



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE

MARCUS VINÍCIUS ALVES LEMOS DE ALMEIDA

UM RETRATO DO ARTISTA QUANDO JOVEM

2024

Marcus Vinícius Alves Lemos de Almeida

UM RETRATO DO ARTISTA QUANDO JOVEM

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientação:

CEZAR TADEU BARTHOLOMEU

Coorientação:

MARIAH RAFAELA CORDEIRO GONZAGA DA SILVA

NITERÓI

2024

CIP - Catalogação na Publicação

L557r Lemos de Almeida, Marcus Vinícius Alves
Um retrato do artista quando jovem / Marcus
Vinícius Alves Lemos de Almeida. -- Rio de Janeiro,
2024.
110 f.

Orientador: Cezar Tadeu Bartholomeu.
Coorientadora: Mariah Rafaela Cordeiro Gonzaga
da Silva.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em História da Arte, 2024.

1. artista-etc. 2. retomada. 3. ética anal. 4.
passividade. 5. cuir. I. Bartholomeu, Cezar Tadeu,
orient. II. Cordeiro Gonzaga da Silva, Mariah
Rafaela, coorient. III. Título.

Marcus Vinícius Alves Lemos de Almeida

UM RETRATO DO ARTISTA QUANDO JOVEM

Relatório final apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte das exigências para obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Avaliado em 21 de março de 2024.

Grau: 10,0

BANCA EXAMINADORA



CEZAR TADEU BARTHOLOMEU – EBA/UFRJ

(ORIENTADOR)



ALINE COURI FABIÃO – EBA/UFRJ

(MEMBRA INTERNA)



LUANA AGUIAR – PPGAV/UFRJ

(MEMBRA EXTERNA)

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE HISTÓRIA DA ARTE

Graduanda: Marcus Vinícius Alves Lemos de Almeida
Título do TCC: Um retrato do artista quando jovem
Orientador: Cezar Tadeu Bartholomeu

Data da defesa: 21/03/2024

A sessão pública foi iniciada às 14:00. Após a exposição do TCC pela graduanda, a mesma foi arguida oralmente pelos membros da Banca Examinadora e foi considerado:

Aprovada

Reprovada

Observações:

A banca considera importante parabenizar a boa execução, a tentativa de propor uma forma experimental para o TCC, bem como a organização e o conteúdo das referências utilizadas. A banca reconhece ainda a continuidade de pesquisa neste atravessamento entre teoria, história e sobretudo prático e artístico.
Nota conferida pela Banca: 10,0.

A sessão foi encerrada e a presente Ata foi lavrada na forma regulamentar, sendo então assinada pelos membros da Banca e pela graduanda.

BANCA EXAMINADORA

Prof^º. Cezar Bartholomeu (BAH EBA)

Cezar Tadeu Bartholomeu

Prof^ª. Aline Couri Fabião (BAH EBA)

Aline Couri Fabião

Prof^ª. Luana de Oliveira Aguiar (PPGAV EBA)

Luana de Oliveira Aguiar

Marcus Vinícius Alves Lemos de Almeida

Marcus Vinícius Alves Lemos de Almeida

Coordenadora do Curso

Aline Couri Fabião

Rio de Janeiro, 21 de março de 2024

Aline Couri Fabião
Coord. do Curso de História da Arte
SIAPE 2523872 - EBA/UF RJ

Para Caio e Madalena, pelas horas de lazer que lhes foram roubadas.

E para todos aqueles que insistiram em mim.

*"I was faced with a choice at a difficult age...
Would I write a book or should I take to the stage?
But in the back of my head I heard distant feet...
Ché Guevara and Debussy to a disco beat"*

(Pet Shop Boys em *Left to My Own Devices*)

RESUMO: Este presente trabalho tem como objetivo dar luz ao processo de subjetivação do artista-pesquisador-etc.. Fruto de uma pesquisa autoetnográfica, aqui disponho como contexto minha experiência no mundo enquanto pessoa dissidente para desbravar as imposições morais, sociais, culturais e performáticas estabelecidas através dos dispositivos históricos e institucionais dispostos. À égide dos estudos de gênero e da teoria cuir, dispõe-se como estratégia uma abertura cultural das vias anais, que estipula a ética e retomada da passividade como táticas de assimilação para reconquista de nossos inconscientes e reconstituição de desejos. Dividido em três capítulos, no primeiro, *O artista-pesquisador-etc*, discutem-se as dinâmicas político-sociais que envolvem a posição do jovem artista frente às perspectivas do mercado de trabalho. No segundo, *A retomada*, a partir dos escritos de Guy Hocquenghem, abordo os ideais de reconquista e restituição dispostos à contraface da experiência necropolítica colonial, compartilhando minha experiência de ruptura e reconquista do buraco. E no terceiro, *Debutante*, torno pública minha vulnerabilidade como ato de coletividade costurando os pontos estabelecidos anteriormente com um relato de performance que tem como objetivo reescrever crítico-performaticamente o ritual homônimo de consagração econômico-nuclear cisnormativo.

Palavras-chave: artista-etc; retomada; ética anal; passividade; cuir.

ABSTRACT: This present work aims to shed light on the process of subjectivation of the artist-researcher-etc.. Resulting from an autoethnographic research, here I present as context my experience in the world as a dissident person to explore the moral, social, cultural, and performative impositions established through historical and institutional devices. Under the aegis of gender studies and queer theory, a cultural opening of anal pathways is proposed as a strategy, which stipulates ethics and the reclaiming of passivity as assimilation tactics for the reconquest of the unconscious and the reconstitution of desires. Divided into three chapters, the first one, *The artist-researcher-etc*, discusses the sociopolitical dynamics that involve the position of the young artists in relation to the prospects of job market. In the second chapter, *The reclaiming*, based on the writings of Guy Hocquenghem, I address the ideals of reconquest and restitution presented as a counterface to the colonial necropolitical experience, sharing the experience of rupture and reconquest of my own hole. And in the third chapter, *Debutante*, I make my vulnerability public as an act of collectivity, stitching the established points with a performance story that aims to critically and performatively rewrite this homonymous ritual of cisnormative economic-nuclear consecration.

KEYWORDS: artista-etc; anal ethics; queer; gender studies.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1: Ricardo Basbaum. Diagrama (série arte-vida), 2013. Disponível em: <https://miro.medium.com/max/1400/1*edZwChYBL65E7uBqWnyPfw.webp>. Acesso em 13 de dezembro de 2022.

Fig. 2: Ticiano. Danaë recebendo a chuva de ouro, 1553-54. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Tizian_-_Danae_receiving_the_Gold_en_Rain_-_Prado.jpg>. Acesso em 9 de fevereiro de 2024.

Fig. 3: Marcus Lemos. Uma bandeira, 2019. Disponível em: <<https://www.memorialage.com.br/secretaria-de-estado-de-cultura-e-economia-criativa/fotografias-da-exposicao-como-nos-movemos-como-queremos-nos-mover-parte-1/>> Acesso em 17 de janeiro de 2023.

Fig. 4: Marcos Chaves. Come into the [w]hole, 2002. Disponível em: <<https://www.marcoschaves.net/instalacoes/come-into-the-whole>>. Acesso em 30 de abril de 2023.

Fig. 5: Elle de Bernardini. Meu cu é uma festa, 2015. Disponível em: <<http://performatus.com.br/acervo-performatus/attachment/meu-cu-e-uma-festa-elle-de-bernardini/>>. Acesso em 6 de março de 2023.

Fig. 6: Robert Mapplethorpe. Self Portrait with Whip, 1978. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/robert-mapplethorpe-self-portrait-with-whip>>. Acesso em 6 de março de 2023.

Fig. 7: Carta do veado no Jogo do Bicho, sem autoria ou data explicitada (século XX). Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=95142>. Acesso em 7 de março de 2023.

Fig. 8: Carta do veado no "Jogo do Bicho: Figuras Caricatas". Sem autoria ou data explicitada (século XX). Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=95277>. Acesso em 7 de março de 2023.

Fig. 9: Carta do veado no Jogo do Bicho impresso pela Companhia Nacional Manufactôra de Fumos Progresso, sem autoria e data explicitados (século XX). Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=94928>. Acesso em 7 de março de 2023.

Fig. 10: Carta do veado no Jogo do Bicho impressa pela Grande Manufactura de Cigarros E. de Oliveira, sem autoria e data explicitados (século XX). Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=95173>. Acesso em 7 de março de 2023.

Fig. 11: Ilustração do Códice Mendoza descrevendo o ritual de casamento de uma menina com seus quinze anos recém completados. Datado de aproximadamente 1540, após a colonização espanhola no território hoje compreendido como México. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/bb/Codex_Mendoza_folio_61r.jpg/830px-Codex_Mendoza_folio_61r.jpg>. Acesso em 19 de abril de 2023.

Fig. 12: Ângela Diniz em seu debut, 1959. Disponível em: <<https://i0.wp.com/radionovelo.com.br/wp-content/uploads/2022/12/debutante-site.png?fit=500%2C641&ssl=1>>. Acesso em 19 de abril de 2023.

Fig. 13: Sema. Arte e Institucionalização, aula 1, 2019-23. Peça de folha de caderno. 20x12cm. Acervo pessoal da artista. Acesso em 20 de junho de 2023.

Fig. 14: Autor desconhecido. Registro do MAC Niterói. Disponível em: <https://external-preview.redd.it/zaESUAxtjGV5Ur_gfm8JlhsXn1Z_sqYcECSgMjNONCo.jpg?width=1080&crop=smart&auto=webp&s=832ef88a180c66d52aa9a0128263591d06847d1d> .. Acesso em 29 de fevereiro de 2024.

Fig. 15: Oscar Niemeyer. Croqui do MAC Niterói. Disponível em: <<http://bubblemania.fr/wp-content/uploads/BIBLIO-NIEMEYER-HAVRE0086.jpg>>. Acesso em 29 de fevereiro de 2024.

Fig. 16: Setembro de 1998 – minha primeira visita ao MAC Niterói com meus pais e irmão mais velho. Foto tirada no mirante do museu. É possível observar a ponta de seu caule ao fundo. Acervo pessoal. Acesso em 20 de agosto de 2023.

Fig. 17: Flávio de Carvalho. Croqui do *New Look*, projetado por Flávio de Carvalho (1956). Disponível em: <<https://archivofiloctetes.com.ar/filoTWu/wp-content/uploads/2021/03/flaviocombinado2.jp>> . Acesso em 9 de fevereiro de 2023.

Fig. 18: Flávio de Carvalho na ocasião da Experiência nº 3, andando pelas ruas do Centro de São Paulo com seu *Traje Tropical/New Look* (1956). Disponível em: <<https://i.pinimg.com/originals/dd/d0/d4/ddd0d47a6fb6197e77bb67d6e48a343f.jpg>>. Acesso em 9 de fevereiro de 2023.

Fig. 19: 16 de setembro de 2022 – Registro de uma prova de figurino realizada em uma das salas vazias do Bloco H da Faculdade de Letras. Foto: Caio Maurício. Acervo pessoal. Acesso em 20 de agosto de 2023.

Fig. 20: 23 de setembro de 2022 – Registro do processo de aplicação da pedraria vermelha sobre as letras enludadas de cetim, realizada no CAFAU. Acervo pessoal. Acesso em 20 de agosto de 2023.

Fig. 21: Debutante: registro do momento em que o cortejo cruzava o Terminal Rodoviário João Goulart. Foto: Caio Maurício. Acervo pessoal. Acesso em 20 de agosto de 2023.

Fig. 22: Debutante: registro da passagem pela Praça Araribóia e Terminal das Barcas. Foto: Caio Maurício. Acervo pessoal. Acesso em 20 de agosto de 2023.

Fig. 23: Debutante: registro da passagem pela Praça Araribóia e Terminal das Barcas. Foto: Caio Maurício. Acervo pessoal. Acesso em 20 de agosto de 2023.

Fig. 24: Debutante: registro da passagem pela Concha Acústica, quando cruzamos o mar de ciclistas. Foto: Caio Maurício. Acervo pessoal. Acesso em 20 de agosto de 2023.

Fig. 25: Debutante: registro da passagem pela Cantareira/São Domingos, com o Colégio Universitário Geraldo Reis - UFF ao fundo. Foto: Caio Maurício.

Fig. 26: Debutante: registro do momento de interrupção do parabéns pelos seguranças do MAC. Foto: Caio Maurício. Acervo pessoal. Acesso em 20 de agosto de 2023.

Fig. 27: Debutante: registro do bolo, com sua cobertura levemente danificada e o vestido por ele manchado após contato através de empurrões. Foto: Caio Maurício. Acervo pessoal. Acesso em 20 de agosto de 2023.

Fig. 28: Debutante: registro na praia da Boa Viagem com o MAC de fundo, já após o fim da performance. Foto: Caio Maurício. Acervo pessoal. Acesso em 20 de agosto de 2023.

Fig. 29: Debutante: registro na praia da Boa Viagem com os amigos que apareceram para viabilizar a performance. Foto: Caio Maurício. Acervo pessoal. Acesso em 20 de agosto de 2023.

Fig. 30: Debutante: registro no MAC, com o bolo no colo, após o parabéns. Foto: Iolanda Lima. Acervo pessoal. Acesso em 20 de agosto de 2023.

Fig. 31: Marcus Lemos. Um retrato do artista quando jovem, 2024. Acervo pessoal.

SUMÁRIO

<i>Quem sou eu?</i>	14
1. O artista-pesquisador-etc	18
2. A retomada	31
Analética.....	46
3. Debutante	59
O rito.....	62
A escola.....	65
A cidade.....	73
A celebração.....	79
A consequência.....	99
<i>Quem é você, jovem artista?</i>	102
Bibliografia.....	104

Quem sou eu?

Meu nome é Marcus. Nasci em Niterói, no Rio de Janeiro. E dessa cidade eu nunca saí. Quero dizer, sair, eu saí, mas nela nunca deixei de morar. Gosto de dizer que me descobri artista a partir de minha chegada na Escola de Belas Artes, onde pela primeira vez resolvi levar em consideração estímulos criativos que anteriormente eu silenciava. Parte desse silenciamento vinha de um lugar que hoje reconheço como introjetado, tímido, nervoso, decorrente de distúrbios psíquicos.

A partir da experiência selvático-acadêmica na História da Arte e *alguns* anos de tratamento psicofarmacológico, aos poucos comecei a entender que havia uma necessidade expressiva em mim que não conseguia mais inibir. Achei que eu não cabia mais nesse lugar... E dele eu tentei desistir, diversas vezes, até encontrar na arte uma possibilidade de postergar meu cansaço, meu descontentamento, minha raiva, minha *inadequação*. Demorou, mas entendi que se havia uma única pessoa no mundo que eu não poderia decepcionar seria eu mesmo – e se tem uma coisa que sou é um *viadinho tihoso*.

Minha breve experiência acadêmica me fez entender a necessidade da infiltração de *outros* conhecimentos para uma nova modulação daquilo que se compreende como história (em especial, quando situamos as imagens como representantes de movimentos designados em um tempo). Ainda que análises sobre um suposto fim da História da Arte esboçem os problemas relacionados sobre a perspectiva universalizante de uma disciplina científica-humanista, as construções narrativas que envolvem o processo historiográfico por muitas vezes ainda se acometem a uma lógica que privilegia uma estruturação cronológica, ou seja, localiza imagens em um determinado tempo e contexto a fim de “organizá-las” (BELTING, 2012) – geralmente a uma representação norte-ocidental.

Não que imagens reflitam apenas sobre seu tempo, pois este há de ser considerado, entretanto, em muitas situações o tempo não se faz suficiente para interpretar imagens. O anacronismo, por exemplo, pode ser compreendido como uma ferramenta de extrema importância para a sobrevivência da imagem pois permite às leituras historiográficas e estéticas o movimento de significação da própria imagem sobre o tempo (DIDI-HUBERMAN, 2015). Parte do ofício de um historiador da arte é traçar a relação dos símbolos para com o mundo, produzindo um processo de significações por vestígios e dispositivos estéticos.

Para Lisette Lagnado (2019, p. 12), “os procedimentos formais dos artistas estão imperativamente conectados às condições éticas da vida contemporânea”; desta forma,

pretendo traçar nesta pesquisa a questão em torno do meu processo de formação e subjetivação enquanto sujeito-artista (JOYCE, 2016), associando minha formação teórico-acadêmica à minha produção artística para conduzir tal análise. Com este intuito, penso a autoetnografia como metodologia possível, uma vez que reafirma uma recusa às "limitações epistemológicas dominantes" (VERGUEIRO, 2015, p. 25), desvencilhando o saber historiográfico de sua ordem hegemônica, baseada em princípios coloniais, possibilitando substancial e politicamente o reconhecimento de histórias, saberes, narrativas e processos coletivos outros como fontes:

[...] podemos definir a autoetnografia como “um gênero autobiográfico de escrita e pesquisa que apresenta múltiplos níveis de consciência, conectando o pessoal ao cultural”, onde “ação concreta, diálogo, emoção, corporeidade, espiritualidade e autoconsciência são trazidos, aparecendo como estórias relacionais e institucionais afetadas pela história, estrutura social e cultura” [ELLIS; BOCHNER, 2000]. Este gênero, conforme apontado pelas pessoas autoras, já está em circulação há décadas, designando frequentemente relações de pesquisa em que “a pessoa pesquisadora é uma *insider* completa por ser ‘nativa’”, posição que é tida como uma perspectiva epistemologicamente privilegiada. Neste gênero acadêmico, podemos incluir uma variedade de linhas de estudo, como as “narrativas pessoais”, “autohistórias”, “etnografia pessoal” e “etnografia nativa”, entre outras terminologias. (VERGUEIRO, 2015, p. 27).

Contemplando a subalternidade pelo viés da diferença, podemos considerar a alteridade enquanto ferramenta para uma reinscrição histórica em uma persistente crítica, que tende a eliminar oposições binárias e continuidades de valores coloniais que sempre emergem no suposto relato do real (SPIVAK, 2019). Levando em conta os pilares que sustentam o pensamento interseccional¹, onde *classe, gênero, raça, sexualidade e territorialidade* se correlacionam para melhor compreender a intersecção existente entre fluxos identitários, sociais e sistemas de opressão, é indissociável o enlace do valor econômico aos valores políticos e afetivos.

Atentos aos riscos das abordagens exotizantes, historicistas e preservacionistas da narrativa histórica ocidente-colonial, artistas têm se desvencilhado das armadilhas que tornaram hegemônico um imaginário onde a dissidência é apresentada sempre no prisma de sua vulnerabilidade ou subalternidade, instaurando perspectivas que fabulam e constituem suas trajetórias; assim apostando na ficção como um importante dispositivo das retomadas

¹ A interseccionalidade é um conceito sociológico elaborado por Kimberlee Crenshaw em 1989, e desdobrado nas produções teóricas de mulheres negras como Angela Davis, que pensa as articulações interdependentes do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado na estruturação do poder hegemônico. Segundo definição de Carla Akotirene, “a interseccionalidade é sobre a identidade da qual participa o racismo interceptado por outras estruturas. Trata-se de experiência racializada, de modo a requerer sairmos das caixinhas particulares que obstaculizam as lutas de modo global e vão servir às diretrizes heterogêneas do Ocidente, dando lugar à solidão política da mulher negra, pois que são grupos marcados pela sobreposição dinâmica identitária.” (2019, p. 29).

político-identitárias, reimaginando memórias e futuros para assim refundar seus mundos. (BENITES, DINIZ, 2022). Como canta Linn da Quebrada em *quem soul eu* (2021): "*E aqui faço/ Me movo, morro e renasço feito capim que se espalha/ Um pensamento cupim/ Um vírus que contamina suas ideias/ Eu vôo longe, alto/ Eu vou, mas eu volto/ Longe, alto/ Feito uma lenda, maldição/ Um feitiço, uma canção*".

Assim, para evitar possíveis incongruências e melhor conduzir um trançado entre registros de memória, experiência e a literatura historiográfico-estética, os capítulos a seguir serão trabalhados através de conceitos-chave, articulados para traçar conscientemente os passos por mim dados até aqui nesse processo, lugar que considero de lucidez (apesar de não ter sido sempre assim que as coisas funcionaram, risos). Me encontrando como artista, extremamente influenciado e superexposto pelo aparato da *cultura popular* desde a infância, me descubro frequentemente questionando os parâmetros utilizados para compreender a realidade competitiva que somos instruídos a encarar e alimentar, especialmente pensando a relação do profissional de arte com seu mercado na pós-modernidade. Até que ponto essas dinâmicas de poder seriam capazes de gerar vestígios traumáticos sobre a potência da criação artística? Em *O artista-pesquisador-etc.*, intento responder às questões em torno das dinâmicas político-sociais que envolvem o lugar do jovem artista frente sua formação, produção e inserção no sistema da arte.

Reivindicando um ponto de mudança onde a experiência necropolítica colonial se vê defrontada pela urgência de restituição, em *A retomada* clamo a potencialização das políticas culturais através da experiência dissidente por meio da consciência e ética anal (HOCQUENGHEM, 2020). Neste capítulo, tento esclarecer as bases teórico-estéticas em que fundamento minha pesquisa, entrelaçando meu relato sobre a experiência e reconquista do buraco às propostas de ruptura socioculturais sobre os efeitos normalizantes tecidos em torno das políticas identitárias, tática traçada na contemporaneidade sobre os fluxos de poder (libidinais, econômicos, científicos, linguísticos, políticos, sociais etc.); assim enfatizando a importância da arte na promulgação de tal articulação discursiva.

Enfrentando meu desconforto e ansiedade social, em *Debutante* torno pública minha vulnerabilidade como uma estratégia de confronto e coletividade, suturando as ideias e tópicos apresentados nos capítulos anteriores. Culminando em um relato de performance que tem como pretensão promulgar o exercício de uma retomada passiva, nele apresento uma reescritura crítico-performática do ritual homônimo de consagração nuclear cisnormativo, cujos valores aqui se apresentam invertidos – permitindo aos supostos estereótipos de passividade e submissão o controle da celebração a fim de instituir um prolapsamento moral.

Pensando os ideais de representação e presença (por meio do rito, da escola, da cidade e da celebração), aqui eu escolho me apresentar esteril-institucionalmente como artista ao sistema da arte e como uma bicha à minha cidade, promulgando a ocupação de seus espaços públicos como promulgo a ocupação da minha bunda. Essa é a minha retórica.

Como saber se você ainda tem ânus? Como escrever com o ânus (caso você ainda o tenha)? O que podemos aprender com o ânus? Como fazer a revolução anal? Busque. [...] Descarte primeiro toda certeza anatômica, desconfie das evidências visuais e linguísticas. A tarefa [...] será a de inventar uma linguagem anal. (PRECIADO, 2020. p. 217-19)

1. O artista-pesquisador-etc.

"Traça a reta e a curva,
a quebrada e a sinuosa.
Tudo é preciso.
De tudo viverás.

Cuida com exatidão da perpendicular
e das paralelas perfeitas.
Com apurado rigor.
Sem esquadro, sem nível, sem fio de prumo,
traçarás perspectivas, projetarás estruturas.
Número, ritmo, distância, dimensão.
Tens os teus olhos, o teu pulso, a tua memória.

Construirás os labirintos impermanentes
que sucessivamente habitarás.

Todos os dias estarás refazendo o teu desenho.
Não te fatigues logo. Tens trabalho para toda a vida.
E nem para o teu sepulcro terás a medida certa.

Somos sempre um pouco menos do que pensávamos.
Raramente, um pouco mais."

Desenho de Cecília Meireles em *O Estudante Empírico*

Quando criança, de alguma forma eu já sabia que uma carreira de trabalho estabelecida sob parâmetros tidos como convencionais não seria suficiente para mim. Não me interessava ser advogado, médico, dentista, economista, diplomata, como forçosamente a escola e alguns de meus familiares sem carisma tentavam projetar suas expectativas sociais. Muito pelo contrário. Com necessidade expressiva, suprimia meus desejos pela conveniência do medo. Solitário, me utilizava das linguagens que me eram mais acessíveis para comunicar aquilo que eu sentia. Dentre pinturas a dedo e garatujas, a *cultura pop* me encontrou. Crescendo, não demorou muito para que entendesse ser dessemelhante. Sem muitos amigos, era diariamente chacoteado em função de minha performatividade e afetivo-sexualidade, me apoiando apenas naquilo que encarava como propósito para o futuro: ingressar em uma universidade e nunca mais ver o rosto de nenhuma daquelas pessoas. Pensando na projeção e transposição de uma ideia discursivamente disposta por um conjunto metalinguístico, *eu queria poder ser como uma de minhas divas*.

Floreada, deslumbrada e romantizada, a compreensão sobre a "figura" do artista abarca no imaginário coletivo uma imagem desconexa da realidade do trabalhador da arte. Geralmente relacionada a uma ideia de reconhecimento e sucesso, defendida pelo mercado e história da arte aos seus grandes expoentes, a imagem do artista habita um lugar de fascínio e curiosidade. Tal noção de imagem pode ser entendida a partir do nome, alcance e reputação

de um artista dentro de seu local de atuação e é de extrema importância para sua legitimação no sistema da arte (ARAÚJO, 2008).

Ingressando no único curso teórico da EBA, o estalar de minha produção artística se deu pouco depois de dois semestres. Enquanto me reprimia e tentava fluir no campo teórico da arte, a convivência com o espaço de ateliê e o contato pleno com artistas-amigos me encorajaram a dar credibilidade àquilo que pensava, encontrando assim uma brecha para colocar minhas ideias em prática. A partir dali, entendi que conseguia promulgar minha vontade de potência (NIETZSCHE, 2011) ao persistir no processo criativo e dele colher seus frutos motrizes. Enevoado por indagações referentes ao estudo historiográfico, que mantive paralelamente com a prática criativa em meu primeiro ingresso institucional fora da universidade, me vi em então embate com questões referentes à minha poética e formação, como se houvesse um conflito de interesses entre as partes. E de fato, havia. Visando minha formatura, eu acabara de começar a delinear um projeto de monografia que não satisfazia meus objetivos como historiador ou como artista. Com o objetivo de fundamentar meu trabalho para inserção em uma pós-graduação em artes, me interessava a possibilidade de entrelaçar minhas pesquisas teórica e prática.

Considerando a precarização sofrida por trabalhadores da arte e da cultura, desde o início da graduação tinha em mente o plano de me especializar e continuar estudando para assim garantir melhores oportunidades de seguridade financeira. Eu entendia que as coisas não seriam fáceis, sem contar os marcadores identitários, sociais e políticos que carregou. Uma vez reivindicada minha independência do seio familiar em que fui criado, dentre episódios maníacos, a solução pros meus problemas sempre esteve atrelada à uma espécie de resiliência; afinal, se eu não lutar por mim e pelos meus objetivos, ninguém vai. E como não sou herdeira, se não for à luta, vou passar fome.

Pensando o dispêndio disposto pela experiência acadêmica, bitolei e passei a idealizar padrões de excelência, já que nos últimos anos, o número de bolsas fornecidas têm caído drasticamente, garantindo vagas apenas àqueles melhores colocados no concurso de admissão – isto é, com relação aos programas de pós-graduação, já que em cursos de graduação, as universidades costumam ofertar auxílios permanência, cujos valores são insuficientes e não dispostos à todo corpo discente. *Mas como alcançar este grau de excelência tendo em vista as atividades necessárias para artistas garantirem recursos? Teríamos sempre que precisar nos desdobrar? Estaria eu equivocada por insistir em uma carreira que não necessariamente me garantisse um teto ou sustento? Como eu poderia ganhar dinheiro me aprofundando naquilo que queria fazer?*

Para manter-se na universidade e conquistar um diploma, muitos precisam conciliar o estudo – que por vezes exige dedicação exclusiva – com formas alternativas de trabalho, impedindo o aproveitamento da experiência de imersão formativa que nos deveria ser garantida. Sabemos que a arte por muitas vezes não garante a manutenção da vida de seus trabalhadores. Para muitas pessoas, tal atividade profissional sequer é encarada como um trabalho, sendo entendida como um *hobby*, mais relacionada a uma possível realização pessoal. Já outros, associam noções acerca de fama, sucesso e reconhecimento à figura do artista, coisa difícil de conquistar. É evidente que o fator *Brasil* deve ser levado em consideração, uma vez que nosso país não dispõe para a área da cultura seu devido valor. Trabalha-se *muito* e ganha-se *muito pouco*. Denota-se uma depreciação e desvalorização ao profissional da área. Isso talvez tenha a ver não apenas com a conjuntura política mas também com a estruturação do sistema da arte, que reitera tais posições sociais (ARAUJO, 2008).

Diante do entendimento sistêmico acerca do artista sob a abrangência de suas áreas e formas de atuação (para além de sua produção estética), Ricardo Basbaum (2013) compreende aquele que questiona a natureza e a função de seu papel como tal enquanto "*artista-etc.*", abrindo precedentes para apontar horizontes de variação, onde aquele que se deixa tomar pelas atividades do campo da arte o faz apontando para sua multiplicidade (p. 21). Esta expressão foi cunhada por Basbaum para melhor compreender suas atividades profissionais, designando uma intercorrência ocupacional para compor a complexidade de tal trabalho.

Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de "artista-artista"; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos 'artista-etc.' (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico etc.); [...] Artistas-etc. não se moldam facilmente em categorias e tampouco são embalados para seguir viagens pelo mundo, devido, na maioria das vezes, a compromettimentos diversos que revelam não apenas uma agenda cheia, mas sobretudo fortes ligações com os circuitos locais em que estão inseridos. (BASBAUM, 2013. p. 167-68)

Para Basbaum, "*artista*" é um termo cujo sentido se sobre-compõe em múltiplas camadas e esferas" (p. 168), e por mais que ele seja escrito sempre da mesma forma, costura e possui diferentes significados e significâncias ao mesmo tempo. Apesar disso, sua multiplicidade acaba sendo invariavelmente reduzida apenas a um único e conformado sentido dominante. Dessa forma, Basbaum acredita ser fundamental operar esta palavra através de distinções de vocabulário. No entanto, tal operação pensa nas ações paralelas do artista como uma ampliação de seu campo a fim de estimar alternativas para as condições de

vida por nós imposta, ao invés de politizar a opressão causada pelo sistema que nos impede de ser sujeitos-artistas em tempo integral.

Em Diagrama (2013) (fig. 1), por exemplo, ele discorre acerca da relação arte-vida fenomenologicamente a partir de diferentes interpretações relacionais sobre as interpolações, correntes e variações existentes no jogo de codependência entre a arte e a vida – mas o exercício da alteridade aqui não se faz disposto sobre as perspectivas socioeconômicas dos trabalhadores da arte e da cultura. Assim sendo, a perspectiva por ele assumida é a intelectual, e não a pessoal. Aqui, a relação arte-vida é privilegiada sobre as potências funcionais da fruição e criação, não pontuando questões necessariamente de poder. Eu e você não existimos. No entanto, as brechas por ele deixadas nos estimulam uma provocação sobre nossas díspares condições de vida, trabalho e os agentes sistêmicos por elas responsáveis.

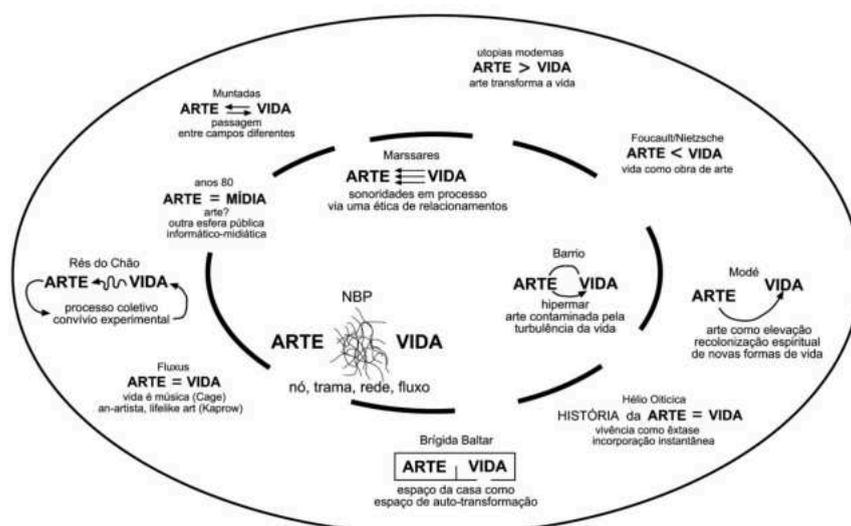


Fig. 1: Ricardo Basbaum. Diagrama (série arte-vida), 2013. Coleção do artista.

Conforme Maria Amélia Bulhões Garcia (1990), seria o sistema da arte "o conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição de padrões e limites da "arte" de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico" (p. 17). Suas origens podem ser localizadas a partir do período europeu renascentista, período comum também à ascensão da burguesia enquanto classe social. Ao longo do tempo, claro, esse sistema tem se modulado para manter sua estabilidade na sociedade, articulando-se através da "distinção social" (p. 22).

Para Pierre Bourdieu (2011), a fim de entender a questão em torno de tal sistema devemos observar o problema não apenas acerca sob a perspectiva da produção, como

também do consumo. Entender quem participa nesse sistema como agente consumidor, logo, é primordial. Considerando o interesse pela *distinção social* que baseia as lógicas sociais e meritocráticas burguesas, é importante elencá-lo como um agente fundamental nesse sistema, uma vez que pavimenta a segregação característica do sistema da arte.

Este elitismo interessa a diferentes setores de classes dominantes na sociedade, porque lhes justifica o poder através do reconhecimento de sua suposta superioridade, que se expressa simbolicamente na participação, como produtores e/ou consumidores em um círculo artístico restrito, que exige uma formação e informação que não estão ao alcance de todos os indivíduos. (GARCIA, 1990. p. 23)

Desta forma, podemos considerar que "o consumo de obras de arte e a participação em eventos artísticos tornaram-se um símbolo de distinção, uma marca de poder, de hierarquia social, de bom gosto, de formação erudita, enfim, de capital cultural, que, por sua vez, é poder" (ARAUJO, 2008). Determinada a estrutura social capitalista, é indispensável falar sobre a condição hierárquica mantida no aparelhamento da arte para o reconhecimento do artista em seu circuito. Considerando a conjuntura do sistema da arte é possível constatar que sua "regulação" é fundamentada a partir de diferentes agentes institucionais. Instituições culturais (nesse caso em particular, museus) desenvolvem suas atividades a partir das iniciativas e tendências provocadas pelo mercado de arte (galerias, feiras, escritórios e casas de leilão), seguindo assim seu rastro (AMARAL, 2006).

Pensemos em um museu: quantas pessoas são responsáveis pela continuidade e estabilidade de uma instituição de arte? Uma equipe de médio a grande porte geralmente mantém diretores executivos, diretores artísticos, curadores, museólogos, conservadores, restauradores, produtores, designers, educadores, jurídico, assistentes, secretários, estagiários e funcionários terceirizados (estes geralmente mais vulnerabilizados, responsáveis pela segurança, limpeza e serviços gerais).

Segundo o Conselho Internacional de Museus (1972), criado pela Unesco, em 1946, a definição contemporânea de um museu se baseia na fundamentação de uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, que conserva, investiga, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e seu meio com fins de educação, estudo e deleite. Sua tipologia é variável, podendo servir a fins históricos, científicos, artísticos, tecnológicos ou a demais linguagens e formatações. Tais instituições, quando públicas, dependem de incentivo e fomento advindo do governo federal ou de parcerias estabelecidas entre o governo e iniciativas privadas (AMARAL, 2006).

Para Aracy A. Amaral (2006), o público deve ser a menina dos olhos de um museu de arte. De forma que todas as dificuldades estruturais lhe sejam vencidas para que a instituição tenha como objetivo equipar o público dos meios para que um museu seja acessado e visitado. Lhe é fundamental atrair o público à uma realização das obras expostas com a didática de uma linguagem que se deve tentar ser mais aproximada dos seus costumes, percebendo a construção de afetos com a arte através da curiosidade natural, que quando instigada, lhes aproxima de uma apreciação sobre as técnicas e discursos ali impressos pelas obras e seus autores. Tal questão se faz essencial para o fomento da memória cultural brasileira, assim, as entidades museológicas devem "*se dirigir em caráter prioritário ao público, que elas devem conquistar, assistir, orientar e informar*" (p. 288).

A experiência do trabalho em arte na contemporaneidade proporciona aos curadores e propositores uma maior abrangência historiográfica e estética (em especial ao traçar paralelos à História da Arte hegemônica), por muitas vezes se aproximando de discursos decoloniais e identitários, fugindo de uma suposta tendência estilística específica, mas não da tendência mercadológica (ibid., 2006). Neste lugar, há de se questionar os discursos propostos e defendidos em um espaço formal de arte (e seu consequente acesso, tanto para o público, quanto para o artista). É até possível dizer que na contemporaneidade, *a depender da instituição*, há uma movimentação mais democrática e pedagógica referente ao alcance e caráter discursivo institucional. Contanto que, claro, tais discursos não firam ou agridam os valores defendidos pelo mercado (englobando aqui também patrocinadores ou instituições culturais representantes de empresas), como ocorreu em 2017 com o *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*² em Porto Alegre (RS) no Santander Cultural, apenas para citar um dos episódios recentes de censura no cenário nacional. A partir disso

² *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* foi uma exposição curada por Gaudêncio Fidelis entre agosto e setembro de 2017 no Santander Cultural em Porto Alegre (RS). A exposição tinha como intenção tecer uma análise crítico-estética sobre a questão em torno da representação na arte brasileira a partir da lógica da performatividade tecida na Teoria Queer, mais especificamente, sob os escritos cunhados por Judith Butler. O episódio em torno da censura veio através de denúncias tecidas acerca de obras com supostos cunhos de pedofilia, zoofilia, intolerância religiosa e racismo. Os trabalhos acusados de tais crimes foram *Cruzando Jesus Cristo Deusa Shiva*, de Fernando Baril; *Cena de interior II*, de Adriana Varejão; *Travesti da Lambada e deusa das águas*, de Ben Leite e *Et Verbum* de Antonio Obá. Após forte pressão pública e protestos, fomentados pelo Movimento Brasil Livre (e apoio de grupos religiosos) com a disseminação de notícias falsas, abriu-se um inquérito no Ministério Público com a pretensão de criminalizar a arte e os discursos ali expressos e entendidos como transgressores. A denúncia não foi à frente, mas o estrago foi suficiente para que a instituição que a recebia e havia lhe fomentado desistisse do projeto, que ficou apenas 26 dias em cartaz. No ano seguinte, o Museu de Arte do Rio demonstrou interesse em montar novamente a exposição, que foi vetada pelo prefeito Marcelo Crivella, representante da bancada neopentecostal (à época filiado ao Partido Social Democrata). Após essa movimentação, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, pertencente ao aparelho do Estado do Rio de Janeiro e dirigida por Fábio Schwarzwald, reivindicou o recebimento da exposição, abrindo um crowdfunding para arrecadação de fundos para reforma do espaço que receberia a exposição e para arcar com os custos de produção, tendo sua segunda montagem ocorrida entre agosto e setembro de 2018, um ano após seu fechamento.

abre-se um precedente para nos indagarmos sobre até onde uma instituição cultural está disposta a negociar e fazer concessões com artistas, curadores e propositores (FIDELIS, 2018).

E uma galeria de arte, como funciona? A venda de obras e trabalhos de arte é apenas um de seus serviços. Mas pensando social e economicamente, o principal intuito de uma galeria de arte é preservar a manutenção do mercado de arte para que seu sistema se mantenha em vigência (FETTER, 2018). Por meio da comercialização de arte e publicização de artistas, esta pode ser tecida de duas formas: no *mercado primário*, artistas são representados por galerias, que garantem a venda de seus trabalhos a coleções particulares e institucionais, garantindo assim sua legitimação no sistema. Estas galerias têm programas expositivos (individuais e coletivos) onde todas as obras expostas se encontram à venda. Elas também podem financiar produções artísticas, arquivar e documentar trabalhos, dar suporte para inscrições em editais, bienais, feiras, publicações e residências noutras instituições culturais, garantindo a interlocução de artistas com curadores, críticos e colecionadores; o preço garantido pelo serviço prestado se dá por meio de uma porcentagem comissionada à galeria por trabalho vendido por meio de um contrato que os vincula. No *mercado secundário*, o foco se dá pela comercialização de trabalhos de arte já circulados anteriormente no sistema, ou seja, revenda. As obras podem sair do segmento particular para o institucional e vice-versa, ou ser vendidas entre os próprios segmentos, mediante leilões ou acordos estabelecidos por galerias, escritórios de arte e casas de leilão. Ambas situações podem ser intermediadas entre marchands, galeristas, curadores, leiloeiros, colecionadores e artistas. Em vista disso, podemos afirmar que tais mecanismos garantem o funcionamento do sistema como uma "rede", com diversos pontos interligados, reiterando sua base fundada na distinção social (ARAUJO, 2008).

A partir disso, a distinção social também nos é essencial para compreender a forma como se dá a legitimação do artista no sistema da arte, que muitas vezes não advém de um contexto acadêmico (coisa que não garante sua eclosão, pelo contrário). Afinal de contas, para ser representado, você precisa ser "*descoberto*", reconhecido entre seus pares ou cooptado a partir de sua circulação no sistema como artista (participação em exposições, publicações, amizades, etc.). Claro que nesse jogo meritocrático, furam a fila os *bebês nepotistas*, cujos pais já possuem alguma relação com o sistema ou cujas vidas são conduzidas em um sistema de *networking* tecido em escolas e instituições de ensino prestigiosas desde o jardim de infância. Nesse sentido, acaba sendo imprescindível reforçar que poucos são aqueles que rompem a bolha do mercado e se introjetam nesse espaço.

O contexto da educação em artes pode ser compreendido, nesse cenário, como um local de reflexão, formação e produção, onde as academias, ateliês, universidades e escolas conduzem o sujeito-artista ao exercício da criação e técnica, estimulando e estimulando seu reconhecimento autoral e profissional. Ou seja, a escola de arte como um lugar pensado artística e criticamente a partir de suas especificidades. Sejam estas materiais, conceituais, operacionais, físicas, humanas, econômicas, políticas e sociais e que, além de saberes experimentais do ponto de vista pedagógico, produz também metodologias, “modos de vida” e de organização específicos, os quais geram novas possibilidades de pensar o campo da arte, a prática artística, bem como os papéis do artista e do professor (GONÇALVES, 2017). Apesar disso, segundo Natalie Heinich (2005), há uma dificuldade dos jovens artistas em definirem seus *status* profissionais como *artistas visuais* pela adversidade estabelecida no mercado de trabalho acerca da remuneração e atuação na área; isso se dá pelo fato de tal atividade estar vinculada ao imaginário do trabalho criativo como uma atividade amadora.

Acontece que para cumprir com as necessidades materiais da vida no capitalismo tardio e não correr o risco de comprometer sua qualidade de vida e trabalho, as condições e oportunidades atualmente apresentadas não são suficientes e estáveis como em outras áreas. A realidade vivenciada no campo nas artes visuais indica uma experiência onde, sucateados, artistas dificilmente conseguem sobreviver apenas de sua produção estética, sendo movidos a elaborar atividades paralelas para fomentar a produção e circulação de seus projetos quando possível (através da continuidade de pesquisas acadêmicas, de suas inserções em programas de pós-graduação, gerindo grupos de artistas, curadorias, espaços independentes de arte, etc.) (MOTTA, 2007). Há também quem não veja alternativa a não ser abdicar dos estudos ou de seu diploma já conquistado por não conseguir se sustentar por meio destas atividades³. Dessa maneira, é possível afirmar que os compromissos éticos-estéticos do criador não se reduzem à experiência poética, mas a todo sistema da arte.

Pensando a atuação do artista após sua formação acadêmica, Basbaum, professor titular do curso de *Artes* e do *Programa de Pós Graduação Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense* (RJ), aposta na presença da arte a partir do aparelho institucional universitário como um caminho possível e potente de ocupação e intervenção para os artistas contemporâneos (2013). Reconhecendo a universidade como

³ Um estudo recente divulgado pela *Universidade de Georgetown* (EUA) intitulado *The College Payoff*, que tinha como intenção estimar os ganhos vitalícios de pessoas através de suas profissões e formações profissionais, revela que aqueles que buscam especializações em áreas de exatas e biológicas recebem uma média significativamente maior do que aqueles que se especializam em artes e humanidades. Além disso, a pesquisa também aponta que 72% dos entrevistados formados em artes se arrependem do feito e investimento. Disponível em: <<https://cew.georgetown.edu/cew-reports/the-college-payoff/>>. Acesso em 23 de novembro de 2022.

parte de um circuito mais amplo, mas ainda pertencente ao sistema de arte, este espaço é distinguido pelas suas especificidades, de forma que o aparelho acadêmico afirma sua presença como uma área de integração tangível entre o artista e o sistema através dos conjuntos a partir dos quais se apreendem as questões artísticas (p. 194).

Compreende-se que uma vez dentro da universidade, o trabalho de arte torna-se pesquisa e o artista em pesquisador. Contudo, é necessário estar atento para que as "ações no campo da produção artística, crítica, teórica e histórica geradas dentro da universidade produzam algum efeito de intervenção no quadro geral dos saberes, na dinâmica ampla arte-sociedade ou na área específica em que estão inseridos" (ibid.). Considerando a potência multidisciplinar estabelecida pelo estudo das artes, a partir da minha vivência em uma instituição de educação formal na área, acreditei que seria possível ser artista e historiador, simultaneamente, de forma que o estudo historiográfico auxiliasse a imersão em minha pesquisa visual, respaldando-a como uma prática-teórica. Não havia pra que separar as pesquisas se elas dialogam e, principalmente, se não estou satisfeito com elas distanciadas, afinal, vivemos num simulacro cuja lógica de subjetivação é tecida sobre a elaboração de nossas expectativas, completamente horizontalizadas, justapostas pelo espaço de experiência em que nos encontramos, disposto por toda bagagem cultural arraigada em nossa trajetória (KOSELLECK, 2006).

Quando me percebi tocado por essa questão, passei a questionar um problema na dualidade existente entre a figura do historiador da arte, minha área de formação plena, e a figura do artista, minha área prática. Acredito que isso se dava sob a pressão pré-estabelecida em ser simultaneamente artista, historiador e agente da cultura, e não ser mais apenas artista, apenas estudante ou apenas historiador. Se a História da Arte é a história de um processo de significação através de imagens, sendo assim responsável pelas forças de significação e normas sociais simbólicas; ***poderia um historiador da arte também ser artista? Que nível de cobrança, de censura, de historicização ocorre nesse processo de assimilação e subjetivação? Eu estímulo meu próprio trabalho, infantilizo o artista que há em mim? Priorizo a pesquisa historiográfica? Viro meu próprio censor? De que modo posso estar mais presente? Estaria aí estabelecida uma relação de contaminação entre a práxis artístico-expressiva e a reflexão teórico-crítica? Em que medida, eu-artista sou passivo de mim-historiador?***

Ao assimilar minha redutiva existência frente ao sistema da arte e seu aparato regulador institucional como *artista-pesquisador-etc.*, tomo consciência do deslocamento existente entre os circuitos, considerando a autonomia dos processos artísticos,

deslumbrando-me do fato de que o mercado e o aparelho universitário são diferentes instâncias de valoração e legitimação. Cada um com seus mecanismos de assimilação, expurgo, núcleos institucionais ou parainstitucionais que apontam as configurações estratégicas e determinadas imagens de seus personagens e atores: ser artista junto ao circuito de arte não garante a manutenção desta mesma posição junto à universidade, assim como ser um *artista-pesquisador* junto à universidade não é garantia de ser um artista junto ao circuito (BASBAUM, 2013. p. 195).

A partir disso, compreendo que não exista uma continuidade simples entre os circuitos. Basbaum, porém, defende a importância de criar um espaço de passagem entre os campos. Afinal de contas, da perspectiva da arte na universidade e seu desenvolvimento enquanto pesquisa, deve-se evitar o lugar do isolamento acadêmico. Entretanto, na pesquisa em artes, o perigo maior reside em ter como espaço de valoração dos trabalhos apenas às instâncias acadêmicas, correndo o risco de legitimar o trabalho de maneira parcial, sem o embate com outros segmentos do circuito (incluindo a recepção de espectadores). Ele acredita que seria ideal que

[...] o aparelho universitário reconhecesse, mais prontamente, os mecanismos sociais de deslocamento e legitimação do artista – o circuito da arte, em suas curvas, linhas e pontos diversos – e os incorporasse de modo regular, deixando-se atravessar de maneira mais franca pelo "mundo lá fora". (BASBAUM, 2013. p. 197)

Assim, seria localizado o *artista-pesquisador-etc.* naquele que flui através das linhas de fronteira entre os circuitos para experimentar, traçar e retraçar continuamente os indicadores de sua prática; visto que "*não há como [este] colocar-se à frente dos processos artísticos se seu ambiente de trabalho não for também perpassado pelas questões da sociedade, do circuito da arte e suas relações*" (ibid. p. 200). Sintomaticamente, a categorização disposta por Basbaum tenta refletir o paradigma social de jovens artistas, projetando as conjunturas e expectativas socioeconômicas dos estudantes sobre suas posições na "cena", no aparelho universitário e, conseqüentemente, sobre suas produções.

Apesar de fofos, dada a condição de informalidade disposta pelo mercado de trabalho para trabalhadores da arte e da cultura, podemos não fazer parte de uma elite financeira, mas por estarmos inseridos no espaço acadêmico, somos integrantes de uma elite intelectual; e esse se torna um problema de alteridade ao pensar uma comparação com o restante da população brasileira ao perceber que, por vezes, talvez tenhamos mais possibilidades de vida por conta dos nossos graus de formação mesmo que a área de atuação em questão – fora da universidade – não nos proporcione oportunidades. Sim, conquistar um

diploma é um privilégio, dada a dificuldade de inserção e manutenção que este espaço exige. Todavia, encontrar estabilidade continua difícil. Especialmente, se considerarmos a dedicação que a pesquisa acadêmica toma em nossas vidas. Para ingressar em uma pós-graduação, precisamos contar com bolsas e fomentos institucionais de pesquisa, sendo esses advindos do investimento privado (cenário mais difícil de encontrar na área das artes) ou de instituições públicas, como a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por exemplo.

São de conhecimento público os problemas que o Ministério da Educação têm sofrido com relação a cortes e repasses de verba para continuação de seus institutos, órgãos e projetos⁴. Isso reflete diretamente na qualidade e acesso à universidade pública. O valor recebido pelos artistas-pesquisadores-bolsistas em questão acaba de ser reajustado pela primeira vez desde 2013. Calculada a inflação, segundo dados da Associação Nacional de

⁴ Segundo o Observatório do Conhecimento, rede de associações e sindicatos de docentes de universidades, parceiros da educação, ciência e pesquisa em defesa da universidade pública, o contingenciamento de despesas no Ministério da Educação teve seu início em 2014, onde após dois anos de aumentos sucessivos no orçamento repassado às universidades federais, pela primeira vez os recursos empenhados foram menores que no ano anterior. Em 2015, a Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) enviou uma carta oficial à então presidenta Dilma Rousseff pedindo a revogação dos cortes orçamentários nos ministérios da Educação e da Ciência, Tecnologia e Inovação. Nesse mesmo ano, o MEC perdeu R\$10,5 bilhões de seu orçamento, o que correspondia a 10% do orçamento total da pasta à época. Em 2016, já após o impeachment contra Dilma, no governo Temer, foi promulgada a Proposta de Emenda Constitucional de Gastos (241/55), que limitou por 20 anos os gastos públicos da União, estimando uma perda real de mais R\$ 25,5 bilhões por ano para a educação. Em 2018, o projeto de lei conhecido como Escola Sem Partido (PL 7180/14) começou a ser debatido em comissão especial da Câmara dos Deputados, cujo objetivo declarado consistia garantir "o respeito às crenças religiosas e às convicções morais, filosóficas e políticas dos alunos e seus pais [...], vetando também a "ideologia de gênero"". Em 2018, o Capes solicitou ao MEC a revisão do teto no orçamento. Em 2019, houve a "Lava-Jato da Educação", promulgada pelo governo Bolsonaro a fim de supostamente desmascarar irregularidades e possíveis casos de corrupção no MEC em gestões anteriores. Tal medida provocou uma tentativa de aumentar o estado de vigilância, censura e perseguição contra instituições públicas de ensino, acadêmicos, cientistas e pesquisadores que se posicionassem críticos ao governo. Neste mesmo ano, um decreto presidencial cortou mais de 13 mil cargos em universidades federais em todo país, sendo extintos cargos de direção e coordenações de cursos, além de gratificações concedidas a professores. Em 2020, durante a pandemia, há mais um corte de R\$19,8 bilhões, reduzindo em mais 16% seu orçamento total. Em 2021, dando continuidade ao desmonte da educação brasileira, o governo Bolsonaro reduz novamente em quase R\$5 bilhões o orçamento, indicando o menor investimento em educação em dez anos. Nesse mesmo ano, o MEC publicou (e posteriormente suspendeu) um ofício que orientava as universidades federais a "prevenir e punir" atos políticos nas instituições. E em 2022, o orçamento encontrou seu número mais baixo, estimado em R\$118,4 bilhões. Nesse mesmo ano, às vésperas do primeiro turno das eleições, novos bloqueios foram realizados para elevar os cortes do orçamento das universidades e colégios federais, em cerca de R\$1,1 bilhão. Não obstante, às vésperas do segundo turno, mais um contingenciamento foi realizado, desta vez no valor de R\$2,4 bilhões. Tais cortes afetam o funcionamento das instituições, além de não garantirem sequer verba para o pagamento de suas despesas, sendo estas relativas a infraestrutura ou a pesquisa (o que inclui as bolsas). Apesar disso, agora, em 2023, o Governo Lula III, junto a seu ministro da educação, Carlos Santana, após tratativas com a ANPG, reajustou o valor das bolsas distribuídas (sendo estas de 40,9% de reajuste para mestrado e doutorado, 75% para iniciação científica e 200% para iniciação tecnológica) e anunciou uma ampliação de bolsas, com mais 5,3 mil beneficiados, totalizando 89,6 mil, estimando ampliar ainda mais vagas no próximo ano, com pretensão de recuperação de uma ainda maior verba para o planejamento e melhora do nosso quadro. Disponível em: <<https://observatoriodoconhecimento.org.br/linha-do-tempo/>>. Acesso em 13 de dezembro de 2022.

Pós-Graduandos (ANPG), o valor se encontrava desvalorizado em 75% com relação ao poder de compra⁵.

A falta de reajuste, mesmo para graduandos, pode ser relacionada a grande evasão que vem ocorrendo nos mais diferentes graus de educação, segundo Odir Antônio Dellagostin, presidente do Conselho Nacional das Fundações Estaduais de Amparo à Pesquisa (Confap)⁶. Afinal, sua falta representa o fato de muitos não conseguirem se manter sem se dedicar integralmente ao estudo e à pesquisa.

Do CAPES ao CAPS⁷, depois de dedicar anos da minha vida por uma graduação, a sensação que me transpassa é a de desespero. Cansado de surtar sozinho, decido tornar pública toda a angústia, paranoia, pessimismo, trauma e ansiedade social causadas pela experiência que *passivamente* tenho passado ao me entender como sujeito-artista-etc – comento melhor esses tópicos no capítulo a seguir. No entanto, enquanto estudante que tem expectativas de ingressar na pós-graduação mas não tem noção de como conseguir alcançar tal feito, não apenas pela dificuldade exigida mas também pela dedicação que um concurso público reclama, não consigo deixar de me questionar acerca de seu custo sem apoio psicológico ou incentivo fiscal garantido. *Como resguardar o processo e desenvolvimento de uma pesquisa, enquanto a vida corre e você permanece no mesmo lugar, sem perspectivas de um emprego, de estabilidade ou prosperidade? Como se alimentar, se vestir, pagar conta de luz, água, internet, cartão de crédito? Como comprar livros e materiais? O aluguel e a contribuição mensal do MEI⁸ vencem todo dia 10.*

Tal relação, por muitas vezes, desencadeia no sujeito artista, passivo dessa experiência, sintomas de neurose. No livro *Eros e Repressão*, Rollo May (2006) afirma entender o artista e o neurótico como correlativos, uma vez que ambos vivem na mesma conexão com o inconsciente. Entretanto, enquanto o artista expressa esse fardo através da

⁵ ANPG se reúne com os GTs de Educação e Ciência e Tecnologia da transição; técnicos indicarão reajuste de 40% nas bolsas do CNPq ao novo governo. Disponível em: <<https://www.anpg.org.br/01/12/2022/anpg-se-reune-com-os-gts-de-educacao-e-ciencia-e-tecnologia-da-transicao-técnicos-indicacao-reajuste-de-40-nas-bolsas-do-cnpq-ao-novo-governo/>>. Acesso em: 13 de dezembro de 2022.

⁶ BERALDO, Gabriela. *Bolsa Capes, do MEC, completa 9 anos sem reajuste. Entenda o que isso significa*. In: Yahoo Notícias. 23 de março de 2022. Disponível em: <<https://br.noticias.yahoo.com/bolsa-capes-do-mec-completa-9-anos-sem-reajuste-entenda-o-que-isso-significa-181536596.html>> Acesso em: 13 de dezembro de 2022.

⁷ CAPS: Centro de Atenção Psicossocial.

⁸ MEI: Microempreendedor individual. Artistas, por não encontrarem trabalhos que assinam suas Carteiras de Trabalho, recorrentemente precisam abrir um cadastro no MEI, que configura suas atividades autônomas (mesmo que estas não constem na listagem oficial do programa), para serem pagos e emitirem notas fiscais de seus serviços a empresas, podendo assim pleitear uma maior gama de editais, por exemplo. No entanto, este é um investimento cujo custo mensal (R\$70), apesar de contribuir para nossos INSS, não necessariamente compensa a curto prazo para quem o paga.

arte, o neurótico reprime seu desejo de expressão. A neurose pode ser desencadeada ao conflitarmos nossos desejos com alguma repressão física ou mental, onde nos vemos nossos desejos engolidos em um caminho tortuoso, caracterizado pela procrastinação, autossabotagem, cobrança, culpa, que atrapalham nossas possibilidades de cura, resultando em crises de ansiedade, comportamentos compulsivos e até mesmo autodestrutivos (ibid.).

Nesse sentido, honrar nossos desejos nos parece muito difícil, especialmente quando eles dependem de questões que estão além de nós. Sob a condicional meritocrática-nepotista existente nos círculos sociopolíticos da arte, não conseguimos bancar nossos sonhos, por mais que batalhemos para continuar trabalhando com eles e sigamos nos desdobrando para fazer-existir-ser aquilo que não conseguimos viver sem.

2. A retomada

"Preciso escrever não um manual de ética, mas rasgar todas as recomendações que me impedem de aderir à linguagem do meu desespero. Não é que este afeto rarefeito possa indicar a quem quer que seja a saída de algo, mas não é ao acaso que ele me toma e encontra em mim os buracos e flechas que atravessam minha carne, esta carne política feita de especulação e memória, de força e matéria."

Jota Mombaça em *O mundo é meu trauma*

Segundo o Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa Digital (2022), **retomada** é um substantivo feminino que designa "o ato ou efeito de retomar" ou "a recuperação da posse de um bem ou de algo". Compreendendo o processo histórico colonial sofrido pelos povos originários brasileiros, a palavra "retomada" é utilizada para conceber o processo de ocupação de territórios ancestrais indígenas. Conceitualmente, o termo passou também a se relacionar a um movimento de resgate discursivo e cultural relacionado ao processo de desmonte promovido pelos regimes que regulam esta república desde os anais de sua história. Neste capítulo, relacionarei a operação de tal conceito à noção de passividade, essencial para compreender a forma com que a dissidência (neste caso em particular, de gênero e sexualidade), é comportada no mundo a partir de indicadores de disparidade social, assim, armando-a taticamente como uma alternativa narrativa dialética.

A retomada é uma tática de resistência que demanda enfrentamento, conflito, disputa, mas não apenas através de enfrentamentos diretos esta se concebe. Diante da dimensão instrutiva da colonialidade (e seus aspectos nostálgicos e fetichistas), retomar também é criar, ficcionalizar, transformar. Em vista disso, o imaginário e a arte também têm funcionado como um território de retomada, não apenas por uma possibilidade de aliança, mas "igualmente um campo social, econômico, estético e político cujos regimes de visibilidade e enunciação devem ser reapropriados por aqueles que historicamente tem sido não os sujeitos, mas os objetos de sua representação" (ibid.). Afinal, estas

[...] integram um imensurável e intangível processo histórico de estornos que não são apenas físicos mas também políticos, simbólicos, ontológicos, espirituais. Vivemos não só o tempo das retomadas de terra, mas da restituição, da reparação e, principalmente, da recriação de direitos, valores e sentidos. (BENITES; DINIZ, 2022. p. 160)

A fim de exemplo, quando penso na operação de retomadas na arte, penso no exercício pleno da alteridade – tratado esteticamente na arte brasileira desde meados do

século XX, antes do levante identitário disposto pela filosofia pós-estruturalista e interseccional no cenário internacional (AMARAL, 2003; HALL, 2019) já disposto em fins desse mesmo período histórico. Contextualmente, enquanto as tendências modernas anti acadêmicas tomavam corpo e se desdobravam, uma frente de artistas brasileiros paralelamente transferia a questão da fruição estética para um interesse acerca da função social de suas produções, dispondo suas pesquisas a tópicos políticos e populares que tocavam uma maior gama de espectadores – quebrando com a permanência de uma passividade pressuposta pela experiência de testemunha ocular, provocando uma maior aproximação do público com a arte enquanto linguagem⁹.

Para Jacques Rancière (2012), o paradoxo da posição passiva do espectador no sistema cultural foi platonicamente introduzido pela dramaturgia e, a partir dela, deve ser combatido. Nele, o espectador é exposto a uma sustentação de equivalência da realidade, onde através de oposições e entrelaçamento de pressupostos, questões limiares entre "*exterioridade e separação, mediação e simulacro, coletivo e individual, imagem e realidade viva, posse de si e alienação, atividade e passividade*" (p. 12) inclinam-o a uma interpretação tortuosa de culpa e redenção sobre aquilo que presencia. O autor acredita que tal ação trai a essência comunitária teatral e defende que seus efeitos devam ser invertidos, tal como suas culpas expiadas, devolvendo aos espectadores a posse de sua consciência e atividade, propondo a estes tornarem-se agentes de uma prática coletiva, conscientes da situação social que lhes dão ensejo e desejo de ação para transformação.

O que permite declarar inativo o espectador que está sentado em seu lugar, senão a oposição radical, previamente suposta, entre ativo e passivo? Por que identificar olhar e passividade, senão pelo pressuposto de que olhar quer dizer comprazer-se com a imagem e com a aparência, ignorando a verdade que está por trás da imagem e a realidade fora do teatro? Por que assimilar escuta e passividade, senão em virtude do preconceito segundo o qual a palavra é o contrário da ação? Essas oposições – olhar/saber, aparência/realidade, atividade/passividade – são coisas bem diferentes das oposições lógicas entre termos bem definidos. Elas definem propriamente uma divisão do sensível, uma distribuição apriorística das posições e das capacidades e incapacidades vinculadas a essas posições. Elas são alegorias encarnadas da desigualdade. Por isso é possível mudar o valor dos termos, transformar o termo "bom" em ruim e vice-versa, sem mudar o funcionamento da própria oposição. [...] Mas a oposição entre ver e fazer se inverte tão logo à cegueira dos trabalhadores manuais e dos praticantes empíricos, mergulhados no imediato terra-a-terra, se oponha a ampla perspectiva daqueles que contemplam as ideias,

⁹ Claro que haviam problemas nesta relação, em especial, ao pensarmos as identidades culturais e sociais daqueles tidos como porta-vozes das dissidências desde então. Graças a *Deize*, hoje, os tempos são outros e o direito de fala não permanece apenas sobre a boca do homem-branco-marxista-cisgênero-heterossexual-médio-carioca – nada contra, inclusive, tenho amigos que são. Dada a articulação de pensamentos e objetividade do texto, não me interessa aqui tecer uma longa análise sobre, mas a alteridade já era pensada e trabalhada em âmbito nacional; deixo para uma próxima oportunidade uma articulação mais aprofundada.

preveem o futuro ou arquem visão global de nosso mundo. Outrora eram chamados de cidadãos ativos, capazes de eleger e de ser eleitos, os proprietários que viviam de rendas, e de cidadãos passivos, indignos dessas funções, aqueles que trabalhavam para ganhar a vida. Os termos podem mudar de sentido, as posições podem ser trocadas, mas o essencial é a permanência da estrutura que opõe duas categorias: os que têm uma capacidade e os que não a têm. (RANCIERE, 2012. p. 16-17)

A emancipação do espectador tido como passivo, assim, ocorreria quando a oposição entre olhar e agir se faz questionada; quando compreendido o fato das evidências que estruturam a relação do dizer, do ver e do fazer pertencerem à estrutura da sujeição e da dominação. Ao entendermos que olhar também é uma ação que transforma ou conforma essa distribuição das posições, enquanto espectadores agimos, tal como o aluno ou o intelectual, observando, selecionado, comparando, interpretando e relacionando o que vemos com o repertório que possuímos, compondo nossos próprios poemas com os elementos do poema que temos diante de si. Associando a energia vital supostamente transmitida nessa relação, a retransmitimos como é ou a transformamos em imagem pura; imagem essa relacionada a algo que lemos ou sonhamos, vivemos ou inventamos. Assim, simultaneamente, nos tornamos espectadores distantes e intérpretes ativos daquilo que testemunhamos (ibid.).

Rancière considera esta noção de imagem que encerra pensamento não pensado como "imagem pensativa". Não-intuitiva, esta não é atribuível à intenção de quem cria e tampouco produz efeito a quem vê sem ser ligada a um dispositivo determinado; marcando assim a existência de uma zona de indeterminação entre o tipo de imagem dupla de alguma coisa e a imagem concebida como uma operação dispositivo-artística. Na pensatividade, o ato do pensar parece aditivado por uma passividade subjetiva, designando um estado indeterminado entre o passivo e ativo, uma vez que tal imagem pode querer dizer muitas coisas, mas não quer dizer que ela pense, já que é apenas um dispositivo furtivo e efêmero do pensamento e da interpretação. Cito este esquema metatransitório em função de minha passagem de espectador a artista. Não que uma coisa elimine a outra, pelo contrário, acredito que tais atravessamentos relacionais sejam essenciais para nosso desenvolvimento expressivo, mas dada a mudança de status daquele que antes consumia e analisava imagens agora intencionalmente produzir imagens, reiterar a ruptura de um ciclo-passivo é imprescindível para, a partir de sua multiplicidade, apontar a necessidade de retomada de meu espaço performativo e desejo de expressão.

Quando me descobri artista tinha muito receio de compartilhar com o mundo aquilo tudo que eu desejava, exprimia e acreditava. Hoje compreendo que muito desse receio tem a ver com episódios violentos e traumáticos que sofri ao longo da minha jornada até aqui

enquanto pessoa dissidente. O fato d'eu ser uma *bicha gorda, neurodivergente*, de ascendência mourisca, cuja performatividade¹⁰ não se atém a uma conformidade relacionada às expectativas sobre meu gênero e sexualidade sempre esteve relacionada diretamente à minha insegurança, de forma que necessito sempre estar atento aos sinais para não me descredibilizar, desacreditar ou descreditar. Basta um gatilho.

Tal questão se repete nos mais diferentes aspectos da minha vida, desde o âmbito afetivo, familiar ao acadêmico, profissional ou criativo. Esteticamente, até recentemente não entendia muito bem o que fazia, eu apenas fazia. Não conseguia identificar um recorte em comum entre aquilo tudo que eu vinha construindo. Sabia que não cabia mais em mim apenas a produção teórica mas não entendia como se consolidava meu trabalho estético. Para ser honesto, eu sequer considerava de fato ter um corpo de trabalho estético. Não assimilava a relação da recorrência do exercício criativo para a promulgação de uma interpretação minha sobre aquilo tudo que eu estava fazendo. Não considerava o fato das coisas estarem sempre dispostas à mudança. Eu tinha ideias... Mas recusava a me reconhecer como artista. *Eu não entendia o processo – não que eu ainda o entenda.*

Na História da Arte, a conformação e tematização da submissão pode ser observada com frequência em escritos ocidentais desde o século XVI, como no caso do texto *Vidas de Artistas*, de Giorgio Vasari (2020), primeiramente publicado em 1550 e preambular à formação artístico-historiográfica enquanto disciplina humanística. Para além da noção de passividade disposta à questão contemplação-receptividade (que ele acreditava ser essencial para a fruição do dispositivo artístico conforme articulação do projeto renascentista), em seus escritos, por exemplo, o mote passivo se apresenta aproximado aos clamores interpretativos das composições mítico-religiosas citadas – cujos protagonismos geralmente estão situados em torno de heróis e autores masculinos, claro.

Extremamente comuns à História da Arte, as retratações passivas são explicitadas não somente por meio de contextos violentos ou sexuais, como também de sujeição, subalternização, domesticação, servidão e conformidade. Como registros histórico-culturais de seu tempo, as representações do poder em voga sempre ali aparecem presentes e denunciam os ecos de um passado. É habitual que as pessoas inferiorizadas nestas

¹⁰ Conceito comentado com maior atenção a seguir; elaborado por Judith Butler que pensa a constituição corpo-gênero a partir de uma construção social, onde nossos atos, gestos e desejos são refletidos na forma como conduzimos nossa expressividade, geralmente elaborados sobre uma lógica hegemônico-dogmática. Segundo Rodrigo Borba “a teoria da performatividade de gênero sublinha [...] que a identidade é composta por descontinuidades, fissuras, quebras e dessa maneira questiona um dos sistemas de reconhecimento que confere o status de humano a determinados indivíduos – i.e. aqueles que mantêm relações retilíneas entre corpo, sexo, gênero e desejo – e retira outros dessa categoria” (2014, p. 467).

representações em questão geralmente sejam aquelas tidas como marginalizadas – seja por dissidência de gênero, raça, sexualidade, classe, território ou deficiência. Um dos muitos exemplos clássicos do elo tecido entre a representação de passividade com o imperativo sagrado masculinista é *Danaë*, de Ticiano (1560) (fig. 2). Esta pintura representa o mito de nascimento de Perseu. Consultando o Oráculo acerca de seu desejo de ter um herdeiro masculino, o rei Acrísio, pai de Danaë, recebe a predição divina de que sua filha daria luz a um menino que, quando crescesse, o mataria. Assim, ele manda construir uma câmara de bronze para aprisionar sua filha, ainda virgem, na companhia de uma ama e evitar seu destino. Zeus, então encantado pela beleza e pureza de Danaë, decide-se transformar em chuva dourada para assim penetrar sua alcova por meio de uma fissura e fecundar a princesa, contra seu consentimento, através do contato direto das gotas com seu corpo.

Considerando a narrativa mítica e o contexto em que esta se formulou e difundiu, a chuva dourada subvertida enquanto alegoria designa uma dominância relacionada ao ato sexual, afinal, as origens da urofilia (parafilia caracterizada pela estimulação sexual associada ao contato com a urina ou ao ato de urinar) remontam à antiguidade grega; e conforme aponta Gayford (1997), a urina era então considerada como um líquido sagrado e a prática urofílica, por muitos exercida como uma forma de adoração. A partir da encomenda de retratações míticas pelo rei Felipe II, da Espanha, como não sabia ler latim, conforme testemunho de Lodovico Dolce (CARVALHO, 2021), Ticiano foi inspirado por uma tradução romana das *Metamorfoses* de Ovídio¹¹ para a pintura. Assumindo uma perspectiva voyeurística para a retratação subvertida do texto original, a horizontalização venusiana do corpo sexualizado de Danaë¹² aqui institui outro ângulo para a composição adaptada, onde a tempestade adentra o cômodo por meio de uma janela. Isso se dá em razão da relação tecida entre os protagonistas

¹¹ No século XVI, em função da variação linguística e de ser o início da difusão da imprensa, não havia tanto cuidado sobre as traduções, que quando não vulgarizadas, eram reelaboradas. Ticiano ao invés de procurar a ajuda de algum humanista para uma melhor interpretação do texto de Ovídio, ao produzir, dispunha de um exemplar de *Metamorfoses*, de Nicolò di Agustini, uma cômoda adaptação do texto original, que trazia as novas configurações iconográficas referentes ao mito não contidas em seu original, adquiridas pela interpretação e tradução de Nicolò.

¹² A sexualização do corpo de Danaë, neste caso, pode ser admitida pela tentativa de controle religioso a respeito de imagens eróticas, fossem elas intencionais ou supra-intencionais. Sincronamente, neste mesmo período também ocorria a Reforma Protestante, cuja base dogmática se posicionava terminantemente contra a representação do irrepresentável. Assim, a Igreja Católica viu a oportunidade de se aproximar dessas representações para estabelecer uma relação cultural-religiosa sincretista por meio da arte como uma tática opositora, uma vez que a maior parte da produção da época se baseava em códigos estilísticos e culturais mitológicos. No entanto, em função da difusão da imprensa – que possibilitou a união e modulação narrativo-discursiva das palavras com as imagens – figuras intencionalmente eróticas (para os padrões estilísticos da época) não se encontravam expostas em locais de acessibilidade pública para a prole. Acusada de idolatria pelas coleções de imagens, a elite – majoritariamente cristã-apostólica-romana – era quem dispunha deste acervo, construído a partir de temas e formas facilmente identificáveis – o que explica a diversidade de explorações acerca de um único tema ou mito, por exemplo, com figuras similarmente libidinosas.

da história e seu espectador alvo, tecida por meio de um simbolismo, para que este se identifique com tal figura independente de uma representação pictórica explicitamente masculina na composição. A imagem de Zeus subvertida a esta representação tempestuosa é irrompida furiosamente do último ao primeiro plano da pintura, até chegar a Danae, funcionando, em um sentido metafórico, não somente como um dispositivo repressivo da soberania divina como também da soberania monarca – que se contenta, senão, com a satisfação urgente e narcísica de seus poderes libidinais, bélicos e fálicos.



Fig. 2: Ticiano. Danaë recebendo a chuva de ouro, 1553-54.

Apesar deste exemplo não ser suficiente para dar conta da amálgama tecida pelas representações de violência que vêm sendo romantizadas e publicizadas ao longo da história – em especial, ao pensarmos papéis de representação raciais não-brancos e de performatividades não-normativas; não acredito que seja necessário trazer mais ilustrações do tipo aqui a tona, afinal, conhecemos centenas delas. Epistemologicamente, temos vivido uma frente que tem se tensionado em direção a intercorrência de trabalhos artísticos que, independente de sua tematização e estrutura figurativa, abstrata ou performática, refletem os disparadores sociais e identitários de seus autores em seus subtextos. Nesse sentido, acredito que o questionamento em torno da assimilação historicamente condicionada sobre a posição passiva vem sendo confrontada por meio de estratégias narrativas. Como sugere Corine Schleif (1998), ao tomarmos para nós o direito de contarmos e ouvirmos nossas próprias

histórias (e daqueles que vieram antes de nós), tornamos públicas nossas experiências e martírios através da expressão, nos opondo ao cânone masculinista artístico-histórico, proporcionando assim visibilidade a narrativas anterior e propositalmente passivizadas, subalternizadas e esquecidas.

Para melhor conceber a tenacidade passiva, no entanto, precisamos admitir a existência anterior de um ativo, hegemonicamente disposto sobre as figuras de linguagem – condicional para que suas noções de poder, associadas a virilidade, se mantenham estabelecidas como parâmetros políticos, econômicos e culturais. Uma vez caracterizada pela potência reativa reduzida ou inexistente, recaem sobre os sujeitos passivos uma composição equivocada sobre a falta de poder de ação. Isso se dá pelo fato de, primordialmente, seus papéis serem pensados a partir da lógica de dominação causal tecida nas relações sociais. Essa ideia de subordinação muito se fundamenta em uma lógica fálica do ato sexual, onde o prazer dos responsáveis ativos pela penetração é estimado pela sujeição pressuposta à pessoa penetrada – não concebendo a concessão como necessariamente uma questão para a disposição dos desejos destes receptores, já que parte de uma violenta e narcísica perspectiva androcêntrica¹³ (BATAILLE, 2021; HOCQUENGHEM, 2020). A transposição idealizada do desejo destes ativos, porém, tece uma caracterização subalternizada aos sujeitos que praticam a passividade, deslocando aspectos destes desejos para suas sociabilidades e subjetividades; marginalizando nossos corpos, cujas funções são lidas senão a partir de seus buracos (vaginas, ânus e bocas), aptos a reproduzir e/ou proporcionar prazer; reiterando tal poder a partir de nossas localidades performáticas-interseccionais, circunscrevendo em nós a passividade como uma questão subjetiva, epistemológica e de poder.

Que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros? Uma violação que confina a morte? Que confina com o assassinato? Toda operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. Esse termo, dissolução, corresponde à expressão familiar *vida dissoluta*, ligada à atividade erótica. No movimento de dissolução dos seres, o parceiro masculino tem em princípio um papel ativo, a parte feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas, para um parceiro masculino, a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão em que se

¹³ Com isso não quero dizer que tal posição não disponha de prazer para quem a pratica, pelo contrário. Mas o desejo se apresenta de formas subjetivas por atravessamentos plúrais a cada um de nós. No entanto, entendo a concessão como primordial para que o prazer seja tecido na relação sexual, seja ela nos subtextos de sujeição, dominação ou não. Elaborei melhor sobre isso a seguir. Para os moralistas, pouco importa se você tem predileção por dar o cu, comer um cu ou fazer os dois; se você o pratica você é sodomita. A não ser que você seja hetero e curta tais práticas – no sigilo, sempre. Mas quem nada é tão democrático quanto um cu, afinal, todo mundo tem; talvez por isso a privação de seu uso para a masculinidade seja uma questão (já que o ponto orgástico de pessoas com pênis é estimado pela próstata) – reafirmo isso algumas vezes ao longo das páginas a seguir.

misturam dois seres chegando juntos, no final, ao mesmo ponto de dissolução. Toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo. (BATAILLE, 2021. p. 40)

Neste enquadramento relacional, a sociedade ativa é constituída pelo acúmulo de poder materializado, integralizando seu desejo através da instrumentalização fálica, cujo fim se dá na objetificação de seus desejos e reafirmação de performance de gênero – ela *penetra, invade, ocupa e coloniza*. A subordinação social disposta pela situação daqueles que experienciam a sujeição passiva, no entanto, indica que, para além da consensualidade libidínica, nestas relações há trocas não materializadas, há recompensas imateriais, há trocas – onde reclamamos perceber e perpetuar nossos desejos; isto é, quando o erotismo se faz incluso ao contexto (BATAILLE, 2021). Tais trocas não são explicitadas porque as pessoas não se preocupam, senão, com a dinâmica material das coisas – questão que pode ser sintomaticamente associada ao narcisismo que adjectiva a subjetivação contemporânea. Assim, se nos é primordial a assimilação de nosso desejo, sua compreensão é a nossa recompensa, tal como sua retomada – que só ocorre quando percebemos que não queremos ser "o outro". Quem então permanece na condição passiva, em seu enquadramento social, não está nela por não entendê-la, mas por desejar esta subserviência com fins orgásticos¹⁴. *Eu gosto de dar o cu e quero gozar, mas não preciso da instituição de ordens estabelecida por essa figura fálica fora da configuração erótica. E tampouco quero sê-la, eu mesmo.*

Considerando a experiência da ocupação anal e a promulgação de seu prazer, fenda orgástica de onde parto, entendo sexualmente a passividade a partir de uma experiência relacional, que me é condicional a um sentido estrutural de desejo – uma vez conscientemente continuada, ela precisa ser desejada, não necessariamente pelo ativo, mas por alguém que a deseje vivenciar. Como é de se esperar, tal questão não se dispõe na minha vida apenas nesta perspectiva. Não é incomum que eu perceba minha presença sendo comportada ao desconforto, à desconfiança e à segregação. O mesmo ocorre com a minha performatividade. Meu corpo é entendido pelo mundo como sórdido, meu desejo como obsceno, e minha subjetividade como nefasta. Essa leitura performática é tecida não através daquilo que necessariamente sou, mas daquilo que eu exponho ou evidencio ser em

¹⁴ Neste caso em específico, de vontade de subserviência, para além do ato sexual, mas entrelaçada a seu contexto, faz sentido associá-la às dogmáticas práticas BDSM (bondage, disciplina, dominação, submissão, sadismo e masoquismo). Como acontece em *A Vênus das Peles* (SACHER-MASOCH, 2008) no relacionamento vivido entre Wanda e Severin. Nesta narrativa, no entanto, com perspectiva única à sua época, cuja primeira publicação data de 1870, a dominação não privilegia a lógica dos papéis de gênero então estabelecidos, mas sim o erotismo; na ordem em que Severin exige ser dominado e vulnerabilizado por Wanda para a satisfação de seus desejos.

aproximações estereotipadas pelo *outro*, seja através de minhas roupas, expressão corporal, vocabulário ou demais indicadores culturais. A questão é que este tende a uma não aceitação do exercício livre daquilo que não sabe lidar, se dispondo ao direito pleno da violência (seja física, psicológica ou sexual) ao prazer de provação dogmática. Quando comecei a me entender como uma usurpadora do exercício libidinoso moral, dado o estado moral das políticas sexo-gênero, a consciência da prática anal me dispôs a um ângulo mais politizado, onde, apesar do enclausuramento social submetido a uma ideia de passividade, a liberação do cu me passou a ser encarada como uma ferramenta de rompimento para com a convencionalidade e, conseqüentemente, como um dispositivo de reintegração do poder a partir do tesão (ERIBON, 2008; HOCQUENGHEM, 2020). E isso, obviamente, reflete naquilo que venho produzido.

A linguagem os cerca, os encerra, os designa. O mundo os insulta, fala deles, do que dizem de si. As palavras da vida cotidiana tanto quanto as do discurso psiquiátrico, político, jurídico, atribuem a cada um deles e a todos coletivamente um lugar – inferiorizado – na ordem social. Mas essa linguagem os precedeu: o mundo de injúrias está ali antes deles, e deles se apodera antes mesmo que possam saber o que são. (ERIBON, 2008. p. 75)

Até então fundamentado por um cânone tão fálico quanto o ativo que tenta territorializar o meu rabo, em sessão com meu terapeuta, compreendi que tal movimentação consistia num retraimento decorrente de um comportamento repressivo experienciado por mim por conta dos meus indicadores identitários. Dentre violências, me lembro especialmente das posições que meu pai mantinha sempre que eu exprimia um pensamento ou opinião, que recorrentemente afirmava: "*Marcus, você é como um vasto lago de conhecimento, denso... Com a profundidade de uma poça d'água*". Como prática, eu precisava assimilar que a sociabilidade *cuir*¹⁵ tem sido confinada epistemologicamente na negatividade, no *nonsense*, na antiprodução e na ininteligibilidade, para ao invés de combater minha performatividade, acolhê-la a partir da marginalização que a representa estruturalmente (ibid.).

Para meu pai, meu conhecimento – fosse sobre arte ou as mais infalíveis técnicas de dar o cu sem doer – deveria ser desprezado não apenas por não designar a valoração expressiva daquilo que ele tinha como expectativas de futuro para mim, mas principalmente pela figura que emitia a informação: *eu*. Isso denota uma oposição à ocupação de uma dialética intelectual, que só ele poderia exercer (mesmo que não se tratasse de sua área de

¹⁵ O termo *cuir* é um dos muitos significantes termos ao *queer* e aquilo que se compreende como *teoria queer* (comentada na nota de rodapé anterior), utilizado na diáspora brasileira para dimensionar as experiências dissidentes externas ao eixo norte-ocidental, dando ênfase a mais possibilidades para a escritura de sua genealogia.

ocupação ou experiência). Sua colocação, se tratava então de uma comparação bem típica do século XIX, que pensava as artes a partir de uma perspectiva utilitarista. Cafona e previsível. Por que seria seu conhecimento, diferente do meu, útil? Porque a experiência de mundo que ele vivia não lhe era subalternizada. Por falta de interesse e apreço, ele não sabia que minha formação teórica atuava não somente pensando a estética mas principalmente as questões do poder – que exerço sobre mim. Lhe incomodava o fato da minha "diferença" ser reclamada por um grau libertário performativo que define criticamente minha relação com o mundo e as coisas. O que ele queria era que eu aceitasse ser tratado como alguém inferior a ele, me alocando a uma posição de escória social, inútil, merda.

No fim, sua opinião dizia mais a respeito dele do que necessariamente a mim: concebo-a como sintomática de um processo de subalternização alocado epistemologicamente a figuras como a minha, afinal, eu não era a única pessoa dissidente por ele assim tratada; diferente da narrativa de desqualificação, que através da didática do convencimento, se fingia epistemológica mas era psicológica e, ainda assim, falsa. Como sujeito passivo que sou, ele esperava conformidade da minha parte com relação a uma colocação ou comportamento do tipo – o que definitivamente não acontecia, *talvez em razão disso meus problemas com figuras de autoridade tenham se delineado*. Mas considerando que as tentativas de desqualificação e violência não paravam por aí, elucidam-se parte dos traumas e cicatrizes que carrego, que posteriormente foram perpetuados por outras figuras masculinas com as quais cruzei na vida em atitudes tão cruéis quanto, senão piores. *Se hoje pesquisas científicas afirmam o intestino como um segundo cérebro¹⁶, seria o pensamento e atividade anal tão esteril assim? Continuariam aqueles com conhecimentos úteis a nos penetrar obstinadamente? Me recuso a acreditar nisso.*

Esta noção de confinamento epistemológico performativo está relacionada ao que Georges Bataille (2020) entende como *dispêndio improdutivo*. Contemplando a insuficiência do princípio da utilidade clássica (aquele que se pretende material) e sua associação ao prazer, a noção em torno do termo "*dispêndio*" nos propõe a pensar uma tentativa de representação do mundo a partir das consequências dos fatores materiais pela percepção do gasto, da despesa, da perda e suas demais formas improdutivas. Para Bataille, a atividade humana não

¹⁶ Segundo estudo realizado por pesquisadores pós-graduandos da Universidade de São Paulo (COSTA-PINTO; FEIGHERY; GABANYI; MUCIDA; MULLER; OLIVEIRA, 2016), uma comunicação existente entre macrófagos e neurônios são responsáveis pela proteção do intestino, alertando-o quando percebem a presença de algum micro-organismo causador de doença. Além disso, o estudo reitera que o intestino agrega a segunda maior coleção de neurônios fora do cérebro e, são eles os responsáveis pelas funções autônomas não somente do sistema digestivo, como também na regulação de funções do corpo; possuindo assim um sistema nervoso autônomo.

seria inteiramente redutível a processos de reprodução e de conservação, de forma que o consumo deveria ser entendido a partir de duas lógicas distintas. A primeira contempla a condição fundamental da atividade produtiva, representando a experiência e a conservação da vida do indivíduo responsável pela produção, que vive com o mínimo necessário, representando assim "modos de consumo que servem de meio-termo à produção" (p. 21). A segunda, que representa os dispêndios tidos como improdutivos, categoriza todas as atividades da sociedade que têm em si mesmas seu fim, quando não impulsionadas por funções e convenções sociais, sendo estas, por exemplo, o luxo, os enterros, as guerras, os cultos, as construções de monumentos suntuários, os jogos, os espetáculos, as artes e a atividade sexual compreendida como "perversa" (isto é, *desviada* da finalidade genital de reprodução).

Uma vez ciente da questão, tentei me debruçar sobre uma estratégia possível que pudesse reivindicar a negação do status que o capitalismo imprime sobre a dissidência, onde pessoas como nós são a todo instante estimuladas a simular a fracassada ideia de heteronorma para se enquadrarem em um *modus operandi* social a fim de uma suposta "inclusão" (HOCQUENGEM, 2020). Como um esfínter, retraído e repudiado, percebi que não podia deixar oculta a minha condição como escória social para confrontar aquilo que entendo como hegemônico. Concebendo o *cu* como o grande lugar da injúria do insulto, a experiência dos sujeitos passivos (integrados como tais a partir da penetração anal), além de designar um repúdio sobre pressupostos de arquetipos performáticos da feminilidade, se encontra no centro da linguagem e do discurso social para compreender tudo aquilo tido como *abjeto*, *criminoso*, *sujo*, *imoral* (CARRASCOSA; SAÉZ, 2019). Essas expressões sugerem a tradução de um valor primordial, unânime e generalizador sobre nós.

[...] ser penetrado é algo indesejável, um castigo, uma tortura, um ato odioso, uma humilhação, algo doloroso; é a perda da honra, algo onde jamais encontrar prazer. É algo que transforma sua identidade, que te transforma de maneira essencial. A partir desse ato, você "é" um fodido pelo cu, um enrabado, uma bicha. (CARRASCOSA; SAEZ, 2019. p. 27)

Considerando a afetação das subjetividades dissidentes, não podemos deixar de correlaciona-la à condição neoliberal estabelecida sobre a contemporaneidade. Além de uma "teoria político-econômica que propõe as liberdades e capacidades empreendedoras individuais no âmbito de uma estrutura institucional caracterizada por sólidos direitos a propriedade privada, livres mercados e livre comércio" (HARVEY, 2011. p. 12) a fim de um suposto bem-estar humano, o neoliberalismo enfatiza senão, conforme explanação de David

Harvey (ibid.), a significação das relações contratuais no mercado, proporcionando direitos e liberdades àqueles que não precisam de melhoria em sua renda, tempo livre e segurança. Neste cenário, o Estado deve criar e preservar uma estrutura institucional apropriada a tais práticas, garantindo a qualidade e a integridade do dinheiro, assegurando o funcionamento julgado como apropriado dos mercados e estabelecendo estruturas e funções militares, de defesa, policiais e legais para garantir os direitos de propriedade individuais; sob este constructo, no entanto, o Estado não deve se aventurar no mercado para além de tais atividades, intervindo minimamente nele.

Enquadrando as ações humanas sob o domínio do mercado, "na medida em que julga a troca de mercado uma ética em si capaz de servir de guia a toda ação humana, e que substitui todas as crenças éticas antes sustentadas" (p. 13), o neoliberalismo sustenta que o bem social se potencializa quando maximizado o alcance e a frequência das transações de mercado. Tal proposta requer a criação de tecnologias de informações para acumular, armazenar, transferir, analisar e compor bases de dados que são usadas não somente para orientação de decisões no mercado global como também para incentivo de consumo – em experiências individuais e coletivas. Este processo, além de promulgar o acúmulo de capital, a precarização do trabalho, o crescimento dos índices de desigualdade sociais e o avanço de uma frente política autoritária e antidemocrática, promove também a produção de um sujeito cuja subjetividade se vê atravessada por tais políticas e práticas.

O que caracteriza este sujeito antes compreendido como parte da força de trabalho, é a mudança para sua constituição como um sujeito econômico ativo e livre, cuja matriz se dá na fortificação de uma lógica de si como capital humano. Esta lógica aliena o trabalhador ao privá-lo sobre as escolhas, os meios e os produtos de sua atividade, corrompendo a consciência sobre a exploração à qual é submetido (MARTINS, 2012). Nesse contexto, conforme mencionado no capítulo anterior, o caráter de julgamento e valoração sobre o capital humano, para além de seu grau de formação, depende do contexto social, econômico e cultural no qual você é criado e educado – tal como sua identidade de gênero, sexualidade, aparência física, saúde, família etc. – e impactam diretamente na qualidade, tratamento e rendimento do seu capital, assim como na sociabilidade que ele proporciona.

À luz de Jack Halberstam (2020), podemos afirmar que esta dialética compreende a dissidência de gênero e sexualidade como inautêntica, irreal e inapta para a noção de valores que ela defende, sendo estes seres incapazes de concatenar as conexões por eles compreendidas como adequadas – instaurando aquilo que institucionalmente compreendemos como *heterocisnormatividade*. Neste sentido, o fracasso pode ser reconhecido como uma

forma de recusa ao fomento das lógicas dominantes de poder e disciplina instituídas pelo capitalismo, além de funcionar como uma tática de crítica ao mesmo.

Dentre exemplos, quando em 2019, integrei o Programa de Formação da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, interpretava essa oportunidade como uma tentativa de melhor fundamentar meu trabalho e validá-lo entre meus pares. Nesse movimento, bitolado nas pressões estabelecidas pelo sistema da arte e pela culpa estigmatizada por meu pai em relação à minha subjetividade e performatividade, novamente *eu esquecia de mim*. Me esforçava tanto para ser visível e provar que não era uma fracassada que almejava esta provação através do alcance e desenvolvimento do meu trabalho – o que era uma estupidez, já que acabava inerte e depressivo em função da dissociação que o superprocessamento deste hiperestímulo me causava ao invés de só *fazer o que eu queria fazer porque precisava fazer*.

Não ironicamente, o tema que respaldava o curso neste ano era a definição de arte de Mário Pedrosa como "*exercício experimental da liberdade*" (1975:110). Esse foi o momento em que reconheci precisar de mais ajuda do que imaginava. Novamente, tentei me centrar e tratar a mim mesmo com o cuidado, compaixão, respeito e atenção que eu *acreditava não merecer*. Talvez já fosse tarde demais para tentar abrir diálogo sobre o que acontecia comigo, o ano letivo já estava acabando, mas assim o fiz. Aproveitando as lições dos mestres e colegas ali dispostos aos trancos e barrancos a construir um espaço seguro e coletivo de criação, me obriguei a admitir que eu precisava reaver meu espaço no mundo. Era crucial intentar uma metodologia onde a passividade não somente oferecesse uma crítica à lógica organizadora das nossas subjetividades, mas também que se esquivasse de sistemas opressores e coloniais (HALBERSTAM, 2020). Era necessário que, antes de qualquer coisa, eu reconhecesse minha subjetividade como admissível, minha intelectualidade como estimada, minha performatividade como legitimada. Me carecia reivindicar a passividade, compreendendo que aquilo tido como indicador do fracasso regurgitava senão minha autonomia expressiva, criativa, social, sexual e política.

De luto, tentava concatenar esses pontos. Eu não era mais uma criança fazia tempo e precisava honrar meus desejos. *Minha vida, minhas ambições*. O fim do ano e a exposição coletiva que demarcava nossa *deformatura* se aproximavam. Como proposta, idealizava um trabalho que reclamasse tudo o que estava processando e vivenciando, mas que ainda transpassasse o espectador a partir de seu local de experiência. E se há algo que a vida humana nos indicia a experienciar em comum é o fracasso. Nossas experiências raramente frutificam aquilo que arduamente tentamos contingenciar – onde há expectativas, há frustração. Logo, não há para onde fugir: *o sucesso é uma fraude e evidencia senão a*

estimada e falida perspectiva do poder instituído. Por denotar a derrocada fálica, tal como a morte, o fracasso nos é impiedoso e intransigente, dele não se dá pra fugir – por isso tanto lhe abnegam. Eu prefiro aceitá-lo. Combativamente, decidi propor uma bandeira que representasse a soberania de minha autonomia e a demarcação de seu paradoxo moral. Içada ao topo da cavalaria neogótica da instituição, sua tecelagem em oxford preto de 257x180cm fez-se contrastada pela aplicação de um bordado em branco cujas letras equitativamente circunscvem: o fracasso é inevitável (fig. 3). Assim, tentava me fazer partidário da insubmissão decadente, me inclinando à queda das diretrizes senhoriais, abraçando a derrocada da expectativa; viçosamente reconhecendo o meu cu como um lugar a ser retomado epistemologicamente, subjetivamente e soberanamente por ninguém, senão eu.

Os artistas de hoje não só tomaram consciência, como os seus maiores, de que são bichos-da-seda, como tomaram consciência de um impulso novo que os impele ao uso da liberdade. De onde vem esse impulso? Mas onde estão as condições sociais e culturais que permitam a esses bichos continuar a produzir incessantemente a sua seda e a usar de seu dom natural em toda liberdade? Como conservá-la em sua autenticidade originária e como distribuí-la, sem alterá-la na sua existência intrínseca, ou como doá-la, trocá-la numa sociedade com sedas sintéticas em abundância e entregue às mobilizações em massa e aos divertimentos em massa? (PEDROSA, 1975. p. 113)

Viver é fracassar, não saber fazer, decepcionar e, ao fim e ao cabo, morrer; em vez de procurar formas de evitar morte e decepção, a arte queer do fracasso envolve a aceitação do finito, o acolhimento do absurdo, do bobo e do pateta irremediável. Em vez de resistir a fins e limites, que possamos nos regozijar, aproximando-nos de todos os nossos fracassos inevitáveis e fantásticos. (HALBERSTAM, 2020. p. 216)



Fig. 3: Marcus Lemos. Uma bandeira, 2019.

ANALÉTICA

Considerando o processo de subjetivação experienciado pelos sujeitos que reivindicam a tática e ética da revivescência através de suas potências orgásticas, precisamos nos debruçar com um pouco mais de atenção ao jogo conceitual estabelecido pela retomada de passividade; enfatizando a relação da analidade com o enquadramento social das dissidências de gênero, sexualidade, performatividade, raça e classe, para não abriremos margem à incompreensões.

A psicanálise compreende o corpo como o mais eminente registro antropológico na qual se enuncia na atualidade o mal-estar (BIRMAN, 2020). Tal questão está diretamente relacionada às expectativas sobre nossas performances corpóreas e psíquicas, reiteradas através do projeto do *biopoder*¹⁷, de maneira que o adestramento corporal seja uma "contrapartida para a programação eugênica da população saudável e com boas possibilidades de reprodução biológica e social" (ibid. p. 78). Esta ideia é estabelecida através de determinados dispositivos históricos e sociopolíticos, cujo fim é a manutenção da articulação de normatização instituída.

Para contrapor a homogeneização da gestão niilista e biopolítica da vida e as dores por ela causadas nos é necessário instaurar novos modos de existência. Peter Pál Pelbart (2016) defende uma gramática da existência onde o que está em jogo, sempre, é um pluralismo existencial que "em diferentes seres, cada qual com sua maneira de existir, em diferente grau e intensidade de existência, podem ser instaurados mas também desinstalados, de modo tal que entre eles se deem passagens, transições, saltos e também desfalecimentos, evaporações, esgotamentos" (p. 417). Nesse sentido, a instauração deve ser compreendida como "um processo que "eleva" o existente a um patamar de realidade e esplendor próprios" (p. 393).

Podemos considerar a partir de tais afirmações que promulgamos e experimentamos modos de existência, tal como suas derivas, a cada vez que nos entregamos a um ser, a uma obra, a uma teoria, a uma aposta política, ou científica, ou clínica, ou estética (ibid). Logo, a questão trata da nossa existência como uma experiência em aberto, em estado de obra, sempre em construção, em progresso até o ato de nossas mortes.

¹⁷ Segundo a definição de Michel Foucault (2018), biopoder se refere a uma técnica de poder que visa elaborar um estado de vida em determinadas populações para produzir corpos politicamente dóceis e economicamente ativos a partir da dinâmica entre dominação (governo do corpo a partir de sua individualidade) e biopolítica (governo da população como um todo) em prol da normatização comportamental frente os dogmas instituídos pelo capital.

Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma com que o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de política de identidade (de classe) para uma política de diferença. (HALL, 2019. p. 16)

Estimando a experiência do sujeito compreendido como passivo estar atrelada a forma como este é comportado no mundo, a noção de performatividade pode ser utilizada para melhor assimilarmos a politização de nossos corpos. Tal dado se dá a partir do gênero ser compreendido como um projeto de práticas significantes que criam, regulam e desregulam identidades a partir de uma matriz de normas que buscam a heterossexualização compulsória do desejo (BUTLER, 2017).

Para Judith Butler, o gênero deve ser considerado como um ato performativo cuja intenção sugere uma estratégia de sobrevivência em sistemas sociais compulsórios com consequências punitivas (ibid). Em vista disso, a realidade imbuída ao gênero se dá através de performances contínuas estabelecidas com o objetivo estratégico de manter noções sociais relacionadas à pressupostas essências de feminilidade e masculinidade. Tal apontamento denota o fato das presunções normativas sobre gênero e sexualidade serem também socialmente constituídas, ocultando o caráter performativo do gênero e "as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória" (p. 244).

Como ato político, a ideia de performatividade *cuir* é localizada no rompimento dos fundamentos que ocultam as configurações culturais de gênero alternativas, que através do desejo e da expressividade, desata as premissas hegemônico-identitárias, provocando uma instabilidade entre o masculino e o feminino. Tal movimentação abre caminhos para uma dissolução dos pressupostos de *sexo anatômico*, *identidade de gênero* e *performance de gênero* frente a ficção reguladora da coerência heterossexual (ibid.).

Complementando a visão butleriana, que enfatiza as questões em torno do gênero como prática discursiva corporal e performativa, Paul B. Preciado entende que para que haja inteligibilidade social e reconhecimento político aos sujeitos dissidentes, é necessário atentar o olhar também às esferas biológica e afetiva, atribuindo ao conceito seu entendimento como um princípio organizador responsável pelo surgimento de técnicas, saberes e instituições (2018). Nesse sentido, a performatividade *cuir* pode ser assimilada como "um tráfico de ficções por meio do qual certos enunciados de gênero são extirpados da autoridade do discurso médico e usados por um novo sujeito de conhecimento que agora reclama para si o *status* de "especialista"" (p. 403).

O ânus surge como elemento ao pensarmos a relação simbólica da abjeção com a dissidência. Considerando o fato do corpo estar intrinsecamente relacionado ao contexto sociopolítico em que ele reside, para que o ideal de normatização da matriz heterossexual seja instituído e conseqüentemente sustentado, é de seu interesse que sejam estimuladas e produzidas noções de anormalidade fundamentadas em um sentimento de repulsa, sustentadas por corpos outros, compreendidos como abjetos.

O que constitui mediante divisão os mundos "interno" e "externo" do sujeito é uma fronteira e divisa tenuamente mantida para fins de regulação e controle sociais. A fronteira entre o interno e o externo é confundida pelas passagens excrementícias em que efetivamente o interno se torna externo, e essa função excretora se torna, por assim dizer, o modelo pelo qual outras formas de diferenciação da identidade são praticadas. Com efeito, é dessa forma que o Outro "vira merda". (BUTLER, 2017. p. 231)

Neste lugar, o ânus – compreendido pelos pressupostos biológicos como um órgão excretor, que não possui gênero – ao ser atribuído pelo lugar do prazer sexual aos sujeitos passivos, produz uma espécie de colapso ao regime da heteronorma. Desta forma, uma condição de monstruosidade é projetada sobre corpos que fogem às normas de gênero e sexualidade; e nossas práticas sexuais são interceptadas e transformadas em "identidades e condições políticas a serem estudadas, catalogadas, vigiadas, punidas, curadas" (OLIVEIRA, 2021. p. 11).

Para Preciado (2017), o ânus apresenta três características fundamentais que o transformam no centro transitório de um trabalho de desconstrução contrassexual. A começar por sua compreensão como um centro erógeno universal situado além dos limites anatômicos impostos pela diferença sexual; afinal de contas, quem não tem um cu? Em sequência, devemos considerar o ânus como uma zona primordial de passividade, um centro produtor de excitação e de prazer não explicitado popularmente como um ponto orgástico. Por fim, o ânus constitui um espaço de trabalho tecnológico, funcionando como uma fábrica de reelaboração do corpo. Seu trabalho não está destinado a reprodução, tampouco é baseado em uma relação romântica, ele se fundamenta no prazer. Sua reconquista reivindica sua compreensão como um "orifício-entrada, um ponto de fuga, um centro de descarga, um eixo virtual de ação-paixão" (p. 32).

Desta maneira, a retomada de passividade trata-se não de uma característica do movimento de revolução anal, cuja pretensão se dá por uma *abertura simbólica do ânus*

*castrado através das vias culturais*¹⁸. A fim de uma coletivação anal, corpos dissidentes apresentam suas vulnerabilidades e sobrevivências como o centro do discurso político e fazem da cultura, enquanto foro de criação e intercâmbio de ideias no qual se definem os limites do socialmente possível, o centro de sua luta (ibid.). Seu objetivo trata de dar continuidade a possibilidades de enunciação nas quais possamos produzir subversivamente através dos meios de comunicação (das artes às demais mídias), para dispor a possibilidade da produção de visibilidade e transformação social a partir de nossa ocupação nos espaços públicos.

Estimando a importância da desprivatização do ânus, a representação de uma suposta retomada de passividade, entretanto, não se relaciona especificamente a grafismos do ânus, mas sobretudo a representações que se reapropriam das tecnologias de poder que as constituem e compreendem como abjetas, criando novas condições de enunciação. À vista disso, o ânus assume uma lógica pós-identitária, determinando, enquanto órgão, a fundamentação necessária para uma inalienável igualdade sexual, uma vez que todo corpo (humano ou animal), é antes e sobretudo estabelecido por uma funcionalidade oral-anal (PRECIADO, 2020). Neste lugar, podemos considerar trabalhos de artistas que promulgam movimentações de revivescência como componentes desta corrente.

Em *Come into the [w]hole* (fig. 4), Marcos Chaves exemplifica bem tal questão, costurando giros semânticos a partir da lógica performativa do cu. Nesta instalação, o artista se utiliza das armadilhas da linguagem para tecer um discurso intersemiótico que, apesar de se esgueirar sobre a tautologia, condiciona à imagem um aspecto instável acerca de sua significação, de forma que esta não esteja atrelada a nenhuma semântica específica que o discurso possa apresentar, mas sim desperte mais possibilidades de significação e contradição.

A partir da ambivalência da frase que intitula e descreve o trabalho, introduz-se um trocadilho determinado pelo esquema cromático em que esta é plotada na parede. Exceto pela letra "w" que se destaca em cinza na última palavra, todo restante da frase está em preto, possibilitando interpretar seu fim como *whole* ou *hole*. A palavra *whole*, que designa a

¹⁸ Para justificar aqui a utilização do termo "castração" e não me dispor a mais uma vez desviar do curso do texto super analisando um conceito freudiano, devo elucidar: a castração, para Sigmund Freud (2019), se refere a um processo psíquico fundamental na teoria psicanalítica. Para Freud, ocorre uma castração simbólica durante o desenvolvimento psicossocial da criança, quando ela percebe a diferença anatômica entre os sexos e a falta do órgão genital oposto ao que ela própria possui. A castração simbólica, desta forma, desempenha um papel central na formação da identidade de gênero e na estrutura edipiana familiar. Guy Hocquenghem, criticando a noção de castração freudiana, argumenta que esta é baseada em uma visão heteronormativa e repressiva do gênero e da sexualidade. Propondo uma abordagem mais incisiva e afirmativa sobre a expressão de sua dissidência, Hocquenghem se apropria do conceito de castração para transpor a compreensão libertária do cu, expondo as normas sociais e os sistemas de poder que reprimem expressões performáticas tidas como anormais.

totalidade ou integridade de uma coisa é contrastada pelo vazio e desconhecido que define a ideia comum existente sobre o buraco-orifício-cova-abertura-furo que indica a significância de *hole*, convidando quem a lê a explorá-lo. Explorar o quê? Fica a cargo do imaginário subjetivo do espectador decidir. Entre o vazio e a totalidade do cubo branco em que esta se expressa, tal convite é o que constitui o trabalho. Aqui, a expressão do buraco se faz espacial e imaterialmente vivificada a partir das dúvidas, intenções, morais e tesão de quem o encara.

Fig. 4: Marcos Chaves. Come into the (w)hole, 2002.

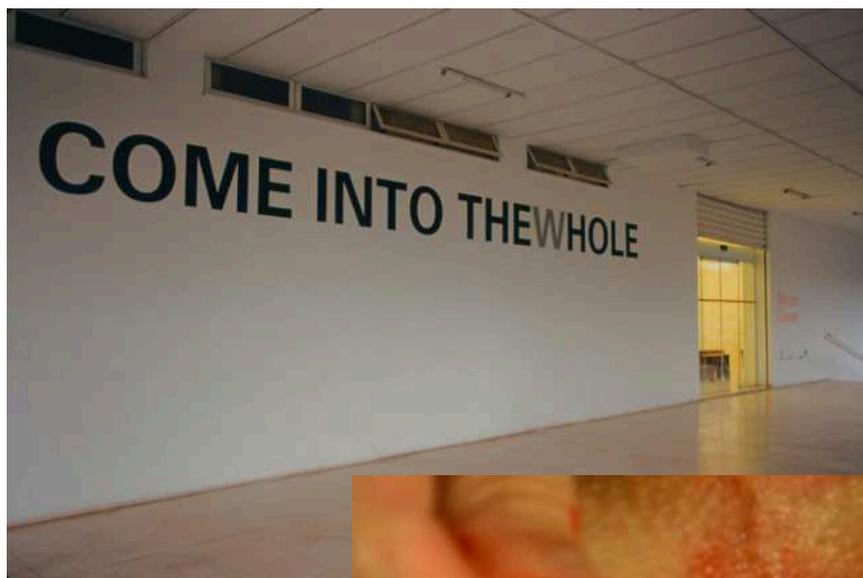


Fig. 5: Elle de Bernardini. Meu cu é uma festa, 2015.

Num lugar comum acerca da multiplicidade estabelecida pela mitologia e experiência do buraco, a videoperformance *Meu cu é uma festa* (2015) de Elle de Bernardini (fig. 5), pensa a questão através da representação do ânus da artista, que como uma boca, se destaca pela sucção de um pirulito (que assume o lugar do batom), realçando o contraste de uma borrada camada plástica cor de cereja sobre suas pregas. Aqui, a língua e a baba responsáveis pela mancha servem de apoio, uma vez que a língua está no corpo dentro de uma outra fissura senão o ânus: a boca.

Segundo a artista (2021), este trabalho pode ser interpretado como um comentário sobre a dependência de seu corpo como suporte e meio para a realização de seus trabalhos ao mesmo tempo que indica uma tematização das relações tecidas entre corpo, ego e poder no mercado de arte. Ao considerarmos a situação do artista dissidente, é comum que o mercado viabilize um espaço de visibilidade condicional, onde as produções daqueles que ali tentam adentrar explorem tematizações de violência e sofrimento estruturais, limitando nossas produções a um eixo epistemológico identitário (POKAROPA, 2023). No entanto, conforme mencionado anteriormente, tais temas são indispensáveis para tecer um resgate histórico acerca das histórias perdidas no processo colonial, contanto que dessa vez, nós sejamos os "protagonistas de nossos enredos, para o qual elaboramos pensamentos intelectuais – e aqui não me refiro apenas a materiais acadêmicos – e no qual finalmente conseguimos produzir nossas obras para expor ao mundo uma outra narrativa" (p. 29).

A partir disso, a relação língua/excrementos também pode ser ponderada como subtexto para analisar a operação desta retomada. Quem já chupou um cu, sabe que dali não deve esperar-se rosas, não que isso ocorra todas as vezes em que seu cu seja ocupado. E tudo bem, porque ele serve mais do que para evacuar – para quem curte, no entanto, essa não deixa de ser uma possibilidade. Só quem já teve seu cu chupado sabe do prazer que é receber um *cunilingus*. Chupar um cu designa senão a superação da adversidade em função do exercício do seu prazer, cujo fim sempre pode ser orgástico. A forma prática ideal para que seus músculos retais (*puborretal*, *pubococcígeo* e *iliococcígeo*) relaxem e seus caminhos se abram é através da expressão do carinho – somente ele pode superar seu medo ou ansiedade em dar o cu, afinal de contas, "bumbum não se pede, bumbum se conquista" (CATRA, 2009).

Em função disso, também há de se considerar o fato das expressões "chupar o cu" ou "cheirar o cu" serem popularmente utilizadas para indicar práticas de adulação. Ao relacionar a coletivização do seu próprio cu como um espaço de ocupação e desejo, capaz de proporcionar prazer, além de celebrar e expressar suas performatividades de gênero e sexualidade, Bernardini também politiza sua utilização, apontando noutra perspectiva o oportunismo estabelecido pelas relações comerciais através da bajulação – em ambas as vias, o que me faz pensar que talvez este também seja um comentário sobre táticas de mercantilismo cuir. *Seria a língua o chicote do cu?*

Estimando a retomada de seu corpo, desejo e subjetividade através da ocupação de seu rabo, Robert Mapplethorpe (1946-1989) também utiliza elementos de sua sexualidade como componentes fundamentais para a construção de sua poética, costurando um discurso estético de contraposição à repressão cultural estabelecida sobre performatividades

marginalizadas. Contemporâneo aos acontecimentos de Stonewall¹⁹, não foi até o ano de 1971 em que estabeleceu adotar a linguagem fotográfica como seu meio primário de produção, uma decisão que concomitantemente se esbarrava no período em que se sentiu mais confortável para explorar abertamente sua sexualidade – o que, conseqüentemente, fez com que uma frente de seu trabalho se direcionasse sobre a expressão fetichista.

Testemunhando o momento primo de organização ativista sobre os direitos LGBTQIAPN+, registrava a clandestina experiência da cultura cuir – o que inclui, sobre o recorte de suas composições mais explícitas, uma série de fotografias que ilustra a frente libertária experienciada majoritariamente pelo demográfico homossexual masculino pertencente à comunidade *leather* (couro), cujos bares e saunas garantem a seus frequentadores um espaço comum para a expressão de seus desejos – sendo eles praticantes de bondage e disciplina, dominação e submissão, sadomasoquismo ou não. Em 1978, essa pesquisa culminou na publicação de uma série de 13 fotografias, intitulada *X Portfolio*. Ela inclui *Self-Portrait with Whip [Autorretrato com Chicote]* (fig. 6), que, de todo seu corpo de trabalho, acredito ser a mais oportuna para veicular a epítome de uma ética da passividade (ou, como gosto de dubiamente me referir, analética), uma vez que veicula seus valores transgressores subjetivos, epistemológicos e soberanos.

Na foto em questão, Mapplethorpe registra-se introduzindo um chicote de couro pelo cu enquanto encara de costas a câmera, tornando público não um registro comportamental da subcultura, mas se colocando no protagonismo do ato, como membro atuante que era, revelando a expressão de seu prazer e a barreira de sua intimidade serem rompidas como inscrições canônicas de sua narrativa autobiográfica. Ao se apresentar como um dispositivo erótico entre outros, Mapplethorpe rejeita a posição típica da consciência fotográfica, em que o fotógrafo etnograficamente confere a realidade mas recusa-se a ser o retratado (SONTAG, 1985). O artista veicula a expressão de sua sexualidade ao ilustrar seu corpo tanto como um alvo de coibição quanto como uma fonte de prazer; apresentando-se como um dispositivo ambíguo de provocação e censura dialeticamente tecido entre desejo e supressão.

¹⁹ Evento tido como marco fundador sobre o ativismo LGBTQPIA+ estadunidense. Trata-se de uma revolta ocorrida no bar Stonewall Inn, localizado no Greenwich Village em Nova Iorque. Em função da ampla estigmatização e criminalização das dissidências de gênero e sexualidade, a polícia recorrentemente realizava batidas em bares frequentados por pessoas como nós. Na noite de 28 de junho de 1969, no entanto, a multidão presente reagiu à prisão, enfrentando a polícia. Os protestos e confrontos que se deram em continuidade resultaram em uma onda de resistência da comunidade, que se mobilizava contra a opressão e a discriminação. Estes acontecimentos também levaram à realização da primeira Parada do Orgulho LGBTQ+, no ano seguinte, também em Nova Iorque, e posteriormente ao redor do mundo – instituindo o internacionalmente comemorado Dia do Orgulho.

No cerne desta tensão, este autorretrato está localizado na zona limítrofe posicionada sobre o ato sexual e sua simulação em contraposição à erotização da disciplina instituída por algumas das práticas ilustradas e a censura de imagens pornográficas. Para Mapplethorpe (1981), importava que os representados em suas fotografias fossem reconhecidos como praticantes do leather e não como modelos contratados, que fossem pessoas "realmente envolvidas naquilo que está sendo representado. É o babado delas. Se porventura acontecer de alguém ser registrado bebendo mijo numa foto, esta pessoa, de fato, gosta de beber mijo. Ela não estaria fazendo isso pela imagem" (p. 10), ele afirma, apesar do fato da maioria destas imagens terem sido captadas em seu estúdio. Interessava ao artista retratar estas pessoas a partir da especificidade de seus fetiches – ele pensa suas fotos desta forma e o mesmo acontece quando ele se coloca sobre o protagonismo desta representação (MEYER, 2016) .



Fig. 6: Robert Mapplethorpe. *Self Portrait with Whip*, 1978.

Ainda que sua poética tenha sido fundamentada sobre a antinomia da moral culturalmente disposta sobre o discurso defendido pelo sistema necroliberal (histericamente reiterada, potencializada e difundida ao longo das décadas de 1980 e 1990 em função do aparecimento do HIV), apenas pouco tempo após seu falecimento, o trabalho de Mapplethorpe passou por um processo de censura. Nos Estados Unidos da América, qualquer linguagem ou mídia visual não podem ser legalmente admitidos, simultaneamente, enquanto arte e pornografia, conforme a decisão estabelecida pela Suprema Corte no caso *Miller v. California* (1973)²⁰. Sob a égide de sua moralidade colonial, a lei estadunidense não entende como arte um dispositivo estético que ultrapasse as barreiras das representações por eles tidas como obscenas.

Tendo tal resolução como justificativa, em maio de 1989, a partir de uma carta-denúncia publicada pela *American Family Association (AFA)*, os senadores Alfonse D'Amato (Republicano/Nova Iorque) e Jesse Helms (Republicano/Carolina do Norte), iniciaram uma caça às bruxas pelo que julgaram como mau uso da captação de recursos públicos através da *National Endowment for the Arts (NEA)*²¹. Dentre os repasses que captou, Andres Serrano foi indiciado por um prêmio no valor de 15 mil dólares de uma instituição parcialmente financiada pelo fundo, a *The Southeastern Center for Contemporary Art. Piss Christ*, o trabalho responsável pela premiação em questão, trata de uma fotografia em larga escala de um crucifixo submerso na urina do próprio artista – sendo por eles declarada como vulgar, imoral e indigna de receber qualquer quantia do fundo federal. Com o circo já armado, algumas semanas depois, as alegações descarrilaram sobre Mapplethorpe, cujo nome foi trazido para crucificação pública em função do *NEA* ter repassado 30 mil dólares ao *Philadelphia's Institute of Contemporary Art (ICA)* para a produção da exposição-retrospectiva *The Perfect Moment*, no ano anterior – sua última em vida. Não apenas as características estéticas que compõem seu corpo de trabalho foram operadas como alegorias de julgamento para ilustração da problemática moral defendida pelos senadores,

²⁰ A decisão afirma regular obscenidade sobre qualquer imagem que apele para o interesse lascivo em sexo; retrate de forma manifestamente ofensiva condutas sexuais especificamente definidas por suas leis estaduais aplicáveis; não possuindo e não sendo consideradas assim as integridades conceituais literárias, artísticas, políticas ou científicas daqueles que assim retratem seus trabalhos. Assim, uma imagem qualificada como obscena, não pode ser verificada com o mesmo teor de qualificação do que uma que possui "valor artístico". A partir desta definição, conseqüentemente, uma obra de arte, jamais poderia ser considerada obscena (MEYER, 2016).

²¹ National Endowment for the Arts é uma agência do aparelho federal estadunidense responsável por promover e apoiar as artes e a cultura no país; que oferece, através de editais, a capitalização e financiamento de projetos artísticos, exposições e manutenção de instituições. Fundada em 1965, tem como objetivo principal fomentar o acesso e produção de arte em suas mais diferentes linguagens (música, dança, teatro, literatura, artes visuais etc.).

como também as circunstâncias de sua morte precoce em decorrência da AIDS foram por eles utilizadas como pretexto (MEYER, 2016).

O que ocorria era uma tentativa de cerceamento para que trabalhos e projetos de artistas que ferissem a suposta moral defendida pela nação estadunidense não fossem, de qualquer forma, passíveis a contemplação dos recursos do fundo; mas, sobretudo, que suas personas fossem publicamente hostilizadas e suas presenças tornadas não gratas. Além, é claro, da estigmatização do HIV. Isso levou a aprovação de uma legislação federal que textualmente regula e impede a captação de recursos federais para a execução, promoção e produção de arte "obscena". Tal ato resultou no cancelamento de uma montagem da exposição na Corcoran Gallery of Art, em Washington, a dias de sua abertura. Com ameaça de processo por ato público de obscenidade, Christina Orr-Cahall, então diretora da instituição, decidiu cancelar seu recebimento por receio da perda do repasse do *NEA*, essencial para seu funcionamento; além da possibilidade de protestos reacionários. Manifestantes, de fato, apareceram mas para contemplar a memória e o trabalho do artista, que teve suas fotografias por eles projetadas nas paredes da fachada do museu. Pressionada por boicotes de artistas e movimentos de resignação de funcionários, Orr-Cahall se viu isolada ao receber toda revolta dos trabalhadores da arte contra o regimento do *establishment*, sofrendo um processo administrativo pelo conselho que gere o museu – que até então apoiava sua decisão. Antes do veredito ser tomado, Orr-Cahall pediu seu afastamento do cargo (ibid.).

Cinco semanas depois do cancelamento da exposição pela Corcoran, ela foi montada na mesma cidade pelo *Washington Project for the Arts*, um espaço de arte independente; após isso, ela seguiu para o *Wadsworth Atheneum Museum of Art* em Hartford, Connecticut e para o *Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive* da Universidade de Berkeley, Califórnia, onde ocorreram sem qualquer interferência ou incidentes. Ao chegar no *Contemporary Arts Center*, em Cincinnati, na ocasião de sua abertura a polícia local fechou temporariamente o local para registrar em vídeo o conteúdo exposto como evidência de obscenidade pública. Nesse mesmo dia, seu diretor, Dennis Barrie foi indiciado – e posteriormente inocentado.

Baseando-se tanto sobre as convenções artísticas quanto às pornográficas, Mapplethorpe circunscrevia a contradição expressa pela moral reaganiana; escandalosamente entrelaçando tais temas. A expressão de sua identidade, que historicamente registra a subcultura qual pertencia, munida da ironia instituída no protagonismo reivindicado pelo artista desenvolvem no público uma espécie de provocação sobre a representação; que tem uma dificuldade em assimilar seu dispêndio performático. Ainda hoje, a expressão sacramentada de seu cu e o imaginário de seu vocabulário fetichista confrontam qualquer

demográfico de espectadores aos quais sejam expostos; corroborando Mapplethorpe como um dos principais representantes de um terrorismo anal – cuja ética de passividade foi utilizada como estratégia de subversão para promulgação de sua vida e poética ao pensar seu ânus como uma potência de transformação a partir de sua ocupação, utilização, coletivação e publicização.

Essas revoluções pacíficas poderiam ser denominadas políticas do ânus [...]. Tratam-se de formas de ação e crítica que surgem como reação tanto diante de estratégias biopolíticas de fins do século XIX e do século XX que inventaram o desvio sexual e suas patologias através de métodos médico-jurídicos, quanto diante dos excessos tanatopolíticos de meados do século XX. [...] Entre 1968 e 1988, as políticas do ânus foram inventadas como agenciamentos coletivos frente às (-bio/tanato-) políticas de guerra que, até então, haviam sido as formas tradicionais de governo do social: exercícios de poder nos quais a mutilação e a morte se converteram em formas de defender a vida das populações. Essas micropolíticas de bichas, sapatões²², travestis e transexuais se opõem ao modelo tradicional da política como guerra e propõem um novo modelo da política como relação, festa, comunicação, autoexperimentação e prazer. Poderíamos dizer que as políticas do ânus são contra-biopolíticas. E, portanto, políticas do corpo, redefinições da espécie humana e de seus modos de (re-) produção. Mas aqui o corpo não se concebe mais como depósito natural de qualidades ou defeitos que devem ser preservados ou eliminados mediante educação, disciplina, esterilização ou morte. Já não se trata do corpo humano, nem do corpo feminino e masculino, nem do corpo racialmente superior ou inferior, e sim do corpo como plataforma relacional vulnerável, histórica e socialmente construída, que vê seus limites serem constantemente redefinidos. [...] Preciso, ofensivo, vital, ele [o ânus] é uma máquina revolucionária altamente manejável e pensada para seu uso coletivo. (PRECIADO, 2020. p. 216-17)

Dada sua fundamentação sobre a transcendência utilitária e racional que habita o excesso, o ato dispendioso evidencia senão a sacralidade das coisas. Uma vez entendido como forma de transgressão dos limites econômicos, sociais e morais, nele o sagrado é manifestado por meio de práticas atreladas a um desperdício cujo fim envolve a expressão de uma manifestação cultural (BATAILLE, 2020). O ato de liberar o cu, nesse sentido, poderia ser assimilado como uma experiência de comunhão com o divino, excedendo a esfera do utilitarismo e prolapsando-se sobre o domínio do excesso, da paixão e do êxtase; tal como ocorre nos ritos religiosos. Aqui, porém, sob a perspectiva do erotismo, é consagrada pelo desejo de transgressão da natureza terrena e imanente (BATAILLE, 2013). A imagem também pode ser constituída como uma expressão do sagrado, uma vez que pode simbolizar e representar o divino. No entanto, ela também tem a capacidade de manifestar provocação e ruptura, desafiando os limites e as normas pré-estabelecidas; podendo assim invocar seu

²² Não analisarei este trabalho aqui para não alongar o texto, mas importante mencionar a operação de retomada de passividade transposta por Valie Export em *Action Pants: Genital Panic*, de 1969, na contraposição da feminilidade estimada por sua performatividade sáfica, que pensa a presentificação de seu corpo lésbico sob a perspectiva da guerrilha e sua vagina como máquina de guerra e resistência cultural, essencial para pensar a publicização e coletivização proposta por Mapplethorpe em seu trabalho anos depois.

aspecto sacro tal como desafiá-lo ou subvertê-lo, lhe revelando paradoxalmente outras perspectivas conceituais e interpretativas.

Considerando a disposição do sacrifício sobre o ato sacro, Jean-Luc Nancy (2016) passa a entender o *sagrado* como *distinto* – indicando uma zona limítrofe entre a religiosidade e a sacralidade. Sua impalpabilidade e dessemelhança são o que lhe destacam, tal como acontece com a arte ou a imagem. A distinção indica aquilo que se mantém à parte, que não se faz disponível, algo invisível que "não pertence ao domínio dos objetos, de sua percepção ou uso, mas àquele das forças, de suas afecções e de suas transmissões" (p. 107). À margem do seu léxico religioso, por exemplo, o ato do sacrifício é o que legitima uma transgressão, uma vez que torna sagrado aquilo que não pode ser feito. A distinção da imagem, contudo, não é sacrificial, ela oferece-se como imagem, variando sua significância e impacto conforme os contextos daquele que o experienciam. A arte, em vista disso, se demonstra necessária por remarcar os traços distintivos da ausência da verdade na imagem, razão pela qual, sobre si, ela é a verdade em absoluto. Também por isso ela é inquietante e ameaçadora, tal como Mapplethorpe a circunscreve em suas fotografias, afugentando seu desejo de rompimento tido como profano através de uma expressão erótica.

De uma só vez, que é a sua vez, a imagem libera uma totalidade de sentido ou uma verdade (como gostaríamos de dizer). Cada imagem é uma variação singular da totalidade do sentido distinto: do sentido que não encadeia a ordem das significações. [...] A superabundância das imagens na multiplicidade e na historicidade das artes responde à inesgotável distinção. Mas, cada vez, ao mesmo tempo, é o gozo do sentido, a comoção e o gosto de sua tensão: um pouco de sentido em estado puro, infinitamente aberto ou infinitamente perdido (como gostaríamos de dizer). [...] Tanto porque ela [a arte] pode ameaçar a si própria e destruir, nela mesma, as imagens de si, caso estas sejam imobilizadas em um código significante e em uma beleza assegurada. É por isso que há uma história da arte e nela tantas comoções: pois a arte não pode ser uma observância religiosa (nem de si mesma nem de outra coisa), ao contrário, ela é sempre retomada na distinção disso que se mantém separado e inconciliável, na exposição incansável da intimidade sempre desligada. Seu desligamento – sua delicadeza sem fim e seu arrebatamento – é o que a precisão da imagem enlaça a cada vez. (NANCY, 2016. p. 107-09)

De acordo com Hocquenghem (2020), para que uma utopia anal seja iniciada, devemos imprimir nossas táticas de oposição à sistematização repressora das dissidências sobre as massas. Ele argumenta que devemos começar por uma subversiva ocupação cultural estabelecida sobre os meios de comunicação e arte para assim produzir visibilidade e transformação social. À vista disso, a ética da passividade poderia ser assimilada como uma corrente que tende a suscitar a revivescência sobre sujeitos violentados por seus marcadores de gênero, sexualidade, raça, classe, território, deficiência e demais dissidências a partir da

reivindicação de consciência anal, se opondo às higienistas instituições de normalização heteropatriarcais (a família, o colégio, o hospital, a prisão) e a hegemônica retórica masculinista. Em função do caráter forçosamente político e coletivo que uma ruptura anal resguarda, a revolução começa a partir da coletivação e abertura pública do seu próprio ânus. Afinal, para continuarmos a exercer o ânus enquanto um campo relacional, não há como fazer política ou reclamar representação renunciando-o. *Quem tem cu não deveria ter medo.*

3. Debutante

"O artista é um solitário. Não importam filhos, amor, pois dentro dele ele vive só. Ele nasce dentro dele, parto difícil a cada minuto, só irremediavelmente só."

Lygia Clark em *Carta a Mondrian*

Três dias após o encerramento da exposição/deformatura *Como nos movemos, como queremos nos mover?* na EAV, o confinamento por COVID-19 havia sido declarado. Morando sozinho, precisei passar um tempo na casa dos meus pais, que integravam o grupo de risco, a fim deles cuidar. À solidão do inverno pandêmico, dando então prosseguimento à investigação em torno de uma ética da analidade, para me manter mobilizado em meio à insanidade, me dispus a pensar propostas que estetizassem a suscitação de um levante passivo. Dentre exercícios, após assistir o registro viral da festa de debutante de Luciane Pedrozo no YouTube²³, esbocei uma performance a ser realizada em função da celebração do meu aniversário de 24 anos²⁴. Simultaneamente, começava minha saga com a monografia.

Eu julgava ter perdido muito tempo e pensava em transferir de curso, seguindo desacreditado sobre minha permanência na História da Arte. Meu objetivo era então seguir com o eixo teórico-prático como prioridade e acreditava que não encontraria um meio termo onde me encontrava. Noiado e perdido, após uma troca de *e-mails* com Ana Mannarino, então coordenadora do curso, me vi convencido a tentar acabar – eu já havia terminado o curso inteiro, só me faltava a monografia. Foi quando pensei num projeto que tinha como objetivo revisar o projeto *ARTPOP* de Lady Gaga (2013). Tracei um plano em que manteria ambas as pesquisas ocorrendo paralelamente e me dedicaria exclusivamente à pesquisa de artista na pós-graduação. No entanto, tudo foi suspenso, quando, em meio a desordem, meu pai teve um mal súbito em casa e veio a falecer.

Por sorte ou azar, eu estava presente e pude melhor conduzir a situação e amparar minha mãe, que descobriu o corpo desacordado. Nos meses que se seguiram, precisei cuidá-la e assumir minha alocação edipiana. Quando pude retornar a mim, meu objetivo havia

²³ Filmado por José Marcos Pedrozo (1992), pai de Luciane, o vídeo captado registra a aniversariante ao som de Like a Prayer de Madonna (1989), rodopiando no terraço de sua casa livremente com um acetinado e volumoso vestido rodado rosa pastel na ocasião da comemoração de seu aniversário. Essa era a sua valsa e eu queria me sentir livre como ela. Emocionado, lembro de ver esse vídeo com os olhos marejados, sentindo falta do mundo lá fora, onde eu podia ser quem eu sempre sonhava em ser. Disponível em: <<https://youtu.be/NiPNIX8wxc?si=MIAsSpn8c6s1C2C>>. Acesso em 9 de fevereiro de 2024.

²⁴ Em função da pandemia de COVID-19, não pude realizar o projeto conforme seu planejamento inicial, quando completei biologicamente 24 anos, precisando adiá-lo por dois anos em função das restrições sanitárias indicadas pela OMS. Assim, até sua revogação completa em 2022, adiei ambos, meu aniversário e a performance. *The show must go on.*

mudado. Assumindo a virtude dos meus desejos, realoquei-os como prioridade; não tendo alternativa senão seguir com uma tentativa de articular o exercício teórico com a prática que tanto me motivavam. Me interessava costurar o ofício historiográfico ao artístico como uma prática metodológica híbrida. Precisei sentir e processar a morte de meu pai para me dispor a vivenciar a abertura libertária dos meus caminhos e, assumindo seus riscos e perigos, aqui chegar. Em suas ramificações, este capítulo-relato trata das associações teóricas, estéticas e discursivas que prontamente me dispus a tecer e experienciar após o rompimento do laço que circuncidava minha autonomia.

Nascido e criado na antiga capital do Estado da Guanabara, desde a infância carrego traços particulares de uma performatividade de gênero violada frente às leituras provincianas que esta cidade carrega sob o constructo colonial dos passados trópicos. Conforme mencionado no capítulo anterior acerca da constituição dos sujeitos pós-modernos, a noção sobre o processo de subjetivação identitária e performática se dispõem a partir de fluxos e estímulos contínuos, que até o fim de nossas vidas se formulam e reformulam. Neste sentido, as concepções acerca das culturas *popular* e *tradicional* funcionam como pilares estruturais, de demasiada importância no fluxo do hibridismo identitário – institucionalizadas por dispositivos biopolíticos (BUTLER, 2017; HALL, 2019).

No Brasil, o florescimento da feminilidade encontra uma demarcação cerimonial em vinco paternalista. Ao completar 15 anos, pessoas socializadas como meninas desde a infância são oficialmente apresentadas à sociedade, a fim de reiterar sua maturação enquanto mulheres. O registro deste ritual se cristaliza no tempo através de um código performático que reitera a delimitação canônica do feminino numa narrativa submissa. Fotos, troca de vestidos, filmagem, homenagens de familiares e amigos, a primeira valsa com o príncipe encantado... A partir de um conjunto de elementos, faz-se estabelecida uma romantização sobre as expectativas impostas pelo gênero, cujas posições hierárquicas resistem atendendo à moral imposta pela classe dominante (LOURO, 2018).

A partir da simbologia do número 24, associado a um veado no jogo do bicho (fig. 7, 8, 9 e 10) e compreendido na cultura popular como um grande expoente da lógica representacional dissidente nacional, tinha como objetivo reconstituir este mesmo ritual em lógica invertida; de forma que os estereótipos da passividade retomassem a narrativa desta celebração, dados contextos e circunstâncias adaptados. Nesta conjuntura, também aproveitei a narrativa estipulada para tecer uma crítica acerca das condições de institucionalização da arte, onde através de uma tática de infiltração e a partir de minha localidade, esterilmente me introduzo ao aparelho cultural e seu mercado enquanto artista-trabalhador.

Fig. 7: Carta do veado no Jogo do Bicho, sem autoria ou data explicitada (século XX).



Fig. 8: Carta do veado no "Jogo do Bicho: Figuras Caricatas". Sem autoria ou data explicitada (século XX).



Fig. 9: Carta do veado no Jogo do Bicho impressa pela Companhia Nacional Manufactôra de Fumos Progresso, sem autoria e data explicitados (século XX).



Fig. 10: Carta do veado no Jogo do Bicho impressa pela Grande Manufatura de Cigarros E. de Oliveira, sem autoria e data explicitados (século XX).

O RITO

Ao trazermos para discussão tal comemoração nuclear como uma festa de debutante, devemos frisar as possibilidades da metalinguagem e os diversos objetos produzidos em consonância como frutos da memória. Pretende-se reconstituir algo, desconfigurar o modus operandi daquilo compreendido como tradicional a partir de algo que nunca *foi*, nunca *pôde* e tampouco *vai* ser assimilado como tal.

A fim de demarcar ritualisticamente a chegada da puberdade na vida de jovens mulheres, a fundamentação daquilo que compreendemos como bailes de debutante têm seu início nas civilizações pré-colombianas, onde a partir dos quinze anos, meninas eram instruídas cultural e religiosamente a desempenhar o papel de gênero feminino socialmente estipulado – relacionado à criação, reprodução e cuidado de suas famílias e cultura (DE SAHAGÚN, 1977). Neste momento, a expectativa de vida de mulheres era de aproximadamente 30 anos e tal rito de passagem designava a chegada de uma "nova fase", uma vez que demarcava a metade de suas vidas. Com a mesma idade, homens também passavam por um ritual similar para demarcar sua sociabilidade e responsabilidades – com funções designadas à sobrevivência de seus povos, eram majoritariamente treinados como guerreiros.

Vestígios apontam que ritos similares ocorriam simultaneamente em civilizações africanas (FIELD, 1961). No entanto, com a colonização do continente americano e a migração forçada dos povos africanos escravizados, tais tradições foram adaptadas e incorporadas aos costumes cristãos coloniais (fig. 11) como tática de apreensão e apagamento cultural (ADES, 1997), resultando em um ritual com elementos em comum, realizado em *uma etapa religiosa* (celebrada aqui sob a perspectiva do catolicismo com uma missa onde, abençoada pelo padre, a debutante renova seu batismo) e *outra festiva*, com fins opulentos sociais. Estipulando a introdução de jovens mulheres no sistema matrimonial, esta modulação do ritual teve sua disseminação na Europa entre os séculos XVI e XIX, com função de conservar a atribuição social aristocrática. Desta forma, jovens eram introduzidas a monarcas e aristocratas e examinadas por suas famílias com objetivo de garantir a segurança de seus status e heranças (ESTÉBAN & PÉPECE, 2018).

Contemporaneamente, tal ritual deixou de ser celebrado correntemente no continente europeu. Contudo, modulações da tradição se mantêm vivas em diversas regiões do continente americano, seja como *Quinceañera*, com maior presença nos países hispanohablantes ou *Sweet Sixteen*, popular nos Estados Unidos. O brasileiro, apesar de não

ter uma nomenclatura específica, geralmente é referido como *baile* ou *feira de debutante*. A palavra "debutante", a partir do prefixo "*debut-*"²⁵, aponta uma demarcação no rito nacional dada por influência das cortes portuguesa e brasileira, cuja afeição pela cultura aristocrática francófona (tida por elas como símbolo maior de civilização) se projetou através de um mimetismo que pode ser observado em sua arte, arquitetura e códigos sociais, que ainda permanecem como norma em alguns setores da dita "alta-roda" (SCHWARCZ; STARLING, 2015). Com o passar do tempo, portanto, tais modelos, cada um a sua forma, segmentam a tradição a fim de sua conservação social. Considerando esses dados, é possível afirmar que há um deslocamento de compreensão deste rito, onde, tido até então como de passagem (que visa demarcar tempo, mudança) passa a coexistir com a noção ritualística de consumo e sociabilidade. Isto se dá pela característica formal que envolve os padrões determinados pela tradição e aos elementos ritualísticos, fundamentados pela repetição simbólica e pela distinção (ESTÉBAN & PÉPECE, 2018).

Tal passagem se daria pelo fato, de enquanto o rito de passagem se utilizar dos seus elementos simbólicos, seu roteiro e das pessoas presentes para simbolizar uma mudança individual-social; no rito de consumo, estas mesmas características são utilizadas a fim de comunicar status e suscitar prestígio (GAMA, 2020). No ritual de consumo, o bem opera como marcador da vinculação social a um determinado grupo, onde o que está em questão são suas necessidades sociais (bem como, por exemplo, a forma de expressão da identidade de indivíduos e/ou de grupos), sendo estimulado pelo desejo de reconhecimento e reputação social (FERREIRA, 2016). Nesse contexto, o rito de passagem acaba sendo mais associado à família nuclear da debutante, que possui uma

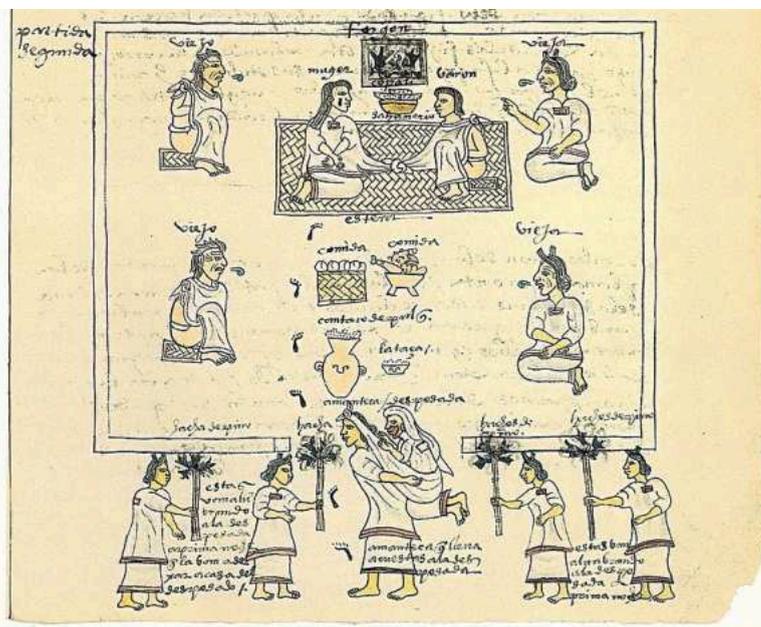


Fig. 11: Ilustração do Códice Mendoza descrevendo o ritual de casamento azteca de uma menina com seus quinze anos recém completados. Datado de aproximadamente 1540, após a colonização espanhola no território hoje compreendido como México.

²⁵ Apesar da palavra *debut* ter sua raiz na língua francesa, ela foi incluída em vocabulários de diversas línguas, incluindo o português e o inglês, com o mesmo significado original, denotando um sentido de "estrela", sendo muito utilizada para se referir às apresentações formais à sociedade.



Fig. 12: Ângela Diniz em seu debut, 1959.

relação próxima com esta, a viu crescer e percebe a festa como indicador da mudança que ela está passando. Em contraponto, os amigos da debutante, os amigos de seus pais e sua família extensa têm uma relação com a celebração mais aproximada do rito de sociabilidade e consumo, atribuindo status mutuamente aos convidados e aos anfitriões (GAMA, 2020).

No baile de debutante brasileiro, os elementos protocolares e cerimoniais (em associação) tendem a transmitir valores, etiqueta e tratamento, definindo assim o ritual. Dentre os mais comuns, podemos salientar: a *boneca* – carregada pela debutante do início da festa até o início do cerimonial, quando

a entrega à uma menina mais nova, denotando seu florescimento; o *salto alto* – com significado similar, a debutante chega à festa de sapatilha e durante o cerimonial, a troca por um salto alto, se desvencilhando publicamente das características infantis que até o momento a compunham; a *valsa* – que demarca o fim do cerimonial, onde a debutante em encontro a seu príncipe dança sua primeira valsa rumo à vida adulta; e os *vestidos* – de grande estima e custo financeiro, são os responsáveis pela exclusividade e caracterização da figura da debutante, que tradicionalmente inicia a noite com um de característica mais formal, comprido, recatado, geralmente de cor branca (fig. 12), que remete aos contos de fada, representando ideais de pureza para posteriormente trocar por outro com aspectos que reivindicuem seu amadurecimento (GAMA, 2020). Claro que, com o tempo, determinados elementos entraram em desuso, sendo estes negociados entre a família e a debutante ou até mesmo ressignificados, introduzindo outros sentidos ao ritual.

Em sua natureza simbólica, o rito pode ser compreendido como um sistema cultural de comunicação simbólica, onde através de ação performativa, o ritual constitui seu sentido (PEIRANO, 2003). O ritual pode nos proporcionar uma compreensão sobre os processos em que se modula a sociedade, uma vez que, reconhece-se em suas características intrínsecas um

"poder de ampliar, iluminar e realçar uma série de ideias e valores que, de outra forma, seriam difíceis de discernir" (p. 30). Assim, uma festa de debutante, enquanto rito, pode ser compreendido como "um tipo de linguagem, um modo de dizer coisas, na medida que não só incorpora, mas expressa concepções e valores sociais, religiosos, políticos e econômicos importantes para a sociedade que o pratica" (BRÊTAS; MORENO; EUGENIO; SALA; VIEIRA; BRUNO, 2008. p. 405).

A partir dos vestígios apresentados, podemos considerar que a atual modulação discursiva deste ritual, apesar de abrir precedente para uma renovação social, na maioria das vezes reitera a figura da debutante através de uma lógica performativa envolvida por demarcadores estereotipados de gênero que consideram sua existência a partir de um reflexo das expectativas sociais tidas como normativas, inscrevendo a história de seu corpo em uma fundamentação binária para a promulgação da espécie através da lógica familiar-nuclear. Em *Família, capitalismo, ânus* (2020), Guy Hocquenghem discorre sobre tais laços e compreende essa motivação como uma *axiomatização perversa* instituída pela decodificação opressora burguesa-capitalista a partir da constituição da família nuclear.

As famílias estão cada vez menos presentes nas instituições, cada vez mais presentes nas mentes. A família é esse lugar do prazer sexual legal, mas não mais no sentido em que cada um se casa para gozar dentro da lei; a dissolução de fato das funções da família pelo capitalismo, bem longe de suprimir a função de exclusividade da heterossexualidade reprodutora, faz dela a regra carregada para cada indivíduo da livre concorrência. O indivíduo não substitui as famílias, ele continua a projeção dela. A decodificação dos fluxos do prazer vem acompanhada de sua axiomatização, assim como o desaparecimento do acompanhamento profissional e a descoberta do valor trabalho vêm acompanhados da propriedade privada dos meios de produção. (HOCQUENGHEM, 2020. p. 88)

A ESCOLA

A estruturação e constituição da família nuclear influenciam diretamente o processo de reconhecimento identitário na mesma ordem em que instruem aqueles que a vivem à uma atribuição de diferença. Pensando o processo de generificação qual somos postos à face precedentemente ao ato de nosso nascimento, suposições acerca de um futuro ideal de crianças geralmente flutuam a partir do contingenciamento do “sucesso”, sendo estas refletidas pelo homem médio, representante de ideias sobre “tradição” e “normalidade”, conforme explanado no capítulo anterior. As definições pré-estabelecidas de sexo e gênero exemplificam bem tal questão, uma vez que configuram nossos primeiros algarismos de identificação. O pensamento de Guacira Lopes Louro em *Pedagogias da Sexualidade* (2000),

reitera esta mesma perspectiva. Para a autora, os corpos são significados pela cultura e, continuamente, por ela alterados a partir da estabilização de contornos demarcadores entre aqueles que estão em consonância com seus padrões, deixando aqueles que ficam de fora dela às suas margens. Esse procedimento pode ser observado a partir do processo de disciplinamento do corpo praticado em escolas, que tem como fim gerar um estatuto de qualificação civil sobre os alunos a partir das produções arquetípicas de masculinidade e feminilidade.

Nesse contexto, a instituição escolar tem um papel fundamental no processo de subjetivação dos sujeitos ali dispostos. Sua instrumentalização pedagógica deixa marcas visíveis nos corpos de todos que atravessam este processo, uma vez que ela tem como intenção criar sobre nós reflexos das referências sociais que lhe são discursivamente defendidas. Essas marcas podem ser compreendidas através dos indicadores performativos de gênero constituídos e reiterados por esse espaço. Para que tais indicadores sejam efetivados proposições, imposições, proibições e valores são articulados entre os dispositivos familiar, escolar, religioso, civil e midiático a fim de reiterar identidades e práticas hegemônicas "enquanto subordina, nega ou recusa outras identidades e práticas" (p. 16). Através desta modulação cultural, a sociedade intencionalmente tenciona a possibilidade de fixar identidades masculinas e femininas normativas a tais corpos, os articulando a um específico modelo identitário heterossexual.

Evidenciando a LGBTQIA+fobia no ambiente colegial, Louro (2018) aponta a demarcação da vigilância sobre a dissidência. Desviados das expectativas sociais por adotarmos comportamentos tidos como "não condizentes" com o espaço escolar, geralmente somos lidos como indivíduos corrompidos. Assim, a assimilação da não-conformidade é exposta através do desprezo, do afastamento e da imposição do ridículo, revelando assim aspectos segregadores em relação a nossa sociabilidade. Os traços característicos que compõem nossas performatividades e expressões sociais (roupas, adornos, filmes, música, literatura, gírias etc.) funcionam como sinalizadores que, para eles, apontam nossa subordinação e justificam sua violência. Supondo que haja uma norma, a escola nega e ignora a dissidência, não oferecendo oportunidades para que estes adultos em formação manifestem, sem culpa ou vergonha, seus desejos.

Ao longo da minha vida escolar, estudei em apenas três instituições. Em todas tenho lembranças de algum tipo de agressão. Na primeira, de modelo montessoriano, apesar de estar no jardim de infância, me recordo de ser mordido por um colega, Lucas. Sabe aquela mordida de tirar sangue? Voltei pra casa com meu pescoço, rosto e braços repletos de hematomas. As

professoras responsáveis por nossa supervisão só notaram as marcas perto do horário da saída e enviaram um bilhete aos meus responsáveis na agenda. Ao chegar em casa, meu pai me perguntou sobre a motivação e eu não sabia respondê-lo o porquê. Eu não sabia me defender. Eu não entendia o que estava acontecendo. Meu pai, aos gritos, ordenava: "*Não deixa isso acontecer de novo! Se ele te morder, você morde de volta até ele largar ou você arrancar pedaço!*". No dia seguinte, Lucas voltou a me importunar. Mas dessa vez não voltei pra casa repleto de hematomas sozinho. Da agressão fui responsabilizado integralmente pela escola. Nós tínhamos quatro anos de idade.

Não contentes com o ocorrido, meus pais decidiram me trocar de escola. Nessa segunda escola completei meus anos de educação infantil. Por chegar no meio do ano letivo, tive mais dificuldade de fazer amigos. Passava as aulas sozinho e os recreios com as professoras. Com incentivo do meu pai, que lia muito, acabei sendo alfabetizado em casa um pouco mais cedo que as demais crianças. A escola, ao notar meu desempenho, sugeriu me adiantar para a turma seguinte, da alfabetização. Na ideia deles, a mudança não afetaria muito minha socialização, já que a diferença de tempo entre as turmas era de apenas um ano. Uma adaptação foi tentada, fiquei uma semana na outra classe. Mas apesar de conseguir acompanhá-los, ouvia comentários das outras crianças sobre meu *jeitinho* e aparência. Mais uma vez eu estava sozinho. Lembro da coordenadora, ao lado de minha mãe, se agachar para melhor me encarar na altura dos olhos e perguntar: "*Você prefere ficar nessa turma? Ou na da tia Márcia?*". Com a desculpa de que sentia saudades da professora e dos amiguinhos da turma anterior, quis voltar. Eu sentia falta de não ser perturbado.

Não foi até o ano seguinte que mudei de escola novamente, dessa vez já oficialmente na turma de alfabetização. Há alguns anos, meu pai havia comprado um sítio num bairro do subúrbio da cidade, a fim de proporcionar a mim e a meu irmão uma melhor qualidade de vida durante nosso crescimento. Depois de muitas reformas, e a contragosto de toda família, nos mudamos. Mais uma vez, fui transferido no meio do ano letivo. Com minha mochila de rodinhas do *Pernalonga*, passei o primeiro dia de aula sorrindo compulsivamente para todos os meus colegas de classe enquanto os ouvia cochichar sobre mim. Me questionavam: "*Por que você sorri tanto?*". E mais uma vez eu não sabia responder. Com medo do isolamento, eu acreditava que sorrir me garantiria mais oportunidades de amizades. Não que tenha dado certo, porque não deu. O riso frouxo e desarranjado só transparecia minha fragilidade e ansiedade social. As meninas eram podres e os meninos piores. Nessa mesma escola e turma estudei até o fim do ensino médio e nelas vivenciei a maior parte dos meus traumas infantis e adolescentes. Não tive direito a uma educação emancipadora. Alguns dos meus algozes,

inclusive, eram professores que zombavam de mim na frente de toda a turma, incentivando comportamentos violentos dos demais. Homens, lógico. Ao procurar acolhimento, a diretora demonstrava não considerar nada disso tão grave, isso é, quando ela sabia. Eu não podia fazer muita coisa... Por mais que eu reclamasse dos problemas ao meu pai, para ele era cômodo. Afinal, a escola ficava na rua da nossa erma e distante casa. Me mudar para outra custaria mais e eu não valia esse esforço. *Eu* era o problema.

Dentre os abusos físicos e psicológicos sofridos ali, algumas lembranças sempre me saltam à cabeça quando tento rememorar as circunstâncias em que comecei a melhor assimilar minha sexualidade e performatividade. O ano era 2012 e eu estava na primeira série do ensino médio. Meu número no diário de classe era 24, gatilho suficiente para comportamentos vexatórios na chamada. Dependente da sociabilidade escolar, quando violado eu não negava minha afetivo-sexualidade, mas recusava a me enquadrar às sujeições em que era colocado. Ao invés de encarar meus agressores, eu preferia o silêncio, reprimindo meu desejo de expressão pelo sentimento de medo. Esse silêncio, no entanto, sempre vinha coberto de ruído. Todo dia, durante as aulas, eu punha religiosamente meus fones de ouvido para me sentir um pouco mais forte. Encontrei na música um afeto que até então me havia sido negado. Minhas *divas* eram as minhas melhores amigas. Suas músicas entoavam para mim como hinos pentecostais, me permitindo escapar da realidade enquanto era obrigado a vivê-la. Era a fórmula certa para uma *gayzinha* como eu – um *electropop* radiofônico que girava em torno de tudo aquilo que ilustrava meu imaginário: *testosterona, purpurina e coragem*. Eu já tinha plena ciência acerca do meu desejo e ele não era vergonha pra mim.

Esse foi o mesmo ano em que as meninas da minha classe completaram 15 anos. Os convites que, piedosamente, chegaram até mim foram apenas daquelas que chamaram toda a turma. Não que eu fizesse questão de ir, apesar de ter expectativas de ser convidado. Imaturamente, projetava em seus protagonismos aquilo que me faltava, sobretudo no que diz respeito à estima e ao afeto. Ainda mais com o histórico que eu tinha, coitada... Se sequer tinha prestígio para ser convidado, como eu seria intimado a compor o círculo de casais amigos que dançam com a debutante? Quiçá, príncipe. Príncipe? Eu? Nas minhas (não tão) secretas fantasias cor-de-fúcsia, quem rodava o vestido e dançava com a afetiva ideação masculina era eu. O que deveria esperar? Flores?

Não que tal projeção se relacionasse apenas às meninas, mas com os meninos acredito que tal questão se aproximasse mais especificamente ao lugar do desejo, para além do repúdio. Decerto, os ideais de beleza e comportamento me influenciavam. Na mesma ordem em que não me sentia pertencente e os rejeitava, me sentia lascivamente atraído a tais

padrões de representação. Toxicamente, eu idealizava uma corporeidade como a que eu desejava no outro, mesmo estando em um lugar completamente díspar. Yukio Mishima ao descrever seu processo de descoberta sexual em *Confissões de Uma Máscara* (2021) tornou explícita uma experiência imersa sobre essa mesma relação contraditória existente entre o desejo e a autoimagem:

Quando tomava banho, passei a ficar horas diante do espelho. Ele refletia sem compaixão meu corpo nu. Era como o patinho que estava convencido de que poderia ser um cisne quando crescesse. No meu caso, porém, o heroico conto infantil teria o desfecho contrário. Quando meus ombros se pareceriam com os de Omi? Quando seria meu peito igual ao dele? À medida que tentava extrair à força essa esperança das imagens refletidas de meus ombros murchos estreitos, que em nada lembravam os de Omi, do tórax murchado, incomparável ao dele, uma inquietude recobria-me o coração como uma fina camada de gelo. Mais do que inquietude, era um tipo de convicção masoquista, como se baseada em revelação divina: "Jamais vou me parecer com Omi". (MISHIMA, 2021. p. 68-69)

Não me sentia suficiente. Eu era um adolescente regular, como a maioria dos adolescentes são, mas estava imerso em lugar de comparação sobre o desempenho daqueles que ocupavam os padrões de representação porque eles eram representantes dos ideais de "sucesso" à dinâmica social adolescente. Além de um viadinho diagnosticado com transtorno de déficit de atenção e hiperatividade, eu era viciado em pornografia, tinha distúrbios alimentares, miopia, acne vulgar e uma calvície precoce já começando a ser evidenciada. Comprava roupas em números menores para me obrigar a caber nelas, o que quase nunca dava certo, e acabava sendo obrigado a sempre usar roupas apertadas ou coladas demais em função da pressão que exercia sobre mim mesmo. Isso quando não me automedicava, tomando escondido remédios, laxantes e chás para em vão estimular um processo de emagrecimento. Meus olhos refletiam minha confusão mental: pequenos, abatidos, cansados, sem rumo ou qualquer perspectiva. *Eu não era uma twink*.

Segundo Jack Halberstam (2020. p. 7), “[a expectativa de] sucesso, em uma sociedade heteronormativa e capitalista equipara-se facilmente a formas específicas de maturidade reprodutiva combinada com acúmulo de riqueza”. Este problema surge das implicações capitalistas na formação de subjetividades, estimulando a competitividade como potência lucrativa. Este comportamento nos é direcionado desde a infância, em especial na educação, onde a todo momento somos incentivados a disputar, mas poucas vezes nos é ensinado a lidar com nosso próprio fracasso. Esta é uma lição fadada, uma vez que sempre estamos postos à comparação através de uma lógica que mantém como ponto de ignição para reconhecimento uma “média comum”.

Louro (2018) explica que essa competição, enfatizada na formação das

masculinidades, dificulta que meninos evidenciem suas fragilidades entre si, propiciando o valores de insensibilidade e dureza aos ideais masculinistas. Em suas relações, rapazes e homens heterocisnormativos, por muitas vezes expressam um tabu acerca de seus sentimentos: na mesma ordem em que comunicam lealdade e camaradagem, há pouca ocorrência de intimidade e troca de confidências entre eles uma vez que estes não são considerados por estes como atributos dignos da masculinidade. Meninos precisam se provar, precisam ser sempre os melhores porque é isso que o masculinismo a eles ensinado espera. Para a autora, o esporte pode ser citado como um exemplo para compreendermos tal fluxo pedagógico, já que é estabelecido como um interesse masculino "obrigatório" e sua corporeidade vitoriosa é impressa através de técnicas, exercícios, adestramentos, disputas e enfrentamentos.

Para Foucault (1993, p.146), "o domínio e a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo". Historicamente, os sujeitos tornam-se conscientes de seus corpos na medida em que há um investimento disciplinar sobre eles. Quando o poder é exercido sobre nosso corpo, "emerge inevitavelmente a reivindicação do próprio corpo contra o poder" (Foucault, 1993, p.146). Buscamos, todos, formas de resposta, de resistência, de transformação ou de subversão para as imposições e os investimentos disciplinares feitos sobre nossos corpos. (LOURO, 2018. p. 15)

Talvez, em função desta lógica, para além de minha afeição, eu tenha me sentido mais estimulado a estabelecer um diálogo maior com a arte. Não que minha escola tivesse um programa elaborado de arte-educação, pelo contrário... Mas essa talvez fosse a única forma que eu tivesse de me sentir bem sucedido dentro do espaço escolar, a fim de externalizar uma expressividade até então contida. Eu sonhava em abandonar a minha casa, fugir dessa cidade e fazer o que eu bem entendesse da minha vida. Acreditava que, de alguma forma, conquistaria essa independência através da arte. *Não imaginava o que me aguardava.*

Quando adentrei o aparelho universitário, o fiz na pretensão de me tornar cineasta. Mas ao prestar vestibular, acabei não tendo nota suficiente. Assim sendo, me inscrevi no curso de História da Arte, minha segunda opção de curso no SISU (Sistema de Seleção Unificada). Conforme explanado no ato anterior, ao chegar na Escola de Belas Artes, porém, apesar de estar imerso em um curso teórico, o contato pleno com um espaço de criação e educação frutificou. Apesar dos reflexos de meus traumas continuarem a me seguir, me compreendi artista. Minhas preocupações com o futuro, no entanto, permaneceram as mesmas. Ser artista pode representar estabilidade para os poucos que conseguem furar a bolha de seu mercado e assim comercializar sua produção – o que pode resultar em uma produção

de arte não apenas direcionada a sua função enquanto dispositivo de fruição estética e pedagógica, mas sobretudo a agregação de valor e status a ela relacionada; o que não é minha realidade.

Num piscar de olhos, eu estava completando 24 anos e não tinha nenhuma perspectiva econômica de carreira à minha frente. Condecorado como um artista-etc, não possuo meios para viver de meu trabalho, precisando buscar alternativas financeiras para tocar minha vida. Essa dinâmica pode não impedir, mas reitera uma barreira sobre o exercício criativo. Para além de uma jornada de trabalho e o processo locomotivo que a envolve, sem contar as tarefas e afazeres domésticos, quando nos sobra tempo e dinheiro para ler, escrever, projetar, esculpir, pesquisar, frequentar aulas, vernissages, beijar na boca e dar o cu?

De que adianta ter me dedicado durante 7 anos a uma formação cuja garantia de carreira com emprego formal e aposentadoria são ínfimas? A fiz na expectativa de ter o cenário da cultura melhor incentivado e priorizado, assim como nela insisti porque não me imagino vivendo de qualquer outra coisa. Eu escolhi estar ali, escolhi o que estudar sabendo das adversidades que encontraria em meu caminho. No entanto, *à medida em que reivindicamos melhores condições e oportunidades de trabalho e de vida, seguimos sendo conscientemente punidos pelo sistema em função de nossos "idealismos"*. Enquanto tentamos quebrar o fluxo e deixar de comparar nossos rendimentos e frutos com o de outros colegas, o sistema continua a nos distinguir. Não apenas pela condição de vulnerabilidade em que sujeitos artistas sem apoio institucional ou econômico são comportados, mas também por nossos indicadores sociais. Assim como nosso trabalho, somos lidos por marchands, galeristas, curadores e colecionadores como mercadoria; e pelo mercado, nosso valor tende a ser medido pela fetichização do sofrimento e marginalização que estruturalmente somos alvos (isto é, quando alguma oportunidade de legitimação convenientemente surge) (POKAROPA, 2022).

A artista carioca Sema, em *Arte e Institucionalização, aula 01* (fig. 13), expõe esse mesmo sentimento sobre o fator que acomete jovens artistas no mercado de trabalho. Em uma perspectiva relacional, ele evidencia algumas das estratégias estimuladas e traçadas para que nossos trabalhos alcancem mais visibilidade e possuam reconhecimento institucionais. Em forma de anáfora, as frases que circunscrevem sua materialidade designam pré-requisitos tidos como essenciais para esse movimento de legitimação, esclarecendo a relação de artistas para com este sistema que nos coloca em um lugar de subordinação, cuja dependência não deriva somente de nossas ações, mas principalmente de nossa interlocução com os demais agentes do circuito – responsáveis por convites, indicações, representações etc. O caráter

dessas sentenças também pode ser entendido através um viés autopunitivo, onde em função de nossa urgência, nos encontramos frustrados de investir tempo, esforço e dinheiro em consequência de uma provação para que nos surjam oportunidades.

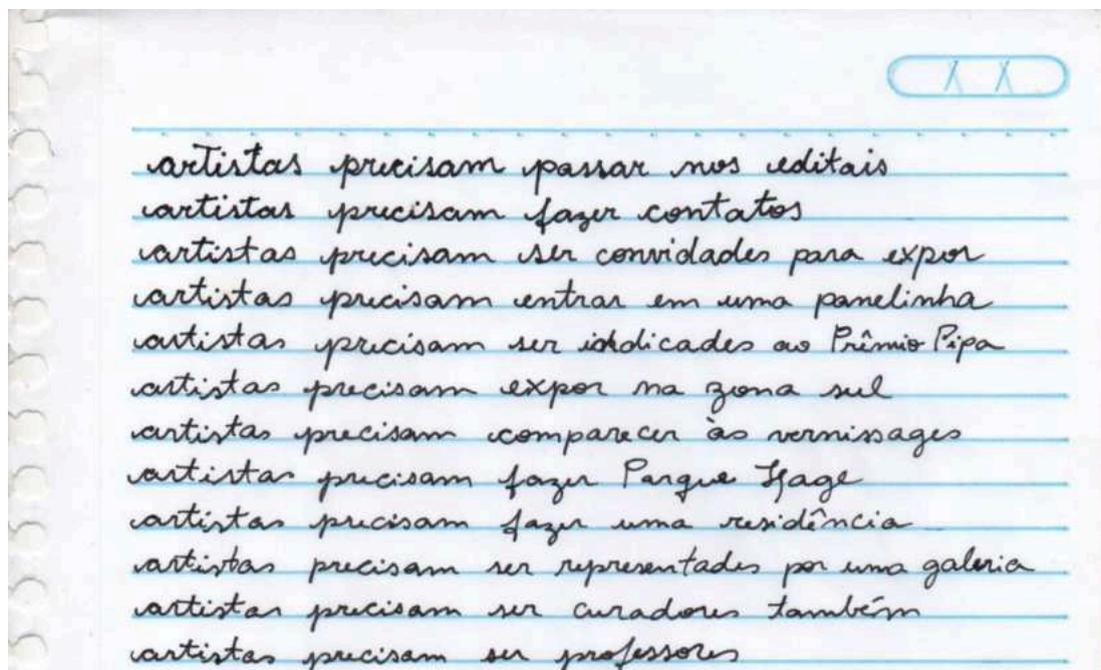


Fig. 13: Sema. Arte e Institucionalização, aula 1, 2019-23.
 Pedaco de folha de caderno. 20x12cm.

A educação formal em artes, como sugere Sema, tende a não nos ensinar estratégias de inserção e negociação com seu sistema e mercado, uma vez que entender seu funcionamento possibilita o fortalecimento de uma reação e postura críticas à sua configuração. É óbvio que, sim, em alguma medida, precisamos negociar com as instituições e jogar seus jogos. No entanto, frente a uma extensa tradição de crítica institucional, sua ética nos induz a naturalizar a ausência de ações concretas e reparadoras sobre o problema. Sob a máscara meritocrática que esta distinção apresenta, atendo-me ainda sentindo o desamparo que me era tão comum na escola. A diferença é que agora dependo de uma força de trabalho para manter minha vida e suas dívidas. Percebo uma retórica do fracasso sendo a todo tempo reiterada pela minha sociabilidade através de um ciclo vicioso onde as expectativas de excelência e perfeição, retroalimentadas pela rejeição, urgem como consequências da experiência dissidente para fins de provação (HALBERSTAM, 2020).

À égide da ética anal, eu precisava reivindicar minha, ora reduzida a bosta, presença. Ao recusar minha permanência como uma mera peça na arapuca ideológica liberal, supere a posição da instrumentalidade de seus dados históricos, utilizados como referência, introduzindo, assim, o ciclo de minha liberdade (FANON, 2020). Em um movimento de

devolução, não acredito que poderia reparar ou restituir o que nos foi negado, mas ao me colocar consciente e publicamente no lugar de vulnerabilização que a nociva tática institucional reitera, poderia sim incomodá-los obstinadamente retornando o favor; isto é, dando luz ao problema mesmo sabendo que minhas atitudes pouco, senão em nada, alterariam a forma como o status-quo nos comporta. Eu só poderia começar essa ação de casa. E o meu aniversário era a oportunidade certa para demarcar essa passagem.

A CIDADE

A cidade sorriso sempre foi uma de minhas maiores influências. Niterói pode ser facilmente reconhecida por sua linda paisagem e qualidade de vida, apesar da imundície que a rodeia – basta sentir a maresia misturada ao fermentado cheiro de merda do esgoto que ocasionalmente deságua na praia de Icaraí, banhada pela Baía de Guanabara, ao nela caminhar em uma quinta-feira à tarde de verão... Sempre me emociono²⁶. Encontro-me amalgamado em sua rede de desesperança, tristeza, insanidade e fedor; características que, como uma cárie, ambiguamente infiltraram-se em mim e designam determinada autoridade sobre quem sou. Afinal, esse foi o único lugar que conheci como casa. E não sei se, apesar desta casa não ser necessariamente um lar, a trocaria por qualquer outra. Imagino que todas as cidades do mundo devam ser iguais nesse aspecto. Mas por aqui, no fim do dia, nós podemos contemplar o pôr-do-sol beijando o mar; isto é, quando há sol e nossos caminhos se cruzam com os do mar, o que não acontece sempre...

Não ironicamente, a única cidade brasileira fundada por uma pessoa indígena, Cacique Araribóia, filho de um dos chefes dos povos Temiminó, não possui uma herança sociocultural lúcida, senão nos nomes de algumas de suas ruas e bairros, tais como Icaraí, Itaipu, Itacoatiara, Piratininga, Ititioca e Jurujuba, e em alguns elementos iconográficos coloniais, tais como sua bandeira e a escultura que homenageia nosso fundador. Não me interessa aqui remontar sua história, apesar de ser importante suscitar o fato desta ter sido possibilitada em função da aliança estabelecida entre Araribóia e a Coroa Portuguesa para recuperar o controle do território da Baía – nesse momento, entre 1555 e 1567, em poder de colonos franceses em associação com os povos Tamoio. Não foi até a fundação e construção

²⁶ Apesar de Niterói ser considerada a cidade com melhor tratamento de esgoto do estado do Rio de Janeiro, redes clandestinas de esgoto ainda desaguan na Baía e, apesar disso, regiões periféricas, como a que moro, ainda não possuem acesso ao tratamento de esgoto, desencanando seus dejetos em rios e afluentes. MANHÃES, Ezequiel. Vão de esgoto formado na Praia de Icaraí assusta banhistas. In: *Enfoco*. 29 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://enfoco.com.br/_/36418>. Acesso em 26 de julho de 2023.

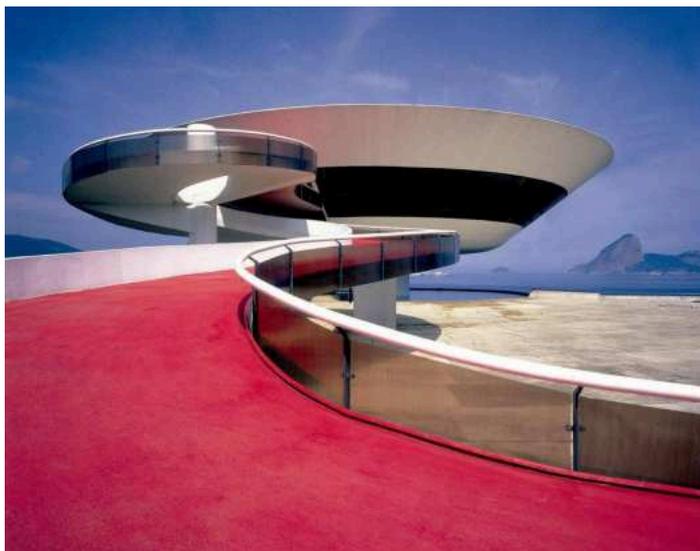


Fig. 14: Autor desconhecido. Registro do MAC Niterói.

do Museu de Arte Contemporânea (MAC Niterói) (fig. 14 e 15), entre 1991 e 1996, que a cidade enfim institucionalizou seu cartão-postal: um monumento modernista projetado por Oscar Niemeyer²⁷ às margens da Praia da Boa Viagem – que é mais reconhecido por sua edificação do que necessariamente por seu projeto museológico ou exposições.

A utilização de recursos públicos para sua construção foi justificada

pela Prefeitura de Niterói como "a aquisição de um patrimônio duplo para a cidade: um projeto de Niemeyer, arquiteto consagrado internacionalmente; e o comodato de uma soma da coleção de objetos de arte de João Sattamini" (FILHO, 2021). Com o propósito de integrar o relevo da cidade à paisagem e panorama da Baía, Niemeyer pensou o projeto a partir do desabrochar de uma flor de lótus em meio ao mar; de forma que um único pilar estrutural cilíndrico sustente sua concretada forma circular e um espelho d'água institua a ilusão de ótica necessária para aquele que se aproxima. De longe, seu caule parece radicular sob as rochas que delineiam a orla; de perto, ele parece emergir do mar. Sua curva rampa vermelha opera como um convite ao desconhecido... Apesar de ser ordinariamente relacionado a um disco voador, há quem facilmente o confunda com um plug anal.

Às vezes um projeto custa a se definir, outras ele surge de repente como se antes dele nos tivéssemos detido cuidadosamente. E isso aconteceu com esse projeto. O terreno era estreito, cercado pelo mar e a solução aconteceu naturalmente, tendo como ponto de partida o apoio central inevitável, a vista para o mar era belíssima e cabia aproveitá-la. E suspendi o edifício e sob ele o panorama se estendeu mais rico ainda. E senti que o museu seria tão bonito e tão diferente dos outros que ricos e pobres teriam prazer em visitá-lo. (NIEMEYER, 2006, p. 24)

Ao relatar sua experiência no seminário da exposição de inauguração do MAC Niterói (*Arte Contemporânea Brasileira na Coleção João Sattamini*, curada por Reynaldo Roels Jr. em 1996), Luiz Guilherme Vergara (2018) expressou determinada surpresa ao

²⁷ Oscar Niemeyer (1907-2012) foi um renomado arquiteto brasileiro, conhecido por sua abordagem revolucionária na arquitetura moderna, cujo estilo único é caracterizado por curvas, linhas e formas orgânicas. Seus maiores feitos incluem a participação na construção de Brasília, onde projetou edifícios icônicos como o Palácio do Planalto e a Catedral Metropolitana, além de projetos como o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, a sede do Partido Comunista Francês em Paris e o Complexo das Nações Unidas em Nova York.

verificar o fato da instituição não contemplar os pensamentos curatoriais e conceitos museológicos, enfatizando seu foco especificamente sobre o fenômeno da arquitetura de Niemeyer. Um exemplo disso é a planta de seu primeiro pavimento, dedicado às atividades estruturais, ter sido planejada contemplando apenas os setores de teoria e pesquisa, arquitetura, museologia, direção e administração – deixando fora do conjunto um espaço pedagógico e uma reserva técnica²⁸. Diretor e curador da instituição entre 2005-2008 e 2013-2016, Vergara afirmou observar a potência estrutural desta juntamente de suas fragilidades, evidenciando o fato de seu conceito e esquema museológicos não contemplarem uma reflexão social escolar e educativa.

Podemos considerar que talvez isto tenha se dado como uma consequência das circunstâncias de fundação do MAC Niterói enquanto instituição museal, aceleradamente constituída em virtude do status que o empréstimo da propriedade privada de Sattamini e uma obra arquitetônica de Niemeyer gerariam para o município (FILHO, 2006), não dispendo, em seu período inaugural, um pensamento em torno da complexidade que significa um conceito de museu contemporâneo²⁹ (VERGARA, 2018). Apesar disso, em seu primeiro mês de funcionamento quarenta mil visitantes por lá passaram, número expressivo de sucesso entre o público. Sua potência simbólica incentivou o aparelho municipal a

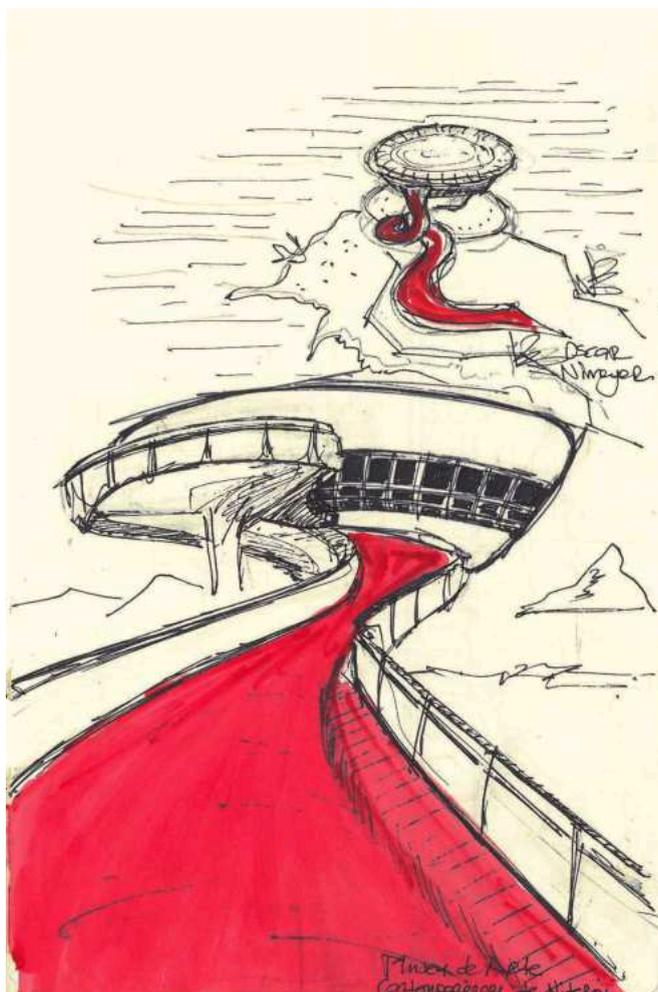


Fig. 15: Oscar Niemeyer. Croqui do MAC Niterói.

²⁸ O MAC Niterói utiliza como reserva técnica o espaço pensado para galeria técnica (uma sala que abriga as obras antes da montagem e após a desmontagem de exposições), localizada em seu subsolo, abaixo do espelho d'água. O local não foi pensado para isso e tampouco comporta todo acervo. Assim, a instituição possui outra reserva técnica, localizada no segundo andar do Terminal Rodoviário João Goulart (MAC NITERÓI, 2023) .

²⁹ Apesar do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), projetado por Affonso Eduardo Reidy, ter uma complexidade de visão ao ser inaugurado maior que o MAC Niterói, pode-se especular o fato deste contar com um Bloco Escola como outra razão para a falta da ideação pedagógica no esquema inicial niteroiense. O projeto arquitetônico e museológico do MAM Rio estima socialmente a contemplação do museu não apenas como um espaço expositivo mas sobretudo enquanto um dispositivo pedagógico (VERGARA, 2018).

realizar demais parcerias com Niemeyer, abrindo precedente para a concepção do projeto *Caminho Niemeyer*³⁰, ainda não finalizado, que tem como objetivo urbanístico a revitalização (e consequente gentrificação) da região de orla da cidade banhada pela Baía, cujo trajeto se daria entre a Praça Popular de Niterói, no Centro, e a Estação Hidroviária de Charitas.

Nos desdobramentos seguintes ao ato de abertura, Vergara ficou encarregado sobre a chefia do setor de arte-educação da instituição, cargo esse que ocupou de 1996 a 2005 – ano em que foi indicado à sua primeira gestão executiva. Durante sua jornada no MAC Niterói, encarou a função museológica da instituição a partir da perspectiva da transformação social, desenvolvendo seu pensamento a partir daquilo que Mário Pedrosa (1995) compreende como paralaboratório, ou seja, a percepção do museu como uma casa de experiências viva, aberta, permeável tanto para artistas quanto para seus visitantes. Assim, elaborou três linhas de ação (participação e estratégias interpretativas para um público diversificado; introdução de novos valores artísticos; reverência às vanguardas históricas) (MAC NITERÓI, 2023) e tomou o pátio do museu, também estabelecido pela prefeitura como uma praça, para pensar ativações integrativas com a população, contemplando perspectivas alternativas sobre a compreensão de contemporaneidade abarcada pelo museu e pela coleção que o caracteriza – relacionando novamente a virtuosidade do fazer, da artesanaria, do kraft, do popular com os aspectos teóricos, conceituais e relacionais que caracterizam a arte contemporânea. Os salões expositivos, além da presença de monitores e arte-educadores, passaram também a receber fóruns, simpósios e palestras. Seu objetivo era a caracterização do MAC, para além de um monumento, como um museu-praça, um museu-escola, um lugar de aprendizado (VERGARA, 2018).

O MAC tem uma potência e ainda está em estágio potencial, porque a arte contemporânea, as museologias e pedagogias de engajamento estão juntas, mas os profissionais estão separados. Se você for verificar, constatará que as revolucionárias propostas pedagógicas de Paulo Freire vão influenciar uma nova museologia. Por quê? Paulo Freire vai tratar de uma educação que não é informativa, que não é bancária, mas que vai criar uma condição política de produção de protagonismo a partir da aprendizagem, um processo de leitura de mundo. Isso vai influenciar uma museologia de engajamento, que pensa os objetos e histórias do museu não apenas a partir das narrativas hegemônicas. (VERGARA, 2018. p. 206)

³⁰ Na totalidade de seu projeto, na Praça Popular seriam incluídos os já construídos Memorial Roberto Silveira, Teatro Popular de Niterói, Fundação Oscar Niemeyer, Centro de Atendimento ao Turista, a em construção Catedral Católica, e a descartada Catedral Evangélica; além disso, a Praça também contaria com uma Arena Multiuso, uma Capela Flutuante e uma Torre Panorâmica, cogitadas mas sem atualizações recentes. Além do MAC e da Estação Hidroviária de Charitas, o restante do trajeto também conta com a Praça das Águas, a Praça JK, o Museu Petrobras de Cinema (Reserva Cultural) e o MACquinho. Um Terminal de Integração Intermodal (entre ônibus, barcas e metrô) e um Centro de Convenções também constavam nos planejamentos, sem se encontrar sem perspectivas de construção, entretanto.

As gestões posteriores deram continuação a seu trabalho, mas para qualificação de tais componentes, demanda-se investimento. Às vésperas de seu aniversário de 25 anos, em 2021, já na administração de Victor de Wolf (ex-secretário municipal de cultura; em vigência até 2024), a instituição enfim elaborou seu primeiro plano museológico, instrumento exigido pela Lei Federal nº 11.904/2009 (BRASIL), que institui o Estatuto de Museus. Com validade de 5 anos, este tem como objetivo garantir o planejamento e fortalecimento dos museus, promulgando atualizações em sua estrutura através de um estudo diagnóstico completo de sua situação junto a formulação de programas e projetos que alcancem os objetivos estimados por seu perfil institucional; devendo, ao fim do seu prazo passar por reavaliação e revisão. Em sua metodologia de elaboração, além da contratação de uma equipe externa de museólogos para realizar as fases de diagnóstico e escrita, foi promovida a participação popular para constituição do texto – através de consultas públicas, comentários e sugestões foram coletados para complementação.

Ao relatar a posição orçamentária do MAC Niterói, o Plano Museológico (2023) aponta o fato desta ser dependente da Fundação de Artes de Niterói, e, conseqüentemente dos repasses destinados aos aparelhos culturais da cidade através da Lei Orçamentária Anual (LOA) do município. Somente a partir deste recurso são realizados os pagamentos relacionados à manutenção da instituição e folha de pagamentos de seus funcionários. O valor arrecadado através da venda de ingressos; locação do espaço; empréstimos, cessões e outros usos dos acervos; lojinha (que encontra-se desativada) e demais atividades ali realizadas, desta forma, destinam-se diretamente à FAN, não se relacionando à sustentabilidade do museu. As análises acerca de sua organização e ambiente externo apontam como pontos de fraqueza e ameaças, para além da privação de um orçamento próprio, as faltas de um regimento interno próprio para as atividades realizadas no museu; de diversidade étnico-racial e representação de minorias no acervo; de recursos educativos e acessibilidade e de uma equipe de coordenação artística. Também são sinalizadas como carências a descaracterização de um quadro de funcionários ideal para a realização das atividades técnicas do museu (como exemplo a ausência de curadores fixos na instituição desde 2021); a necessidade da criação de uma narrativa expositiva característica do museu; de atividades que fortaleçam relações com artistas locais, escolas e outras instituições; o aprimoramento de comunicação e divulgação das atividades do museu; a recomposição da Associação de Amigos do MAC Niterói (AAMAC) e possíveis sinistros estruturais.

A partir deste diagnóstico, os objetivos estratégicos traçados pelo Plano Museológico para a instituição orientam uma atuação direta na cidade de Niterói visando a criação de

canais efetivos de participação da comunidade e de relações com artistas, escolas e outras instituições locais; o estabelecimento de conexões com outras formas de expressão artística, para além das artes visuais; a construção de narrativas não hegemônicas em seus discursos, fomentando o debate acerca de enfrentamentos de problemas e temas atuais; o fortalecimento da instituição como uma plataforma de diálogo com a sociedade civil através de uma gestão pública e transparente; a promoção do uso de novas tecnologias em todos os processos e eventos do museu e o estímulo a pesquisa, compreendendo o museu como um espaço e meio de conhecimento e produção de conhecimento (ibid.)³¹.

A aproximação do público com o museu foi estimada pelo então recém-nomeado diretor, Victor de Wolf, em entrevista ao jornal O Globo em janeiro de 2021, na ocasião da troca de gestão³². Conforme evidenciado, tal ponto é um dos pilares da elaboração do Plano Museológico, anunciado publicamente com exclusividade nesta mesma circunstância – seis meses depois, em julho de 2021, este foi oficializado pelo site da prefeitura³³ e somente em março deste presente ano foi divulgado em sua integridade. Ao me deparar com tais informações, pude estimar um lugar possível para a celebração que eu estava planejando. Mas precisava, anteriormente, entender quais eram os direcionamentos de sua missão, visão, valores, objetivos estratégicos, direcionamentos pedagógicos, sociais, curatoriais e artísticos.

Ao participar do webinar *Vamos juntos pensar o futuro do MAC* (ocorrido entre 12 e 14 de julho de 2021) e das reuniões de consulta pública (ocorridas entre 22 e 24 de julho de 2021) (componentes do processo de elaboração do Plano Museológico), junto à leitura de

³¹ Dentre projetos estipulados, podemos citar a reformulação da estrutura organizacional da instituição; a ampliação de seu quadro funcional; capacitação da equipe; formalização de uma Política de Gestão de Coleções; implementação de sistema de gestão de coleções informatizado; ampliação, diversificação e qualificação do acervo; reestruturação física da biblioteca para conservação da coleção; atendimento às necessidades da reserva técnica; planejamento de exposições; fortalecimento da relação com os artistas de Niterói; desenvolvimento de estratégias e diretrizes do setor educativo; desenvolvimento de atividades de inclusão e de aproximação com o público; criação de uma estrutura pedagógica e técnica para atendimento de pessoas com deficiência; consolidação do museu como espaço de produção de conhecimento e pesquisa; reestruturação de ferramentas auxiliares para pesquisa; restauração do espelho d'água; readequação dos espaços do museu para fins de acessibilidade; reestruturação da reserva técnica localizada no Terminal Rodoviário de Niterói; modernização de iluminação; criação de um estacionamento; institucionalização de diretrizes e planos de segurança; manutenção de áreas técnicas do museu; incentivo a captação de recursos; definição de diretrizes de comunicação; aquisição de equipamentos e softwares para desenvolvimento das ações; ampliação de atuação nas redes sociais; elaboração de recursos para comunicação com o público; campanha de conscientização da equipe do museu, redução do consumo de materiais e produção de lixo; redução da poluição do solo e da água; elaboração de ações de disseminação de informações sobre temas ambientais e monitoramento das ações desenvolvidas para minimizar impactos ambientais (MAC NITERÓI, 2023).

³² BARBOSA, David; WOLF, Victor de. Novo diretor do MAC, em Niterói, quer aproximar população do museu. In: O Globo Digital. 16 de Janeiro de 2021. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/novo-diretor-do-mac-em-niteroi-quer-aproximar-populacao-do-museu-24838166>>. Acesso em 10 de setembro de 2023.

³³ PREFEITURA DE NITERÓI. MAC inicia elaboração de plano museológico. 13 de julho de 2021. Disponível em: <<http://www.niteroi.rj.gov.br/2021/07/13/mac-inicia-elaboracao-de-plano-museologico/>>. Acesso em 10 de setembro de 2023.

outros documentos e textos disponibilizados em coletâneas como *MAC de Niterói – 10 anos* (PREFEITURA MUNICIPAL DE NITERÓI, 2006), tentei elucidar tais pontos. Como artista-pesquisador, precisava entender se a minha permanência enquanto performer seria tolerada em seu espaço comum.

A CELEBRAÇÃO

Fruto da investigação conduzida ao longo deste trabalho, *Debutante* é uma performance-exercício que visa promulgar o dispositivo mote de minha pesquisa teórico-estética: o movimento de retomada passiva agenciado pelas performatividades de corpos dissidentes – cujas experiências de vida quase sempre estiveram relacionadas ao silenciamento, à marginalização e a violência. Tendo em vista minha consagração enquanto *bicha-artista-desempregada-sem-perspectivas-de-vida-ou-manutenção-de-trabalho-criativo*, considerei a ocasião do meu aniversário de 24 anos como uma oportunidade para celebrar.

Quando eu era criança pegava com regularidade os ônibus das linhas 31 (Beltrão) e 47 (Vital Brazil), cujos trajetos de ida e volta ainda atravessam distintas partes da orla. Lembro de, sentado à janela nos bancos altos, vê-lo ao fundo da paisagem e ter a sensação dele sempre estar ali. Sempre distante, suspenso... *Quase palpável*. O MAC foi o primeiro museu que visitei na vida (fig. 16). Para me apossar da cidade e nela reivindicar a minha existência e compleição, não vi alternativas senão delinear minha presença sobre os símbolos que institucional e hegemonicamente a representam. Evidente que, dentre os equipamentos de seu aparelho cultural, o conjunto da obra de Niemeyer nela presente seria meu alvo, dada sua estima e importância simbólica e social. Assim, estimei uma procissão pela orla da Baía de Guanabara, com início na Praça Popular e apogeu no MAC Niterói.

Para melhor me resguardar, precisava entender quais seriam os limites estabelecidos (e possivelmente rompidos) para tornar possível minha presença e permanência no ponto final de meu itinerário. Não que eu esperasse ser bem recebido, apesar de seu pátio externo ser compreendido pela Prefeitura como uma praça pública (MAC NITERÓI, 2023). Me interessava retomar esse espaço comum, em um perímetro tido como canônico mas que se encontra em um limiar entre o público e o privado, para denotar a dinâmica de ocupação e utopia anal que me foi necessária para compreender como lidar com o cerceamento de minha subjetividade até aqui. Se a era capitalista farmacopornográfica³⁴ em que vivo é caracterizada

³⁴ O capitalismo farmacopornográfico pode ser compreendido como uma interseção existente entre o regime capitalista e os setores econômicos e sociais que envolvem a indústria farmacêutica e a pornografia para

pela coerção, privação e exploração de minha força orgásmica³⁵, não tenho alternativas senão utilizar do meu prazer como um agente de transformação do mundo; reinstituindo o uso desejante do meu cu para assim sonhar com a sublimação do falo e a derrocada de seus significantes.

Dominar o ânus é a condição de acesso à propriedade. Saber "se conter" ou, ao contrário, dar os excrementos é o momento necessário da constituição de si mesmo. "Esquecer-se de si" é socialmente o acidente mais ridículo e impertinente, aquele que mais atinge a pessoa humana: e para nossos contemporâneos, o declínio absoluto é mesmo viver em sua evacuação, como só a prisão ou o campo de concentração podem te obrigar a tanto. "Esquecer-se de si" é correr o risco de juntar-se à indiferenciação do desejo através do fluxo de excrementos. (HOCQUENGHEM, 2020. p. 98)



Fig. 16: Setembro de 1998 – minha primeira visita ao MAC Niterói com meus pais e irmão mais velho. Foto tirada no mirante do museu. É possível observar a ponta de seu caule ao fundo.

descrever uma sociedade tem seus corpos e desejos controlados através da medicalização, da mercantilização do prazer e da exploração sexual. Este sistema de poder deve ser lido como uma análise mais ampla de uma parte do sistema capitalista contemporâneo. Enquanto a indústria farmacêutica, a partir de sua produção e comercialização de medicamentos, desacorrença um dispositivo de controle social com a dependência de seus usuários e consequente mercantilização exacerbada da saúde; a pornografia instaura representações e fantasias relacionadas ao prazer e reitera normas de gênero e sexualidade pré-determinadas a seus consumidores. Esta complexa interação concebe uma sociedade cujas subjetividades são moldadas através de uma lógica lucrativa que promove e objetifica padrões e estereótipos performativos de gênero, reforçando estruturas de opressão e suscitando mecanismos de exploração sobre nossos corpos (PRECIADO, 2018).

³⁵ *Potentia gaudendi*, ou força orgásmica: entendida como a potência (presencial ou virtual) de excitação (total) de um corpo, ela representa a soma de potencialidade de excitação inerente a cada molécula material, reunindo ao mesmo tempo todas as forças somáticas, psíquicas e recursos bioquímicos e subjetivos, representando a força de transformação do mundo em prazer – gosto de entendê-la como tesão de vida (PRECIADO, 2018).

Ao ânus encontrar sua função desejanste, aqueles que o usam gozam de um tipo de relação imediata onde as diferenças entre o público e o privado, o indivíduo e o social desaparecem. Renunciar a essa conversão de energia libidinal indica um perigo subjetivo que ignora as reterritorializações perversas impostas às nossas identidades (HOCQUENGHEM, 2020). A rejeição sobre a conformidade anal que defendo deve ser entendida a partir da perspectiva de um agenciamento ético-político-performativo que se vê potencializado a partir da possibilidade de subversão do status quo.

A fim de ressignificar e politizar a abjeção sofrida por nossos corpos, para Butler (2019), a afirmação pública da dissidência designa a assimilação coletiva de nossos ideais performativos como referência de legitimação. Esta estratégia, segundo a autora, é extremamente valiosa para a criação de um tipo de comunidade em que nossas vidas e sociabilidade se tornem legíveis, valiosas, dignas de apoio, afeto e reconhecimento. Neste lugar, a teatralização da indignação política pode ser reconhecida como um dispositivo de luta. Utilizando do contexto dos protestos tecidos pela *ACT UP* e *Queer Nation* durante a epidemia da AIDS como exemplo, ela comenta:

Opor o teatral ao político dentro da política queer contemporânea é, eu diria, uma impossibilidade: a "performance" hiperbólica da morte na prática de *die-ins* [protesto em que as pessoas se fingem de mortas] e a "exterioridade" teatral pela qual o ativismo queer rompeu com a distinção fechada entre espaço público e privado fizeram proliferar locais de politização e conscientização da AIDS em todo o domínio público. Na verdade, poderíamos contar um importante conjunto de histórias em que o que está em jogo é a politização crescente da teatralidade das pessoas queer (uma politização mais produtiva, penso eu, do que uma insistência sobre os dois pólos opostos dentro dos grupos queer). Essa história pode incluir tradições de *cross-dressing*, bailes drag, *street walking*, espetáculos de mulheres masculinas, a passagem da marcha, a parada, os *die-ins* e os beijaços [...]. A crescente teatralização da indignação política em resposta ao mortífero descaso do poder público na questão da AIDS é posta em alegoria pela recontextualização do queer, que antes ocupava um lugar central em uma estratégia homofóbica de abjeção e aniquilação, mas agora passa a desempenhar um papel insistente e público de rompimento do vínculo entre essa interpelação e um efeito de produção de vergonha. Mobilizada pelas queixas da homofobia, a indignação teatral reitera essas queixas precisamente por meio da "atuação" que não se limita a repetir ou recitar essas queixas, mas que também implanta uma exibição hiperbólica da morte e da dor para oprimir a resistência epistêmica à AIDS e à exposição do sofrimento ou que faz uma exibição hiperbólica dos beijos para terminar com a cegueira epistêmica a uma homossexualidade cada vez mais exposta e pública. (BUTLER, 2019. p. 385-386)

Tomando a Experiência nº 3 (1956) (fig. 17 e 18), de Flávio de Carvalho como norte, queria me utilizar da provocação por ele proposta, operando gestos e posturas que desafiam as expectativas que a heteronorma imprime sobre presunções identitárias e assim retomando a passividade disposta à sua dispendiosa homossexualidade em ambiência pública para tecer a

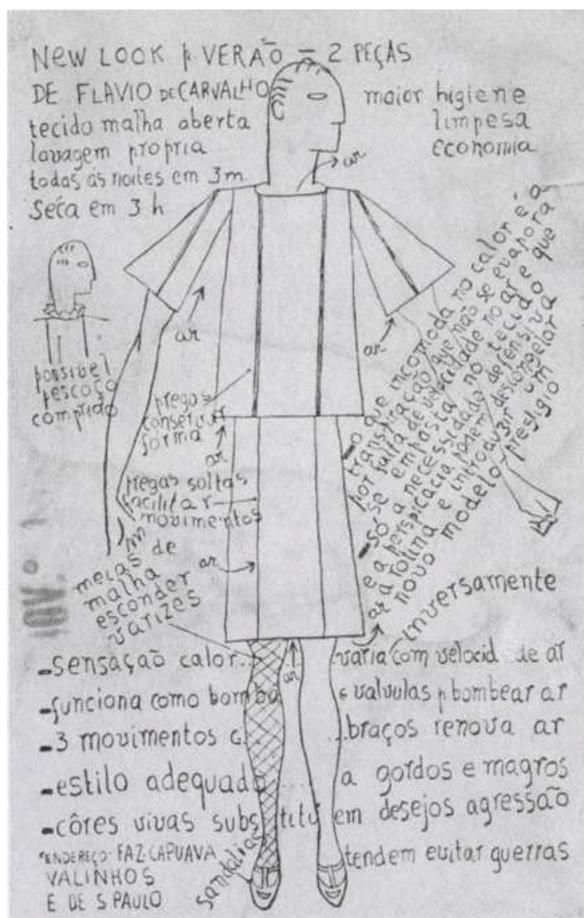


Fig. 17: Croqui do New Look, projetado por Flávio de Carvalho (1956).

narrativa performática estimada. Artista, arquiteto, engenheiro, cenógrafo, escritor e teatrólogo vanguardista, Carvalho pensou a indumentária como principal ferramenta discursiva de insurgência das convenções sociais e de gênero durante sua participação na *IV Bienal Internacional de São Paulo*, tomando as ruas da cidade com uma blusa de mangas curtas, um saiote, chapéu de abas largas, meia-arrastão e sandálias – combinação tida como representativa feminina. Fruto de uma pesquisa dedicada à moda na década de 1950, tais peças compunham seu *New Look*, que buscava uma compreensão da vestimenta a partir de uma lógica tropical, com tecidos leves e cortes que tornavam mais confortável a experiência do vestir-se brasileiro, se opondo a norma formal eurocêntrica do *passeio completo*³⁶.

Borrando as fronteiras binárias de gênero e desafiando as normas de comportamento, chocou a sociedade conservadora paulistana, evidenciando assim seus preconceitos arraigados, cujas críticas e reações de espanto e indignação estampavam os jornais – não que ele fosse menos preconceituoso do que seus contemporâneos, pelo contrário. No entanto, este ato subversivo é entendido por muitos na historiografia artística brasileira como uma pedra fundamental da manifestação performática. Suscitando disparadores de gênero, sexualidade e performatividade em uma era em que a dissidência não se permitia disposta publicamente, seu trabalho funciona como um importante expoente do exercício pleno da alteridade, fazendo da arte uma ferramenta libertária de questionamento e transformação social; até hoje ecoando.

³⁶ Nome dado ao tipo de traje exigido pela sociabilidade formal. Prezando uma suposta valorização da elegância, tal norma exige às mulheres a vestimenta de vestidos longos, compostos por tecidos mais nobres; aos homens tal norma exige um terno completo, com camisa social, gravata, sapatos sociais e acessórios adequados, como cinto, colete, lenço de bolso, relógio e abotoaduras. Esta norma é geralmente utilizada em eventos como casamentos, jantares formais, apresentações teatrais, mas ainda se faz exigida para entrada em repartições públicas e tribunais de justiça, por exemplo, onde ombros e pernas não podem ser expostos; reiterando a sociabilidade de uma elite, seus componentes tem tradição ocidental européia, onde o calor, por exemplo, não é considerado como um fator decisivo à vestimenta da mesma forma.

Utilizada por muitos artistas na contemporaneidade como uma corrente insurgente aos decadentes valores sociais, políticos e midiáticos, a *performance* enquanto linguagem parte de um diálogo conceitualmente estabelecido entre a expressão cênica (na tríade atuante-texto-público³⁷) e a função dinâmica espaço-temporal³⁸ (COHEN, 2013; GUINSBURG, 1980). Sua caracterização depende de um acontecimento ocorrido em determinado momento e local, sendo assim testemunhada pelos presentes naquele instante *agora*. Ela se estrutura numa lógica de mídia mista que, no tónus de sua hibridicidade, apesar de fluir entre fundamentos visuais e teatrais, reivindica uma antiteatralidade em sua configuração. Isto se dá, essencialmente, em função da dramaturgia se apoiar no caráter ilusionista e ficcional para conceber sua compreensão de representação.

Importa à performance a quebra da representação para uma aproximação do real, onde, arquitetando a presentificação de sua proposta o performer encontra a ponte de aproximação entre vida e arte à espontaneidade do momento através da estrutura tecida pela *collage* e do discurso disposto pela *mise-en-scène* (ibid.). Entendemos como *collage*, a linguagem fragmentária e anárquica em que se dá o encontro, recorte, colagem, justaposição, composição e associação entrópica-estético-lúdica de imagens até então dissonantes que possibilita ao artista uma releitura de mundo através do processo criativo. É através dela que o ato performático se estrutura. Já *mise-en-scène* é



Fig. 18: Flávio de Carvalho na ocasião da Experiência nº 3, andando pelas ruas do Centro de São Paulo com seu *Traje Tropical/New Look* (1956).

³⁷ Como *atuante*, concebemos aquele que desempenha a ação – sendo esta uma figura não necessariamente humana. Como *texto*, entendemos tudo que circunda seu sentido semiológico (conjunto de signos simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) e indiciais). Já o *público* pode ser percebido entre duas formas cênicas básicas, seja esta estética (como meros espectadores) ou ritual/mítica (onde tende a se tornar atuante em decorrência da proposta ou narrativa apresentada) (COHEN, 2013; GUINSBURG, 1980).

³⁸ Nesta função, a determinação espacial simboliza, em significação mais ampla possível, qualquer lugar que possa acomodar a ação, os atuantes e espectadores – como exemplos de perímetros tomemos praças, igrejas, piscinas, museus, praias, parques, elevadores etc.; a determinação temporal designa a duração do ato, funcionando na mesma lógica de amplitude, pode durar minutos, horas ou dias – tudo varia conforme a intenção e o projeto (COHEN, 2013).

o termo designado para se referir ao arranjo cênico ou conjunto de elementos visuais e espaciais através do qual a *performance* constitui seu discurso. Ela desempenha um papel essencial na relação entre o artista e o público, sendo a responsável pela imersão e decodificação de informações sobre o ato em curso através do que é expresso pela composição de cenário, figurino, sons, movimentos, gestos, expressões e objetos em cena. É por meio deste conjunto e das relações entre seus elementos em que a proposição comunica sua narrativa, evoca sua expressão conceitual e proporciona distintas interpretações entre os espectadores presentes. Neste elo estabelecido pela estrutura e discurso que sustentam a performance enquanto uma experiência viva, o público tem sua percepção mudada da função estética para mítica, onde, ao testemunhar a ação e comungar com o artista, um caráter ritualístico é estabelecido sobre o ato (ibid.).

A ambiguidade presente entre a figura do *artista performer* e da personagem que ela pode representar muito me interessa. Em *Debutante*, quem está presente sou *eu* e não qualquer outra personagem. No entanto, à medida em que metaforicamente busco representar algo com minhas ações, quem está presentificado executando-as não é a mesma pessoa do meu cotidiano, mas uma máscara minha. Assim, utilizando das ferramentas de manipulação midiática (tecnológicas, eletrônicas e discursivas) do real, intento refundar outras perspectivas de realidade.

O performer, enquanto atua, se polariza entre os papéis de ator e a "máscara" da personagem. A questão é que o papel do ator também é uma máscara. E é importante clarificar-se esta noção: quando um performer está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua "máscara ritual", que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia. Nesse sentido, não é lícito falar que o performer é aquele que "faz a si mesmo" em detrimento do representar a personagem. De fato, existe uma ruptura com a representação, mas este "fazer si mesmo" poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo. [...] O artista recriando imagens e objetos continua sendo aquele ser que não se conforma com a realidade. Visa, através de seu processo alquímico de transformação, chegar a uma outra realidade – uma realidade que não pertence ao cotidiano. Essa busca é uma busca ascética talvez, a do encontro do artista, criador com o primeiro criador. (COHEN, 2013. p. 58-62)

A fim de operar a retomada de minha passividade, por meio da *collage*, estabeleci como objetivo a reescritura crítico-estética da cerimônia de consagração de uma debutante para introduzir formalmente à sociedade e ao mercado de trabalho uma *jovem-artista-dissidente-etc.* Através de uma associação semiótica, à perspectiva da transgressão analética, me interessava a possibilidade de estrategicamente posicionar e transverter **a) os ideais estético-sociais de fragilidade e pureza impostos à feminilidade pressuposta da debutante; b) a vulnerabilização prescrita sobre trabalhadores da arte; c) a**

marginalização e estigmatização em que corpos dissidentes são comportados em alocação social; d) a ocupação do cânone arquitetônico de uma instituição estéril na cidade em que nasci, devolvendo-a assim o favor. A partir destes vestígios, estipulei os elementos que melhor compunham e veiculavam o discurso que gostaria de transmitir.

Nesse processo de pesquisa e composição visual, uma vez estabelecida a escolha do MAC Niterói como destino e da utilização do Caminho Niemeyer como trajeto, compreendi na subversão do vestuário a possibilidade de caracterizar não apenas a personagem, como a narrativa a ser apresentada. A fim de almejar o acesso sobre a semântica estimada pela proposta e definir minha *mise-en-scène*, através do processo de *upcycling*³⁹ redesignei a indumentária de debutante, estimando o garimpo de um vestido com história e a reconstrução de sua estrutura. Uma vez definida a silhueta e melhor utilização do material disposto, as (mais que incríveis) amigas *Marina Menezes*, *Everthon José* e *Leocadio*, do curso Artes Cênicas – Indumentária, executaram a confecção do vestido (fig. 19 e 20). Originalmente caracterizado como um tomara que caia com um laçarote em sua parte dorsal, este foi transformado em um vestido nula manga com uma volumosa saia evasê de tule. O laço, que antes contava com uma aplicação de pequenas rosas azuis no seu centro, passou a compor a alça do vestido; o conjunto demarcado pelo formato rodado da saia e seu tronco acetinado, ambos brancos, no entanto, ganhou ares mais dramáticos enfatizados pelo acréscimo de uma anágua de filó, pela inserção de mais tule e pela aplicação de letras em cetim vermelho com pedrarias na saia, cuja inscrição cursivamente enuncia as palavras "jovem artista". No convite, divulgado através do Instagram, me certifiquei de pedir aos presentes que se vestissem confortavelmente para atravessarmos o percurso, mas que preferencialmente suas roupas contivessem algum elemento predominantemente vermelho. Apesar de não explicitar qual seria nosso destino, os alertei: nossa presença sobre a hegemonia daquele espaço já não seria mais comportada. Convenientemente, meu aniversário caía em um domingo que, além de ser o dia de maior circulação semanal do museu, antecedia em uma semana o primeiro turno da eleição presidencial. Ninguém poderia me impedir de bater meu parabéns com bolo!

³⁹ Upcycling é um processo sustentável que visa o reaproveitamento de materiais descartados ou considerados lixo em novos produtos. Muito utilizado como alternativa de produção por designers de moda independentes, ele dispõe das qualidades utilitárias do vestuário para pensar outras propostas e disposições a esse material, evitando o desperdício.

Fig. 19: 16 de setembro de 2022 – Registro de uma prova de figurino realizada em uma das salas vazias do Bloco H da Faculdade de Letras. Foto: Caio Maurício.



Fig. 20: 23 de setembro de 2022 – Registro do processo de aplicação da pedraria vermelha sobre as letras enluvadas de cetim, realizada no CAFAU.

25 de setembro de 2022. 11h30 da manhã. À frente do frontão que demarca o início do Caminho Niemeyer, aguardava a chegada daqueles que me acompanhariam. Imóvel, mantinha meus olhos fixos na imagem borrada do céu branco que aguçava minha fotofobia, apesar dos óculos escuros que compunham minha caracterização. Responsabilizei a alguns de meus amigos mais atentos a tarefa de indicar aos convidados-espectadores a se posicionar por trás de mim conforme chegassem, a fim de não obstruir minha passagem quando fosse iniciar a caminhada e de indicar o fato da performance já ter começado, até para não ter minha concentração interrompida. Imagino ter permanecido ali por cerca de uns 20 minutos, até me dar conta da quantidade de pessoas queridas se movimentando ao meu redor.

Ao iniciar o cortejo, direcionei meus passos ao Terminal Rodoviário João Goulart (fig. 21), cujo acesso se dá entre o Caminho Niemeyer e a Avenida Visconde do Rio Branco. Caracterizado por um grande corredor central que corta essas duas vias, ele é composto por lojas, 8 plataformas e 13 baias, onde cerca de 535 mil pessoas circulam por dia⁴⁰. Me interessava a ideia de, como mais um transeunte, cruzar seu espaço como uma passarela, contrastando minha presença e performatividade com o espaço. As pessoas que ali passavam tinham das mais distintas reações ao se depararem comigo, algumas encaravam com curiosidade, outras viravam o rosto, outras riam, outras desviavam do caminho. Apesar de estar sendo acompanhado por um séquito, isso não me poupou de receber violências verbais de outros homens, desconcertados com uma *bicha de vestido*.

Ao sair do Terminal, desemboquei na Rio Branco, uma das principais ruas do Centro da cidade, cujo trajeto segue delineando a orla em continuidade ao Caminho Niemeyer. Não foi até nos aproximarmos da Estação das Barcas da Praça Araribóia que comecei a observar o chão das calçadas tomado de "santinhos" dos candidatos eleitorais. Ao levantar o olhar, próximo à estátua de Araribóia, observei um movimento de bandeirada e panfletagem ocorrendo. Eles se dividiam, essencialmente, em dois pequenos polos, conforme as principais coligações partidárias. Ao atravessá-los, me aproximei do lado da calçada daqueles que bandeiravam em prol dos candidatos mais progressistas (fig 22, 23). Acolhendo minha passagem, eles acenavam para as câmeras que registravam o ato – lembro especificamente de uma senhora gritar "*DIVA!*". Em contraposição, os homens do outro grupo automaticamente sacavam seus celulares para, com avidez, registrar o acontecimento. Felizmente, não consegui ouvir o que proferiam, apesar de ter uma ideia dos discursos. Eu entendia o potencial perigo

⁴⁰ Dados de fluxo médio emitidos pela concessionária responsável pela administração do Terminal Rodoviário João Goulart, *Teroni*. Disponível em: <<https://www.teroni.com.br/>>. Acesso em 12 de outubro de 2023.

da data, que apesar de importante para a realização por reiterar o sentido ritualístico do ato, poderia colocar nossos corpos mais predispostos à violência em função do ambiente hostil que caracterizava as ruas no último processo eleitoral⁴¹. Mas eu genuinamente acreditava estar protegido por estar acompanhado, isto é, contanto que mantivéssemos o código de posturas do município (PREFEITURA MUNICIPAL DE NITERÓI, 2008), afinal, estávamos atravessando uma via pública e eu não tenho dinheiro para bancar fiança ou custos processuais (risos).

Conforme nos aproximávamos da Praça JK, observava o volume de pessoas aumentar. Nesse mesmo dia também acontecia um passeio ciclístico, promovido pela prefeitura, cujo fim de trajeto se dava na Concha Acústica, do outro lado da calçada. A maioria dos ciclistas sequer prestava atenção em mim ou no cortejo. Alguns, no entanto, de tanta curiosidade, só faltavam quebrar o pescoço para dar uma espiadinha (fig. 24). Dali, seguimos em direção à Cantareira, que, apesar de ser um reduto universitário pelo fato de abrigar alguns dos campus da Universidade Federal Fluminense (fig. 25), se encontrava praticamente vazia, a não ser por alguns ambulantes que nos cumprimentaram e, à distância, celebraram nossa passagem. Conforme nos aproximávamos do Forte do Gragoatá, quase voltando à orla, percebi militares nos observando do topo de sua muralha. Alguns cochichavam entre si, outros se atreviam, mesmo em seu espaço de trabalho, a me ofender: "*Viado! Aproveita que essa putaria vai acabar! É 22!*" foram algumas das frases que ouvi. Parecia que essa reação previa o ato a seguir.

De volta ao calçadão, todos os olhares se voltavam para mim. Já conseguia ver o MAC no horizonte. Nesse meio tempo desde o início da caminhada, o céu havia aberto e a orla se encontrava lotada. Havia turistas e pescadores, mas quem majoritariamente ocupava as estreitas calçadas eram os consumidores presentes nos quiosques. Enquanto continuava a andar, entreouvi algumas de minhas amigas discutindo com homens e defendendo nosso cortejo de possíveis violências. Eu havia chegado ao reduto mais classista e preconceituoso da cidade. Ali, a ofensa não havia virado regra, ela sempre foi. Conforme caminhava, retribuía diretamente os olhares daqueles que, no meu campo de visão apareciam e hostilmente me encaravam, respondendo às suas condutas de aversão e repugnância com a minha presença. Este tipo de comportamento por muito tempo havia me incomodado, mas não seria agora que eu seria despotencializado por esse tipo de atitude. Eu venho de um lugar

⁴¹ Crimes de ódio e intolerância política entram para a história da eleição mais violenta do pós-ditadura no Brasil. In: Carta Capital. 28 de setembro de 2022. Disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/politica/crimes-de-odio-e-intolerancia-politica-entram-para-a-historia-da-eleicao-mais-violenta-do-pos-ditadura-no-brasil/>>. Acesso em 13 de outubro de 2023.

conformado como passivo mas... *O que compõe e o que propõe um cu em conflito? Existiria conforto para corporeidades e performatividades como as minhas? Poderia a cidade ser um território de comunhão? Teríamos nós direito a um território de comunhão?*

Estávamos chegando ao fim do trajeto. Ao perceber o MAC cada vez mais próximo, resolvi apertar o passo. Não imaginava que passaria despercebido, pelo contrário. No entanto, se eu passasse direto pelo portão que guarda a praça e começasse a subir a rampa do museu para me posicionar na metade de sua escalada, conforme o planejado, seria mais difícil de captar a ação e, conseqüentemente, de nos retirarem de lá. O objetivo era bater um parabéns na rampa do museu e descer para a praça para servir o bolo. Meu irmão, minha cunhada e minha sobrinha nos aguardavam já no ponto de encontro, escondendo o bolo. No momento em que eu cruzasse o portão o bolo seria retirado de uma caixa e minha sobrinha, de então 11 anos de idade, me entregaria, iniciando assim o parabéns. Para evitar conflito e não obstruir a passagem da rampa, indiquei aos presentes que se mantivessem às laterais da rampa, em ambos os lados. Nos registros em vídeo, é possível perceber que os turistas, não somente desciam e subiam livremente durante o ocorrido, como batiam palma e achavam graça, se integrando a performance.

Não demorou muito para que tentassem interromper a ação. Antes da primeira metade do parabéns, duas barreiras de seguranças surgiram na rampa do museu, uma acima e outra abaixo de nossas posições, com dois seguranças cada. Outro segurança veio diretamente ao núcleo da performance tentar dialogar comigo e com as pessoas mais próximas ao meu entorno a fim de nos expulsar não somente do espaço do museu, como também de sua área comum – incluindo a praça, que é pública. Enquanto eu continuava a seguir o roteiro da performance ao som do parabéns entoado, o segurança em questão tentava entrar na minha frente, ao qual eu me esquivava para retomar o protagonismo do ato (fig. 26). Nesse deslocamento, levei um empurrão que, apesar de não ter me machucado, quebrou uma das laterais do bolo no busto do vestido (fig. 27). Ao fim do parabéns, enquanto eu gritava "*Viva Niterói! A cultura é um direito!*", instaurava-se a confusão.

Ao passo em que pedia aos presentes que se dirigissem a praça para prosseguirmos com a ação, os seguranças começaram a tomar atitudes mais truculentas para justificar nossa retirada dali. Continuava a fingir que nada estava acontecendo e só falava que dali ninguém me tiraria, pois enquanto cidadão e pagador de impostos do município, minha presença ali seria, até então, permitida. Eu não entendia estar furando o plano de contingência do museu porque ele sequer existia; tal como o plano museológico, que nas reuniões de elaboração indicava convites de ocupação por artistas locais e, ainda agora, depois de ser publicado,

continua a estimular mas não prevê nem regula intervenções de artistas sobre seu espaço.

As desculpas eram inúmeras. Que a performance em questão se tratava de um ato político-partidário, que estávamos impedindo a passagem de transeuntes no caminho. Até mesmo dizer que qualquer turista que chega ali precisa de autorização para tirar fotos, chegaram a dizer. À flor da pele, algumas das pessoas presentes que testemunharam a ação começaram a intervir nas falas dos seguranças, para tentar entender qual era o ponto exato que desautorizava nossa presença. Até que a verdade veio à tona e um dos seguranças confessou: "o problema não é vocês estarem aqui, o problema é o vestido" – fala essa registrada em vídeo. Entendo que, nesse movimento, os seguranças representavam a instituição e o posicionamento por ela indicado, não indicando diretamente seus posicionamentos e crenças pessoais. Eles estavam fazendo seus trabalhos. Inclusive, aproveitou o texto para pedir desculpas a eles pelo transtorno. Esta fala, fora do contexto institucional, obviamente funcionou como um combustível para aqueles que os questionavam para apontar um impedimento do MAC enquanto instituição sobre a presença de uma performatividade como a minha naquele espaço. Fui ofendido e desrespeitado.

Para além da homofobia utilizada como justificativa, essa reação também indicava o fato deste enquanto museu não assumir as responsabilidades dispostas discursivamente. O diretor do museu tampouco botou sua cara no sol para dialogar conosco. Não me interessava atacar diretamente o MAC, muito pelo contrário. Exatamente pela minha afeição e afeto, o estimei como um possível território de comunhão. Acreditando que conhecia minimamente seu protocolo em função das reuniões de elaboração de seu Plano Museológico, não esperava encontrar ali um ambiente hostil que, obviamente, não contente em me impedir de exercer os direitos garantidos sob a brecha da lei, não permitia a minha permanência dado o cunho do ato, justificando isso sobre minha performatividade.

Enquanto cortávamos e distribuíamos as fatias de bolo a todes presentes, a equipe do museu tentava acionar a Guarda Civil Municipal presente no local para nos tirar dali, que, acreditando não ter autarquia ou protocolo para lidar com a situação, indicou que ligassem para a Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro (PMERJ). Passados cinco minutos, os agentes militares chegavam (com direito a escudo de proteção e tudo!) ao muro de vidro que protege a praça. Deviam ser uns 10. Observando a situação do lado de fora, acharam aquilo tudo uma palhaçada, riram e foram embora, evidenciando a fraqueza do plano de contingência estipulado pela instituição. Sua equipe não tinha mais como reagir... No entanto, conforme nos direcionávamos a saída após o fim da performance, um de seus encarregados técnicos exigia que eu assinasse um termo de imagem do museu, me

responsabilizando pela circulação das imagens captadas, a fim de garanti-los o direito a lucros futuros que os registros pudessem resultar, à ameaça de processo sobre danos morais à integridade ilibada de sua reputação institucional. Documento esse que me recusei a assinar. Se com essa performance me interessava tornar inteligíveis as armadilhas em que nossos algozes tentam nos enclausurar, apesar dos desdobramentos, eu invariavelmente havia atingido meu objetivo.

Estimando essa solução para minha presença, a decisão dos diretores operacionais acaba deixando o MAC exposto a contradição de seus valores, indicando o despreparo de sua equipe relacionado não somente a seu programa de diversidade, mas também ao ideal de multiplicidade defendido sobre sua proposta museológica, que pensa o museu como um espaço de ocupação educativa e criativa – e isso não é culpa de seus trabalhadores (VERGARA, 2018). É de urgência que o museu pense estratégias protocolares e forneça a seus funcionários um treinamento que lhes elucide seu funcionamento institucional, a necessidade de suas funções como peças fundamentais para a manutenção e gestão da instituição, mas sobretudo, os introduza a um espaço de arte, familiarizando-lhes a sua lógica e estimulando um maior contato com a área, para além do vínculo patrimonial.

Assim, não foi surpresa abrir o perfil do MAC Niterói no *Instagram*, no dia 3 de novembro de 2022, e me deparar com a publicação temporária (*story*) do registro de uma atividade educativa promovida pela instituição para seus funcionários. Liderada por Bruna Benevides, presidenta do *Conselho LGBTQIA+ de Niterói*, vice-presidenta do *Grupo Diversidade Niterói* (GDN) e secretária de Articulação Política da *Associação Nacional de Travestis e Transexuais* (ANTRA), esta ação, necessária desde sua fundação, previa a qualificação de sua equipe acerca das formas de democratização do acesso ao museu. Tais questões, posteriormente, foram reiteradas como objetivos do *Plano Museológico (2023)* – acredito que a necessidade de reestruturação da instituição, para além da gestão de crise, tenha motivado esse acontecimento.

Após o ato, ex-funcionários do museu e artistas chegaram a entrar em contato comigo para relatar incidentes parecidos relacionados à instituição num passado recente. Desde então, o MAC recebeu eventos de *ballroom* e até mesmo chegou a pintar um arco-íris no chão da praça como ativação de uma exposição que nada tinha a ver com diversidade (risos). Apesar disso, é importante reconhecer também determinados movimentos de mudança dispostos sobre a instituição desde o início da atual gestão, cujo mandato termina em 2024 – e ainda segue enfrentando crises em função do orçamento repassado pela SMC, que impossibilita a garantia de sua manutenção e a contratação de funcionários estimados

pelo quadro funcional para seu funcionamento pleno, por exemplo. O primeiro passo foi publicar oficialmente seu primeiro Plano Museológico e reativar a Associação de Amigos do Museu de Arte Contemporânea de Niterói⁴². O próximo, no melhor cenário possível, seria dar prosseguimento à reivindicação de sua emancipação orçamentária da Secretaria Municipal das Culturas de Niterói e da Fundação de Arte de Niterói, para que a instituição não dependa diretamente apenas do direcionamento das fatias repassadas pelo município para se autogerir, que infelizmente não são suficientes, além de possuir a possibilidade de utilizar a capitalização de suas atividades ao invés de repassá-las para a FAN, como já mencionado anteriormente.

Em suma, a inversão de valores esteticamente disposta sobre meu posicionamento estratégico se mostrou essencial para que eu pudesse, enfim, operar a retomada de minha passividade (fig. 28, 29, 30). Afinal, à medida em que "*o mundo real se converte em simples imagens, estas imagens tornam-se seres reais e motivações de um comportamento hipnótico*" (DEBORD, 2007. p. 18). Por que ao longo do Caminho Niemeyer não fomos intervistos por nenhum agente público, mas ao chegar no MAC, sua equipe de segurança foi instruída a não permitir minha presença em sua área comum? Apavoramos e devolvemos no incômodo. Como a ameaça que representamos, precisávamos ser neutralizados. Ainda não recebi a notificação extrajudicial do MAC-Niterói. Sigo esperando⁴³.

⁴² GUIMARÃES, Ana Claudia. Artista plástico assume nova gestão da Associação de Amigos do Museu de Arte Contemporânea de Niterói. In: O Globo Digital. 7 de maio de 2023. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/bairros/ana-claudia-guimaraes/post/2023/05/artista-plastico-assume-nova-gestao-da-associação-dos-amigos-do-museu-de-arte-contemporanea.ghtml>>. Acesso em: 18 de outubro de 2023.

⁴³ Link para acesso ao registro em vídeo da performance, composta a partir dos registros daqueles que me acompanharam ao longo de seu trajeto. In: <<https://vimeo.com/926420249>>.



Fig. 21: Debutante: registro do momento em que o cortejo cruzava o Terminal Rodoviário João Goulart. Foto: Caio Mauricio.



Fig. 22: Debutante: registro da passagem pela Praça Araribóia e Terminal das Barcas. Foto: Caio Mauricio.



Fig. 23: Debutante: registro da passagem pela Praça Araribóia e Terminal das Barcas. Foto: Caio Maurício.



Fig. 24: Debutante: registro da passagem pela Concha Acústica, quando cruzamos o mar de ciclistas. Foto: Caio Maurício.
Acervo pessoal. Acesso em 20 de agosto de 2023.



Fig. 25: Debutante: registro da passagem pela Cantareira/São Domingos, com o Colégio Universitário Geraldo Reis - UFF ao fundo. Foto: Caio Maurício.



Fig. 26: Debutante: registro do momento de interrupção do parabéns pelos seguranças do MAC. Foto: Caio Maurício.



Fig. 27: Debutante: registro do bolo, com sua cobertura levemente danificada e o vestido por ele manchado após contato através de empurrões. Foto: Caio Mauricio.



Fig. 28: Debutante: registro na praia da Boa Viagem com o MAC de fundo, já após o fim da performance. Foto: Caio Mauricio.



Fig. 29: Debutante: registro na praia da Boa Viagem com os amigos que apareceram para viabilizar a performance, Foto: Caio Maurício.



Fig. 30: Debutante: registro no MAC, com o bolo no colo, após o parabéns. Foto: Caio Maurício.

A CONSEQUÊNCIA

Com distanciamento do ato, rememorando seus vestígios para escrever (EVARISTO, 2007), assimilo algumas de suas fragilidades. A começar pela **a) *transmissão subtextual da objetificação da figura da debutante***, questão que me era propositalmente estimada, de onde pensava partir para romper com um determinado conformismo. Não me era intencional manter esta idealização, onde a performance da feminilidade é aproximada de uma adjetivação estrutural simbólica a partir de sua relação marital, resultante da submissão, resguardada para usos e frutos como um troféu em display. Apesar de entender que há uma variação interpretativa que possa chegar nesta conclusão, esta não foi a intenção. Eu não transmiti aqui a autarquia de minha liberdade para outra pessoa, como afirmaria um pai ao responsabilizar sua cria a um outro homem; pelo contrário, tentei assumir a esterilidade da minha posição não somente moral, como também social – associando a condição subalterna à posição de jovem-artista-pesquisador-etc, que improdutivamente bate a porta de uma instituição que nada por ela pode ou vai fazer a não ser violentá-la. E por isso mesmo, resolvi insistir no incômodo, externalizando a fundação do problema não em mim, mas repassando-o a quem mantém sua estrutura. Eu não tinha como expectativa ilustrar a trilha do sucesso, pelo contrário, queria prová-lo como uma farsa, dispondo minha presença a uma instituição cujo *hype* provém somente da sua edificação arquitetônica e não por sua atuação dentro do sistema da arte – que até então, pelo conjunto, se demonstra pífia, quando comparada a outras que dispõem do mesmo publicismo.

Essa impressão se dá, em parte, pelo fato de **b) *subjetivamente eu me colocar em uma posição comum à feminilidade pela marginalização***, que associada à dissidência, achei plausível de ser assumida pela minha performatividade cuir mas que abria precedente para reiterar o pensamento que meu pai conduzia sobre a minha existência, já que se baseia sobre a dinâmica paternalista institucionalmente estabelecida. Haveriam outras maneiras de suscitar discursivamente essa dinâmica? Não sei. Tal relação, entretanto, estabelece uma contradição a figura da debutante que é condicionada a uma conformação de gênero e patriarcado – mas ainda é localizada pela dissidência a partir da marginalização de sua posição objetificada.

Mas mesmo que me pareça, e em muitos momentos seja subversiva, **c) *uma estrutura de poder androcêntrica se faz presente em função da minha performatividade estar próxima de uma passabilidade social masculina***, como se eu, de alguma forma, me apropriasse desses signos a fim de promover essa associação discursiva; mesmo que me

entenda como uma pessoa não-conformista de gênero que perpassa a experiência disfórica⁴⁴. A partir disso, sinto que falhei ao centralizar na performance uma figura que, apesar de ter atravessamentos comuns aos meus, representa uma imagem contrária à minha performatividade subjetiva; sinto ter exercido um poder epistemológico machista sobre uma figura idealizada que sequer deveria existir – agindo assim, como meu pai. Nos dias anteriores à sua morte, ele me pediu desculpas. O motivo era vago, sem contexto. Talvez ele sentisse que fosse morrer. Mas apesar de perdoá-lo, não sou capaz de esquecer suas palavras e atitudes, porque diária e continuamente o mundo e seus espelhos seguem tentando me confinar a essa mesma abjeção epistemológica, cultural e subjetiva.

Em razão disso, vejo a necessidade de neste apêndice reiterar pontos que não se fizeram elucidados pela performance, mas que sim apareceram a partir de sua ocorrência, como por exemplo o fato de *d) eu ter pensado esta performance não estimando a passividade como um ponto inicial, mas sim a sua retomada*, acreditando que a presença rejeitada de um viado de vestido em um cânone arquitetônico seria destoante o bastante para instituir como contexto a relação de estranhamento e não-pertencimento àquele lugar desde seu grau zero. Assimilada pela infertilidade, eu acreditava que a figura transposta por aquela performatividade, poderia ser facilmente identificada por outras pessoas, que talvez se compreendessem espelhadas por aquela composição e suas consequências epistemológicas, socioculturais e psicológicas.

Em protagonismo não havia pai, mãe, namorado ou qualquer outra figura senão a da debutante, que, usurpando as expectativas da sociedade sobre sua vida, na companhia de seus pares rompe com a convencionalidade passiva moralmente estimada. Eu pensava através de sua representação, nela convergir as três instâncias que alternadamente surgiram ao longo desses textos, que uma vez misturadas, se dispõem à multiplicidade de minha experiência identitária. Mas como definir as diferenças estabelecidas nas relações entre o *eu*, o *eu-artista* e o *eu-historiador*? Deveria eu compreendê-las a partir de uma diferença? Não sei. Em especial, quando todas me compõem e se fazem entrelaçadas à minha experiência de subjetivação. Não chegaria a uma conclusão sobre a posição do *artista* e do *historiador* se antes não tivesse experienciado a sociabilidade passiva. O *eu-eu* tem o desejo sexual passivo mas deseja romper com o condicionamento psicológico e social estimado à passividade, tal

⁴⁴ Associada a ideia de uma passabilidade baseada nos padrões de representação de gênero, a disforia também pode ser agravada pela experiência da puberdade tardia, comum à vivência de pessoas LGBTQPIA+, que não tiveram a oportunidade de exercitar suas sexualidades, biohackear-se e performativamente experimentar ou celebrar de seus corpos, vulnerabilizados e marginalizados durante a adolescência e que, neste processo, acabam-se refletindo sobre as surreais expectativas sociais.

como o eu-artista tenta fazer culturalmente e o eu-historiador epistemologicamente. Agora, por trás disso tudo, está o desejo de simultaneamente poder ser todos em um, sem me preocupar com possíveis violências – mas isso é pura ingenuidade. O que deveria interessar do trabalho é como se desdobra a questão da passividade. Determinadas suas instâncias, ao me colocar como debutante, de certa forma, estou juntando-as e talvez a graça disso tudo se dê em função dessa resignificação falida.

Eu tinha um vestido e um sonho. Ou melhor, um vestido e um objetivo: *e) com a minha manada de bichas, pôr em funcionamento os espaços sociais e políticos a partir de uma ação que ativasse a consciência de um lugar, marcando-o sutilmente sem alterá-lo à perspectiva dos presentes* (LIPPARD, 1995). Sob o lampejo da ética anal, pude pensar a ocupação deste espaço a partir da presença dos fluxos discursivos instaurados no ambiente pelo incômodo da nossa presença. A cidade de Niterói (contemplando não apenas a parte reacionária de sua população, como também seu aparelho público cultural), escolheu instrumentalizar violência sob o ato – porque, na prática, esse é o *modus operandi* institucionalmente estabelecido.

Quem é você, jovem artista?

Talvez eu seja um viadinho acadêmico, no fim das contas. Eu não precisava provar pra ninguém que eu dou conta do trabalho, apesar de estar epistemologicamente confinado sobre a improdutividade socialmente impressa ao meu dispêndio. O fato de eu conseguir finalizar algo significa muito pra mim, que tenho tanta dificuldade não em desenvolver, mas em encerrar coisas. Principalmente ciclos. Atribuo isso a um medo de diálogo, medo de fala. Medo de tudo aquilo que foi impresso violentamente sobre a minha experiência extra-/intra-subjetiva no mundo. Nesse sentido, a figura da debutante, em muitos aspectos, se relaciona à experiência não apenas da dissidência, como também a dos trabalhadores da arte.

Quando comecei a escrever esse projeto, o fiz de forma inconsciente e experimental, visando talvez um projeto para minha inserção na pós-graduação, desdobrando a pesquisa que eu vinha conduzindo nos estudos de gênero e sexualidade. Aos poucos, enquanto seu esqueleto tomava forma, o projeto anterior, cuja dedicação me exauriu e frustrou por meses a fio, foi perdendo sua importância. Talvez eu devesse ter me escutado antes, assim evitaria crises de ansiedade, episódios maníacos e dores de cabeça. Apesar de só ter conseguido me dispor a executá-lo após a morte de meu pai, a fim de melhor lidar com as expectativas simultâneas do eu-crítico, eu-historiador e eu-artista em produzir e assimilar aquilo que produzo, o primeiro passo para minha estabilidade psicossocial se apoiava no exercício de minha expressividade discursiva e criativa, cuja condução sobre a analidade se dispôs da forma mais prazerosa e anárquica possível.

Não acredito que eu esteja na labuta para me tornar um filho da puta. Sou um artista-pesquisador cuja investigação discorre em torno de uma ética anal disposta sobre decorrências do espectro da dissociação e trauma cadenciados pela experiência dissidente. Desta forma, proponho em meus trabalhos uma conseqüente retomada de passividade sobre os corpos agenciados por tal experiência. Me interessa, através da arte, suscitar perspectivas outras de futuro sobre aqueles que, como eu, e tantos outros antes de nós, necessitam de formas para habitar o presente. De Jonathan Ned Katz à Ventura Profana, não sou o primeiro a reclamar ou relatar algo do tipo e tampouco pretendo ser o último, longe disso; em especial ao pensarmos em proposição à uma História da Arte Cuir.

Os novos historiadores da arte tem a possibilidade de lidar com dispositivos que não são considerados necessariamente da ordem do belo; tal como a noção de sucesso hoje não está atrelada necessariamente a qualidade de um trabalho, mas ao sucesso tecido pelo sujeito em suas relações sociais – que lhe geram receita. Mas o que significa pro artista assumir que

ele é um fracassado? Ele é um fracassado? A partir de que perspectiva? Do sucesso material e moral defendido por homens como meu pai? O que significa pro historiador estudar e assimilar a passividade? Como lidar com essas posições imateriais? Quais são os movimentos políticos que refletem a potência de acesso?

A tática da infiltração demanda senão a articulação de conhecimento sobre o erro estratégico, que pensa o privilégio e intervém sobre as violências estabelecidas pré-discursivamente: dentre riscos e perversidades. Claro que sob a brecha da hostilidade, a potencialidade de sujeição subalterna à violência é alta. Mas deveria ela ocorrer, em primeiro lugar? E quando um corpo se dispõe não sozinho, mas junto de seus pares? Quando se estabilizam os níveis de confiança política e ativismo? Onde habita esse lugar possível? A arte exerce a função estética e política da vida humana interdisciplinarmente. Como frisa Hocquenghem (2020), o valor ético da coletividade anal só se estabelece a partir da experiência, sobretudo na arte. A inversão de valores disposta sobre meu posicionamento estratégico se mostrou essencial para que eu pudesse, enfim, operar a retomada de minha passividade e evitar a esterilidade de minha potência criativa. Daí a importância de pensar as afetações mútuas para que tenhamos com cuidado o acesso ao discurso proposto pelas hierarquias corporais e sociais e às barreiras hegemonicamente impostas pela educação. Assim, reivindico a inversão performática da injúria, incitando e estimulando o movimento do prolapso, até que ele se torne um campo de força para todos que o exercem.

Assim como é necessário reconhecer a questão do subemprego na área da arte e da cultura não apenas como uma questão sintomática local, que perpassa dos educadores aos estudantes, dos terceirizados aos espectadores, é preciso que trabalhem o problema do trauma culturalmente institucionalizado, para a partir de seu reconhecimento nos curarmos desatando simbolicamente a necessidade de correspondência às expectativas paternalistas. Somente a partir da morte do pai, deixamos de ser um reflexo de suas personalidades para vivermos plenamente nossos desejos – e este não é um problema só meu. Hoje sei que não estou sozinho.

A mim, sobra o resto. Vou tentar me inscrever numa pós-graduação, torcendo pro meu projeto ser bem avaliado e assim ser agraciado por uma bolsa, isso é, na melhor das hipóteses. A real é que continuo sem saber como vou pagar minhas contas do mês e manter minha pesquisa teórico-estética, mas à ela continuarei me implicando. Dentre todos os (-etc.) que me qualificam como artista, estes continuam a ser (e acredito que por muito tempo serão) *os ossos do ofício*.



Fig. 31: Marcus Lemos. Um retrato do artista quando jovem, 2024.

Bibliografia

ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. Coleção Feminismos Plurais. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

AMARAL, Aracy A.. *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e Ensaios (1980-2005): Circuitos de Arte na América Latina e Brasil: Vol. 2*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2006.

_____. *Arte e o Meio Artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

ANPG se reúne com os GTs de Educação e Ciência e Tecnologia da transição; técnicos indicam reajuste de 40% nas bolsas do CNPq ao novo governo. In: Associação Nacional de Pós-Graduandos. Disponível em: <<https://www.anpg.org.br/01/12/2022/anpg-se-reune-com-os-gts-de-educacao-e-ciencia-e-tecnologia-da-transicao-tecnicos-indicacao-reajuste-de-40-nas-bolsas-do-cnpq-ao-novo-governo/>>. Acesso em: 13 de dezembro de 2022.

ARAUJO, Paula Langie. *A imagem do artista e os diferentes públicos: um estudo de caso na 6ª Bienal do Mercosul, 2008, 290 f.* Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita – Precedida de A noção de dispêndio*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

_____. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BARBOSA, David; WOLF, Victor de. *Novo diretor do MAC, em Niterói, quer aproximar população do museu*. In: O Globo Digital. 16 de Janeiro de 2021. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/novo-diretor-do-mac-em-niteroi-quer-aproximar-populacao-do-museu-24838166>>. Acesso em 10 de setembro de 2023.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENITES, Sandra; DINIZ, Clarissa. *Retomadas*. In: *Histórias Brasileiras*. São Paulo: MASP, 2022.

BERALDO, Gabriela. *Bolsa Capes, do MEC, completa 9 anos sem reajuste. Entenda o que isso significa*. In: Yahoo Notícias. 23 de março de 2022. Disponível em: <<https://br.noticias.yahoo.com/bolsa-capes-do-mec-completa-9-anos-sem-reajuste-entenda-o-que-isto-significa-181536596.html>> Acesso em: 13 de dezembro de 2022.

BERNARDINI, Elle de. *If walls could talk*. Texto curatorial. Milão: Flat Massimo Carasi Gallery, 2021. Disponível em: <<https://artviewer.org/wp-content/uploads/2022/02/Curatorial-text.pdf>>. Acesso em: 7 de março de 2023.

BIRMAN, Joel. *O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

BORBA, Rodrigo. *A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais*. In: *Cadernos Pagu nº43*. Rio de Janeiro: UERJ, julho-dezembro de 2014.

- BOURDIEU, Pierre. A distinção: crítica social do julgamento. Porto Alegre - RS: Zouk, 2011.
- BOYS, Pet Shop. Left to My Own Devices. In: Introspective. 8'17". Londres: Parlophone, 1988.
- BRASIL. Decreto no 8.124 de 17 de outubro de 2013, que regulamenta dispositivos da Lei no 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, e da Lei no 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM. Brasília, 2013. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Decreto/D8124.htm>. Acesso em: 21 jul. 2023.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2017.
- BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"*. São Paulo: n-1, 2019.
- BRÊTAS, José Roberto; MORENO, Rafael Souza; EUGENIO, Daniella Soares; SALA, Danila Cristina Paquier; VIEIRA, Thais Fernanda; BRUNO, Priscila Rabelo. Os rituais de passagem segundo os adolescentes. In: Acta Paulista de Enfermagem, 2008.
- CARRASCOSA, Sejo; SÁEZ, Javier. *Pelo cu: políticas anais*. Rio de Janeiro: Editora Letramento, 2017.
- CARVALHO, Tânia Kury. Reflexões sobre o sentido do termo Poesias, conforme usado por Ticiano com relação às mitologias para Felipe II. In: Figura – Studies on the Classical Tradition v. 9, n. 1. Campinas: Unicamp, 2021.
- CATRA, Mr.. Bumbum não se pede. 2'12". In: Baile Funk, 2009.
- CLARK, Lygia. Carta a Mondrian. In: Escrito de Artistas: Anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013
- COSTA-PINTO, Frederico A.; FEIGHERY, Linda; GABANYI, Ilana; MUCIDA, Daniel; MULLER, Paul A.; OLIVEIRA, Thiago Y.. Neuro-immune Interactions Drive Tissue Programming in Intestinal Macrophages. In: Cell Press v. 164, n. 3. Cambridge: 2016.
- DE SAHAGÚN, B. *La Historia de las Cosas de Nueva España II*. México: Editorial Porrúa SA, 1977.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto. 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.
- ESTÉBAN, S. D.; PÉPECE, O. M. C. Desvendando o consumo ritualístico dos bailes de debutante. Signos do Consumo, v. 10, n. 1, p 23-35. São Paulo: jan./jun, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/129369>>. Acesso em 8 de julho de 2023.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: Alexandre, Marcos A. (org.) *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.
- FANON, Franz. *Peles Negras, Máscaras Brancas*. São Paulo: Ubu, 2020.

FERREIRA, Laura Senna. Elementos para uma sociologia do consumo: o automóvel como símbolo de distinção social. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFJF v. 11 n. 1. Juiz de Fora: 2016.

FETTER, Bruna. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. In: *MODOS*. Revista de História da Arte, v. 2, n.3. Campinas: 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1077>>. Acesso em 7 de março de 2023.

FIDELIS, Gaudêncio. *Queermuseu*: cartografias da diferença na arte brasileira: a primeira exposição não heterocêntrica realizada no país e censurada. In: Histórias da Sexualidade - Antologia. São Paulo: MASP, 2017.

FIELD, M.J.. Religion and Medicine of the Ga People. London, Oxford University Press, 1962.

FILHO, Carlos Douglas Martins Pinheiro. A criação do Museu De Arte Contemporânea de Niterói: contextos e narrativas. São Paulo: Editora Dialética, 2022.

VERGARA, Luiz Guilherme. In: FILHO, Carlos Douglas Martins Pinheiro. O museu como monumento, fórum e escola (entrevista). Revista Ensaio, vol. 12. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2018.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade 1: a vontade de saber; tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque — 7ª edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

FREUD, Sigmund. Freud (1900) - Obras completas vol. 4: A interpretação dos sonhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GAGA, Lady. *ARTPOP*. 55'. Los Angeles: Interscope, 2013.

GAYFORD, J.J.. Disorders of Sexual Preference, or Paraphilias: a review of the literature. In: Medicine, Science and the Law v. 37, n. 4. 1997. Nova Iorque: SAGE Publications, 1997.

GAMA, Gheysa Lemes Gonçalves. ‘Meus 15 Anos’ e seus Significados: Rito de Passagem e Rito de Consumo em Festas de Debutantes. In: Rosa dos Ventos, vol. 12, núm. 3. Universidade de Caxias do Sul, 2020.

GARCIA, Maria Amélia Bulhões. Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1990.

GEORGETOWN UNIVERSITY. The College Payoff. Disponível em: <<https://cew.georgetown.edu/cew-reports/the-college-payoff/>>. Acesso em 23 de novembro de 2022.

GONÇALVES, Mônica Hoff. Sobre ser professor-artista-etc e vice-versa, ou como construir escolas de artes. In: Apotheke, v. 5, n. 1. Santa Catarina: 2017.

GUIMARÃES, Ana Claudia. Artista plástico assume nova gestão da Associação de Amigos do Museu de Arte Contemporânea de Niterói. In: O Globo Digital. 7 de maio de 2023. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/bairros/ana-claudia-guimaraes/post/2023/05/artista-plastico-assume-no-va-gestao-da-associacao-dos-amigos-do-museu-de-arte-contemporanea.ghtml>>. Acesso em: 18 de outubro de 2023.

GUINSBURG, Jacó. O Teatro no Gesto. São Paulo: Polímica, 1980.

- HALBERSTAM, Jack. Introdução: Baixa teoria. In: A arte queer do fracasso (e-book). Recife - PE: Companhia Editorial de Pernambuco, 2020.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade; tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12ª edição. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.
- HARVEY, David. O neoliberalismo: história e implicações. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- HEINICH, Natalie. *La sociologie de l'art*. Paris: Éditions La Découverte, 2004.
- HOCQUENGHEM, Guy. O desejo homossexual. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2020.
- KOSELLECK, Reinhart. Futuro Passado – Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- JOYCE, James. Um retrato de artista quando jovem. São Paulo: Penguin Companhia, 2016.
- LAGNADO, Lisette. Leonilson: são tantas as verdades. São Paulo: Projeto Leonilson, 2019.
- LIPPARD, Lucy. Looking Around: Where We Are, Where We Could Be. In: Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Seattle: Bay Press, 1995.
- LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: O corpo educado: pedagogias da sexualidade. São Paulo: Autêntica, 2018.
- MADONNA. Like A Prayer. In: Like a Prayer. 5'41" Los Angeles: Sire Records; Warner Records Inc., 1989.
- MANHÃES, Ezequiel. Vão de esgoto formado na Praia de Icarai assusta banhistas. In: Enfoco. 29 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://enfoco.com.br/_/36418>. Acesso em 26 de julho de 2023.
- MAPPLETHORPE, Robert. In: HERSHKOVITS, David. Shock of the Black and the Blue. SoHo Weekly News. 20 de maio de 1981, p. 10.
- MARTINS, Luiz Alberto Moreira. Neoliberalismo e subjetivação. In: Governamentalidade neoliberal, risco e subjetivação. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica, Departamento de Psicologia. Rio de Janeiro: 2012.
- MAY, Rollo. Eros e Repressão: amor e vontade. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
- MEIRELES, Cecília. Desenho. Desenho In: Poesia completa - Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MEYER, Richard. Mapplethorped – Art, Photography, and the Pornographic Imagination. In: Robert Mapplethorpe: The Photographs. California: Getty Publications, 2016.
- MILLER, Marvin v. State of CALIFORNIA. Vol. 13. U.S. Supreme Court: 1973.
- MISHIMA, Yukio. Confissões de uma Máscara. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- MOMBAÇA, Jota. O mundo é meu trauma. In: Não Vão Nos Matar Agora. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MOTTA, Gabriela Kremer. Entre olhares e leituras: uma abordagem da Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Zouk, 2007.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI. Plano Museológico: 2021/2026. Niterói: 2023.

NANCY, Jean-Luc. A imagem – o distinto. In: Outra Travessia n. 22. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: 2016.

NIEMEYER, Oscar. Explicações necessárias. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI. MAC de Niterói 10 anos. Prefeitura Municipal de Niterói. Niterói, RJ: Niterói Livros; Fundação de Arte de Niterói, 2006. p. 15.

NIETZSCHE, Friedrich. Vontade de Potência. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

OBSERVATÓRIO DO CONHECIMENTO. Linha do tempo. In: Observatório do Conhecimento. Disponível em: <<https://observatoriodoconhecimento.org.br/linha-do-tempo/>>. Acesso em 13 de dezembro de 2022.

OLIVEIRA, Kris Herik de. Intensos encontros: Michel Foucault, Judith Butler, Paul B. Preciado e a teoria queer. In: Revista Estudos Feministas, v. 29, n. 1. Florianópolis: 2021.

PEDROSA, Mário. Arte experimental e museus. In: ARANTES, Otília (Org.). Política das artes. Mário Pedrosa. Textos escolhidos I. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. O "bicho-da-seda" na produção em massa. In: PEDROSA, Mário; AMARAL, Aracy (org.). Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Perspectiva, 1975. p.109-113.

PEDROZO, José Marcos. Aniversário: Meus 15 Anos – Luciane Pedrozo. 7'39". Vídeo/VHS. São Paulo: 1992.

PEIRANO, Mariza. Rituais ontem e hoje. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

PELBART, Peter Pal. O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1 edições, 2019.

POKAROPA, Vulcanica. Pessoas transsexuais, travestis e não-binaries no mundo das artes. In: Rede Nami (org.). Hackeando o Poder – táticas de guerrilha para artistas do sul global. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

PRECIADO, Paul. Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacoponográfica. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. Utopia anal: notas sobre os primeiros dias da revolução sexual. In: HOCQUENGHEM, Guy. O desejo homossexual. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2020.

PREFEITURA MUNICIPAL DE NITERÓI. MAC inicia elaboração de plano museológico. 13 de julho de 2021. Disponível em: <<http://www.niteroi.rj.gov.br/2021/07/13/mac-inicia-elaboracao-de-plano-museologico/>>. Acesso em 10 de setembro de 2023.

PREFEITURA MUNICIPAL DE NITERÓI. Lei 2624 de 30 de dezembro de 2008, que institui a última atualização do código de posturas do município. Disponível em: <<https://urbanismo.niteroi.rj.gov.br/anexos/Leis/Lei%20n2624%20C%C3%B3digo%20de%20Posturas.pdf>>. Acesso em 9 de novembro de 2023.

PUCU, Izabela. Mário Pedrosa: imaginação instituinte, museus e pós modernidade. In: Mário Pedrosa

atual – Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.

QUEBRADA, Linn da. Quem soul eu? In: Trava Línguas. 3'44". São Paulo: Natura Musical, 2021.

RANCIERE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RFI. Crimes de ódio e intolerância política entram para a história da eleição mais violenta do pós-ditadura no Brasil. In: Carta Capital. 28 de setembro de 2022. Disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/politica/crimes-de-odio-e-intolerancia-politica-entram-para-a-historia-da-eleicao-mais-violenta-do-pos-ditadura-no-brasil/>>. Acesso em 13 de outubro de 2023.

SACHER-MASOCH, Leopold Von. A Vênus das Peles. São Paulo: Hedra, 2008.

SCHLEIF, Corine. The Roles of Women in Challenging the Canon of "Great Master" Art History. In: Attending to Early Modern Women. College Park: University of Maryland, 1998.

SONTAG, Susan. Introduction. In: MAPPLETHORPE, Robert. Certain People: A Book of Portraits. Twelvvetrees Press, 1985.

SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica alteridade? In: Pensamento Feminista: conceitos fundamentais. Org. Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 251-270.

TERONI. Dados de fluxo médio emitidos pela concessionária responsável pela administração do Terminal Rodoviário João Goulart. Disponível em: <<https://www.teroni.com.br/>>. Acesso em 12 de outubro de 2023.

UNESCO. Conselho Internacional de Museus. Mesa-redonda de Santiago do Chile. Chile: 1972. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3832568/mod_resource/content/1/Mesa-redonda%20de%20Santiago%20do%20Chile.pdf>. Acesso em 7 de março de 2023.

VASARI, Giorgio. Vidas dos Artistas. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2020.

VERGUEIRO, Viviane. Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade, 2015, 244 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.