tem se cercado de cuidados que vão desde treinamento de seus funcionários para recebê-los com a respeitabilidade que merecem até mesmo reestruturando os espaços de convivência comum.

Enfim, delegar espaço para os sujeitos anônimos queer consiste numa contribuição extremamente significativa no cenário dos estudos sobre as performances artísticas e estudos queers. Pois os "sujeitos queers" anônimos promovem, pela estilística de suas próprias existências, uma estética da recusa carregada de força política que ultrapassa o circuito da arte. São eles que dão forma a elementos significativos de questionamento a heteronormatividade, e, considerar suas performances pode ser um

passo certo para ampliar o campo de estudos da performance artística queer, uma vez que materializam respostas estéticas contundentes. Portanto, sua presença brinda tanto os esforços produzidos pela reflexão teórica quanto os produzidos pelos eventos culturais e suas performances de sexualidade e gênero.

---

<sup>1</sup> Obviamente que o espectro daquilo que pode-se nomear como queer é bastante ampla, contudo, neste trabalho, estamos privilegiando os sujeitos que carregam a ambiguidade de gênero volátil, isto é, os sujeitos que reforçam a ambiguidade de gênero em seu corpo por meio de montagens estéticas.

<sup>2</sup> A recusa e os desconfortos que atingem os sujeitos que transitam no gênero e sexualidade não é exclusivo daqueles que nasceram com pênis, embora exista especificidades as pessoas que nasceram com vagina também sofrem diversos ataques. A opção em referir-se apenas aos que nasceram com pênis neste artigo deve-se apenas a sua presença mais incisiva em eventos queers que fizeram parte desta pesquisa.

<sup>3</sup> The queer world is a space of entrances, exits, unsystematized lines of acquaintance, projected horizons, typifying examples, alternate routes, blockages, incommensurate geographies.

<sup>4</sup> Em 2016, pudemos analisar o material disponível na internet de quatro eventos/festivais queers: "Cena Queer" (Salvador) e "Afazeres Queers" (Belo Horizonte) "Todos os Gêneros: poéticas da sexualidade" (São Paulo) e "Bem me Cuir" (Rio de Janeiro) e acompanhamos in locus as edições dos dois últimos. Em 2017, acompanhamos também o "Ataque queers", (São Paulo) e o "Xoque" (Florianópolis).

<sup>5</sup> "...si hay esfuerzos orientados a producir afectos y efectos queer que circulen y se proyecten a modo de blasfemia, y que contribuyan, e de hecho contribuyen, a cambiar ciertas reglas del juego".

<sup>6</sup> No caso do evento Todos os Gêneros promovido pelo Itaú-Cultural-SP, a edição de 2016 contou com o apoio do grupo SSex BBox que ofereceu um treinamento aos funcionários da instituição. Um dos cuidados foi a orientação a respeito do uso adequado dos pronomes de tratamento quando no atendimento a este público específico. E em alguns espaços como o Centro Cultural São Paulo nota-se a reconfiguração dos banheiros incorporando as reivindicações, que vem de longa data, posta por pessoas trans.

Agradecimentos:

Núcleo Afro Odomodê | Museu Capixaba do Negro - MUCANE | Secretaria de Estado de Cultura - SECULT | Secretaria de Estado de Direitos Humanos - SEDH | Gerência Estadual de Diversidade Sexual e de Gênero | Gerência Estadual de Políticas para Juventude | Grupo Orgulho, Liberdade e Dignidade - Gold | Fórum Estadual LGBTI+ do ES | Fórum LGBTI+ da Serra/ES | Conselho Estadual LGBTI+ | Santa Sapatária | Centro Cultural Flutuante | UFES | Índia Hair - Vitória | Vitor Vassale | Lara LeStrange | Álvaro Leite | Marina Barnabé | Eryl Vieira Junior | Izah Cândido | Leu Fagundes |

Concepção e Coordenação Geral | Geovanni Lima da Silva

Produção Executiva | Vivian Cunha

Direção de Arte | Fred Farias

Direção de Fotografia | Paula Barbosa

Produção | Juliano Eliseu (Bboy Chapolin)

Curadoria | Gilberto Alexandre Sobrinho, Julia Rocha e Thais Souto Amorim

Revisão | Marialina Cãgo Antolini

Realização | Lima&Silva Produções e Instituto Arte da Rua

Realização:



Apoio:



Realizado com recursos do

**Funcultura**

GOVERNO DO ESTADO  
DO ESPÍRITO SANTO  
Secretaria de Estado de Cultura

