

Máquinas de guerra: breve cartografia das artes das dissidências sexuais e de gênero brasileiras

War machines: a brief cartography of Brazilian sexual and gender dissidence arts

Lino Gabriel Nascimento dos Santos

Mestre

Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC)/Campus Jaraguá do Sul

nsantos.lg@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3786-2862> 

Nathalia Muller Camozzato

Doutora

Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC)/Campus Urupema

nathaliamcrevisao@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8179-8920> 

Informações completas sobre autoria estão no final do artigo ●

Resumo: A partir do conceito de máquinas de guerra, que dá a ver os emaranhamentos entre subjetividades, semióticas e materialidades em devires de transgressão e produção de linhas de fuga; da compreensão do campo de forças nomeado com “arte ocidental” como da ordem de um poder disciplinar que anormaliza e invisibiliza determinadas estéticas – comunitárias, gênero dissidentes, racializadas –; e, finalmente, das viradas ontológicas colocados pelos feminismos neomaterialistas, o artigo, inscrito no vértice dos estudos do campo discursivo e dos estudos de gênero e sexualidade, cartografa as subjetivações, condutas e modos de fazer do que denomina artisticidades gênero-dissidentes, dando a ver, nessas estéticas das coisas e de si, um rizoma que inventa modos de ficar com o problema do humano, proposições éticas para as precariedades enfrentadas pelas dissidências de gênero e estratégias de resistência em prol de um bem viver.

Palavras-chave: arte; dissidências sexuais e de gênero; novos materialismos; cartografia; campo discursivo.

Abstract: Based on the concept of war machines, which reveals the entanglements between subjectivities, semiotics, and materialities in the making of transgression and the production of lines of flight; on the understanding of the field of forces named “Western art” as a disciplinary power that abnormalizes and renders invisible certain aesthetics—communitarian, gender dissident, racialized—; and, finally, from the ontological turns taken by neo-materialist feminisms, this article, inscribed at the intersection of discursive studies and gender and sexuality studies, cartographies the subjectivities, conducts, and modes of doing of what it calls gender-dissident artisticities, revealing, in these aesthetics of things and of the self, a rhizome that creates ways of dealing with the human problem, ethical propositions for the precariousness faced by gender dissidents, and strategies of resistance in favor of a good life.

Keywords: art; sexual and gender dissidence; new materialisms; cartography; minority becomings.

Introdução

No Parque do Ibirapuera, em São Paulo, ocorre anualmente uma grande exposição de arte contemporânea. Uma casa de acolhimento, idealizada e presidida por e para pessoas trans*, recebeu um espaço para que expusessem e vendessem obras de artes com o valor revertido para artistas e para a casa. O espaço era compartilhado com outros coletivos, de LGBTs, mulheres, pessoas negras e indígenas, entre outras. À frente do stand estava um faraônico e tecnológico aparelho carregador de créditos de celular e um imenso cartaz indicando o pertencimento daquele espaço a uma companhia telefônica. Ainda lá, uma peça em neon, assinada por uma artista travesti racializada, que custava dezenas de milhares de reais, chamava a atenção. Neon é um arranjo de vidro, eletricidade e gases, gerando, como efeito, luz. Dois homens gays que circulavam pela exposição, acompanhados por um terceiro - um casal e um “agregado” disseram-no - encantados com a obra, compraram-na imediatamente, via pix. Ao fazê-lo anunciou que já tinha “três obras de artistas travestis”. A autora da obra comprada, sem pestanejar respondeu: “Aproveita e leva a quarta!”.

A narrativa com que iniciamos – registrada etnograficamente por uma das pessoas autoras – nos interessa na medida em que deflagra a agonística intracomunitária das artes e estéticas – incluídas as práticas éticas e estéticas de si foucaultianas – das dissidências de gênero trans*, travestis, afeminadas e racializadas brasileiras e a constituição do homem gay branco normalizado, de alto poder aquisitivo, fenômeno global(izado) descrito em minúcia por Bourcier (2020) sob a alcunha do Incorporated.

Aventamos que, o que a relação entre as partes da cena parece sugerir, não é exatamente da ordem uma aliança no sentido de coalização em pautas comuns e em busca de uma futuridade compartilhada (Muñoz, 2019) entre os diferentes vetores subjetivos/identitários açambarcados pela molar sigla LGBTIAP+, mas um vínculo da ordem do consumo que produz, estratégica e simultaneamente, a travesti artista em cujo projeto estético coincidem a fabulação de um mundo gênero variável e o aquí¹ proveniente da venda de suas obras, e as gays de alto poder aquisitivo que acumulam na parede de sua casa obras que são por elas narradas não em suas especificidades estética-material-semióticas, mas, exclusivamente, pela identidade de quem as assina, um relato, portanto, na esfera da tokenização.

¹ Do pajubá, dinheiro.

Partindo deste episódio, propomo-nos, neste trabalho, a desenhar uma parcelar e limitada cartografia de artes e estéticas gênero e sexo dissidentes/LBTIAP+² contemporâneas. Buscamos percorrer um mapa de obras artísticas e escolhas temáticas de pessoas dissidentes gênero-sexuais que se reconhecem como artistas e como parte desta comunidade. Entendemos que os fazeres artísticos e as subjetividades não são claramente discerníveis entre si, o que, de todo modo, vai de encontro à leitura moderna do campo artístico desde a premissa de autonomia da obra de arte - coisa complexificada quando se trata da elaboração coletiva e comunitária de sensibilidades. Estão em jogo, portanto, corpos, materiais, discursos, humanos e não humanos envolvidos no campo da produção de sensibilidades e afetos.

A “caixa de ferramentas” foucaultiana nos emprestará uma miríade produtiva de conceitos, dos quais destacamos dois e que são fundamentais para o desenvolvimento do campo de forças que buscamos descrever. O primeiro, da ordem do poder panóptico/disciplinar (Foucault, 2014a), entende o campo da arte como uma máquina de visibilidade, ou seja, um poder simultaneamente difuso e introjetado ancorado na materialidade das práticas de olhar, que (a)normaliza e dociliza subjetivações, práticas e condutas desde determinados instrumentos, técnicas e procedimentos. Nesse saber-poder que a caracteriza é que reside a tecnologia da cesura entre a arte e não arte e, se de um dos lados dessa fronteira está a assumpção de práticas artísticas “anormais” que são levadas a confessar publicamente sua dissidência como modo de sedimentação e circunscrição de seus fazeres estéticos, do outro, as mesmas subjetivações na esfera da arte também se dão desde de práticas de transgressão dessa normalização, em éticas ativas de si (Foucault, 2014b) que, neste trabalho, ocorrem em redes materiais-discursivas e comunitárias - minorias que lutam não por reconhecimento das identidades, mas por um devir (Guattari; Rolnik, 1996).

Emprestando de Deleuze e Guattari (1995) a noção de cartografia, objetivamos traçar um mapa que, em última instância e desde uma objetividade localizada (Haraway, 2009) diz de nossa própria experiência enquanto pessoas-autoras gênero dissidentes - nossas alianças, nossa inscrição em determinados fazeres coletivos - e de nossa entrada no rizoma. Isso é o bastante para afirmarmos que não buscamos aqui perfazer uma genealogia arborescente (a história, a origem, a teleologia) das artes sexo e gênero dissidentes brasileiras e tampouco pretendemos unificar as multiplicidades (n-1) em uma captura molar representada pela sigla LBTIAP+. Contudo, assumindo provisoriamente a possibilidade de uma comunidade artística rizomática, objetivamos, na tensão do LBTIAP+, perfazer e trabalhar os esfacelamentos, mas também conexões, potencialidades e criatividade.

² Como se pode ver, neste trabalho, que parte de uma problematização das alianças e embates entre diferentes subjetividades/identidades açambarcadas pela sigla, optamos por excluir do escopo de análise as práticas artísticas de homens cis gays.

É mister demarcar que, para efeitos deste trabalho, nomeamos como dissidências sexuais e de gênero essas populações que recorrem a uma identificação que, ainda que marque um lugar situado (Haraway, 2009), não marca uma identidade fixada. Dessa forma, tal como Colling (2018), consideramos que dissidências sexuais e de gênero é uma expressão mais apropriada para uma produção de conhecimento sudaca e localizada do que a nomenclatura queer/cuir, topologizada em seu campo de emergência.

Dito isto, o trabalho que segue está articulado da seguinte maneira: além desta introdução, uma seção destinada às chaves teóricas da arte, da decolonialidade, da estética ampliada e dos novos materialismos (2), seguida de uma elaboração das diretrizes da cartografia (3), do mapeamento das artisticidades, propriamente (4), e, por fim, as considerações que concluem o texto provisoriamente e a lista de referências aqui mobilizadas.

Legendas do mapa: elaborações onto-epistemológicas para artes das dissidências sexuais e de gênero

Para as chaves de leitura que mobilizamos aqui, operamos uma pequena secção entre uma proposta que parte de um viés não ocidentalizado de arte e uma leitura de arte segundo as propostas dos feminismos neomaterialistas. A intenção, por fim, é que as visadas à arte oriunda de distintos – mas comunicantes – solos epistemológicos sejam lidas difrativamente (Barad, 2014), de modo que a proliferação de diferenças origine enlances outros, que, por sua vez, encetam outra ordem de efeitos capazes de desestabilizar binários como mesmidade/alteridade.

Encantarias da arte: agenciamentos e decolonialidades

A narrativa com que abrimos este texto trata justamente do conceito de arte como aquela disponibilizada em galerias e museus, tutorada por críticos e avaliadores e nomeada em individualidades criadoras. Se há descontinuidades a esses dispositivos, elas também pode ser capturadas pelo acúmulo de forças que chamamos de “arte ocidental”. Ainda hoje grande parte das discussões em torno da arte se pautam em obras artísticas e bibliográficas com temas quase que exclusivamente ancorados na linha do tempo e no pensamento moderno. Ilustremos isso anedoticamente com o volume *História da Arte* de Ernst Gombrich (1999). A linha narrativa inicia-se nos povos “primitivos”, passa pelo Egito distanciado da África e dá início ao grande triunfo da civilidade frente à barbárie rumo à tomada e conquista das Américas e da África. Com

efeito, revoluções de “primeiro mundo”, dignas de exposição, não deixam de habitar as páginas da história da arte.

Passemos a um segundo movimento discursivo, nesse trânsito entre classes e posições nos tecidos sociais, nas relações de consumo e reificação das identidades que o mercado da arte inclui. Em reportagem da Folha de São Paulo intitulada *Compradores super ricos priorizam artistas negros na maior feira dos EUA* assinada por Silas Martí, vê-se que “O tempo em que importavam só as cores das pinturas à venda parecem ter ficado para trás.” (Martí, 2018, paginação irregular). O que a matéria parece indicar é um fetiche de compradores por “obras de minorias”: eles não querem mais obras de “homens brancos” e procuram saber se tem algo “de mulher ou negro?”. Em outras palavras, nesse modo de ser da arte, as *assemblages* material-semióticas que caracterizam o fluxo estético e sensível – e nesse caso, capitalista e monetário – são secundarizadas em relação ao atributo de uma identidade minorizada socialmente.

Ainda outros enunciado: em matéria republicada também na Folha de São Paulo, em 2006, sob o título *Exposição explora influência africana na obra de Picasso*, temos a narração de uma exposição, que circulou em diversos países, e que, em sua curadoria, sugeria semelhanças entre máscaras africanas e as obras de Picasso. A partir dessas aproximações, surgem afirmações, por um lado de que Picasso é um apropriador da arte africana, por outro defende-se que ele foi “capaz” de reconhecer a “beleza”, a “força” ou a capacidade estética da arte africana. No entanto, não foram as populações que produziram as máscaras aquelas que foram cultuadas pela revolução cubista ou pela reforma moderna da arte.

Alfred Gell em *Arte y agencia* (2016) propõe dialogar conjuntamente as práticas de produção (algo como o processo) e a obra artística (da ordem do produto), em todo o caso, com agentividade distribuídas. Em *Tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia* (2005), ele caracteriza, desde a antropologia social, o que seria uma atitude antiarte, associada a um etnocentrismo do sensível.

Quando digo que a antropologia social é antiarte, é claro que não quero dizer que a sabedoria antropológica prefira demolir a National Gallery, transformando o espaço remanescente em um estacionamento. Quero apenas dizer que a atitude do público amante da arte, no que diz respeito ao que está contido na National Gallery, no Museum of Mankind e em outros – e assim por diante (e com um assombro estético que beira o religioso), é uma atitude irredimivelmente etnocêntrica. (Gell, 2005, p. 42)

É antiarte considerar arte apenas uma parcela das práticas estéticas e sensíveis produzidas em ontologias distintas. Gell vê a arte, portanto, como um componente da tecnologia, que ele chama de tecnologia do encanto e que precisa de uma técnica, advinda, muitas vezes, de um sistema de peritos com saberes específicos – chamemos também de disciplina e episteme – , mas que precisam antes ou sobretudo, como

artefatos e fatos, serem coisas produzidas, serem práticas de fazer. Tem-se, nesse ínterim, que algumas formas de arte podem realizar um processo de transubstanciação, ou seja, parecem transformar aquilo que foi um pigmento em um fruto ou tecido, em coisas materiais e matérias e em sensações e conexões. Se esse processo de transformação se torna inexplicável ao público, o material artístico se torna, aos olhos da categoria de arte ocidental, explicado em termos de uma magia encantadora, um milagre técnico (Gell, 2005).

No entanto, não é apenas a magia da reprodução que produz arte. Interessa-nos mais, outras formas de viabilização artística, o próprio fazer artístico, as práticas de fazer a obra e a agência da obra. No próprio caso de Picasso, na anedota contada acima, é a agência das máscaras que o intriga, sua força. Desde um viés não ocidentalizante, veríamos a forma como a pintura tem um poder mágico, segundo Chelala (2021).

Finalmente, para Gell é necessário abrir mão de vícios estéticos e dar tratamento teórico às diversas obras de arte. Ainda que sua argumentação seja voltada para o tratamento de obras em contextos não ocidentalizados, por assim dizer, sorvemos este argumento para outras populações que, ainda que “ocidentalizadas”, são desumanizadas, patologizadas e destituídas de suas inteligibilidades, tal qual acontece com pessoas que estamos aqui nomeando como dissidentes sexuais e de gênero.

A visão de análise de Gell (2016) propõe uma coletividade, ou seja, uma distribuição agencial muito maior desde sua concepção, produção até suas possibilidades de conectividade com o público e que deslocam certa individualidade produtiva ou testemunhal, seja no encontro entre entes e materiais, seja nas produções materiais e simbólicas multiplicadas em cada encontro. Portanto, é sua performatividade – ou seja, o que ela suscita, como ela age, o encanto tecnológico que produz, segundo Gell, que abre espaço para que possamos ver, ou ainda, criar mundos possíveis e vivíveis.

Nesse aspecto apresentamos um desafio à criação e dialogamos com obras que propõem a falência da categoria “arte ocidental”. Buscamos dar a ver outras ontologias que brincam com noções de fazer e agir diante das epistemes, com seus efeitos, objetos, estratégias e correlação de forças (Foucault, 2015) e dos regimes de saber e poder coloniais. Paulo Raposo produziu, em 2015, um dossiê sobre “ativismo”, que ele define como

[...] um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. (RAPOSO, 2015, p. 5)

O neologismo dirá respeito sempre a essa intensa ligação da arte e sua intenção política. Cabe ainda apontar que Raposo (2015) e Colling (2018) concordam que esse devir da arte opera em espaços mais abertos, aos quais o acesso é ampliado, seja nas ruas, seja em mídias digitais online. Raposo (2015) indica que o poder de disseminação acontece tanto por vias subterrâneas quanto vias mainstream, de modo que os ativismos disponibilizam seus trabalhos em diversos espaços abertos ainda que estejam também em galerias e museus. A depender da forma artística, ainda, elas têm maior ou menor participação e conseguem invadir redes maiores ou menores de distribuição dos seus trabalhos, portanto, nem sempre ter uma ocupação artística, ganhar prêmios ou apresentar-se em determinados lugares garante sua subsistência.

Chegamos a um ponto importante deste trabalho. Raposo (2015) aponta o corpo também como espaço artístico. E aqui, faremos uma ligação com Ochy Curiel, lésbica feminista, que vê como um problema a estreita relação entre a colonialidade e a aliança dos movimentos LGBT. Para Curiel (QUE ES, 2018), o modelo heterossexual é parte da colonialidade e, em suas andanças políticas, também o movimento LGBT tem buscado encaixar-se nesses contornos.

É nesse sentido que ela discute a decolonialidade como prática e a arte como possibilidade de um fazer crítico fora do espaço das universidades, como forma de organização social e maneira de mudança interna aos espaços universitários. Em sessão na Universidade Nacional da Colômbia, no ano de 2018, disponível em vídeo, Curiel apresenta sua perspectiva de decolonialidade, indicando que não basta a desocupação de espaços territoriais que ela nomeia como coloniais. Como Curiel articula, decolonialidade é o rompimento com todos os modelos coloniais, de família, de trabalho, de posse, de capital. Incluímos aí noções de corpo e o gendramento, ambos correspondentes a uma dada organização colonial e neoliberal.

Argumentamos, finalmente, por um conceito de arte orientado à práticas feitas com, por e através de experiências localizadas, forjadas a partir de outras ontologias e criadoras de outras epistemes que se possibilitam fazer outros viveres. No escopo das dissidências sexuais e de gênero, importa quais arranjos do sensível esses agenciamentos põem em causa, com categorias e noções próprias às autoapresentações e representação de grupos. Dito isto, na próxima seção endereçamos epistemologias que buscam descentrar o estatuto (colonial) do humano - algo que já vimos aqui com Gell (2005) - e propor uma nova relação ontológica entre discursividade, materialidade e estética.

Por uma estética dilatada: leituras neomaterialistas da arte gênero e sexual dissidente

Começemos por Preciado (2022). Descrevendo o que denomina regime petrosexorracial – dominação que recai simultaneamente sobre os corpos gendrados e

racializados e sobre o planeta na geração de energia com base em carbono - e a condição epistêmico-política planetária de *dysphoria mundi*, o autor expande a noção de estética do mundo da arte para defini-la como:

[...] la articulación entre la organización social de la vida, la estructura de la percepción y la configuración de una experiencia sensible compartida. La estética depende siempre de una regulación política de los aparatos sensoriales del cuerpo vivo en sociedad. La estética es, por decirlo con Jacques Rancière, un modo específico de habitar el mundo sensible, una *régulation* social y política de los sentidos: de la vista, del oído, del tacto, del olfato, del gusto y de la *perception sensomotriz* [...] (Preciado, 2022, paginação irregular)

É pertinente destacarmos a ambiguidade em que a estética segundo Preciado é alocada: se sua definição se dá no ensejo petrosexorracial, como uma estética de dominação da vida, também há aí a *dysphoria mundi*, generalização da disforia patologicamente atribuída às pessoas trans* - uma condição, em todo caso, de dor – como resistência dos corpos vivos à subalternização nesse mesmo regime petrosexorracial de conhecimento e poder. É aí que não a psicanálise e nem a psiquiatria, mas a arte, o ativismo e a filosofia aparecem como propulsoras de sentido, tomadas então como práticas coletivas e experimentais que sejam capazes de elaborar e reduzir o que Preciado chama de dor epistêmica. É propositiva a hibridação antidisciplinária de Preciado (2022), em que são suspensas as cesuras entre o que é do campo da arte, e das diferentes modalidades de arte, o que é do campo da filosofia, o que é do campo da ciência e o que é do campo das práticas institucionais: “Por una parte, el cine debe volverse filosofía, la filosofía poesía, la poesía teatro, la música historia social...” (Preciado, 2022, paginação irregular)

Em Haraway (2016), a estética aparece como uma forma de “ficar com o problema” do humano – e seu suposto excepcionalismo – e das temporalidades destrutivas do Antropoceno, Capitaloceno e Plantationceno. A arte, então, está para a expressão que a bióloga empresta de Anna Tsing “*arts of living on a damaged planet*” (algo como: artes de viver em um planeta danificado), e é terrestre, corporificada, multiespecífica e, diante das catástrofes planetárias do Antropoceno, fabula, de modo não-inocente e inextricavelmente local, o Chthuluceno, temporalidade cunhada por Haraway caracterizada por sua complexidade, tentacularidade e habilidades responsivas que primam pelo (re)florescimento da Terra e seu futuro. Nessa específica visada, o humano aparece em uma rede multiespecífica materialsemiótica sob o tropo do humus - em todo caso à terra ao qual “humano” como palavra está etimologicamente ligado - e a arte é feita em um companheirismo entre criaturas humanas e não-humanas/outros-que-humanas e materialidades cuja dinâmica é *sympoetica*, um fazer-com propositivo de mundos e vidas vivíveis.

Finalmente, ainda que de modo incipiente, é oportuno lembrar a estética como estética da existência e as artes do cuidado de si (*epimeléia heatou*) tratadas por Foucault em sua chamada fase ética, quando endereça o que denomina período socrático-platônico. Pensemos a estética da existência, então, como a sorte de práticas e técnicas pelas quais os sujeitos tomam a si mesmo como objeto de elaboração através de determinadas operações em seu corpo, alma, pensamentos e condutas. É através dessa ascese específica, ascese de uma relação consigo e de um trabalho sobre si, que o sujeito acede à sua própria verdade, um processo de singularização e de resistência aos modos de vida prescritos, tudo isso sob a forma de luta constante, uma agonística, em suma. “Tem também uma função de luta. A prática de si é concebida como um combate permanente” (Foucault, 2014b, p. 447).

Vejamos. O que tentamos fazer aqui foi, a partir de Preciado, Haraway e Foucault, solicitar, para este trabalho, uma estética ampliada atinente a um só tempo: (i) ao regime petrosexorracial de dominação e às invenções de formas de existência que elaboram e signifiquem a dor, com particular enfoque às formas de vida subalternizadas por tal regime de dominação de corpos humanos e não humanos; (ii) às artes como fabuladoras de um temporalidade possível que proponham tornar-se com em um planeta danificado; (iii) à arte do cuidado de si em um movimento que, de modo agonístico e sob o signo da luta, o sujeito cria para si uma existência em rede com outros sujeitos. Em todo o caso, o que temos são estéticas distribuídas entre o discursivo e o material e entre o humano e não humano, implicadas em gestos de resistência à exceção e à racialização (pensemos aqui nos racismos, misoginias, homotransfobias etc.), expandidas para a existência - uma não separação entre pessoa autora e obra -, e carnavais, corporificadas e locais.

Em síntese, tais estéticas enlaçam corpo, matéria, discurso, vida e poder. Há, ainda, uma espécie de compromisso com o que Muñoz (2020) chamou de futuridade queer, ou seja, uma possibilidade de devir político coletivo oriundo de novas imaginações e fabulações. Ora, evidentemente quando falamos de estética e de dissidências sexuais e de gênero ou de estética e comunidade LGBTIAP+ estamos também implicados em questões de distribuição de precariedade e violência e de luta por uma vida vivível (Butler, 2018, 2015) e de quem vive, quem morre e a que preço. É nesta senda que circunscrevemos aquilo que muito provisoriamente poderíamos chamar de estética(s) das dissidências sexuais e de gênero e, além das chaves teóricas já mobilizadas na seção precedente, gostaríamos, tal como anunciado na abertura desta seção, de discutir a produtividade de conceitos oriundos do realismo agencial de Karen Barad.

Intra-ação agencial é um conceito chave para compreender a distribuição de agência nos processos de constituição de mundo tal como postulado por Barad (2017). Na intra-ação, o que está em jogo é uma relação de causalidade recíproca em um

fenômeno, relação em que o enredamento entre os elementos não se dá sob uma dinâmica de exterioridade, mas de interioridade, não é inter, mas intra. A intra-ação, como um fenômeno, é da ordem das práticas e, nela, materialidades e discursividades partilham de um mesmo solo ontológico, configurando-se reciprocamente. Em outras palavras, não há de um lado a linguagem, o sentido e o conhecimento e de outro as “coisas”, mas um emaranhado discursivo-material.

É mister fazer notar que a agência, aqui, não é um atributo, a ser detido por alguém, mas um dinamismo, e dirá da produção de efeitos que se distribui entre os diferentes elementos de uma assemblage. Ora, desde a premissa de intra-ação e das estéticas aqui perfiladas não há de um lado a estética e a representação e de outro as materialidades das artes, tudo isso está emaranhado em fenômenos de intra-ação/em assemblage intra-ativa. A arte, então, é tomada como da ordem da performatividade intra-ativa da matéria, da ordem das práticas, dos fenômenos, incluída, nessa assemblage, a autodeterminação estética de populações subalternizadas e comunidades gênero dissidentes.

Essa “virada material” em que Barad se inscreve, que tomou corpo na virada do século XXI é vantajosa para pensar a arte/estética - devidamente ampliada - das dissidências sexuais e de gênero na medida em que, ao endereçar a materialidade e a agência não-humanas, estão colocando em xeque o próprio estatuto e excepcionalidade do humano tal como elaborado no iluminismo europeu: um sujeito particular, masculino, branco, ocidental, mas, sobretudo, uma individualidade coerente e dominante, com direitos, propriedade, acesso à linguagem e ao poder de representar, fundadores de estados, pais de família, criadores de bombas e de teorias científicas (Haraway, 1993). Uma figuração de humano que não obstante sua pretensão genérica é particular, portanto, que exclui e subalterniza ao nível de não humano ou menos-que-humano corporeidades, subjetividades e modos de vida gendrados, racializados e sexualmente desviantes.

É, portanto, desde uma estética neomaterialista e pós-humanista que nos aproximamos de outras figurações da subjetivação (Braidotti, 2018) e de arte, destituindo do humano a totalidade da agência no fenômeno artístico - opção feita em detrimento de “obra” artística que, pelo seu fechamento moderno dirá de uma dada causalidade em relações de sujeito (ativo) e objeto (passivo) – para dar a ver o enlace agencial entre diferentes atores e, nesse ínterim, exercitar uma ética e uma aliança com artisticidades subalternizadas e precarizadas, como o é, em linhas gerais, a vida de pessoas das comunidades sexo e gênero diversas. Bolt (2013) indica como os estudos culturais, não obstante tenham dado a ver o caráter social e cultural da arte e os poderes de representação e autorrepresentação, acabaram por assumir um viés construtivista, no qual a materialidade desapareceu no textual, no linguístico e no discursivo. Para a autora, a virada material possibilitou compreender a arte como “[...] a

material practice and that materiality of matter lies at the core of creative practice” (Bolt, 2013, p. 5).

Assim, assume-se que diferentes modalidades de arte engajam a materialidade de actantes humanos e não humanos diferentemente, seja a materialidade dos corpos, dos instrumentos musicais e do espaço em que a música emerge, a luz e os dispositivos cinematográficos - em todo caso, sempre em uma assemblage complexa. O que está em jogo: “[...] the material bodies of artists and theorists, the matter of the medium, the technologies of production and the immaterial bodies of knowledge that form the discourse around art” (Bolt, 2013, p. 7). Apostando então nas resistências de multitude gênero e sexo desviante, vislumbramos aqui uma cartografia de arte capaz de colocar em xeque o antropocentrismo, o humano (masculino, branco, heterocis) como um produto histórico do iluminismo europeu e exclusiva atribuição de agência e estética ao humano.

Máquinas de guerra: cartografando a estética gênero e sexo dissidente brasileira

Uma pequena questão de prudência: se os pertencimentos subjetivos e estéticos das pessoas artistas seguidas pela cartografia são um aspecto importante no delineamento de uma estética sexo-gênero dissidente e LGBTIA+ que perseguimos aqui, não buscamos, por outro lado, perfazer aquilo que Preciado (2017) chama de “modo cartográfico identitário ou do leão”. Em outras palavras, a identidade sexual e de gênero não é um núcleo rígido e invariável - “trajetória de um sólido” (Preciado, 2017, p. 3) a ser perquirida -, mas, antes um arranjo subjetivo e corporal que, na *assemblage* estética delineada acima, possui agência tal como possuem agência as materialidades artísticas articuladas em uma máquina de guerra (Deleuze; Guattari, 1995) dispersiva, sexo-gênero desviante, sudaca e racializada.

Atravessando as diferentes artisticidades desta cartografia pretendemos dar a ver a assumpção de uma proliferação difrativa de diferenças, linhas, descontinuidades e intensidades. Passemos, finalmente, a elas.

Vulcanica Pokaropa Costacurta Rodrigues tem, como trabalho de maior visibilidade a produção audiovisual *Desaquenda* que, segundo ela “[...] surge da inquietação de entrar no mestrado em Teatro, sendo uma pessoa Trans, Travesti... e não ter referência de pessoas semelhantes a mim!” (Cuceta, 2022). *Desaquenda* foi o produto final de sua pesquisa de mestrado, em formato audiovisual, e alguns vídeos da série (26 no total) passaram a integrar o acervo do MAM (São Paulo) e o acervo do MAC (Curitiba). Até então, o MAM não possuía em seu acervo nenhuma obra de pessoa trans*. Não obstante também tenha sido premiada pela Aliança Francesa de

Florianópolis, a exibição foi censurada pela instituição “[...] porque não queriam vincular seu nome e de seus patrocinadores com o trabalho, pois era muito chocante e não queriam se envolver em polêmica. Houve uma movida pela internet e a instituição voltou atrás, a exposição aconteceu!” (Cuceta, 2022, paginação irregular.)

Depois deste episódio, ocorrido antes da exposição iniciada em fevereiro de 2019, Vulcanica desenvolve a série *Retribuição* em 2020, durante a pandemia de Covid-19. Abaixo são apresentadas três obras da série, respectivamente *Homem Branco Bom é Homem Branco Morto* (2020), *Isso não é uma Ameaça, é um aviso de Morte* (2020) e *Chora Boy* (2020).

Figuras 1, 2 e 3: Obras da série *Retribuição*



Fonte: Cuceta (2022)

Tatiana Nascimento já foi responsável pelas primeiras traduções de ativistas lésbicas negras como Audre Lorde, Cheryl Clarke e Doris Davenport. Em sua tese (Nascimento, 2014), percorre a poesia como uma episteme da diáspora negra e volta-se sobre o itan que versa sobre o caso entre Oxum e Iansã para des-heterocissexualizar e transformar tais narrativas míticas. Entre seus livros de poemas estão *Lundu* (2017), *07 notas sobre o apocalipse ou poemas para o fim do mundo* (2019) e *Palavra Preta* (2021).

Vejamos o poema de abertura de *Lundu*, chamado *Marabô*: “achei (que) você, (estava numa) encruzilhada (devanei(gr)os desde meu cuíerlombismo)” (Nascimento, 2017, paginação irregular). Endereçando-se a Exu Marabô, em uma prática que remonta à saudação à entidade para início dos trabalhos e abertura dos caminhos, e narrando a encruzilhada (topologia de Exu, espaço de trocas, fluxos, trânsitos e hibridações), o poema nos interessa particularmente porque, ao lado de Exu, é nele que a poeta reivindica uma pertença: o cuíerlombismo. Cuíerlombo é um movimento dispersivo e diaspórico que tem nascimento como uma de suas protagonistas, reinventa, como visto, história negra ancestrais. Esse aquilobamento poético gênero

dissidente é, ao um só tempo, ancestral e futurista: reaver, pela palavra afiada e pela recusa ao projeto colonial heterocis, as possibilidades de imaginação, fabulação e sonho de um futuro.

Nesse ínterim, a literatura e a poesia preta LGBTIAP+, tal como fabuladas por Tatiana Nascimento, estão necessariamente em intra-ação com a corporeidade negra gênero e sexo diversa, e sua potência para imaginar, criar, reinventar mundos e futuros é fulcral para garantir condições de existência, futuridade e vidas vivíveis para aquelas/es/us acuíerlombadas/es/os: “[l]iteratura é uma dessas artes com as quais inventamos novos mundos possíveis, utópicos, inimagináveis. pela palavra compartilhada nos aqueerlobamentos. e criamos um cuierlombo não só de resistência - mas de sonho, de afeto, de semente” (Nascimento, 2018, paginação irregular). Tal como Preciado, nascimento pensa na literatura como forma de elaborar e reduzir a dor epistêmica: chama a isso de literacura.

Jupi77er faz convergir em seu corpo e performances a resistência ao ódio aos corpos gordos e à homotransfobia. É empreendedor da loja Orgulhose e idealizador do *Festival Transmasculines Existem* “Um festival para garantir a visibilidade de artistas e empreendedores transmasculines e não binaries” (FESTIVAL, 2023). Iniciou sua carreira na dupla Rap Plus Size, ao lado de Sara Donato. Abrindo o trabalho RG, um álbum composto por 10 faixas, está “Não Nasci Mulher”

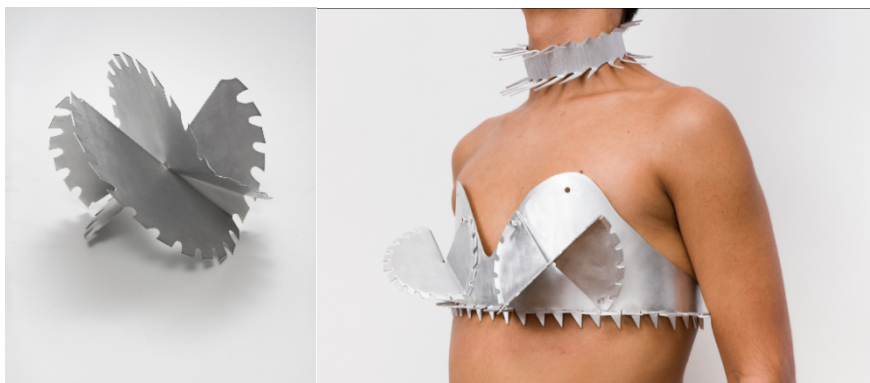
Eu não nasci mulher/ não assumo todas as culpas da humanidade/
vocês jogaram para mim essa responsabilidade/ não quero carregar
nenhum carma/ nunca que ser parte desse Éden /não nasci mulher /
não é uma sociedade onde todos os homens fazem o que querem
apenas alguns: os brancos cisgêneros ricos héteros/ esses que
mantém o patriarcado e a branquitude que nos impede realmente de
Seguir em uma Equidade/ superem, não nasci mulher/ não nasci
errando/ não nasci errado/ vocês que pensaram que esse era o
papel certo para mim, mas não é/ [...] por cada pedra atirada em
cada vida transmarcada e manchada por sangue antigo/ não nasci
mulher só nasci com um fardo carregado que vocês me deram na
certidão[...]/ (Faixa 1 *Não Nasci Mulher*, 2022)

RG é uma disputa narrativa que informa que “[...] se fosse só o conceito alheio eu não existia” (Faixa 2, *Fazer Sentido*, 2022), mas, para além disso, é uma obra-performance que aponta o poder da arte como agente de mudança. A faixa 3 afirma “Não Vou Mais Fugir”. Ele diz “Vivo e sou daqui”, mas também que não vai fugir de si, apontando para localidades tanto internas quanto externas, de ser corpo trans* e gordo, que “[...] não dá lucro não vira mercadoria” em um domínio petrosexorracial. Assim, a arte é seu caminho “[...] não quero ser artista intocável, pelo contrário, eu vim tocar o inexplicável ser tão humano a ponto de mostrar que todo mundo pode fazer arte e arte é indispensável.” (Faixa 3 *Não Vou Mais Fugir*, 2022)

Jupi77er dá ferramentas para que se possa apontar as motivações pelas quais as artes dissidentes são mais do que as “identidades” daqueles que as criam, embora suas “identidades” ou ainda as tentativas de disrupção com determinadas identidades são importantes para o arranjo obra. Ele mostra que o estatuto de “homem” não é igualmente compartilhado entre as pessoas masculinas, sendo, antes, atribuído - bem como as benesses decorrentes de tal estatuto - apenas a alguns, cisheterossexuais e brancos. Ao mesmo tempo, propõe-se a disputar, esvaziar e modificar essa categoria, indicando como “ser homem” ou nem ser pode ir além da cisbinaridade e da agência da testosterona.

Lyz Parayzo é uma ativista e artista visual trans não-binária carioca. Recortamos na trajetória de Lyz Parayzo, a série especificamente voltada à escultura e à joalheira, *Bixinha* (2018) e seu desdobramento *Próteses Bélicas* (2018) um diálogo com a série *Bichos*, de Lygia Clark (1963).

Figuras 4 e 5: *Bixinha* (à esquerda) e *Próteses Bélicas* (à direita), Lyz Parayzo (2018)



Fonte: Site MASP (2023)/Cargo Collective (2023)

Bixinha materializa uma inscrição no neoconcretismo de Clark a partir de uma diferença fundamental: se mantém a vivacidade, a angulação geometria-organismo-biologia, a interação com o público e a arquitetura do museu e a agência da obra no espaço em sua pesquisa sobre movimento e materialidade (a cinética e o alumínio), *Bixinha*, por seus dentes metálicos, não convida o/a/e espectador/a/e à interação do mesmo modo como o fazem *Bichos* e outras obras neoconcretas, antes repelindo-o/a/e e remontando à necessária autodefesa e às armas de sobrevivência que compõem a belicosidade que forçosamente constitui o universo trans* e travesti brasileiro, na violência e precariedade às quais essas pessoas são lançadas. Compartilhando de tais elementos, a *Próteses Bélicas*, esculturas e joias vestíveis e usáveis, institui uma íntima relação com o corpo, capturando-o nessa experimentação como uma espécie de Parangolé travesti.

Nos termos de Deleuze e Guattari (2008), pode-se ler *Bixinha* e *Próteses Bélicas* quase que material/funcionalmente como “máquinas de guerra”, que, inseridas no

espaço do museu (da mesmidade, da territorialidade, em última instância, universo elitista, patriarcal, branco e heterocis), fazem, como as armas que suas arquiteturas indiciam, proliferar diferenças, disjunções e linhas desterritorializantes cujas novas conexões apontarão para a imprevisível e potente criatividade travesti. Dado o enfoque neomaterialista deste trabalho, lembremos aqui, ademais, da leitura do nômade como um metalúrgico feita por Deleuze e Guattari: habitando simultaneamente a civilização e os fluxos da natureza. São elementos desses rizomas-esculturas-vestíveis, portanto, o alumínio - em sua agência, nas condições de possibilidade que instaura (Barad, 2017), - , a adesão desviante ao movimento neoconcreto, a exclusão gendrada/sexual/racial que perfaz o acervo das obras dos museus, o universo travesti brasileiro, os gestos de autorrepresentação de Lyz Parayzo etc.

Miro Spinelli emerge aqui como outras formas de substanciação e expressão das linhas que emaranham corporalidades gordas e transmasculinas. Como narra sobre seus fazeres está envolvido com “[...] estratégias anticoloniais, elaboradas através de um irmanamento radical com coisas, matérias e os invisíveis produzidos nas relações com e entre elas” (Spinelli, 2023, paginação irregular). Selecionamos a série performática *Gordura Trans* e seus desdobramentos *Gordura saturada* e *Gordura localizada*.

Figura 6: Performance *Gordura Trans*.



Fonte: Miro Spinelli (2023)

A performance *Gordura Trans* em linhas gerais e como descrita por Miro Spinelli (2017) consiste no corpo nu do performer, Miro, coberto de diferentes materiais oleosos, experimentando a ação de tais materiais em seus movimentos na configuração local e material de seu corpo em contato com o solo e na particularidade ética do encontro com as pessoas aí presentes. A primeira performance da série *Gordura Trans* foi realizada no ano de 2014, em Curitiba (PR), utilizando como material óleo de soja. Entre 2014 e 2018 transcorreram performances utilizando diferentes materiais vinculados à localidade onde a performance se dava nas diferentes questões aí importantes, como gordura vegetal hidrogenada, azeite de dendê, graxa, manteiga, banha, manteiga de amendoim, óleo de babaçu, maionese etc., algumas em parceria com outras pessoas performers gordas

gênero e sexo dissidentes como Jota Mombaça e Jup do Bairro, cujos registros, em diferentes meios originaram instalações.

Detemo-nos, brevemente, na acontecimentalidade da performance: o primeiro ponto, desde nossa mirada estético-ético-material, diz da reformulação das fronteiras do corpo do performer e de suas possibilidades mecânicas a partir da intra-ação com as gorduras - fricção e deslizamento - e da experimentação dessa assemblage com os solos, cuja estabilidade é transformada, também em suas diferentes materialidades. O segundo ponto diz do açambarcamento do olhar espectador pela performance: ao também oferecer ao público sua mirada (Spinelli, 2017) instaurando aí uma ética face à face, o performer e o acontecimento estão atuando sobre as reconhecimento ou não do corpo/sujeito nos enquadramentos do humano e da abjeção (Butler, 2015), de modo que a performance dirá, material e eticamente, das alianças e violências que atravessam o corpo gordo trans* e, local e parcialmente, aquele corpo gordo trans* que se põe a ser visto em sua nudez intra-agindo com a gordura.

Uýra Sodoma, depois de sofrer ataques homofóbicos “[...] floresceu ao mundo e nunca mais baixei a cabeça às agressões. Pelo contrário, busco desarmá-las pela autoafirmação de ‘SIM, EU SOU!’”. Uýra é um grito em carne de bicha e planta. Uma árvore que anda” (Ker, 2017). Ela se intitula como uma artista indígena contemporânea, bióloga e educadora (Uýra, 2023). Afirmo, ainda, que “Uyra conta histórias. Essas histórias não estão num livro, elas não necessariamente estão numa oralidade. Elas estão em tudo isso, em uma imagem também, né? Que é impressa, que é expressa através do corpo. Então o corpo é o suporte de contar histórias” (Life, 2022) e complementa

Uma parte das histórias que eu conto através das imagens, elas são para ver a degradação ambiental, as violências sociais. E uma outra parte das histórias que eu conto é sobre um outro tipo de natureza, aquela que eu acredito, que acreditamos. Ela conta histórias bonitas. Não são só histórias tristes, são histórias bonitas, histórias de beleza, histórias para ressuscitar a certeza de uma autoestima, a certeza de uma potência. [...] Isso é muito bonito, porque são de mais histórias que o mundo precisa. Mais histórias de mulheres, mais histórias de gente preta, mais histórias de gente indígena, mais histórias de bichos, de plantas, mais histórias para além das que já são “a” história. (LIFE, 2022, paginação irregular)

Para disseminar essas histórias - que aqui lemos, novamente, como estórias, em sua potência e em sua localidade (Haraway, 2016) – Uýra, realiza performances que são integradas a câmeras e podem ser filmadas e, principalmente fotografadas, tornando-se vídeo e foto performances e são distribuídas em diversos canais abertos como em uma página do Sodoma (2018-atual) e outras mídias sociais digitais, e são apresentadas também em exposições nacionais e internacionais e amplamente divulgadas em mídias online. Além das câmeras e seu corpo, já mencionados, integram-se paisagens,

materiais artísticos, elementos encontrados na floresta como folhas, ossos, cascas e peles, raízes etc. e materiais da paisagem local para compor imagens história.

Figuras 7 e 8: Fotoperformances Séries '*Mil [quase] mortos* - Boiúna (2019) e *Frutificar – Retomada* (2021). Fotos de Matheus Belém.



Fontes: Sodoma (2020) e Dasartes (2022)

Um fechamento

Esta cartografia, como já reiteramos, localizada desde nossas posicionalidades e alianças, propôs-se a percorrer as linhas e as segmentaridades do que denominamos artisticidades sexo e gênero dissidentes. O trajeto do mapa, máquina cuja entrada foi uma estória cujas agências materializam aqui as tensões entre os diferentes actantes humanos açambarcados pela sigla LGBTIA+ e o mercado identitário de arte, atravessou elaborações teóricas sobre o que constitui a arte desde uma visada ocidental, moderna e colonial, propôs uma estética dilatada desde a ontologia do realismo agencial e culminou no tracejamento e comentário de rede heteróclita e multimodal de artisticidades e obras.

Gostaríamos, nessa provisória conclusão, de indicar como as artisticidades desta máquina/rizoma, foram tomadas como as linhas e segmentações do mapa não a partir de um centramento na economia da subjetividade artística mas compreendendo (i) que as forças criativas e estéticas estão dispersas em um continuum materialdiscursivo no qual a agência é distribuída em diferentes actantes; e (ii) que estética foi tomada aqui em um viés ampliado e dirá tanto, na esfera do sensível partilhado, de dispositivos de exceção, supremacia, racialização e subalternização e das resistências. disjunções e elaborações da dor desses dispositivos (Preciado, 2022); (iii) que, para fins desta cartografia não são separadas diferentes modalidades artísticas, nem arte e filosofia, por exemplo; (iv) que não nos restringimos às artes e estéticas validadas por um campo artístico ou aquelas premiadas e museificadas; e (v) que o mapa que indissocia arte e política, está atravessado por violências sexuais e de gênero, supremacia branca e racialização, e exploração capitalista/neoliberal da Terra, vista como um recurso/ commodity.

Referências

BARAD, K. Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. Trad. Thereza Rocha. **Vazantes**. v.1, n.1, 2017.

BARAD, K. Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart. **Parallax**, v. 30, n. 3, p.168-187, 2014. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13534645.2014.927623>. Acesso em: 10 jan. 2023.

BOLT, B. Introduction - Toward a “New Materialism” through the arts. *In*: BARRETT, E.; BOLT, B. (eds.). **Karnal Knowledge** - towards a “New Materialism” through the arts. New York: I. B. Tauris, 2013. p. 1-13.

BBC BRASIL. **Exposição explora influência africana na obra de Picasso**. Folha de São Paulo, 9 fev. 2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/bbc/ult272u50761.shtml> Acesso em: 10 jun. 2023.

BOURCIER, S. **Homo Inc.orporated** - o triângulo e o unicórnio que peida. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2020. 288 p.

BRAIDOTTI, R. A theoretical framework for the Critical Posthumanities. **Theory, Culture & Society**, Special Issue - Transversal Posthumanities, v. 0, n. 0, p. 1-31, 2018. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/324960763> Acesso em: 12 jun. 2023.

BUTLER, J. Pode-se levar uma vida boa em uma vida ruim? Cadernos de Ética e Filosofia Política. v. 2, n. 3, p. 213-229, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/140829> Acesso em: 13 mai. 2023.

BUTLER, J. **Quadros de guerra** - Quando a vida é passível de luto? Trad. Sérgio Lamarão e Agnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015 [2009].

CHELALA, C. **Pablo Picasso's debt to African art**. Meer Art. 28 jan. 2021. Disponível em: <https://www.meer.com/en/64697-pablo-picassos-debt-to-african-art> Acesso em: 10 jun. 2023.

COLLING, L. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. **Sala Preta**, USP, v. 18, n.1, p. 152-167, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i1p152-167> Acesso em: 10 jul. 2023.

CUCETA PRODUÇÕES. **Vulcanica**. 2 out. 2022. WIX. Disponível em: <https://cucetaproducoes.wixsite.com/vulcanica/>. Acesso em: 10 jul. 2023.

DELEUZE, Gilles. Foucault. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia – vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2008.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia – vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

FESTIVAL Transmasculines Existem. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/transmasculinesexistem/>. Acesso em: 12 ago. 2023

FOUCAULT, M. **Arqueologia do saber**. 8 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir** - nascimento da prisão. 42 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014a.

FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. Curso dado do Collège de France (1981-1982). São Paulo: Martins Fontes, 2014b.

GOMBRICH, E. H. **História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica** - Cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1996.

HARAWAY, D. **Staying with the Problem**: Making Kin in the Chthulucene. Durham: Duke University Press, 2016

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**. Campinas, SP. n.5, p. 7-41. 2009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773> Acesso em: 15 jun. 2023.

HARAWAY, D. O humano numa paisagem pós-humanista. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 277-292, 2º sem. 1993. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16064/14593> Acesso em: 10 jun. 2023.

ÍNDIGENA TRANS, bióloga e artista: quem é Emerson Uýra. **Terra**. [s.d] Disponível em: <https://www.terra.com.br/amp/story/nos/indigena-trans-biologa-e-artista-quem-e-emerson-uyra.bd0436a7d3c7cd0a43c18d553ebb848fue8meqsh.html> Acesso em: 15 jun. 2023.

KER, J. **O grito da Amazônia em Uýra Sodoma**. Revista Híbrida. 2017. Disponível em: <https://revistahibrida.com.br/drag-quem/o-grito-da-amazonia-de-uyra-sodoma/> Acesso em: 8 jun. 2023.

LIFE is A Circus. UYRÀ: The Storyteller. Vídeo (100 min) Publicado no canal Cirque du Soleil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3Boh7JOAPy8&t=142s>. Acesso em: 12 jun. 2023.

MARTÍ, S. **Compradores super-ricos priorizam artistas negros na maior feira dos EUA**. Folha de São Paulo. Folha Ilustrada, 10 dez. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/12/compradores-super-ricos-priorizam-artistas-negros-na-maior-feira-dos-eua.shtml#:~:text=Na%20maior%20feira%20de%20arte,da%20galeria%20paulistana%20Bergamin%20%26%20Gomide>. Acesso em: 10 jun. 2023.

MUÑOZ, J. E. **Cruising Utopia**. New York: NYU Press, 2019.

NASCIMENTO, T. **da palavra queerlombo ao cuierlombo da palavra**. blog palavra preta. 12 mar. 2018. Disponível em: <https://palavrapreta.wordpress.com/> Acesso em: 8 jun. 2023.

NASCIMENTO, T. **Lundu**. Brasília, Padê Editorial, 2017. 114 p.

NASCIMENTO, T. **Letramento e tradução no espelho de Oxum**: teoria lésbica negra em auto/re/conhecimentos. 2014. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/128822> Acesso em: 10 jun. 2023.

PIMENTEL, J. **Perfil de Jupiter Pimentel (@jupi77er)**. Instagram photos and videos. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/jupi77er/>. Acesso em: 12 jun. 2023.

POKAROPA, V. (n.d.). **Perfil de Vulcanica Pokaropa (@vulknik)** • Instagram photos and videos.[s.d] Disponível em: <https://www.instagram.com/vulknik/>. Acesso em: 13 jun. 2023.

PRECIADO, P. B. **Dysphoria mundi**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2022.

PRECIADO, Paul Beatriz. Cartografias “Queer”: O ‘Flaneur’ Perverso, A Lésbica Topofóbica e A Puta Multicartográfica, Ou Como Fazer uma Cartografia ‘Zorra’ Com Annie Sprinkle. eRevista Performatus, Inhumanas, ano 5, n.17, Jan. 2017.

QUÉ ES la decolonialidad? - Profesora Ochy Curiel. Universidad Nacional de Colombia. 2020. Vídeo (148 min). Publicado no canal de Maestria en Discapacidad e Inclusion Social. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2non_MMVXGc Acesso em: 10 jul. 2023.

RAPOSO, P. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia* - Dossiê “Artivismos: poéticas e performances políticas na rua e na rede, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.909> Acesso em: 10 jun.. 2023.

SODOMA, U. **Mata que Anda**. FLICKR. [s.d]. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/156456635@N08/albums/with/72157712136464781>. Acesso em: 13 jun. 2023.

SPINELLI, M. **Descentramentos do olhar**: performance desde as dissidências. Revista Cult, n. 226, ago. 2017. Disponível em: <https://medium.com/@miro.spinelli/descentramentos-do-olhar-performance-desde-as-dissid%C3%Aancias-e46ea4c5dc3d> Acesso em: 13 jun. 2023.

UÝRA. Perfil de UÝRA A Árvore Que Anda (ela/ she) (@uyrasodoma). Instagram photos and videos. [s.d] Disponível em: <https://www.instagram.com/uyrasodoma/> Acesso em: 12 jun. 2023.

NOTAS DA OBRA

AUTORIA

Lino Gabriel, Nascimento, dos Santos
Mestre
Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC)/Campus Jaraguá do Sul
nsantos.lg@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0003-3786-2862>

Nathalia, Muller, Camozzato
Doutora
Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC)/Campus Urupema
nathaliamcrevisao@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0001-8179-8920>

Endereço de correspondência do principal autor

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina - IFSC
Rua 14 de Julho, 150, Coqueiros,
CEP: 88075-010,
Florianópolis-SC

CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA

Concepção e elaboração do manuscrito: L. G. N. Santos Sobrenome, N. M. Camozzato

Coleta de dados: L. G. N. Santos Sobrenome, N. M. Camozzato

Análise de dados: L. G. N. Santos Sobrenome, N. M. Camozzato

Discussão dos resultados: L. G. N. Santos Sobrenome, N. M. Camozzato

Revisão e aprovação L. G. N. Santos Sobrenome, N. M. Camozzato