



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

MARIAH RAFAELA CORDEIRO GONZAGA DA SILVA

**ANTROPOFAGIA QUEER:
IMAGEM, (TRANS) GÊNERO E PODER**

Rio de Janeiro

2016

MARIAH RAFAELA CORDEIRO GONZAGA DA SILVA

ANTROPOFAGIA QUEER:
IMAGEM, (TRANS) GÊNERO E PODER

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.

Orientador: Cezar Bartholomeu

Coorientador: Pedro Paulo Gastalho de Bicalho

Rio de Janeiro

2016

FOLHA DE APROVAÇÃO

SILVA, Mariah Rafaela C. G. **ANTROPOFAGIA QUEER: imagem, (trans) gênero e poder.** Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2º semestre letivo de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cezar Bartholomeu (Orientador)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Pedro Paulo Gastalho de Bicalho (Coorientador)
Universidade do Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dra. Cláudia Oliveira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dra. Fátima Lima
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Ivair Reinaldim
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Examinada a monografia.

Conceito:

Rio de Janeiro, 29 de março de 2016.

Sumário

Índice de ilustrações.....	5
Dedicatória.....	7
Agradecimentos	8
Resumo	11
Abstract.....	12
1. Introdução	13
2. A Sexopolítica ou o Cistema como problema para história da arte: o papel do transfeminismo.....	20
2.1 A androginia como paradigma de mistificação	30
3. Antropofagia <i>Queer</i>	37
3.1. Antropofagia e multidão <i>queer</i> : “queerificando” o corpo	48
3.2. O transfeminismo e a antropofagia da estética <i>queer</i> : uma análise pós-colonial	57
3.3 Volcano e Goldin: a “dobra” dos corpos desejanter, desnaturalização e rupturas do olhar.	68
4. Conclusão.....	78
5. Bibliografia	82
Anexos	86

Índice de ilustrações

Figura 1- Guerrila Girls	13
Figura 2 - Judy Bamber. My little butterfly, 1992	21
Figura 3 - Vaudevillian Paul Vernon, 1870	23
Figura 4 - Duchamp, Rose Sélavy, 1921	24
Figura 5 - Duchamp, L.H.O.O.Q, 1921	24
Figura 6 - Andy Warhol, Lady Warhol, 1981	25
Figura 7 - José de Ribera, A mulher barbuda, 1631	30
Figura 8 - Mulher barbuda dos circos do início do século XX	31
Figura 9 - Michel Maier, gravura, Symbola Aureae Mensae, 1617	33
Figura 10 - Catherine Opie, Normal, Série Portraits, 1993 - 1997	41
Figura 11 - Akram Zaatari, Najm and Asmar, 2007	41
Figura 12 - Cindy Sherman, Untitled, 1989	42
Figura 13 - Giuseppe Campuzano, Aparición, 2007	45
Figura 14 - Joel-Peter Witkin, Gods of Earth and Heaven, 1988	47
Figura 15 - Peppe La Beija, Paris is Burning	48
Figura 16 - Venus Xtravaganza, Paris is Burning	49
Figura 17 - Del LaGrace Volcano, Mo B Dick, 2000	49
Figura 18 - Aiyyana Maracle, Death in the shadow of the umbrella, 2015	50
Figura 19 - Kama Le Mackerel, Queer prophecy, 2014	51
Figura 20 - Nina Arsenault, Candle Meditation, performance, 2012	52
Figura 21 - Del LaGrace Volcano, Proceed with caution, 2000	53
Figura 22 - Del LaGrace Volcano, Go, 2000	54
Figura 23 - Nan Goldin, Misty in Sheridan Square, 1991	55
Figura 24 - Nan Goldin, Greer and Robert on bed, 1982	55
Figura 25 - Lili Elbe, Portrait of femme, 1923	61
Figura 26 - Eddie Redmayne, A garota dinamarquesa, 2015	62
Figura 27 - Hijras, ano desconhecido	63
Figura 28 - Judy Chicago, Bith tea in the birth project, 1980/1985	64
Figura 29 - Translendário, O último truque, 2012	67
Figura 30 - Nan Goldin, After the show, 1992	68
Figura 31 - Nan Goldin, Ivy wearing a fall, 1973	71
Figura 32 - Nan Goldin, Untitled, 1992	72

Figura 33 - Nan Goldin, Bea as Blond Venus, 1973	72
Figura 34 - Nan Goldin, Crystal with her friend, 1973	73
Figura 35 - Del LaGrace Volcano, TransCock, 1996	74
Figura 36 - Del LaGrace Volcano, Hermaphrodite torso, 1999	75
Figura 37 - Del LaGrace Volcano, Big Daddy Momma, 1997	75
Figura 38 - Del LaGrace Volcano, Lesbian Cock, 1991	76
Figura 39 - Del LaGrace Volcano, Touch, 2000	77

Dedicatória

Dedico este trabalho a milhares de mulheres e homens transexuais que cotidianamente são mortos pelo Brasil. Pessoas que lutam dia após dia para ter sua cidadania garantida. Pessoas que ainda não conseguem acessar o mercado formal de trabalho. Dedico às pessoas transexuais que aos poucos vão rompendo as barreiras da exclusão social e vão marcando suas presenças nos espaços institucionais de poder. Pessoas que fazem micro e macro política com seus corpos cotidianamente.

Dedico, também, a Carlos Alberto Mendes Vedovi (*in memoriam*), eterna inspiração e primeira figurar *queer* que conheci na vida, ainda quando criança na favela do Turano, e que de alguma forma me ajudou a ser forte e a resistir aos processos de exclusão, violência sexual e tentativas de suicídio. Sua lembrança, riso e força sobrenaturais estarão sempre na minha memória!

Agradecimentos

Ao meu esposo, amigo e eterno incentivador, Rodrigo Carvalho. Nada disso seria possível se aos “quarenta e cinco minutos do segundo tempo”, poucas semanas após o início de nosso namoro, você não me telefonasse sugerindo fazer a inscrição no vestibular da UFRJ e completando a ligação dizendo; “eu te ajudo a estudar, minha princesa”! E me ajudou. E eu passei no último vestibular tradicional da UFRJ. E hoje estou aqui, mais forte do que nunca! Nunca terei palavras ou sentimentos para agradecer tudo o que você fez por mim, literalmente salvou a minha vida e me mostrou todo um mundo novo, cheio de coisas lindas, novas perspectivas e horizontes infinitos! Te amo de maneira sobrenatural!

Ao meu querido amigo, Rodrigo Borba por ter sido um anjo no momento mais crítico da minha passagem por uma das mais importantes instituições de ensino superior da América Latina. O nosso evento “Por uma UFRJ para todxs: identidades LGBT no ensino superior” ecoará eternamente na minha memória!

As minhas sobrinhas amadas que sempre tem uma palavra querida e insuportavelmente fofa para me alegrar. Amo vocês incondicionalmente! As minhas irmãs mais velhas Daniele e Michele e aos meus pais; aprendemos a nos reconstruir apesar de toda dor e sofrimento e no final construímos uma família.

Ao meu amigo e coorientador Pedro Paulo Bicalho; sempre querido e sempre acreditando num potencial que eu nunca imaginei que pudesse existir em mim. A psicologia me trouxe coisas boas também, trouxe você!

Ao meu orientador, Cezar Bartholomeu, que acreditou no meu tema de pesquisa e me ensinou coisas além do paradigma acadêmico da arte. Arte também é vida, vida em eterno processo! Muito obrigada!

Aos meus amigos, da faculdade e fora dela, que me acompanharam nesta jornada que ainda não está nem pela metade, vocês são incríveis! Amo vocês todos! A faculdade e a vida não seria a mesma sem vocês!

A Patrícia Magno e toda sua equipe na Defensoria Pública do Rio de Janeiro que me acolheram, ouviram e deram entrada no meu processo de retificação civil. Vocês não fazem ideia do quanto sou grata! Anjos guerreiros em prol da democracia e da dignidade humana, toda minha reverência!

E, por fim, todo meu agradecimento a equipe médica, liderada por Eloíso Alexandro da Silva, que no dia 23 de novembro de 2012, após uma longa e profunda depressão, me permitiu,

através de uma cirurgia de transgenitalização, que durou o dia inteiro, sentir vontade de viver eternamente! Obrigada!

A imagem dá carne, isto é, *carnação* e visibilidade, a uma ausência, mediante uma diferença intransponível àquilo que é designado.

Marie-José Mondzain, A imagem pode matar? 2009

Resumo

A antropofagia *queer* é a ação que produz uma estética capaz de questionar normas de gênero e sexualidade. Além disso, torna visíveis opressões instituídas culturalmente e que de alguma forma empurra para margem transexuais, travestis, gays, lésbicas, pessoas cisheterossexuais cujos corpos não respondam à norma. Nesse sentido, a estética *queer* funciona como um mecanismo capaz de elencar visibilidades (im) possíveis no “cistema”. Além disso, põe em cena repertórios e objetos de arte produzidos por pessoas trans, e não trans, antes atrelados às engrenagens de um dispositivo maior que supostamente busca cristalizar uma relação direta entre sexo, gênero e orientação sexual; as amarras do “cistema” produzem, constantemente, subjetivação.

Imagem, gênero e poder são “eixos pragmáticos” que buscam trazer à luz da compreensão, através da arte, os modos de produção de subjetividades e de sujeitos. Essa “geopolítica das forças”, onde o *queer* é o sujeito “subalterno” que busca lugar nos espaços institucionais de poder, entra em atrito a partir da produção de artistas cisgêneros que enxergam no corpo trans potências de questionamento da “tradição pictórica”. A multidão *queer* ganha voz e ela quer gritar, “bater cabelo”, existir!

Palavras-chave: arte queer, transexualidade, antropofagia queer, processos de subjetivação.

Abstract

Queer Anthropophagy is the study which explores the aesthetics able to question the norms of gender and sexuality. It also makes visible the oppressions imposed culturally and that somehow pushes to the border transgender, transvestites, gays, lesbians and cis heterosexuals whose bodies do not meet the standard inside social norms. Accordingly, queer aesthetic functions as a mechanism able to list visibilities previously invisible. In addition, it brings to light repertoires and art objects produced by trans people but which “cistem” has historically deemed invalid.

Image, gender and power are the "pragmatic axis" seeking to bring to the spotlight the understanding, through art, methods in subjectivity production and subjects. These "geopolitical forces" where the queer subject is the "subaltern" which seeks to place the institutional spaces of power, get resistance from the production of cisgender artists who see the trans body questioning powers of “pictorial tradition”. The queer multitude now has a voice and they want to scream, “shake their hair”, to exist!

Keywords: queer art, transexuality, queer anthropophagy, subjectivation processes

1. Introdução

A sexopolítica é uma das formas dominantes da ação biopolítica no capitalismo contemporâneo. Com ela, o sexo (os órgãos chamados "sexuais", as práticas sexuais e também os códigos de masculinidade e de feminilidade, as identidades sexuais normais e desviantes) entra no cálculo do poder, fazendo dos discursos sobre o sexo e das tecnologias de normalização das identidades sexuais um agente de controle da vida.

Paul Beatriz Preciado, *Multidões Queer*, 2011.

Quando a historiadora da arte Linda Nochlin escreveu em 1971 um dos textos que fundam o pensamento crítico feminista no campo das artes, intitulado “Por que não há grandes mulheres artistas?¹”, ela mostrava que, de certo modo, mulheres cisgênero² estavam condicionadas num sistema maior que se chamava cultura e esta respondia aos anseios então hegemônicos/patriarcais. “Durante muito tempo, demonstra a autora, as mulheres não gozaram das condições de produção nem dos modos de representação e promoção necessários para chegar à posição de artista” (*Elles*, 2014). Pouco mais de uma década depois outra pergunta, desta vez realizada pelo coletivo *Guerrilla Girls*, dava ainda mais força ao questionamento de Nochlin: “As mulheres precisam estar peladas para entrarem no MET?³”. Deste modo, a crítica da representação de corpos femininos e a ausência das mulheres na história da arte ganham



Figura 1- Guerrilla Girls

¹ Título original em inglês *Why Have There Been No Great Women Artists?*

² O termo cis, é uma “contração” da palavra cisgênero ou *cisgender* em inglês. É um conceito que surge no âmbito da teoria transfeminista e tem como origem o latim que significa “deste lado”. É utilizado por pensadoras/res transfeministas para designar aqueles cuja anatomia sexual (dada as premissas de nascimento) é consoante a uma identidade gênero inteligível. Por exemplo, uma pessoa que nasceu com pênis e se identifica enquanto homem ou uma pessoa que nasceu com vagina e se identifica enquanto mulher. Opto por utilizar o termo cis justamente para, discursivamente, anular possíveis diferenças “sexo-anatômicas” que, ao meu ver, é irrelevante para a construção de sujeitos de direito. Portanto, é um método de pensar minimamente em igualdade, não deslocando sujeito A ou B, em categorias que pressupõem maior legitimidade para alguns em detrimento de outros.

³ Tradução de “Do women have to be naked to get into Met. Museum? Texto na figura 1.

notoriedade no contexto do campo artístico e questionam cânones imagéticos buscando desconstruir o imaginário de uma cultura patriarcal, machista e misógina. Quarenta e cinco anos depois reformulamos a pergunta de Nochlin trazendo questões identitárias contemporâneas; por que não há grandes artistas trans⁴? Além disso, ao refletirmos sobre a pergunta das *Guerrilla Girls*, questionamos; por que a representação trans está condicionada ao fantasma do misticismo? Nos interessa, portanto, pensar uma crítica de arte a partir do pensamento transfeminista pós-colonial sobre imagens trans no sistema da arte. Logo, este trabalho não é apenas sobre imagem. É também sobre singularidades e assujeitamentos que dela possam emergir. É, também, sobre os discursos que atravessam essas imagens. Discursos atualmente ancorados numa ideia essencialista de corpos e produção de desejos, de gênero, de sexualidades e de possíveis relações de poder que surgem no discurso patente das imagens. As imagens, como agenciamentos⁵, são singulares e continuam sendo atravessadas por discursos. Tais discursos produzem atritos no “hiato-espaço tempo”⁶.

Do ponto de vista das imagens que trazem à luz as transgeneridades, Duchamp e uma das mais célebres de suas obras, Rose Sélavy, colocam em cena um problema estético que um século depois viríamos chamar de estética *queer*⁷. Além de Duchamp, Warhol e Nan Goldin

⁴ Neste trabalho o termo trans funciona como termo guarda-chuva e corresponde à transexualidade, transgênero, travestis, transexuais, intersexuais, andróginos, homens trans, homens com vagina, cross-dresses, drag queens, etc.

⁵ No escopo da filosofia deleuziana, no “agenciar, múltiplos agentes entram em ação. Eles podem ser de natureza humana ou inumana, corpórea ou incorpórea. Tanto o grito de uma criança quanto o canto de um pássaro ou o explodir de uma bomba podem ser agentes da produção de uma realidade. Isso vale tanto para o documentarista cinematográfico ao cobrir uma Guerra quanto para o antropólogo ou historiador”. (Souza, 2012, p. 29)

⁶ Embora o termo soe redundante, o hiato espaço-tempo seria não apenas o espaço entre a obra, que se faz ver, e o espectador, mas toda bagagem que ambos carregam e, certamente, todo contexto histórico que condiciona essa inflexão dicotômica imagem-sujeito e que, de certa forma, produzem discursos, enunciados e linguagens específicas exterior à imagem, mas sobretudo na imagem. A cultura nos captura em uma bolha, ela se faz presente no modo de ver e, por vezes, no modo de produzir imagens. As imagens não são fruto direto de um processo de aculturação. Elas são, *à priori*, “filhas” da subjetividade do artista. Portanto, estão sujeitas ao olhar e ao “espírito” de quem as produz. Mas, eles são também potência. Para Panofsky (2009) “todo conceito histórico baseia-se, obviamente, nas categorias do espaço e tempo. Os registros e tudo que implicam, têm que ser localizados e datados. Mas acontece que esses dois atos são, na realidade de uma e mesma coisa” (pág. 26). Segundo o famoso historiador adepto do método iconológico, “o mundo das humanidades é determinado por uma teoria cultural da relatividade” (pág. 27). Entretanto, o hiato-espaço tempo também responde às idiosincrasias históricas, mas não apenas a elas porque ele também busca dar conta do sujeito enquanto sujeito. Da obra enquanto potência e não somente um índice estético e histórico, por fim, ele opera como rizoma entre sujeito e objeto artístico numa espécie de relação infinita que constituiria o que Deleuze (1991) chamaria de dobra.

⁷ Não é Duchamp quem funda o que estou tratando como estética *queer*, enquanto termo/conceito que opera no interior de uma significação, contudo sua imagem traz questões pertinentes para esse trabalho. Ao longo da história da arte, diversos artistas trouxeram a luz “imagens *queer*”. Para ver imagens da estética *queer* de modo mais amplo, tomando como ponto de partida as homossexualidades, ver os livros “Gay by the Bay” de Susan Stryker e Jim Van Buskirk (1996) e “Gay art” de James Small (2008). O termo é utilizado fundamentalmente por Judith Halberstam (2001) em *The queer art of failure*. Embora o autor, *gender queer*, não afirme que se trata de uma estética onde o corpo é o objeto central no sentido de construir todo um mecanismo de reapropriação não só do próprio corpo, no sentido discursivo, mas do próprio sexo e das práticas sexuais com propósito de torna-las visíveis, não mais escamoteada pelas práticas heterossexuais amplamente difundida nas novelas, filmes, desenhos, revistas, etc. Em

são exemplos de artistas cis que afastaram em suas obras o fantasma do exotismo e fizeram, cada um a seu modo, uma arte, e conseqüentemente uma estética da arte, cuja as transgeneridades e as sexualidades, para além de uma questão sócio-política, se configurariam manifestações de singularidade, uma manifestação humana rica, trazendo à luz a possibilidade dos sujeitos serem sujeitos a partir de suas próprias performatividades e não mais da norma de gênero imperativa. Mais que isso, protagonistas dos seus próprios modos de vida. A estética aqui funciona de modo a questionar normas sociais, uma forma de crítica que rompe com modelos hegemônicos de representação.

Os feminismos, movimentos sociais que ganharão moldes contemporâneos a partir da década de 1960 com o advento da pílula anticoncepcional e os avanços técnicos da medicina – no plural porque são movimentos dentro de um movimento em uma “macro esfera” sociopolítica – ganham notoriedade pública e acadêmica a partir da organização política de mulheres cisgêneros. As primeiras décadas do século XXI provavelmente serão lembradas como as décadas onde o corpo ganha uma centralidade e é questionado a partir de diferentes perspectivas epistemológicas. Entretanto, moldes pós identitários pautados em subversão de gênero e sexualidades normativas tem seu apogeu a partir da segunda metade do século XX, mais especificamente a partir dos movimentos feministas organizados que passam a reivindicar não só direitos sociais igualitários, mas o direito ao corpo, à reprodução e ao desejo. As transgeneridades – que emergem com interesse não só médico, mas sobretudo social – até então eram representadas a partir da ideia de sagrado e/ou misticismo com uma ou outra variação.

Das representações das figuras andróginas, às mulheres barbadas dos circos, a imagem trans estava impregnada de uma “aura” inumana a qual a sociedade ansiosa por “espetáculo” costumou produzir. Romper com processos tradicionais de produção artística põe em questão o próprio ato artístico, além de nos possibilitar pensar fora dos padrões. Nos permite enxergar outras configurações estéticas e reposicionar a forma como lidamos com os objetos de arte. O trabalho de Duchamp é um dos pioneiros a romper com padrões estéticos que subvertiam lógicas de gênero - embora não tenha sido o primeiro. Décadas mais tarde, Nan Goldin cria toda uma atmosfera que valoriza o corpo e a imagem trans. A artista traz à superfície de suas fotografias um ser humano possível e desejante. Mais tarde, artistas *queer* passam a reivindicar

síntese, através da arte, é uma forma de resistência ao mecanismo da heteronormatividade. Para os propósitos deste trabalho, buscamos evidenciar o corpo trans, a configuração do sistema (que explicaremos adiante) e os meios pelos quais esses corpos passam adquirir uma centralidade através da estética *queer* produzida por alguns artistas. Então, percebam que na realidade é uma estética contemporânea ampla que necessita de mais investigação.

a autoria de suas imagens e a construção de uma arte atravessada por questões políticas onde o corpo é o tema central. Mas, sobretudo, através de um processo antropofágico onde as subjetividades trans se apropriarão dos signos comuns afim de reelabora-los, questioná-los, degluti-los! Em linhas gerais, antropofagia é um conceito de Oswald de Andrade apresentado no seu Manifesto Antropófago em 1928 e que consiste em se reapropriar dos processos culturais dos países colonizadores afim de reelabora-los a partir da cultura brasileira e, de certa forma, marca o modernismo brasileiro.

Ao visitar esses “guetos” da norma de gênero os artistas presentes neste trabalho, através de suas obras, nos trazem imagens que tencionam a noção de gênero e estruturas sociais de poder, através de uma estética capaz de “chocar” espectadores viciados nas normas de gênero porque estão propondo tipos variados de reflexão que não podem ser compreendidos se estiverem condicionados ou atrelados às normas de gênero e sexualidade. Os corpos *queer* são os corpos de uma multidão, conceito elencado por Paul Beatriz Preciado (2011) e que no documentário *Paris is Burning* fica claro. Uma multidão de corpos e subjetividades dispostos à margem do corpo social que, através da norma de gênero, diz quem é normal ou não. Unir o conceito de multidão *queer* com o conceito de antropofagia de Oswald de Andrade, através daquilo que Suely Rolnik (1998) chamou de Subjetividade Antropofágica, resultará no conceito de antropofagia *queer*, que discutiremos mais detalhadamente no terceiro capítulo.

Nesse sentido nos perguntamos; o que estão produzindo as/os artistas trans? Neste estudo, veremos algumas obras produzidas por artistas trans porque também buscamos evidenciar não só a produção desses artistas, mas também “mapear” aquilo que iremos tratar como estética *queer*. Um desses artistas é Del LaGrace Volcano, um artista gênero fluído, que através de suas imagens potencializa corpos e subjetividades, também veremos outros nomes e trabalhos e um conjunto de imagens está disponível no anexo. Deste modo, acreditamos dialogar com as multidões *queer* através da perspectiva da antropofagia. Em suma, o objetivo principal deste trabalho é construir uma historiografia da arte *queer*, traduzida em corpos trans através de obras cujo início localizamos em Marcel Duchamp. Uma história da arte que pense a subversão como potência utilizando o método cartográfico do desejo (Guattari & Rolnik, 2013) e o transfeminismo; um “jogo” de forças onde uma prática “sulbaterna” constituirá uma espécie de “motor de questionamento”. A implicação para este trabalho surge da necessidade política de construção de uma historiografia da arte que aborde questões transgênero não a partir de ideias essencializantes ou saberes localizados nos manuais médicos-patologizantes, mas a partir da própria ideia política de emancipação das minorias, e também por perceber que, de

certo modo, artistas trans ainda são invisibilizadas no *mainstream* artístico.

Assim, buscamos proporcionar visibilidade não só para alguns artistas trans, mas sobretudo à própria estética *queer*, resultado da ação antropofágica. Embora localizemos o ponto de partida dessa estética no que trataremos como antropofagia *queer* que teve seu primeiro momento de visibilidade “positiva” a partir de uma produção cisgênero, o que ela emana supera a própria ideia de localização em qualquer contexto hegemônico de produção pictórica. As obras que serão discutidas neste trabalho nos permitirão superar, ao menos a nível ideológico, as amarras identitárias e normativas impostas a partir das ideias de John Money e sua “fabrica de produção de gênero”, a qual é abordada por Paul B. Preciado em *Multidões queer*, e que sustentarão parte dos questionamentos elencados nesse trabalho. Em linhas gerais, na arte através de Duchamp, a própria noção de gênero, a partir de um pressuposto essencialista, foi superada décadas antes do advento da pílula anticoncepcional e das tecnologias médicas de normalização de gênero, num contexto geral no qual o pensador Paul B. Preciado passou chamar de “sexopolítica” e que a antropóloga feminista Gayle Rubin⁸ (1986) chamou de “sistema-sexo-gênero”. Para os propósitos deste estudo utilizaremos o termo “cistema sexo-gênero”, ou apenas “cistema”. O cistema é o meio pelo qual corpos cis assumem/possuem maior legitimidade em detrimento dos corpos não conformados na norma de gênero. Além disso, tal sistema é um potencializador de identidades normativas no que diz respeito à relação entre gênero e sexualidade, num mecanismo que preconiza normalidade/normatividade, mas não é só isso; o *modus operandi* do movimento LGBT vem sendo questionado em função das reivindicações de políticas públicas que têm pautado quase que exclusivamente demandas “gays masculinistas”, ignorando por vezes questões específicas das populações de pessoas transexuais. Em suma, é uma forma de crítica transfeminista que busca trazer à luz violações das pessoas trans dentro de um sistema (cistema) onde corpos e subjetividades cis adquirem maior legitimidade que corpos não cis, conforme supracitado.

Nesse sentido, quais dispositivos passam, a partir do movimento antropofágico *queer*, questionar tais processos de subjetivação? A antropofagia *queer* também produz subjetividades. Contudo, não a partir de uma ideia ortodoxa de gênero, mas sim a partir dos métodos do desejo e das singularidades de cada indivíduos em relação constante. Assim, como a estética *queer*,

⁸ Em “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo”, Gayle Rubin (1986) sistematiza todo um conceito que irá contribuir de forma fundamental para desnaturalizar as opressões contra as mulheres cisgênero. Entretanto, a antropóloga não problematiza a suposta natureza do conceito de sexo, tão questionado na teoria *queer* e fundamentalmente no transfeminismo, fazendo com que se mantivesse intacta a ideia de “fêmea como matéria prima”.

fruto a ação antropofágica, produz resistência? Com efeito, a cartografia nos permite mapear, metaforicamente, essa geopolítica das forças.

Essas forças, essas relações de poder se sustentam em processos que demandam análises que, no campo das artes, também estão postos através das imagens. Pensar a relação entre imagem, gênero e poder e os processos que produzem não só resistência (uma outra forma de força) mas questionamentos a partir de imagens que evoquem um pensamento exterior às normatividades sociais, partindo de uma estética fundamentalmente “provocativa”, é uma forma de produzir uma outra narrativa para momentos da história da arte. Trazer indivíduos, subjetividades e singularidades “subalternas” ao holofote, a partir de um mecanismo em si subalterno, o transfeminismo pós-colonial, não é só fazer ecoar saberes localizados, mas também provocar abalos sísmicos na própria norma!

Com efeito, o transfeminismo é uma dessas forças. No atual cenário brasileiro dos movimentos sociais e acadêmicos, o transfeminismo vem ganhando cada vez mais destaque e as vozes de pensadoras transfeministas como Hailey Kaas, Jaqueline Gomes de Jesus, Viviane V, Bia Bagagli, Daniela Andrade, Mariah Rafaela Silva, Maria Clara Araújo e outras tantas, tem servido como norte para diversas pessoas em diferentes campos do saber. Fazer essas vozes ecoarem no campo da crítica de arte, de alguma forma é reposicionar, remexer as forças nessa cartografia; uma forma de luta igualmente política através das imagens.

O pensamento transfeminista põe em cheque a noção médico-patologizante das identidades trans, a ideia de um essencialismo biológico dado *à priori* e, a luta em prol da emancipação e autonomia das pessoas trans (Kaas, 2015). Em síntese, “o transfeminismo é a ideia radical de que mulheres trans* são mulheres” (Kaas, 2014). Ele refuta a ideia na qual mulheres trans não são biológicas e traz à luz termos específicos, os quais veremos ao longo deste trabalho, para denunciar opressões vivenciadas por pessoas trans. Assim, o transfeminismo que nasce no escopo da teoria *queer* é a força subalterna que funciona como elo entre a ação antropofágica *queer* e seu resultado; a estética *queer* nas imagens trans⁹.

Embora alguns pensadores julguem que o termo *queer* não faz sentido dentro de um contexto latino, de brasilidade, penso que o próprio ato antropofágico é capaz de dar conta dessas (in) diferenças geopolíticas. Além disso, as subjetividades da multidão *queer* enfrentam processos semelhantes de subjetivação e de controle oriundos de um patriarcado, ao meu ver, obsoleto! E isso não depende da região do globo, mas sobretudo de processos culturais que tentaram condicionar e aprisionar essas subjetividades. Das violências simbólicas, aos

⁹ Para ler mais sobre o pensamento transfeminista visitar a página <http://www.transfeminismo.com>

assassinatos. Das narrativas cisheteronormativas¹⁰ às tecnologias de produção de gênero, os corpos *queer* encontram barreiras muito semelhantes no Brasil ou no exterior, o que talvez venha diferir é a intensidade das violências¹¹! Nesse sentido, penso que para os moldes desse trabalho não é crucial a contextualização à brasileira do termo, tendo em vista os processos de subjetivação e a força da antropofagia *queer* e as próprias imagens que emergem nesse processo de (re) existências e ressignificação não só de corpos, mas das próprias imagens a partir da estética *queer*.

Por fim, a ideia de pós-colonialidade e o transfeminismo são “posicionamentos localizados” que se complementam a partir da própria implicação da autora, no sentido que constrói uma espécie de análise de implicação que elenca a junção dos termos para sustentar as problematizações e as análises das imagens sob uma ótica que evoca reapropriações e recolocações. Que possibilita inverter a ordem dos discursos hegemônicos (Foucault, 2012) e produzir olhares livres de qualquer ideia mimética, mística e/ou moral das obras presentes neste trabalho. O pensamento pós-colonial surge com as reflexões de Said (2007) e é tomado, em linhas gerais, sobretudo pelas feministas nos países que enfrentaram processos de colonização. Esse conceito tem especial importância para o transfeminismo porque carrega em si uma espécie de palavra de ordem para a descolonização das identidades trans (V, 2012). Logo, este trabalho constitui uma forma de crítica pós-colonial das subjetividades trans na história da arte em função do local de fala da autora.

¹⁰ Para entender mais sobre cis-heteronormatividade - ou apenas heteronormatividade como tratam alguns autores - ver “A heteronormatividade e o cotidiano escolar: desconfortos e reflexões em oficinas com profissionais de educação” de Analu Freitas, Mariah Rafaela Silva e Luan Cassal disponível em http://abeh.org.br/arquivos_anais/A/aa001.pdf

¹¹ Sobre violências específicas; transfobia e violências de gênero sob a ótica transexual ver “Gênero e Criminalização na experiência transexual” de Mariah Rafaela Silva disponível em <http://www.parlamidia.com/site1/images/edicao-jic2013/silva-mariah.pdf> e ver o livro “Homofobia” de Jaqueline Gomes de Jesus, 2015.

2. A Sexopolítica ou o Cistema como problema para história da arte: o papel do transfeminismo

“O feminismo não é um humanismo”

Paul B. Preciado¹²

Quando Simone de Beauvoir (1970) proclama em seu reconhecido livro “O segundo Sexo” que “ninguém nasce mulher, torna-se” ela possibilita abertura de um caminho que busca desessencializar a noção de mulher. Para Beauvoir “a mulher não era compreendida como um ‘outro’, mas como uma subalternidade que só podia se constituir em relação ao sujeito ‘homem’, em sua dependência” (Beauvoir *apud* Vieira, 2015). Alguns anos mais tarde da abertura dessa dialética, o movimento de mulheres negras nos Estados Unidos e o movimento homossexual passam a reivindicar um “status de existência”. É a partir desse momento que diversos pensadores vão direcionar suas reflexões para a categoria “gênero”. Para Judith Butler (2008), filósofa norte americana e tida como uma das fundadoras da teoria *queer*, gênero será entendido a partir da perspectiva da performance. Para ela, gênero é um conjunto de atos repetidos no interior de uma norma. Em suas próprias palavras, gênero;

É a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser (p. 59)

Para a filósofa, tanto homens e mulheres (cis ou trans) performatizam gênero no sentido de que performance¹³ é cópia, portanto mimese. De acordo com o pensamento de Butler, falar que gênero é uma performance, implica dizer que o gênero é uma “instituição” mantida pela reiteração de normas de gênero, ou aquilo que Preciado chama de tecnologia de gênero ou

¹² Disponível em

<http://www.opovo.com.br/app/colunas/filosofiapop/2014/11/24/noticiasfilosofiapop,3352134/o-feminismo-nao-e-um-humanismo.shtml>. Acesso em 14 Nov. 2015

¹³ Não confundir performance com performatividade. “A ideia de que a identidade é um construto performativo se constitui numa teoria complexa [...]. Se o espírito de Hegel é um sujeito viajante [...], o sujeito de Butler é um ator que simplesmente se põe de pé e “encena” sua identidade num palco metafórico de sua própria escolha. [...] Butler argumenta que a identidade de gênero é uma sequencia de atos (uma ideia que assenta em teorias existencialistas), mas ela também argumenta que não existe um ator (um *performer*) preexistente que pratica esses atos, que não existe nenhum fazedor por trás do feito. Ela esboça aqui uma distinção entre *performance* (que pressupõe a existência de um sujeito) e *performatividade* (que não o faz). Isso não significa dizer que não há sujeito, mas que o sujeito não está exatamente onde esperaríamos encontra-lo – isto é, “atrás” ou “antes” de seus feitos” (Salih, 2012, p. 65 - 66). O pensamento de Butler é extremamente denso, de modo que sugiro a leitura de seus livros, especialmente Problemas de Gênero (2008). Também recomendo a leitura de Sarah Salih (2012) sobre a Butler.

sexopolítica, que cristalizam e se mostram uma “essência” de um sujeito. Uma verdade inerente ao sujeito, portanto incontestável. Butler (2008) explica que

Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação (p. 200).

É a partir do pensamento pós-estruturalista de Butler que as ditas minorias sexuais passam a reivindicar a legitimidade de seus corpos “anormais” constituindo uma espécie de dobra (Deleuze, 1991) que permite a inclusão de outros elementos não binários. De acordo com Preciado (2011) é na década de 1990 que uma nova geração oriunda dos próprios movimentos identitários “começou a redefinir a luta e os limites do sujeito político “feminista” e “homossexual” (p.17). Segundo o autor, “essa ruptura inicialmente assumiu a forma de uma revisão crítica sobre o feminismo, operada pelas lésbicas e pelas pós-feministas americanas, apoiando-se sobre Foucault, Derrida e Deleuze” (ibid.). É importante ressaltar que tal ruptura não permaneceu apenas no campo teórico, nas artes, nas ruas e nos partidos políticos esse novo pensamento ganha forma e se materializa. Na realidade, o que ocorre é um movimento inverso, onde “as ruas”, os movimentos e os saberes subalternos passam a integrar um campo teórico e academicista das universidades. Nos interessa pensar de que modo esses “saberes subalternos” que confrontaram (e ainda confrontam) a sexopolítica ou o sistema influem em potências ou discursos que afetam ou contaminam (no sentido positivo) a arte e a história da arte.

No campo da arte, o feminismo a partir da perspectiva da “iconologia vaginal” (Marques, 2014) continuava reiterando esses essencialismos que não davam conta de uma multidão cujos corpos proclamavam uma radicalização que escapava o molde biologizante. Assim, o transfeminismo ocupa lugar de destaque nas análises das imagens



Figura 2 - Judy Bamber. *My little fly, my littler butterfly*, 1992

trans que deem conta de uma perspectiva não biológica da subjetividade e do sexo. Para Jaqueline Gomes de Jesus, o transfeminismo;

[...] é uma novíssima linha de pensamento e ação

feminista de terceira onda, herdeira do feminismo negro, que nega o caráter biologicista culturalmente atribuído ao gênero, reconhece a interseccionalidade das identidades, critica a hierarquia de opressões e, conseqüentemente, aponta para a necessidade de se criticar o sexo biológico como elemento orientador dos discursos sociais, incluindo os científicos, e das políticas públicas.

Em termos políticos, o transfeminismo é uma prática que valoriza as contribuições de todas as pessoas para a discussão dos direitos e a produção de saberes sobre os corpos, ao mesmo tempo em que empodera as falas, escritos e participação das pessoas trans. (Saraiva, 2014)

Assim, a epígrafe do filósofo espanhol Paul Beatriz Preciado se contrapõe às ideias essencialistas do feminismo. Para o pensador, o corpo *queer* é um corpo de resistência à sexopolítica. Ele aposta na subversão da estrutura tecnológica do gênero que produz subjetivação de corpos e identidades e deixa claro que embora “existam tecnologias precisas de produção dos corpos “normais” ou de normalização dos gêneros” (Preciado, 2011, p. 14), isso não significa que tais corpos sucumbam ao sistema hegemônico que catalisa subjetividades a partir do que o filósofo chama de tecnologias de gênero. Para ele, tais tecnologias não

Resultam num determinismo nem uma impossibilidade de ação política. Pelo contrário, porque porta em si mesma, como fracasso ou resíduo, a história das tecnologias de normalização dos corpos, a multidão *queer* tem também a possibilidade de intervir nos dispositivos biotecnológicos de produção de subjetividade sexual. (p.14, grifo meu)

Os corpos trans, os corpos gays efeminados, as drags, as lésbicas masculinizadas, etc. estarão fazendo política em modo 24/7. Esses corpos são corpos políticos por “natureza”. Mesmo ao responder determinadas tecnologias de produção do gênero, eles, os corpos, utilizam os meios terapêuticos e biopolíticos de produção de normalidade para construir-se enquanto sujeitos, mas ao mesmo tempo subvertendo a própria lógica de normalidade, isso porque desestruturam a “lógica” de inteligibilidade de gênero¹⁴. O filósofo evoca o conceito deleuziano

¹⁴“Judith Butler chama de matriz de inteligibilidade de gênero o dispositivo que constitui uma gramática prescritiva que restringe quais são as possíveis combinações entre corpo, sexo, gênero e desejo. Desse modo que, afirma Butler, as pessoas só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade de gênero [...] gêneros inteligíveis são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Butler afirma que essas noções de coerência e continuidade são efeitos de normas socialmente instituídas e mantidas, enfatizando, assim, que gênero não decorre natural e incontestavelmente de nosso aparato genital, mas sim de regras histórica e

de “desterritorialização” para argumentar que é necessário desterritorializar não o gueto, mas os meios hegemônicos no sentido de produzir fissuras no funcionamento de locais de saberes, de falas majoritárias e, sobretudo, na instituição do corpo sexuado. Para Preciado “esse processo de ‘desterritorialização’ do corpo obriga a resistir aos processos do tornar-se ‘normal’” (p.14). Contudo, é necessário observar que a normalidade produzida em corpos “anormais” será sempre uma “normalidade em processo”, portanto sempre política. Uma normalidade que irá questionar a própria ideia de normalidade, fazendo constatar que o regime hegemônico de tecnologias de gênero (ou sistema) é na verdade utópico e está superado desde o momento de sua criação por Money¹⁵. Em outras palavras, é um dispositivo que já nasce



Figura 3 - Vaudevillian Paul Vernon, 1870

obsoleto. Há, contudo, que se considerar que esse regime tecnológico produz efeitos, mas efeitos que escancaram sistematicamente suas inconsistências. Logo, estamos tratando na verdade de tecnologias de poder, de biopoder que durante muito tempo se materializou na arte, mas que, como veremos, começou a ser diluída no campo das artes através de imagens como as que, por exemplo, Duchamp produziu. Onde uma das questões era o rompimento com a tradição pictórica.

Além disso, Preciado não fala de todo feminismo. Há feminismos humanistas que embora lutem pela igualdade de gênero ainda se mantêm atrelados a certas partes da tradição acadêmica e artística. O feminismo radical e *queer* por exemplo, não seriam humanistas exatamente por ter como proposta política normas instituídas e, nisso, a tradição não caberia. Ou seja, esses feminismos rejeitam tanto a autoridade quanto a tradição. A figura 3 é uma

discursivamente produzidas que instituem como o corpo-sexuado deve generificar-se com base em uma heterossexualidade compulsória. Dessa forma, ‘a viabilidade de nossa identidade depende dessas normas sociais’” (Butler apud Borba, 2013)

¹⁵ Sobre esse tema ler “O modelo de John Money: entre o cromossômico e o estético” de Lucas Passos (2011) disponível em <https://ensaiosdegenero.wordpress.com/2011/11/18/o-metodo-de-money-entre-o-cromossomico-e-o-estetico/>

fotografia de 1870 de uma celebridade em São Francisco, chamada Vaudevillian Paul Vernon. Embora as tecnologias de gênero ainda não estivessem todas disponíveis, essas imagens aos poucos iam trazendo visibilidades às performances (Butler, 2008) não normativas. É nesse sentido que quando Money institui seu “método de produção de gênero”, ou como Preciado (2011) chama “moneísmo”¹⁶ a estrutura já está obsoleta! Não há como dar conta de uma explosão de subjetividades, as técnicas de controle da sociedade disciplinar serão sempre insuficientes, por mais que produzam efeitos bem concretos nos corpos!



Figura 4 - Duchamp -Rose Sélavy, 1921

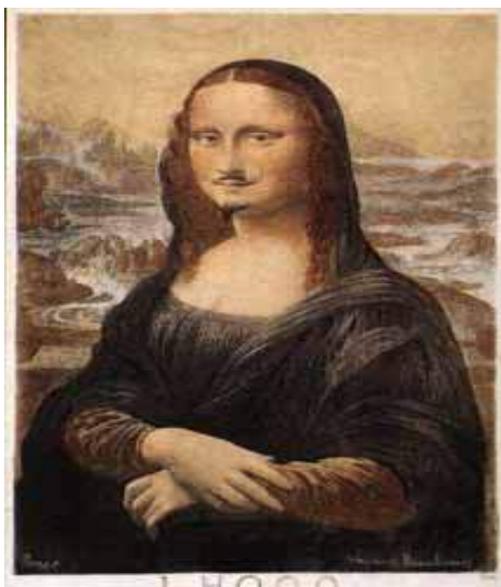


Figura 5 - Duchamp - L.H.O.O.O. 1921

Se tomarmos o campo da arte como partida, temos em Duchamp um dos primeiros abalos sísmicos da norma de gênero. Com ele, a arte que tematiza “questões trans” deixa de ser representação (e as pessoas trans objetos temáticos), para uma modernidade na qual as obras tornam-se contemporâneas, e há a possibilidade de pessoas trans serem produtoras ativas de suas próprias representações. Duchamp criou não só imagens da Rose Sélavy, mas também uma personagem que tinha “vida” própria (Tomkins, 2005). Rose Sélavy elabora

¹⁶ Segundo Preciado (2014), “os protocolos de gestão de crianças intersexuais repousam a teoria desenvolvida em 1955 por John Money (professor de psicopediatria do hospital universitário John Hopkins de Nova Iorque) e pelo casal Hampson, e posta em prática pouco depois pelo próprio Money e por Anke Ehrhardt”, ele continua dizendo que “a conclusão à qual chegava Money em 1955 não podia ser, aparentemente, mais revolucionária: o gênero e a identidade sexual são modificáveis até a idade de 18 meses”, e conclui dizendo que “a teoria da atribuição de sexo, produzida quase completamente por Money não suscitou nenhuma reação crítica no seio da comunidade científica” (p.132-133). Nesse sentido, o moneísmo configura-se como uma prática extremamente violenta que busca regular a práxis médica no sentido de construir uma “normalidade” de sexo e de gênero em pessoas intersexuais que são submetidas às cirurgias ainda bebês e tais procedimentos se estendem até a adolescência. Para o filósofo, essas tecnologias do gênero servem para camuflar a heterossexualização das “identidades sexuais” desviantes, inclusive em pessoas transexuais. O que concordo em partes, uma vez que muitas mulheres trans que se submetem à cirurgia de “mudança de sexo” se assumem como lésbicas ou bissexuais, nem todas se reconhecem enquanto heterossexuais. Nesse sentido, tendo a discordar do autor quando ele afirma que o processo de “mudança de sexo” deveria se chamar “mitologia heterossexual da diferença sexual” (p.126). Acredito que as mulheres trans não possam ser responsabilizadas, discursivamente, em função interesse hegemônico do sistema e pelo insucesso das cirurgias dos homens trans, que possui diversos complicadores conforme cita o autor. Além disso, a “normalidade” construída nesses corpos será, como já disse, uma normalidade sempre em processo e estará a todo tempo desafiando a matriz de inteligibilidade de gênero que por si só é um eixo pragmático/teórico biologicista.

ambas as possibilidades que correspondem a uma transformação ética importantíssima, esteja ela efetivada por artistas e historiadores trans ou não. Ele buscava colocar em questão o ato artístico, o fazer artístico, portanto a tradição em si. Madame Rose Sélavy foi uma personagem criada pelo artista em parceria com Man Ray, fotógrafo surrealista. O trocadilho “Sélavy” - *C'est la vie* – “é a vida...” também pode nos indicar que a dinâmica de nossas vidas não precisa estar atrelada à padrões de gênero. A “arte retiniana” ou a “arte que agrada aos olhos” era uma questão enquanto crítica para Duchamp. Para ele, o importante não era satisfazer a vista, mas provocar reflexões. O artista buscava confrontar sistemas hegemônicos de “fazer” e “ver” arte



Figura 6 - Andy Warhol - Lady Warhol, 1981

apresentando algo quase sempre inesperado, novo, diferente. No âmbito do dadaísmo, Duchamp constrói uma crítica à tradição artística, mas também, indiretamente, uma crítica de gênero moldando assim uma dupla crítica. Nesse sentido, Duchamp e suas imagens “subversivas” iniciam um processo antropofágico (ver terceiro capítulo) não só próprio ao sistema artístico, porque se apropriava de espaços e por vezes de símbolos históricos para trazer novas questões, mas do próprio sistema enquanto espaço de disputa política e ideológica.

Seis décadas após Duchamp, Andy Warhol faz o questionamento identitário ecoar. Precisamos efetivamente de uma identidade que generifique nossas existências? O limite das

categorias homem e mulher é levado ao extremo, é como se o artista participasse do fundamento de uma era pós identitária onde “homem” e “mulher” já não são termos capazes dar conta das multiplicidades humanas. As séries de fotografia de Warhol, realizadas em parceria com seu amigo Christopher Makos, exercem uma espécie de paródia às mulheres da alta sociedade;

O que se vê não é um homem que pretende ser uma mulher, e sim aparentar uma. Tudo em Andy Warhol gira em torno das aparências. No caso das imagens de Lady Warhol, há um referencial feminino específico: as excessivamente maquiadas e inexpressivas senhoras da alta sociedade europeia e americana, esposas dos empresários e industrialistas, que Warhol costumava retratar por encomenda. (Giosa, 2013)

O questionamento de gênero em Warhol é cirúrgico, ele critica uma sociedade narcisista orientada pelo consumo padronizado do pós-guerra. Para isso Warhol irá, tal qual Duchamp, se apropriar de gestos feminizados, acessórios e maquiagem mas mantém signos masculinos na construção de seu personagem; tal qual as gravatas, os pelos evidente, etc., justamente para reforçar uma certa androginia e a ficção nos modos de vida da sociedade pós-guerra. O *modus operandi* da antropofagia *queer*, nesse sentido, também estava presente em Warhol. Ele toma símbolos supra femininos e os mescla em gesto e nos traços de seu rosto para evocar uma androginia imagética capaz de proporcionar toda uma ressignificação da imagem sobre o que é gênero. Warhol não quer ser uma drag, nem uma mulher, nem homem, nem trans, nem gay, etc., mas através de sua imagem questionar paradigmas que extrapolem noções essencializadas, portanto binárias, de gênero.

A sociedade disciplinar e as instituições disciplinares teorizadas por Michel Foucault¹⁷ são modelos de estruturas hegemônicas de poder. Foucault teoriza a disciplina e a norma de modo a tentar diluir, no pensamento ocidental, práticas norteadas pela "vontade de

¹⁷ De acordo com Michel Foucault (2013) “o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica. A medicina é uma estratégia biopolítica” (p.144). Quando se diz quem é normal, tudo que foge às regras dessa “normalidade”, corresponde ao que é anormal, portanto passível de correção. As populações LGBT, sobretudo mulheres trans e travestis são consideradas anormais pelo viés cristão contemporâneo, “respondendo” uma lógica binária. A transexualidade é considerada doença mental classificada no Código Internacional de Doenças (DSM- V). Logo, a própria existências dessas pessoas torna-se em uma potência política pois as técnicas de “docilização de corpos” não é capaz de dar conta dessas subjetividades. A homossexualidade foi considerada doença até o início da década de 1990. No entanto, a transexualidade ainda se mantém tipificada, embora sejam coisas distintas, é preciso que as bandeiras do movimento LGBT enfrentem essa demanda com mais atenção e seriedade.

poder"¹⁸. A norma e a tradição em Foucault são dispositivos que nos mantém atrelados à modelos institucionais ultrapassados, portanto modos de produzir sujeitos ou corpos dóceis, não são mais possíveis (talvez nunca tenham sido) diante da dinâmica social e fundamentalmente no sistema. Preciado, no entanto critica a visão de Foucault. Segundo ele, os corpos da multidão *queer* são corpos que produzem fissuras sistemáticas e portando não são mais docilizados. Para Paul. B. Preciado (2011);

É preciso evitar a segregação do espaço político que faria da multidão *queer* um tipo de margem ou de reservatório de transgressão. Não precisamos cair na armadilha da leitura liberal ou neoconservadora de Foucault que nos levaria a pensar as multidões *queer* em oposição às estratégias identitárias, tendo a multidão como uma acumulação de indivíduos soberanos e iguais perante a lei, sexualmente irreduzíveis, proprietários de seus corpos e reivindicando seus direitos ao prazer inalienável. A primeira leitura objetiva uma apropriação da potência política dos anormais numa ótica de progresso; a segunda ignora os privilégios da maioria e da normalidade (hétero) sexual, não reconhecendo que esta última é uma identidade dominante. É preciso admitir que os corpos não são mais dóceis. (p.15)

Aparentemente, o termo *straight* utilizado por Preciado em seu ensaio “Multidões *queer*” (2011), equivale em sentido ao termo cis, portanto não se trata de sinônimo de “hétero”. Quando o filósofo proclama a multidão *queer* como potência de resistência, o transfeminismo ainda está, de certa forma, invisibilizado e eram poucas as publicações a respeito, como são no campo da arte. Diversos indivíduos da multidão *queer* também podem “constitui-se” sexualmente como heterossexuais. Esse ser heterossexual, de um paradigma que subverte a lógica do sistema, é simplesmente um movimento antropofágico da sexualidade, e da própria ideia de identidade hegemônica.

Preciado afirma que “identificações negativas como “sapatas” ou “bichas” são transformadas em possíveis lugares de produção de identidades resistentes à normalização” (2011, p. 15). Penso que a heterossexualidade experimentada por parte dos indivíduos trans e/ ou não binários é igualmente uma força de transformação que produz resistência incessante à

¹⁸ A vontade de poder é um enunciado nietzschiano. Para o filósofo “Os homens construíram a história como se existissem fenômenos morais. Nietzsche nos adverte de que o que existe são as *interpretações morais dos fenômenos*. Ao interpretar, o homem necessariamente estabelece um valor, que é dado pela sua perspectiva. O perspectivismo é subjetivo, e, nesse caso, falta ao conceito de realidade, uma vez que não há nada que justifique o imaginário” (Ignacio) Ele nos mostra que “por trás dos valores construídos pelo homem, tais como a justiça, liberdade, igualdade, esconde-se a *Vontade de Poder* pervertida.” (ibid.).

norma. Uma “bicha heterossexual” produz tanta potência quanto a “bicha gay efeminada” ou a mulher cis-hétero masculinizada, etc. Essa também é a antropofagia das multidões *queer*. Preciado (2011) afirma que “os corpos da multidão *queer* são também as reapropriações e os desvios dos discursos da medicina anatômica e da pornografia, entre outros, que construíram o corpo *straight* e o corpo desviante moderno” (p. 16), dando-nos, assim, pistas da antropofagia e da potência das multidões *queer* em reapropriar-se do discurso sobre seus corpos, de modelos de comportamento, nas artes e das imagens e reconfigura-se infinitamente por que o que está em jogo, conforme diz o filósofo, é “como resistir ou como desviar das formas de subjetivação sexopolíticas” (p.16).

É a partir dessa ideia de reapropriação que nos apropriamos do conceito de antropofagia e do transfeminismo como dispositivos que permitem a operacionalização da estética *queer*. Ou seja, é a partir desses dispositivos que a antropofagia faz sentido neste estudo. A ideia de se reapropriar de práticas, discursos e métodos para construir uma nova (ir) realidade a partir de corpos subalternos não é apenas revolucionária, é transgressora! Donna Haraway em “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial” (1995) diz que “nenhuma perspectiva interna é privilegiada, já que todas as fronteiras internas-externas do conhecimento são teorizadas como movimentos de poder, não movimentos em direção à verdade” (p.9). Os “saberes localizados” são métodos, é uma forma de fugir de “universalismos” hegemônicos que, de certa forma, descontextualizem epistemologias ou “literaturas menores” (Deleuze & Guattari, 2014) e práticas “subalternas”. Os saberes localizados/subalternos são os métodos de resistência e de política para práticas institucionalizadas, do ponto de vista político-acadêmico, e hegemônicas do ponto de vista sócio-político.

Uma epistemologia para as diferenças é, sobretudo, uma possibilidade para as alteridades, do ponto de vista político, e/ou (não) identitário, e/ou cultural. Para Haraway (1995)

Os construcionistas sociais puderam sustentar que a doutrina ideológica do método científico e toda a verborragia filosófica a respeito da epistemologia tinham sido inventadas para distrair nossa atenção de chegar ao conhecimento do mundo efetivamente através da prática da ciência. Deste ponto de vista, a ciência – o jogo real, aquele que devemos jogar – é retórica, é convicção de atores sociais relevantes de que o conhecimento fabricado por alguém é um caminho para uma forma desejada de poder bem objetivo (p. 10).

O poder é exercício e exercício é sempre relação. Se o transfeminismo é uma luta para que pessoas trans possam ser cidadãs, para além disso, é a luta para que possam existir. Resistir ao poder da sexopolítica, das práticas de subjetivação das tecnologias de gênero, enfim do sistema; estamos tratando, portanto, de um mecanismo onde os subalternos e seus saberes encontram sustentação, através da estética *queer*, para potencializar suas vozes, suas subjetividades e, sobretudo, seus corpos. Na arte, isso só será possível através da ação antropofágica.

2.1 A androginia como paradigma de mistificação

Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. As núpcias são sempre contra natureza. As núpcias são o contrário de um casal. Já não há máquinas binárias: questão-resposta, masculino-feminino, homem-animal, etc.

Gilles Deleuze e Claire Parnet, Diálogos, 1998

Porém antes de pensarmos a antropofagia a partir da perspectiva *queer*, julgamos ser importante contextualizar e localizar a produção imagética que na história da arte, através de algumas imagens, ecoa o fantasma do exotismo ou da mitificação dos corpos “anormais”. José de Ribera quando pintou “a mulher barbuda”¹⁹ executou uma pintura que, para além das questões formais as quais não iremos nos



Figura 7 - José de Ribera, *A mulher barbuda*, 1631

ater, fez saltar para fora do quadro todo um imaginário mistificado capaz de provocar estranheza. Não seria uma mulher, mas também não seria um homem! Ou é uma mulher que “virou” homem! Ou é os dois! Essa “confusão” e ambivalência de corpos na composição espacial da imagem causa estranhamento e uma certa “abjeção”. É evidente que as obras nunca são percebidas da mesma maneira ao longo da história, as mesmas imagens “mudam” no decorrer do tempo, ou seja, são percebidas de acordo na sua “inflexão” no tempo-espço. Nesse sentido, são trans-históricas. Atravessam a história ressignificando-se. Contudo, a imagem nos dá pistas bem objetivas sobre como devemos ler e entender a imagem de Magdalena Ventura, figura retratado por Ribera. Na parte, direita do quadro uma grande inscrição em latim diz o seguinte:

“Vejam, um grande milagre da natureza. Magdalena Ventura da cidade de ‘Accumulus Insomnium’, na

¹⁹ Apresentamos na figura 7 apenas uma metade do quadro, de modo a focar os pontos discutidos. A imagem inteira é facilmente encontrada na internet.

vulgar língua de Abruzzo, reino de Nápoles, com cinquenta e dois anos de idade. Algo incomum aconteceu aos seus trinta e sete anos de idade, ela começou a passar pela puberdade e começou a crescer uma expressa barba fazendo com que ela pareça mais com um senhor barbudo a uma mulher que até então havia perdido três filhos fruto da união com seu marido, Felix de Amici, quem vocês podem notar ao seu lado. José de Ribera, um espanhol marcado pela cruz de Cristo, uma segunda Apelles de seu próprio tempo, por ordem do duque Fernando II de Alcalá, vice-rei em Nápoles, descrito em uma maneira maravilhosamente realista. 17 fevereiro de 1631”²⁰.

A ideia da “natureza sagrada”, clara na mensagem “vejam, um grande milagre da natureza”, norteia o entendimento sobre a obra realizada sob encomenda de Fernando II e atualmente parte do acervo do museu do Hospital de Taverna em Toledo. Em diversos momentos da história da arte esse tipo de representação médico-patológica era encomendado por nobres muito mais para ilustrarem suas paredes do que propriamente para fins de estudos médicos. Ribera foi pupilo de Caravaggio, daí a carga dramática na obra. Se olharmos aproximadamente, ampliando a imagem, percebemos lágrimas e vermelhidão nos olhos de Magdalena, fazendo a dimensão subjetiva da mulher saltar aos olhos! As formas da mão, das linhas do rosto/pele e sobretudo dos seios fartos amamentando um bebê reposicionam a imagem dentro de um sistema sociocultural que mistifica tais corpos. As únicas pistas da “feminilidade” da mulher, além do título em si, são os seios, as vestimentas e o bebê amamentando. A medicina contemporânea chama o distúrbio endocrinológico de Magdalena de hirsutismo; uma espécie de “incongruência” hormonal que produz androginia nos corpos lidos ao nascimento como femininos. Em linhas gerais, essa é uma imagem que objetifica, para além de mistificar, não só a imagem da Maria Magdalena como de outras tantas mulheres que ao longo da história sofreram/ sofrem com o mesmo “problema”.

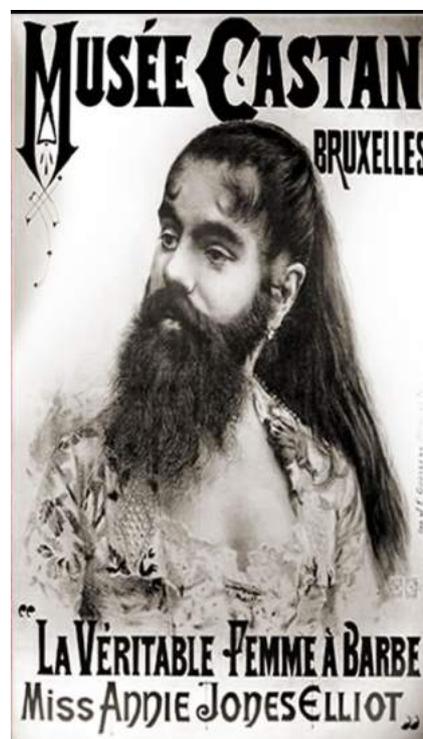


Figura 8 - Mulher barbuda dos circos do início de século XX

²⁰ texto traduzido do inglês, disponível em <http://wtfarthistory.com/post/10240417642/a-bearded-woman-breastfeeding>. Acesso. 04 Jan. 2016

Se percorremos ainda mais atentamente a imagem de Ribera, notaremos que o seio esquerdo da Magdalena está no centro de seu tórax, o que evidencia um certo exagero por parte do artista, ou seja; não se trata de uma representação fiel, pautada na verossimilhança, mas a representação de algo curioso, exótico, místico, verdadeiramente uma manifestação de uma natureza que reside muito mais nos olhos de quem que propriamente no corpo de Magdalena Ventura. O próprio bebê amamentando nos seios “daquilo” que poderia ser lido como homem, em si, já causa estranheza. Os dedos grossos, além da aparência “robusta” da mulher mostram uma masculinização que não vemos, por exemplo, nas mulheres barbadas do circo²¹ (ver figura 8). Toda “aura” da imagem parece ter sido produzida para impactar o expectador, gerar um conflito de ordem simbólica e a marcar imediatamente, no campo simbólico, como “Outro”, a alteridade.

Para os historiadores da arte Maria Louro Berbara e Raphael Fonseca (2011) “na história ocidental moderna, a androginia é quase sempre considerada repulsiva e monstruosa” (p.2241). Segundo os historiadores da arte

O medo ao hermafrodita ou à ambiguidade sexual se relaciona ao medo do outro. Nesse sentido, nos séculos XVI e XVII não foi incomum que imagens do novo mundo representassem seus habitantes como hermafroditas (p.2245)

Contudo, notamos que há também admiração mesmo quando se imputa ao corpo uma ordem de sagrado, que mais tarde, epistemologicamente, “vira” para a ideia de monstruosidade (Foucault, 2010). Para os homens e mulheres da Renascença isso, a ideia de sagrado, não estava atrelado a algo negativo. Pelo contrário, ao longo da história há registro de cultuação aos ditos eunucos que exerciam uma função social simbólica no seio das sociedades antigas. Nesse sentido, o andrógino pode ser terrível, belo e perfeito. Aliás, o próprio conceito de beleza/ belo é relativo na história da arte, segundo Argan, “dizer que uma coisa não é bela é um juízo; a coisa não é bela em si, mas no juízo que a define como tal” (ARGAN, 1992, p. 17). Assim, devemos considerar sempre o caráter histórico e cultural sobre a crítica aos modelos de representação que mistifiquem os corpos andróginos. De modo que, mesmo que atualmente tais imagens possam ser lidar como imagens “exotificadas”, durante séculos significou algo

²¹ Apesar a androginia evidente na figura 8 e da espessa barba, a mulher apresentada neste folder sofreu uma “masculinização” muito menos intensa que a de Ribera. A maior parte das imagens de mulheres dos “circos dos horrores” as quais encontrei durante a pesquisa, apresentavam clara androginia e sinais aparente de masculinização, mas nenhuma tão intensa quanto a representada por Ribeira. O que me leva a supor que há um certo exagero em sua representação que somado seu texto intui uma certa euforia diante da androginia de Magdalena Ventura.

positivo. Portanto, “feio”, “belo”, “sagrado”, “maldito”, “desprezível”, etc., são termos relativos que estão sempre condicionados no “hiato espaço-tempo”.

Desde a Antiguidade até os tempos atuais os corpos se modificaram, bem como os ideais de beleza e perfeição. Durante, principalmente, a Idade Média, a beleza estava ligada à noção de pureza divina e ao abandono total ao corpo, tido apenas como morada do espírito. (Candido, et al., 2012 p. 3)

No primeiro volume de *História do Corpo* (Corbin, et al., 2012) podemos notar que ao longo dos séculos que compreenderam da Renascença às Luzes, ocorreu uma grande mudança na forma como o corpo era entendido à nível epistemológico. Ao aprofundarmos a leitura nos volumes 2 e 3, da série de Corbin e Cia., perceberemos que a forma como corpo é narrado e, de certo modo, estudado continua em processo. Nesse sentido, a contemporaneidade, especialmente os movimentos sociais que lutam por igualdade de gênero, descolonização dos corpos trans (V, 2012), o transfeminismo, etc., buscam re-contextualizar a inserção do corpo tido, atualmente, como anormal, no seio social a partir de uma visão biologicista, através de discursos que empoderem corpos e subjetividades.

Entretanto, o discurso religioso e o discurso médico estão sempre permeando essas alteridades de modo a marca-las como “fora do lugar”, portanto passível de produzir não só medo ou “descontextualização da ordem natural” (em geral no discurso religioso), mas também possíveis de condicionamento para dentro de uma suposta normalidade (prática médica amplamente criticada por Preciado). Os monstros de outrora são os anormais da contemporaneidade. As instituições de



Figura 9 - Gravura de Michel Maier, *Symbola Aureae Mensae*, 1617

controle, teorizadas por Foucault, no campo de gênero posta em prática por Money e sua tentativa de normalizar os corpos “anormais”, não eram um problema até, digamos, meados do século XVIII, no campo religioso o sentido era místico. Para Elémeri Zolla (1997)

O andrógino é símbolo da identidade suprema na maioria dos temas religiosos. Representa o nível ser não manifesto, a fonte de manifestação, que corresponde

numericamente ao zero, o número mais dinâmico e enigmático; a soma de dois aspectos da unidade $+1 - 1 = 0$. O zero simboliza androginia como ponto de início da numeração, a divisibilidade e a multiplicabilidade. (p. 5)

Zolla faz uma extensa e interessante análise sobre a androginia ao longo da história com análises contundentes. A figura 9, foi retirada de seu livro, trata-se de uma gravura de Michel Maier chamada *Symbola Aureae Mensae* de 1617 e mostra Alberto, o Grande, mestre de Tomás de Aquino, apontando para uma figura andrógina com um Y na mão na altura de suas duas cabeças. O falo e a vagina em contraposição às cabeças feminina e masculina, bem como o ventre e o tórax, indicam a androginia da figura. De acordo com Zolla (1997) o Y é o símbolo que divide a essência dos seres, “representava a natureza masculina e feminina e, como tal, eterna” (p.42). Essa aura mística implícita simbolicamente nos corpos trans é diluída, ressignificada e subvertida a partir da antropofagia *queer* e a sua estética. Na estética *queer* não há espaço para a ideia de sagrado, só há espaços para micro revoluções dos corpos, das subjetividades e das singularidades.

Essa visão metafísica, que atravessava os corpos andróginos, começa a ser transformada a partir da Era Clássica. É neste momento que a sacralidade do mundo começa a se transformar. Essa “cronologia da mudança” ou essa “arqueologia da transformação” do saber sobre o corpo tem no iluminismo a desnaturalização de tudo aquilo que não faz parte da norma. Esse percurso é discutido por Thomas Laqueur (2001) em *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. O autor sustenta que é no

final do século XVII, em certos contextos específicos, o corpo não era mais visto como um microcosmo de uma ordem maior na qual cada partícula da natureza é posicionada dentro de várias camadas de significação” (p.22).

Em linhas gerais, Laqueur demonstra que o modelo da “carne única” (sexo único), onde o corpo da mulher cis é tido como inferior – uma visão essencialmente cristã que bebe na fonte do mito de Adão e Eva, versando sobre Eva ter sido criada a partir de uma costela de Adão – não desapareceu mesmo durante a “implementação”, durante o iluminismo, do modelo de “duas carnes” (dois sexos). Isso não quer dizer, entretanto, que não tenha havido uma mudança de paradigma. O próprio autor deixa claro que

As novas formas de interpretar o corpo não foram consequência de maior conhecimento científico específico; resultaram de dois grandes desenvolvimentos distintos analíticos, mas não históricos: um epistemológico, o outro político (p.22)

Michel Foucault em *Os anormais* (2010) argumenta que é durante a Idade Clássica que

surge “o que podemos chamar de uma ‘arte de governar’” (p.42). É justamente durante este período de nossa história em que se instituí o governo das subjetividades através daquilo que Foucault chamou de instituições de controle. Para o filósofo, é nesse período que se estabelece o governo das crianças, dos loucos, dos pobres e, depois dos operários. É também nesse período em que o corpo passa a ser governado, especialmente o sexo e o gênero que aparentemente, segundo Laqueur (2001), são “conceitos” que se “auto reivindicam” historicamente. Está dada assim a criação do monstro humano, posteriormente do indivíduo a ser corrigido e da criança masturbadora (FOUCAULT, 2010), elementos que culminarão, no século XIX, conforme diz Foucault, nos “dispositivos” que buscaram dominar as anomalias. Para Foucault (2010)

A noção de monstro é essencialmente uma noção jurídica – jurídica, claro, no sentido lato do termo, pois o que define o monstro é o fato de ele constituir, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza. Ele é um registro duplo, inflação às leis em sua existência mesma. O campo de aparecimento do monstro é, portanto, um domínio que podemos dizer “jurídico-biológico” (p.47).

Trata-se, portanto, de uma “embriologia” dos processos de criminalização social aos quais pessoas trans, homossexuais, lésbicas, intersexuais, etc., estão condicionados atualmente. Esses três elementos se sobrepõem no século XIX e, de acordo com Foucault, tornam-se os anormais, os desviados, os passíveis de correção. Contudo, o monstro é que é o problema. É ele que “interroga tanto o sistema médico como o sistema judiciário. É em torno do monstro que toda a problemática da anomalia vai se desenrolar por volta de 1820 – 1830” (Foucault, 2010, p. 53). Oras, aparentemente, a transexualidade na contemporaneidade é que cumpre tal fatídico papel. É sobre ela que a medicina vem se debruçando desde a década de 1950 com Money, como veremos nos próximos capítulos, e o judiciário tem sido convocado a se pronunciar cada vez com mais frequência e tem tomado decisões questionáveis baseadas em estudos clínicos e psiquiátricos de mais de dois séculos atrás (Silva, 2014), há, contudo, de se reconhecer que houve avanços, ainda que ínfimos. Ainda segundo Foucault (2014)

O indivíduo, durante muito tempo, foi autenticado pela referência dos outros e pela manifestação de seu vínculo com outrem (família, lealdade, proteção); posteriormente passou a ser autenticado pelo discurso de verdade que era capaz de (ou obrigado a) ter sobre si mesmo. A confissão de verdade se inscreveu no cerne dos procedimentos de individualização pelo poder (p. 65 - 66).

Essa utopia da verdade permeará discursos epistêmicos que, de certo modo, produzirão

efeitos muito concretos para determinadas subjetividades, como vimos acima, por exemplo, na medicina e no direito. Nesse sentido, surgirão, como veremos nos próximos capítulos, os feminismos, a teoria *queer* e o transfeminismo para trazer um pensamento crítico à essas noções de verdade que invariavelmente condicionarão determinadas subjetividades.

No hindu, no budismo, no próprio cristianismo (Zolla, 1997) a dicotomia feminino/masculino sempre esteve em paralelo, hora na representação como enunciado do sagrado, posteriormente carregando a aura de monstro. Essa dualidade permeou o pensamento ocidental e mais tarde acabou por estigmatizar corpos e subjetividades, mas para além disso passa-se aos poucos a instituir-se em uma norma que regula os corpos através das sexualidades e do gênero. A sociedade ocidental acostumou exibir nos espetáculos circenses corpos humanos fora dos padrões de normalidade. Anãos, pessoas com diversos membros, siameses, pessoas albinas, mulheres barbadas, etc. O espetáculo dos “horrores” consistia no condicionamento de determinados corpos. Essa perversidade que literalmente criou monstros a serem combatidos, como vimos, contribui para instituição, ou melhor, para subalternização de algumas subjetividades; os circos dos horrores, evidenciavam talvez não as chamadas “aberrações humanas”, mas o próprio sistema que produzia certos tipos de perversidade através de um humor absolutamente questionável. De monstros à potência; a estética *queer* busca ressignificar e discutir a alteridade através da arte, a partir de uma multidão que agora pode identificar-se com essas imagens, pode perceber suas existências tendo visibilidades críticas, em outras palavras, representatividade.

Será que sexo e gênero até três séculos atrás foram a mesma coisa? Aparentemente, a resposta é sim! Se ao longo dos séculos anteriores, especialmente a partir do iluminismo, houve a diferenciação sexual, a nível pragmático – o corpo não era mais uma instituição sagrada, mas sim fruto de um processo biológico racional – a contemporaneidade vem se aprofundando na crítica e propondo uma nova divisão: desta vez a divisão entre sexo (anatomia sexual) e gênero (conjunto de práticas culturais) afirmando a radicalidade da diferença entre sexo e gênero afim de desconstruir discursos que aprisionem uma multidão: do micro da subjetividade à multidão *queer* e antropofágica.

3. Antropofagia *Queer*

“Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente.
Economicamente. Filosoficamente”.

Oswald de Andrade, Manifesto Antropófago, 1928

"Entramos num tempo em que as minorias do mundo começam a se organizar contra os poderes que lhes dominam e contra todas as ortodoxias"

Félix Guattari, *Recherches (Trois billion Pervers)*, 1973

As duas epígrafes nos dão pistas desses jogos de forças que buscam reconfigurar paradigmas sociais, estéticos, representacionais, políticos, éticos, etc. Quando Oswald de Andrade lança o manifesto antropófago, na primeira metade do século XX, seu objetivo não era exatamente negar culturas exteriores à brasileira, mas também não apenas copiá-las. Não essencializar uma demanda cultural exterior à nossa, mas sim deglutí-la! O manifesto antropófago, o qual chamarei de antropofágico, é um marco no modernismo brasileiro, uma estratégia político-cultural que criticava a elite brasileira, no sentido de sua submissão aos países tidos como desenvolvidos. Tratava-se de um aprofundamento da crítica iniciada na “Poesia Pau Brasil”. Em linhas gerais, Oswald de Andrade propunha devorar culturalmente as técnicas artísticas importadas de modo a reelabora-las, repensá-las e, assim, transformá-las em produto de exportação. A imagem que inspira Oswald é o Abaporu de Tarsila do Amaral, sua amada. Abaporu, deriva da língua tupi-guarani e significa “homem que come” (Santos, et al., 2015).

O manifesto é uma espécie de resposta à algumas questões trazidas pela Semana de Arte de moderna de 1922 que aconteceu em São Paulo. Oswald de Andrade defendia uma liberação do “instinto primitivo” através da retomada de certos valores como, por exemplo, o indígena e a inocência, os quais ele acreditava estar de algum modo presentes na cultura brasileira. Portanto, significava “uma atitude brasileira de devoração ritual²² dos valores europeus, a fim de superar a civilização patriarcal e capitalista, com suas normas rígidas no plano social e os seus recalques impostos, no plano psicológico” (Candido, 1985 p. 43).

Em outras palavras, uma forma de resistência à um sistema maior que condicionava saberes e/ou subjetividades “menores”. Ora, trata-se na realidade de uma ideia muito próxima

²² Para os índios tratava-se de um ritual sagrado dado através da devoração ritual, uma prática que, em linhas gerais, consistia em se alimentar com a carne dos seus rivais de modo a incorporar sua virtude.

da teoria *queer*, ou da multidão *queer*, teorizadas por Butler, Preciado e depois pelo transfeminismo. Em subjetividade antropofágica, de Suely Rolnik (1998), essa aproximação fica mais evidente, embora a autora não pense propriamente o *queer*. Sua narrativa sobre as subjetividades nos permite estabelecer aproximações sobre a relação entre multidão de subjetividades, ou a multidão *queer*, e os processos culturais da antropofagia elencados por Oswald de Andrade. Veremos isso com mais detalhes adiante. Com efeito, o *queer* é um termo carregado de ressignificações e de reapropriações. Segundo Helena Vieira (2015)

Queer é uma palavra inglesa, usada por anglófonos há quase 400 anos. Na Inglaterra havia até uma “Queer Street”, onde viviam, em Londres, os vagabundos, os endividados, as prostitutas e todos os tipos de perversos e devassos que aquela sociedade poderia permitir. O termo ganhou o sentido de “viadinho, sapatão, mariconha, mari-macho” com a prisão de Oscar Wilde, o primeiro ilustre a ser chamado de “queer”. Desde então, o termo passou a ser usado como ofensa, tanto para homossexuais, quanto para travestis, transexuais e todas as pessoas que desviavam da norma cis-heterossexual. Queer era o termo para os “desviantes”. Não há em português um sinônimo claro, talvez, como propõe a professora Berenice Bento, possamos pensar o *queer* como “transviado”²³.

O *queer* desde sempre esteve à margem, mas chegou o tempo em que essas minorias passam a se organizar e pleitear um *status quo* de existência, conforme diz uma das epígrafes citas por Felix Guattari. O *queer* passa a questionar todo o sistema, o *queer* escancara as violências, desestabiliza hierarquias e propõe novos significados de potência subjetivas. Em outras palavras, o *queer* é uma aposta nas subjetividades de forma ilimitada. Nas palavras do sociólogo Richard Miskolci (2012);

o *queer* busca tornar visíveis as injustiças e violências implicadas na disseminação e na demanda do cumprimento das normas e das convenções culturais, violências e injustiças envolvidas tanto na criação dos ‘normais’ quanto dos ‘anormais’. (p. 26).

Ele continua explicando que os “novos” movimentos, tinham algo em comum e partilhavam de sistemas de exclusão, o que proporcionou o surgimento do *queer*;

²³ Disponível em <http://www.revistaforum.com.br/osentendidos/2015/02/22/vamos-falar-de-transfeminismo/>

o que hoje chamamos de queer, em termos tanto políticos quanto teóricos, surgiu como um impulso crítico em relação à ordem sexual contemporânea, possivelmente associado à contracultura e às demandas daqueles que, na década de 1960, eram chamados de novos momentos sociais (p. 21, grifo meu).

Para Miskolci, surgiram três “novos” movimentos sociais que de certa forma se destacaram em seu ativismo social e político e eram formados pelos movimentos feministas considerados de “segunda onda, o movimento da população negra responsável pela reivindicação dos direitos civis no sul dos Estados Unidos e o movimento homossexual. Miskolci (2012) alega que;

Eles são chamados de novos movimentos sociais porque teriam surgido depois do conhecido movimento operário ou trabalhador, e porque trouxeram ao espaço público demandas que iam além das de redistribuição econômica. Na verdade, essa classificação foi feita *a posteriori*, tentando superar, com sucesso apenas parcial, uma perspectiva ‘economicista’ que deixou de reconhecer a importância do feminismo desde sua primeira onda, na qual se constitui como movimento social muito antes, já em sua luta pelo direito ao voto e à educação para as mulheres ainda no século XIX (p. 21).

Para o sociólogo, a ideia pela qual esses movimentos eram percebidos como “novos”, em certo sentido, incute uma espécie de eurocentrismo porque;

atribui caráter de vanguarda apenas ao movimento operário das sociedades industriais do Ocidente, ignorando o movimento abolicionista que lutou pela libertação dos escravos um século antes, sobretudo em países como o Brasil e os Estados Unidos. O que havia de novo nos movimentos sociais da década de 1960 era uma maior participação de camadas da classe média e até populares em lutas já existentes, mas que passaram a adotar um novo repertório de demandas em um cenário político em que as instituições tradicionais como o Estado e os partidos passavam a ver questionada sua representatividade e/ou autoridade (2012, p. 22).

Miskolci (2012) conclui afirmando que, de modo geral, tais movimentos sustentavam que “o privado era político e que a desigualdade ia além do econômico” (ibid.). Na verdade, começaram a perceber que existiam estratégias ou relações de poder que incidiam nos modos de vida e de existência dos indivíduos. Portanto, passam a reclamar não apenas o corpo, mas

também o desejo e a sexualidade. Diríamos que, em certo sentido, começam a perceber uma dimensão, a nível político e social, mais ampla sobre identidade que mais tarde enfrentará novas críticas, como veremos durante os próximos capítulos. Miskolci (2012) diz que;

A luta feminista pela contracepção sobre o controle das próprias mulheres, dos negros contra os saberes e práticas racializadores e dos homossexuais contra o aparato médico-legal que os classificava como perigo social e psiquiátrico tinham em comum demandas que colocavam em xeque padrões morais. Assim, em termos políticos, o queer começa a surgir nesse espírito iconoclasta de alguns membros dos movimentos sociais expresso na luta por desvincular a sexualidade da reprodução, ressaltando a importância do prazer e ampliação das possibilidades relacionais (p. 22).

Logo, pensamos que aglutinar a ideia de antropofagia, a partir da ideia de “Subjetividade Antropofágica” de Rolnik (1998), com as práticas do pensamento transfeminista faz todo sentido no contexto da multidão *queer*, uma multidão de subjetividades com potência para romper com modelos tradicionais e hegemônicos de gênero e sexualidade que, como vimos, começou a ser esboçado a partir da década de 1960.

Uma antropofagia *queer* seria a busca por uma resposta crítica ao processo social e artístico que explorou corpos através de perspectivas que visassem a superação de modelos de representação exotificados, místicos, sagrados e/ou miméticos, trazendo à luz atores “não-normativos” em construções imagéticas pouco ou nada convencionais. O corpo *queer* é heterogêneo. Ele é cis, ele é trans. Ele é pardo, negro ou branco. Ele é de todas as raças. Ele é não binário, mas pode ser binário. Ele possui sexualidades diversas, ele pertence a diferentes classes sociais. O *queer* é por excelência rizoma! A antropofagia *queer* destitui a norma e reconfigura um sistema de saberes onde epistemologias menores (Deleuze & Guattari, 2014) coexistem numa disposição cartográfica infinita. A margem é o centro e o centro é a margem. Essa inversão de sentidos estimula manifestações criativas e propõem novos valores morais e éticos no campo da cultura, antes invisibilizadas por “superegos norma-hegemônicos”. Essa também é a multidão *queer* da qual Preciado nos fala. Os atores são diversos, as alteridades estão dispostas, coexistindo numa dada cartografia social ampla, à margem das normas de gênero e sexualidade, sobre as quais estão se reapropriando, principalmente a partir das primeiras décadas do século XXI, de seus corpos, suas subjetividades, seus saberes e suas potências numa espécie de antropofagia social. Rolnik (1998) afirma, conforme citamos brevemente numa nota de rodapé, que;

A inspiração da noção de antropofagia vem da prática dos índios tupi que consistia em devorar seus inimigos, mas não qualquer um, apenas os bravos guerreiros. Ritualizava-se assim uma certa relação com a alteridade: selecionar seus outros em função da potência que sua proximidade intensificaria; deixar-se afetar por estes outros desejados a ponto de absorvê-los no corpo, para que partículas de sua virtude se integrassem à química da alma e promovessem seu refinamento. (p. 129)

Contudo, a partir da década de 1930 um novo sentido de antropofagia é posto em questão no Brasil e o “chamado *Movimento Antropofágico* extrai e reafirma a fórmula ética da relação com outro que preside este ritual, para fazê-la migrar para o terreno da cultura” (Ibid.). Ora, no campo sócio-político e cultural, a teoria *queer* se movimenta de forma semelhante, desta vez tomando como ponto de partida as violências e as injustiças que se operam no interior da norma de gênero e sexualidade. Nesse sentido, uma antropofagia *queer* opera contra hegemonicamente (modelos cisnormativos de sexualidade e gênero) para estabelecer uma nova ordem de valor estético, pautada não mais em “mimeses corpo-afetivas”,



Figura 10 - Catherine Opie, *Normal*, série *Portraits*, 1993 - 1997

normas sexuais ou modos de produção de subjetividade que condizem com estruturas neoliberais. A antropofagia *queer* interessa-se por corpos disformes, corpos que produzam sentido fora de contextos normativos imagéticos, corpos que não respondam à critérios inteligíveis, corpos entendidos como abjetos e sexualidades que rompam com modelos hegemônicos. A antropofagia *queer* irá, portanto, estabelecer mecanismos para composição da estética *queer*. Uma estética capaz de trazer ao holofote social questões que afrontem qualquer



Figura 11 - Akram Zaatar, *Najm and Asmar*, 2007

modelo que condicione corpos e sexualidades. Um exemplo desse esboço teórico pode ser visualizado na figura 10, o normal dependerá sempre do ponto de vista daqueles que circulam nesses “entre espaços”, ou seja, a normalidade é sempre uma ficção que se afirmará no discurso e que tangenciará, baseada em pressupostos biopolíticos, práticas “coerentes”.

Com efeito, ao discorrer sobre a antropofagia, Rolnik (1998) elenca, como termo

catalizador, a palavra contaminação. Segundo a autora, o Movimento Antropofágico obteve êxito ao flexionar “erudito e popular, nacional e internacional, mas também entre arcaico e moderno, rural e urbano, artesanal e tecnológico” (p. 131). A antropofagia *queer* estabelece relações semelhantes quando, por exemplo, artistas, sejam trans ou não, produzem obras potentes capazes de questionar a lógica de gênero vigente e como o fez uma série de artistas cis, tais como Nan Goldin, Diane Arbus²⁴, Paz Errazuriz, Andy Warhol, Marcel Duchamp, Akram Zaatari, Robert Mapplethorpe, Marco Marco (na moda), Catherine Opie (figura 10) e outros (algumas outras imagens no anexo). A estética *queer* não



Figura 12 - Cindy Sherman, *Untitled*, 1989

consiste em apenas produzir um conteúdo imagético que traga à cena pessoas trans ou pessoas de orientações sexuais diversas. Ela só é possível se esses trabalhos puderem funcionar como questão de ordem simbólica, social e política e que irão produzir sentidos singulares onde o Norte é a demanda que constituíra um abalo nas normas visuais do sistema. Um sentido político, social e estético que emanam da imagem e atravessam discursos pré-concebidos sobre gênero e sexualidade a partir de epistemologias, agências essencialistas e normativas. Uma visão apenas das obras como agenciamentos transparentes de questões não-estéticas é apenas uma polarização que redundava ao mesmo problema que a visão acadêmica e ultrapassada da história da arte.

Para Suely Rolnik (1998) o Movimento Antropofágico

toma corpo um ‘em casa’ que encarna toda heterogeneidade dinâmica da consistência sensível de que é feita a subjetividade de qualquer brasileiro a qual se cria e recria como efeito de uma mestiçagem infinita – nada a ver com a identidade (p.131).

Na antropofagia *queer* o “em casa” é o corpo do artista que performa ou de seu “ator”

²⁴ As fotografias de Diane Arbus foram bastante criticadas por Halberstam (2011). Segundo o autor, o trabalho de Arbus tem uma forte tendência em apresentar horrores (*freaks*). Ele afirma que “Arbus’s photographs of transvestites, midgets, and dwarfs do present the world as a freak show and the parade queer and ambiguous bodies in front of the camera to illustrate the range and depth of freakish alterity” (p.103). De fato, algumas imagens de Arbus estão permeadas por esse olhar que em alguns momentos nos remete aos circos dos horrores do início do século XX, entretanto há de ser considerado que ao mesmo tempo que mostra esse “mundo bizarro” de corporalidades distantes da ideia de normalidade, traz à luz essas alteridades. Nesse sentido há um duplo mecanismo de visualidade, logo, como afirma Barthes (2011), “a fotografia é uma evidência intensificada, carregada, como se caricaturizasse, não a figura do que ela representa (é exatamente o contrário), mas sua própria existência. A imagem, diz a fenomenologia, é um nada de objeto”. (p.123)

fotografado numa dinâmica globalizada (porque agrega elementos múltiplos) que é atravessada por experiências diversas onde o gênero não necessariamente precisa estar de acordo com sua inscrição sexo-anatômica. Essa contradição estabelece movimentos que convergem infinitamente entre o identitário e o não-identitário. Uma fluidez que na construção pictórica não é sólida, mas singular e dependerá de subjetividades anacrônicas. Que não respeitem qualquer ordem temporal mimetizada em corpos traduzidos na norma. Isso fica evidente também nos trabalhos de Cindy Sherman (figura 12) ao travestir-se de homem. A artista interpreta um arquétipo de pinturas famosas na história da arte, criando uma atmosfera de estereótipos onde o olhar transforma-se em algo idealizado. Rolnik (1998) continua;

O *Movimento Antropofágico* explicita essa posição, dando-lhe visibilidade retrospectiva, mas sobretudo dignidade para afirmá-la no presente. Uma das principais palavras de ordem deste movimento, reiterada em seus dois manifestos, propõe: ‘contra o gabinetismo, a prática culta da vida’; ‘contra todos os importadores de consciência enlatada, a existência palpável da vida’.

Os criadores que se colocam nessa posição se dão o direito de construir os próprios problemas. Para isso incorporam o banal à sua maneira, e afirmam a exuberância dessa estética irreverente que impregna o cotidiano brasileiro no interior do sistema oficial da cultura. Eles não só injetam doses desta estética na cena artística, mas ainda intensificam sua irreverência ao misturá-la com os mais atuais e sofisticados repertórios eruditos dos assim chamados ‘centros hegemônicos’, que tendem a reinar sozinhos na cultura dominante no Brasil, desvinculados de qualquer trabalho do pensamento (p. 131)

O mecanismo da antropofagia *queer* opera consoante ao pensamento de Rolnik. No entanto, ele necessita encontrar uma ressonância social e política que resvale em modelos hegemônicos de representação de gênero e sexualidade. Seja na literatura, na música, nas novelas ou filmes chegando até as artes visuais, questionada outrora pelas sufragistas e mais tarde pelo movimento feminista de segunda e terceira onda. O que estava em jogo eram os símbolos e formas de construção pictórica hegemônicas cujo questionamento dependeu de movimentos que vieram da margem e acoplaram-se a estruturas naturalizadas de poder, não para ecoá-los, mas para questioná-los! É o “vírus *queer*” que vem contaminando meios hegemônicos cisheteronormativos. Falamos especificamente do acesso aos meios de produção e aos locais antes inatingíveis por gays, lésbicas, travestis e transexuais como, por exemplo,

novelas que retratem o amor entre dois homens e/ou duas mulheres ou ainda programas de TV que tematizem questões LGBT, mas que, de acordo com sua potência, chegam nas casas das “famílias tradicionais”. Citamos como exemplo, RuPaul’s Drag Race e Glitter: em busca de um sonho (um programa exibido pela TV diário na região norte do Brasil). É evidente que podemos levantar uma série de críticas ao *modus operandi* e ao escárnio das subjetividades trans e drags, sobretudo em Glitter. Ainda há um longo caminho a percorrer para levar informação com qualidade. Não estamos afirmando que tais programas, por vezes, não operem na lógica dos *freaks* shows. Contudo, há de se reconhecer que muitas das travestis ou transexuais ainda não estão inseridas no mercado formal de trabalho (o que não é propriamente o caso do primeiro programa citado) e, portanto, a participação delas está condicionada a possibilidade de receberem alguma renda. Há, portanto, uma micropolítica dos corpos. O movimento inicia-se pelas margens e é infinito.

O manifesto antropófago, embora fosse uma resposta às representações de modelos superados de raça e etnia, nasce a partir de um imperativo intelectualizado. A teoria *queer* embora busque romper com estruturas hegemônicas do sistema sexo-gênero nasce também a partir do mesmo paradigma “intelectualizante”. Na antropofagia *queer* o sistema binário cis e trans responde à mesma lógica na qual “brasileiros são tão deseuropeus, como desíndios e desafros” (Ribeiro *apud* Rolnik, 1998, p.133) porque “o critério de seleção para o ritual antropofágico na cultura não é o conteúdo de um sistema de valor tomado em si, mas o quanto funciona, com o que funciona, o quanto permite passar intensidades e produzir sentido” (ibid.). Segundo Rolnik (1998);

A força da antropofagia é justamente a afirmação irreverente da mistura que não respeita qualquer espécie de hierarquia cultural a priori, já que para este modo de produção de cultura todos os repertórios são potencialmente equivalentes enquanto fornecedores de recursos para produzir sentidos (p.133).

A questão aqui então não é, portanto, fundamentalmente intelectualizada porque o que entra em jogo é a possibilidade de (des) continuação que irá se sobrepor de modo infinito nos modos de vida que não se sustentará somente na possibilidade exclusiva de tipos “normativos” de relação social dadas *a priori*. Por que o que vale mesmo é como destituir a ideia de exotismo ou misticismo impregnadas em representações e nos modos de vida trans com o subterfúgio da androginia ou da curiosidade ou, por exemplo, o estranhamento que a mulher barbada de José de Ribera proporcionaria na contemporaneidade, etc. Do mesmo modo que

Para alguns, o *Movimento Antropofágico* persistiu na posição subalterna, pois nada mais fez do que assumir o primitivo idealizado, este Outro utópico que a crítica europeia produziu naquele momento. O “não europeu” continuaria assim discriminado como exótico, o único que teria mudado é que de desqualificado passa a enaltecido (Rolnik, 1998, p. 132).

A antropofagia *queer* se potencializa no subalterno para produzir signos estéticos que rompam com qualquer dialética que poderia suspeitar uma opressão. A começar pelo termo *queer*. De um termo outrora pejorativo, de origem inglesa, em uma “partícula rizoma” capaz de produzir abalos sísmicos e pragmáticos no sistema normativo vigente. O *queer*, como já foi dito, posteriormente foi ressignificado pelos movimentos sociais. *Queer* não é sinônimo de “viado”, “sapatão” ou “travesti”, termos que a princípio compartilhavam (e de certo modo ainda compartilham) a mesma pejoratividade no português brasileiro, mas que, tal qual no movimento social norte americano, foram retomados e reapropriados tornando-se potência, sobretudo, uma partícula que se

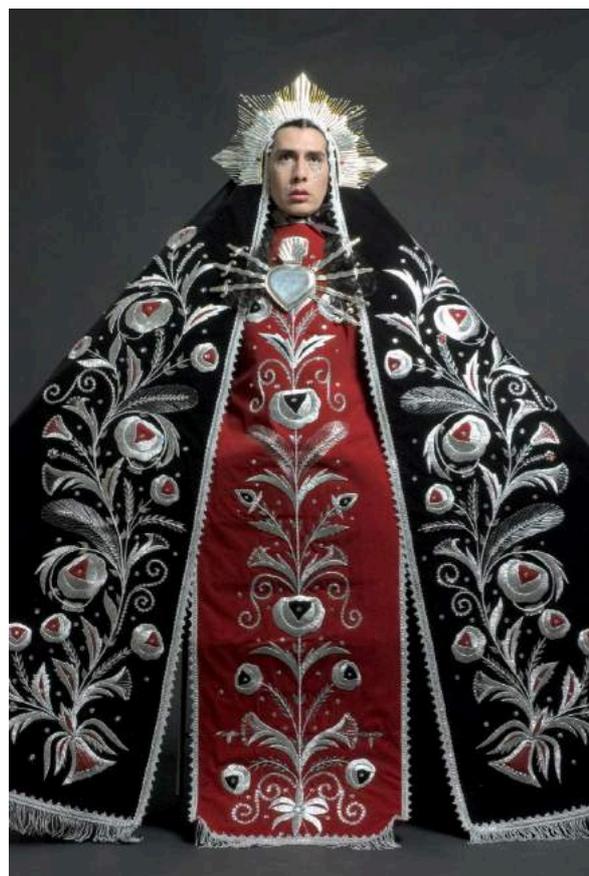


Figura 13 - Giuseppe Campuzano, *Aparición*, 2007

“traduz” em resistência! O *queer* é a potência de resistência e recondicionamento da norma. Significa subversão aos padrões estipulados social e simbolicamente, ao que estamos tratando como sistema, através das “tecnologias de gênero” e produção de subjetividades. Em outras palavras, o *queer* é o que afronta a sexopolítica! Mas um afronte que toma para si uma estética que dará início a dobra (Deleuze, 1991), conceito que discutiremos mais detalhadamente no sub capítulo 3.3, na história da arte, uma série de desestruturações simbólicas das normativas de gênero e sexualidade.

Logo, a antropofagia *queer* se apropria de signos moral constituintes para transformá-los em questão social, como a imagem de Giuseppe Campuzano (figura 13). A questão não é essencialmente a forma, mas trazer à superfície da imagem uma estrutura capaz de tornar um

certo tipo de visibilidade em questão fundamental para as sociedades cristãs, especialmente, no caso da imagem, o contexto cristão sul americano. Uma espécie de “não lugar” preenchido pelo Outro, propondo problemas de ordem filosófica ao espectador, entre os quais “o amor ao próximo” – máxima cristã – simbolizada na construção do discurso sobre a aparição da virgem. A imagem evidencia um realismo. O artista, a despeito da indumentária, não se apropria de muitos efeitos na construção da imagem pautada na iconografia cristã da virgem, uma tensão entre religião e política, abordando a discriminação oriunda de práticas religiosas aos homossexuais, as travestis, transexuais, etc. O que certamente representa um paradoxo; tomando a iconografia da virgem, tal como faz Campuzano, como símbolo de misericórdia e de amor. A antropofagia *queer*, portanto, se apropria de variadas estruturas simbólicas capazes de construir um sentido filosófico para um problema social – a marginalização nas diversas esferas da sociedade de indivíduos “não normativos”. A performance de Campuzano se apropria de um signo cristão, especialmente para as sociedades latinas, e o ressignifica corporificando uma questão que o artista percebia como formas históricas e seculares que desprezam identidades e sexualidades exteriores à norma cristã. É como se o artista evocasse a aparição milagrosa da virgem para nortear as práticas dos seus fiéis. Campuzano é um artista politicamente engajado com as questões de gênero e fundou, no Peru, o museu transgênero.

Uma outra imagem igualmente poderosa que se apropria de signos já bastantes difundidos socialmente é a de Joel Peter Witkin (figura 14), uma imagem extremamente complexa que faz uma paródia da célebre obra de Boticelli; O nascimento de Vênus. A obra traz uma composição instigante cujo o centro é preenchido por um corpo trans. Diferente de Boticelli, Witkin optar por trazer um contraste em preto e branco dando ênfase ao corpo trans e praticamente fazendo “submergir” na sombra o corpo do Cristo morto “parodiando” assim a obra de Holbein, abaixo da bela mulher de pênis. Witkin, tal como Campuzano nos apresenta um problema estético profundo e antropofágico porque ao se apropriar de símbolos alegóricos e evidenciar uma mulher com pênis propõe toda uma ressignificação de sentidos. Aqui não há um ideal de beleza, mas talvez uma valorização de corpos que foram “mortos” ou apagados pela norma. A beleza não é mais o ideal clássico, o qual poderíamos por em paralelo com a lógica biologicista de gênero. O que ele mostra é uma outra beleza que foge os discursos hegemônicos das capas de revistas, que estampam belas mulheres cisgênero, ou das próprias pinturas femininas que inundam a história da arte. Os símbolos ao redor da Vênus remetem à primavera, época que representa outros começos e renovação. Assim é como se o artista

estivesse propondo uma renovação visual que tem início no corpo; morre o homem e renasce uma jovial e exuberante mulher com pênis! A potência da imagem está justamente nessa reapropriação simbólica e filosófica que, através da antropofagia, ressignifica o próprio olhar. Não se trata de essencializar o falo, mas de evidenciar que também existem mulheres com pênis, mulheres cirurgiadas, mulheres com corpos disformes, mulheres diversas,

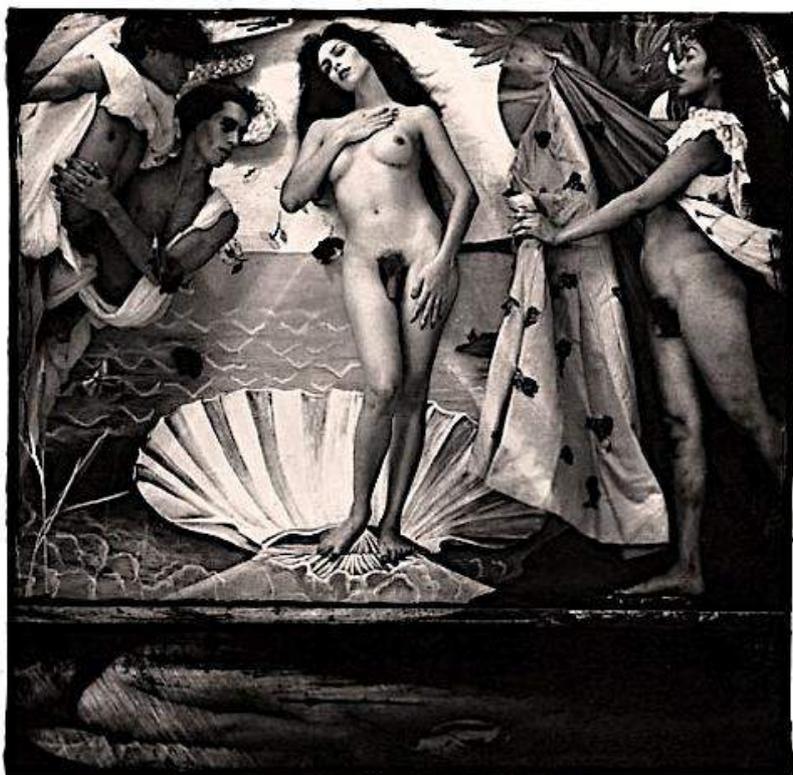


Figura 14 - Joel-Peter Witkin, *Gods of earth and heaven*, 1988

logo uma multidão de corpos. Uma multidão *queer*! O artista brinca com a ideia de deuses “terrenos e celestiais” quando ele substitui corpos de anjos sagrados por corpos “ambíguos”, portanto profanos, tendo como resultado um arcabouço estético poderoso. Ao se reapropriar dos signos comuns e aprofundar a crítica, a imagem de Witkin está deglutindo os sentidos para ressignificá-los numa estética *queer* que não estabelece limite para os corpos, apenas os apresenta e os questiona!

A antropofagia *queer* torna-se então um processo ativo e constante que construirá visibilidades, questionamentos e rupturas a partir da estética *queer*. Nas artes visuais, na música, na política, na academia, etc., uma multidão de subjetividades contra hegemônicas está emergindo, ressignificando conceitos, ideias e visibilidades, seja ela fruto da ação trans ou não.

3.1. Antropofagia e multidão *queer*: “queerificando” o corpo

“A Liberdade moderna não era simplesmente a afirmação de novas possibilidades: era sobretudo uma revolta, um desejo crítico diante das coisas e valores instituídos. No limite, expressava o paradoxo de um sujeito que não reconhecia mais o mundo enquanto tal. E de um objeto – o mundo – que parecia não se comunicar com a principal figura construída pela civilização ocidental: o sujeito”

Ronaldo Brito, *Experiência crítica*, 2005

Imagens que trazem visualidades aparentemente distantes da realidade e da convivência de grande parte da sociedade compõem o que estamos chamando neste trabalho de estética *queer*, termo inicialmente discutido por Judith Halberstam (2011). O que essas imagens fazem é trazer à vista “visualidades” que deslizem entre o pop, o realismo, o dadaísmo, movimentos contemporâneos, etc. Essa “viscosidade rizomática”, que em paralelo aos movimentos políticos e sociais que lutam em prol de demandas por políticas públicas sob a tutela dos Direitos Humanos, corresponde à uma infinidade de manifestações artísticas, sociais e políticas. O documentário *Paris is Burning*, de autoria da diretora Jennie Livingston, pode ser considerado a partir desta perspectiva. Uma multidão de corpos negros, trans, gays, drags, lésbicos, etc., se misturam nos ditos “bailes” para performatizarem espécies de paródia, mas sobretudo há, como pano de fundo, uma manifestação política e social muito pertinente.

A política *queer* estadunidense, a partir da década 1990, está intrinsecamente vinculada não só aos movimentos feministas, como também às políticas reivindicadas pelo movimento negro que surgiram décadas antes e que aos poucos foram sendo “queerificadas”. Um exemplo dessa “queerificação” é o que foi documentado em *Paris is Burning*, como citamos brevemente



Figura 15 - Peppe LaBeija - Em uma das cenas de *Paris is Burning*

no início desse capítulo. Uma multidão *queer* criativa dos subúrbios nova iorquino, da década de 1980, que através dos acontecimentos dos bailes buscam estabelecer uma interessante

política de emancipação e valorização daquilo que até então era considerado uma “subcultura”. No entanto, o processo de formação desses “grupos políticos” funciona um pouco diferente do que ocorreu na Europa, por exemplo. Paul Beatriz Preciado (2011) diz que;

Diferentemente do que ocorre nos Estados Unidos, os movimentos *queer* na Europa inspiram-se nas culturas anarquistas e nas emergentes culturas transgêneros para combater o "Império Sexual", propondo, notadamente, uma desontologização das políticas de identidades. Não há mais uma base natural ("mulher", "gay", etc.) que possa legitimar a ação política. O que importa não é a "diferença sexual" ou a "diferença dos/as homossexuais", mas as multidões *queer*. Uma multidão de corpos: corpos transgêneros, homens sem pênis, *gounis garous*, ciborgues, *femmes butchs*, bichas lesbianas... A "multidão sexual" aparece, assim, como o sujeito possível da política queer (p. 11).

Dessa mistura de “ideologias” nasce a estética *queer* que é igualmente anárquica. *Paris is burning* é anárquico, seu “centro” também está localizado nos corpos tidos como “anormais”. Os guetos, em certo sentido, serão sempre anárquicos, no sentido que produzem “descontinuidades” e/ou “desaprendizagens” daquilo que é imperativo em sistemas capitais hegemônicos. É nessa lógica, que enxergamos aproximação de



Figura 16 - Venus Xtravaganza, numa das cenas de *Paris is Burning*

sentidos entre os movimentos *queer* que passam a se espalhar pelo mundo. Logo, a ideia de



Figura 17 - Del LaGrace Volcano, *Mo B Dick*,

multidão e antropofagia salta aos olhos através de corpos negros, corpos trans, corpos também sexuados, corpos obesos, corpos que não respeitam padrões socialmente definidos. Enfim, corpos como potência. Aqui a experiência empírica de transexuais, travestis, homossexuais, pessoas não binárias, etc., é fonte inesgotável de pistas sobre modos de vida empurrados para escuridão do seio social. É do gueto onde muitas vezes surgem modos e performances tão criativos que invariavelmente serão cooptados pelo *mainstream*. *Paris*



Figura 18 - Aiyana Maracle, *Death in the shadow of the umbrella*, performance realizada no *Queer Arts Festival* em Vancouver, 2015, disponível em <https://vimeo.com/137714829>

is Burning apresenta grupos de sujeitos integrantes de uma “subcultura” cujas performances foram exploradas pela diretora em diversos aspectos e níveis de reflexão, tendo como enfoque os bailes performáticos da década de 1980. Não iremos nos ater, entretanto, em possíveis discussões que criticam uma certa “essencialização” de alguns discursos no documentário. Entendemos que tais análises precisam ser cuidadosas o suficiente para não incorrerem em historicismos prejudicados.

Tais bailes surgem pautados no desejo produzido a partir das imagens da revista *Vogue* que estampava mulheres (cis), loiras, brancas e magras reforçando um certo tipo de estereótipo que diz quem é e o que é belo (Não estou questionando a possível objetificação de mulheres nesse trabalho), além de ditar comportamento e vestiário a partir dos grandes nomes da moda. De qualquer forma, esses bailes questionavam – através de “parodias” das faces e dos movimentos automatizados das modelos nas capas de revista, nas propagandas – a tradicional família de classe média e alta da sociedade branca nova-iorquina, apresentando performances caricatas vistas sob a ótica dessa “subcultura”. Esses bailes produziram um abalo tão avassalador que extrapolou os muros do subúrbio e foram acoplados ao *mainstream* da moda e da música através de Madonna e sua “*Vogue*” e outros. Esse documentário é considerado um marco na visibilidade LGBT nos Estados Unidos, sendo um dos primeiros a apresentar uma realidade “crua” misturando a potência da performance com as experiências de vidas completamente marginalizadas, ofuscadas até então pela estrutura patriarcal e socioeconômica. Assim, podemos vislumbrar a “queerificação” do corpo como crítica política à própria ideia de

identidade e escancara a ficção, ou melhor, o fracasso das técnicas do governo dos corpos. Preciado (2011) afirma que;

O corpo não é um dado passivo sobre o qual age o biopoder, mas antes a potência mesma que torna possível a incorporação protética dos gêneros. A sexopolítica torna-se não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais... as minorias sexuais tornam-se multidões. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se *queer* (p.14).

Esse imperativo trazido à cena em *Paris is Burning* convoca toda e qualquer minoria a juntar-se e tornar suas vozes audíveis. Na estética *queer*, a cena é a própria visibilidade elencada a partir de dispositivos de subversão às normas, tradições e ao corpo. É a multidão que emana a partir das mais de 300 fotografias de Andy Warhol. São os atores e a “dança das visibilidades” em Nan Goldin, etc.

O gênero não é o efeito de um sistema fechado de poder nem uma ideia que recai sobre a matéria passiva, mas o nome do conjunto de dispositivos sexopolíticos (da medicina à representação pornográfica, passando pelas instituições familiares) que serão o objeto de uma reapropriação pelas minorias sexuais (Preciado, 2011, p. 14).

Esses guetos da norma que provocam reflexões sobre a própria norma, e que reinventam o gênero e, portanto, o “queerifica” e que na arte enunciam, através de múltiplas manifestações, o “Outro” também estão presentes nas próprias produções das/dos artistas trans. Entretanto, o gueto é “resimbolizado”, “antropofagado” porque apresenta artistas



Figura 19 – Kama Le Mackerel, *Queer prophecy*, video performance, 2014. Disponível em <http://lamackerel.net/videos/>

cujos próprios corpos respondem um papel político que transcende suas existências. Nomes como Erica Rutherford, Aiyana Maracle (fig. 18), Kama Le Mackerel (fig. 19), Tobaron Waxman, Titica, Mirha-Soleil Ross, Storm Miguel Florez, Micha Cardenas, Sandy Stone, Liniker, Sybil Lamb, Del LaGrace Volcano (fig. 17), Nina Arsenault (fig. 20), Zachary Drucker,



Figura 20 - Nina Arsenault, *Candle Meditation*, performance, 2012.

Ariel Goldberg, Morgan Sea, Rafaele Frigon, Morgan M. Page, e tantos outros artistas trans em diferentes áreas da arte, cultura e entretenimento que torna difícil trazer todas as suas obras, ou citar todos, neste trabalho. De modo que utilizaremos algumas imagens sem que possamos analisá-las propriamente, muito em função do tamanho que ficaria este estudo, e

nos lamentamos por isso! Algumas outras imagens podem ser visualizadas no anexo.

Optamos por analisar nesse estudo as imagens de Del LaGrace Volcano, artista variante de gênero²⁵, porque acreditamos que sua obra produz abalos sistemáticos na norma, não que os outros e outras não o façam, mas julgamos que os “abalos” produzidos por Volcano operam em duas frentes; a estética de sua obra capaz de questionar qualquer sistema pictórico hegemônico e através de seu próprio corpo onde a dualidade homem/mulher não representa sentido “concreto”/essencialista. Seu corpo então produz desvios das tecnologias do corpo²⁶. “Os

²⁵ Termo elencado pelo artista é *gender fluid* pois prefere não se definir a partir de nomenclaturas medicalizantes, que segundo o ele, limitam e não correspondem à sua experiência empírica, sua vivência. Para mais informações sobre Del LaGrace Volcano visitar sua página na internet <http://www.dellagracevolcano.com/index.html>.

²⁶ Para o filósofo Paul Beatriz Preciado as tecnologias do corpo sexual no século XX consistem na medicalização e tratamento das crianças intersexos, na gestão cirúrgica da transexualidade e na reconstrução e “aumento” da masculinidade e da feminilidade normativas, também na regulação do trabalho sexual pelo Estado. Tais tecnologias emanam do médico John Money que, segundo Preciado, “começa a utilizar a noção de “gênero” para dar conta da possibilidade de modificar cirúrgica e hormonalmente a morfologia sexual das crianças intersexos e das pessoas transexuais. Money é o Hegel da história do sexo. Essa noção de gênero constitui um primeiro momento da reflexividade (e, portanto, uma mutação irreversível em relação ao século XIX). Com as novas tecnologias médicas e jurídicas de Money, as crianças “intersexuais”, operadas no nascimento ou tratadas durante a puberdade, tornam-se as minorias construídas como “anormais” em benefício da regulação normativa do corpo da massa *straight*. Essa multiplicidade de anormais é a potência que o Império Sexual se esforça em regular, controlar, normalizar” (Preciado, 2011, p.13). Sua argumentação continua dizendo que “O “pós-moneísmo” é para o sexo o que o pós-fordismo é para o capital. O Império dos Normais, desde os anos 1950, depende da produção e da circulação em grande velocidade do fluxo de silicone, fluxo de hormônio, fluxo textual, fluxo das representações, fluxo de técnicas cirúrgicas, definitivamente, fluxo dos gêneros. Com certeza, nem tudo circula de maneira constante e, sobretudo, os corpos não retiram os mesmos benefícios dessa circulação: é nessa circulação diferencial de fluxos de sexualização que se desempenha a normalização contemporânea do corpo. Isso nos traz um lembrete oportuno de que o conceito de “gênero” é, antes de tudo, uma noção sexopolítica, mesmo antes de se tornar uma ferramenta teórica do feminismo americano. Não é por acaso que, nos anos 1980, no debate entre feministas “construtivistas” e feministas “essencialistas”, a noção de “gênero” tornar-se-ia o instrumento teórico fundamental para conceitualizar a construção social, a fabricação histórica e cultural da diferença sexual, diante

corpos da multidão *queer* são também as reapropriações e os desvios dos discursos da medicina anatômica e da pornografia, entre outros, que construíram o corpo *straight* e o corpo desviante moderno” (Preciado, 2011, p. 16). Preciado afirma que;

A multidão *queer* não tem relação com um “terceiro sexo” ou com um “além dos gêneros”. Ela se faz na apropriação das disciplinas de saber/poder sobre os sexos, na rearticulação e no desvio das tecnologias sexopolíticas específicas de produção dos corpos “normais” e “desviantes”. Por oposição às políticas “feministas” ou “homossexuais”, a política da multidão *queer* não repousa sobre uma identidade natural (homem/mulher) nem sobre uma definição pelas práticas (heterossexual/homossexual), mas sobre uma multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como “normais” ou “anormais”: são os *drag kings*, as *gouines garous*, as mulheres de barba, os transbichas sem paus, os deficientes- ciborgues... O que está em jogo é como resistir ou como desviar das formas de subjetivação sexopolíticas. (Ibid.)

A estética do trabalho de Volcano está respondendo aos pressupostos da política *queer* e destitui a norma sexo-gênero. O artista evidencia o quanto as “tecnologias de gênero” podem ser falhas, ampliando em vez de apagar os traços ambíguos do seu próprio corpo. A obra funciona como potência abolicionista do gênero. Um terrorista do gênero, segundo o próprio artista. As obras configuram-se em uma mutação intencional, a fim de distinguir a viagem pessoal de Volcano entre os milhares de indivíduos intersexuais que tiveram seus corpos mutilados. Cujas genitálias ambíguas foram desfiguradas em uma tentativa equivocada de normalização. Na série *Fluidfire* (fig. 21 e 22), Volcano brinca com os sentidos. Algo tão



Figura 21 - Volcano - Proceed with caution, 2000

da reivindicação da “feminilidade” como substrato natural, como forma de uma verdade ontológica”. (Preciado, 2011, p. 13)

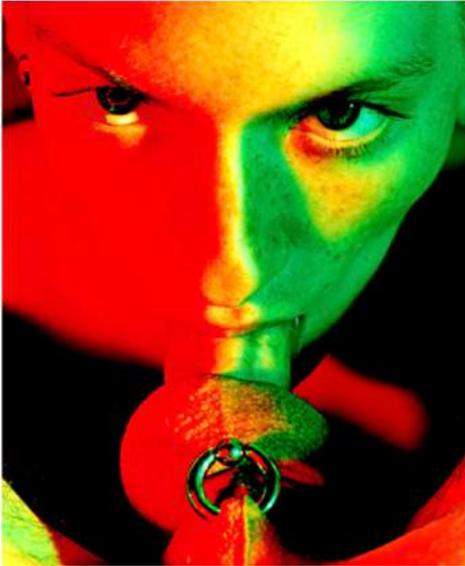


Figura 22 - Volcano, *Go*, 2000.

intrínseco ao corpo quanto o próprio sexo. Nossos desejos só são possíveis graças aos nossos sentidos. A série de fotografias constrói uma narrativa sexual permeada pela possibilidade dos corpos (im) possíveis. Desejo e sentido são como lavas vulcânicas materializadas nas cores quentes da série fotográfica. Volcano parodia seu nome no contexto da obra. Há algo de orgânico e morfológico na obra que transcende construções de sexo normativas. Os fluidos são universais, o desejo é universal, o sexo (como materialização do ato) é possível e necessário. Os sentidos não são aprisionados, eles estão incandescentes e materializam-se no “abraço”, no “cheiro”, no “toque”... a morfologia humana nos possibilita infinitas formas de prazer. Os corpos da multidão *queer* são corpos onde o desejo e o prazer também são possíveis. A forma na obra é uma “não forma”, trata-se de uma questão onde as cores estão chapadas e compõem as pistas para os sentidos. O olhar de Volcano, em *Go* (fig. 22), é o convite para do espectador interação com a obra. Seus olhos acompanham o espectador estabelecendo um *link* cuja singularidade é provocativa. A singularidade do ato é antropofágica; ela te engole nos sentidos, com os sentidos! Em *Proceed with caution* (fig. 21), Volcano nos permite não apenas imaginar, mas literalmente visualizar o ato sexual, o toque entre o “pênis cis” e o “pênis-vagina hermafrodita”. Um toque extasiante composto também pela composição e posição desses corpos diversos em paralelo com a cor. A cor nessa série de fotografias é uma “substância” em constante relação. Uma relação que se expande e vibra tal qual uma onda. A cor aqui existe na relação com os corpos, mas também na relação com ela mesma. O que se tem, portanto, é uma relação fenomenológica da cor que vai produzir não só um efeito estético e imagético, mas uma espécie de sublimação da nossa percepção.

Um outro trabalho instigante é o de Nan Goldin em *The other side*, uma série de fotografias onde a artista estadunidense, apresenta um pouco do universo transgênero. As fotografias de Goldin, parecem estar sempre imersas numa atmosfera de liberdade sensitiva e corporal jamais imaginadas. O corpo trans, no trabalho de Goldin, pode ser o corpo de qualquer pessoa desde que mesma esteja questionando normas que aprisionem potências do “corpo desviante”. É interessante notar uma espécie de “familiaridade” da artista com seus personagens. Nan Goldin fotografava seus amigos, seja em poses eróticas, seja nos bares ou



Figura 23 - Nan Goldin - *Misty in Sheridan Square*, 1991

de Goldin é fazer com que suas personagens pareçam lindas e glamorosas, de modo que há uma valorização dessas singularidades. Trata-se, portanto de uma ode ao corpo *queer*. A transgressão de gênero aqui é algo fascinante, positivo, algo que não é possível nomear, que não se encaixa em categorias.

Mas o corpo *queer* também é o corpo das possibilidades, um corpo que se permite as drogas, o sexo e as possíveis desconexões. Esse “submundo” por onde Goldin passeia é composto de drogas, bebidas, sexo e sobretudo por corpos diversos, como vemos em outros trabalhos da artista. Se a cultura dominante olha para a



Figura 24 - Nan Goldin - *Greer and Robert on bed*, 1982

multidão *queer* como uma multidão de “patéticos”, de “corpos desprezíveis”, Goldin inverte a ordem deste discurso. Ela mostra a beleza e o triunfo desses corpos e as imagens destacam não uma disforia de gênero, mas sim uma euforia de gênero. Para nós, as imagens trazem uma questão central; o que pode um corpo? Além disso, elas apresentam uma questão paralela a qual confronta diretamente o espectador com um simples enunciado; são apenas os corpos cis, heterossexuais, brancos e ocidentais que podem trepar, drogar-se, etc.? Ou seja, são os únicos legitimados aos prazeres diversos? Goldin nos mostra mundos paralelos em constante atrito. A fotografia de Goldin, onde Misty é a personagem (fig. 23), por exemplo, mostra ao fundo os

lugares pouco convencionais. *The other side*, lançada em 1993, começou a ser fotografada a partir de década de 1970 e reúne diversas fotos de pessoas trans em diferentes momentos. A série é uma espécie de permissão para suas próprias fantasias, seus próprios desejos por sexualidades e feminilidades que extrapolem a convencionalidade do modelo cis-heterocêntrico. A preocupação

esses dois extremos coexistindo. O sorriso do policial poderia representar toda uma instituição normativa que controle de corpos *à priori* e a presença da drag em espaços públicos à luz do dia a resistência. Embora o sorriso do policial não seja propriamente um deboche, mas sim, talvez, um gesto de complacência, a própria instituição que ele representa, o Estado, tem sido alvo constante das críticas *queer*, no que diz respeito à construção de políticas públicas, de acesso ao mercado de trabalho formal, de possibilidade de inserção no sistema educacional, etc. Nesse sentido, as paradas LGBT tem sido fundamentais para reivindicação por políticas LGBT. Há, portanto, um simbolismo nessa imagem. Essa coexistência é antropofágica, as minorias agora também querem e irão ocupar os mesmos espaços.

A antropofagia *queer* opera em diversas frentes e a partir de diferentes dispositivos, dentre eles o imagético. Trazer imagens que possam funcionar como questão para confrontar o sistema não é uma prerrogativa exclusiva trans, como pudemos ver, mas é através de uma prática transfeminista que busca anexar um sentido discursivo para tais imagens que podemos perceber a força antropofágica dessas imagens. Assim, o transfeminismo pós-colonial nos permite uma possibilidade de análise que colocará em xeque antigos modelos de representação e evocarão a potência da estética *queer*.

3.2. O transfeminismo e a antropofagia da estética *queer*: uma análise pós-colonial

O poder da representação como uma ferramenta ideológica tradicionalmente faz dele um espaço disputado.

Deepika Bahri, Feminismo e/no pós-colonialismo, 2013

Pensar os estudos pós-coloniais atrelados aos modelos do pensamento transfeminista é uma alternativa contra-hegemônica de teorizar a arte e, buscar uma compreensão exterior aos modelos institucionalizados do *modus operandi* da estética *queer*. Trazer os estudos transfeministas para escopo epistêmico da história da arte é um movimento político que, *a priori*, não só busca trazer novas perspectivas como outros olhares para produção artística de imagens cujo teor perpassa discursivamente corpos trans. O transfeminismo nasce também como uma prática pós-colonial que busca descolonizar corpos e identidades trans (V, 2012). Assim, a crítica pós-colonial, em linhas gerais;

é testemunha das forças desiguais e irregulares de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno. As perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das ‘minorias’ dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul. Elas intervêm naqueles discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma ‘normalidade’ hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos. Elas formulam suas revisões críticas em torno de questões de diferença cultural, autoridade social e discriminação política a fim de revelar os momentos antagônicos e ambivalentes no interior das ‘racionalizações’ da modernidade. Para adaptar Jurgen Habermas ao nosso propósito, podemos também argumentar que o projeto pós-colonial, no nível teórico mais geral, procura explorar aquelas patologias sociais – ‘perda de sentido, condições de anomia’ – que já não simplesmente ‘se aglutinam à volta do antagonismo de classe, fragmentam-se em contingências históricas amplamente dispersas’. (Bhabha, 2013 p. 239)

Esse olhar para o chamado “terceiro mundo” e suas questões políticas e sociais, resultantes de sistemas coloniais perpetrados por países europeus, é uma ferramenta que atrelada aos saberes subalternos podem nos confrontar no que diz respeito às nossas perspectivas acadêmicas e nossos modos de ver e fazer. Nesse sentido a antropofagia *queer*,

tema central deste trabalho, atrelada ao pensamento transfeminista nos proporciona novos paradigmas a partir de “outras” construções imagéticas tendo como “origem” aquilo que foi iniciado por artistas cis e continua em processo, desta vez por artistas trans, afim de construir não só um novo saber sobre esses corpos “subalternos”, mas uma estética que fale sobre esses corpos. Sendo assim;

O tema do feminismo e/no pós-colonialismo está totalmente ligado ao projeto de pós-colonialidade literária e suas relações com a leitura crítica e a interpretação de textos coloniais e pós-coloniais. Uma perspectiva feminista pós-colonial exige que se aprenda a ler representações literárias de mulheres levando em conta tanto o sujeito quanto o meio de representação. Exige também um letramento crítico geral, isto é, a capacidade de ler o mundo (especificamente, nesse contexto, as relações de gênero) com um olhar crítico. (Bahri, 2013 p. 660)

O transfeminismo, tal qual o feminismo “tradicional”, nasce embutido da ideia de pós-colonialidade porque carrega em si o pressuposto da descolonização dos corpos trans. Logo, uma narrativa transfeminista e pós-colonial para história da arte, traz à luz duas questões: (1) qual o papel da arte ao tencionar temas “menores” e meios de construir saberes não condicionados aos temas recorrentes no pensamento artístico europeu. Em outras palavras, trata-se de uma tentativa de expurgação de processos de exotificação cisnormativos. A arte e as formas de Volcano, por exemplo, operam a partir dessa perspectiva. Quando ele diz, por exemplo, “*I name myself*” (eu mesmo me dou nome/ eu mesmo me nomeio) está construindo toda uma atmosfera de expurgação que eventualmente o condiciona, exotifica e, fundamentalmente, patologiza.

Os estudos pós-coloniais e o transfeminismo são, portanto, estratégias políticas de se escrever, ver e pensar a partir de novas perspectivas. Uma forma de, tanto países colonizados quanto pessoas colonizadas²⁷, fazer-se ouvir e, sobretudo, de serem protagonistas de suas próprias histórias ou narrativas. Embora, para alguns estudiosos pós-coloniais, o imperialismo estadunidense configure uma forma estratégica de colonização globalizada e pró capitalista ou neoliberal, parte do questionamento pós-colonial vem de estudiosos estadunidenses e campanhas pró-feministas tiveram como cenário político o país norte americano. Isso não significa ignorar a força do capitalismo imperialista ou as estratégias do neoliberalismo, as

²⁷ Colonizar pessoas não necessariamente está relacionada ao processo de colonização que países do dito “terceiro mundo” sofreram. O eixo central aqui é a perspectiva da colonização de identidades e subjetividades muito bem explorada por Viviane V em seu artigo “Pela descolonização das identidades trans” (2012).

práticas de poder e a tecnologia cultural de dominação estadunidense que produz subjetivação. Trata-se de uma “ambivalência contraditória” que por um lado questiona o poder e as tecnologias epistêmicas de controle europeu mas mantém relações de coerências e incoerências pertinentes. Optarei por não me ater a tais relações neste trabalho.

Com efeito, os estudos pós-coloniais surgem como uma recusa à hegemonização, frutos também de processos de globalização, de países não ocidentais²⁸. O mito da superioridade europeia serviu para inferiorizar e estabelecer hierarquias sociais, raciais e identitárias (Bahri, 2013). Portanto, penso ser importante pensar o pós-colonialismo em estudos de histórias da arte em toda e qualquer universidade fora e na Europa.

Pensar práticas pós-coloniais e transfeministas, ao meu ver, é relacioná-las à eixos epistêmicos os quais opto por chamar de “eixos pragmáticos”. A dizer; representação, normatividade, essencialismo, diferença, marginalização e exotificação. O transfeminismo não limita-se apenas a incluir pessoas trans em discursos feministas inclusivos ou, em outras palavras, em discursos do feminismo interseccional²⁹.

Portanto, (2) ao rediscutir a questão do outro, do subalterno, o transfeminismo dilui conceitos e pensa em singularidades. Pensar no que é diferente é reforçar a ideia que existe um “normal”, portanto paradigma idealizado. Em contextos específicos, enunciar a diferença é por em prática estratégias para evidenciar as relações de poder existentes. Embora esteja problematizando uma questão identitária e categorizando discursivamente mulheres cis e trans, homens cis e trans, etc., a questão da identidade no contexto antropofágico *queer* aparentemente

²⁸ Aqui estou considerando não-ocidental países que não compõe os países “europeus-colonizadores”. De modo que não levo em consideração o sistema geopolítico em si, mas sistemas econômicos e intelectuais que historicamente produziram assujeitamentos de forma verticalizada.

²⁹ Em linhas gerais é o feminismo capaz de dialogar com setores minoritários da sociedade, os quais são excluídos, afim de trazê-los para cerne da discussão sobre desigualdades, processos de criminalização e normatização. “Ser feminista interseccional significa perceber, por exemplo, que nem todos os homens podem ser tratados da mesma maneira. Homem negro sofre racismo e pode sim ser discriminado por uma mulher branca nesta questão. Da mesma forma que um homem negro pode ser machista com uma mulher branca. Mulheres não são sempre vítimas e podem sim oprimir quando estão em uma posição de privilégio.

Ter isso em mente significa que não existe machismo? Não, significa que todas as mulheres sofrem machismo, mas, dependendo de sua posição social, podem oprimir outros grupos. Essa perspectiva de que todas as mulheres sofrem igualmente é desumana, porque essa universalização da categoria mulheres foi feita tendo como base uma mulher branca, heterossexual e de classe média. O racismo cria uma hierarquia de gêneros e ao dizer que todas sofreremos iguais, quando sabemos que não, perpetuamos essa representação que deixa de fora muitas mulheres e cria uma hierarquia de vidas; escolhe quais vidas devem ser representadas e conseqüentemente salvas.

Da mesma forma é preciso perceber que nem todos os homens sofrem de maneira igual. A realidade de um homem branco e de classe média não é a mesma da de um homem negro de periferia. Vivemos num Estado genocida que assassina homens negros, em que milhares são vítimas da violência policial. Essa visão simplista de que mulheres e homens sofrem de modo igual precisa ser superada. Falta um olhar interseccional” (Ribeiro, 2015).

parece superada. Em função das obras que foram/estão sendo produzidas com o propósito de rasgar, romper com algo institucionalizado que produz, entre outras coisas, assujeitamentos. Ela, a identidade, funciona como enunciação ou uma prática discursiva que produz efeitos muito concretos em corpos e subjetividades. A ideia de identidade é em si uma ideia de diferença que precisa ser enfrentada do ponto de vista hermenêutico, pondo em operação contextos culturais e geopolíticos, tal qual fez os artistas e pensadores do primeiro momento antropofágico na arte moderna brasileira. Corremos o risco de, ao tratar de temas identitários, discorrer sobre diferenças e sistemas hierárquicos que condicionam alteridades e reforçam paradigmas e estereótipos. Por exemplo, ser mulher (cis) no Brasil é diferente do que ser mulher na Europa e, por conseguinte, na China, ou Angola, e se for negra e pobre há outras tantas questões que se misturam. Do mesmo modo que ser mulher trans no Brasil é diferente do que ser mulher trans em outros países dado contextos específicos de violência³⁰, acesso aos serviços básicos, ao mercado formal de trabalho, etc. No entanto, o que devemos considerar, no campo da diferença é a representação que essas mulheres têm em contextos culturais.

Nesse sentido, ao tomarmos a arte como exemplo, mulheres cis e trans cumprirão papéis específicos; as primeiras terão os corpos objetificados (mas não perderão o *status* de mulher – embora isso não signifique que não há violência) e as segundas figurarão nas representações exotificadas (portanto não mulheres ou homens, logo não humanas – da ordem do “algo/ coisa”; como míticas, apotropaicas, demoníacas, exóticas ou abjetas). Por exemplo, como algumas imagens das hijras na Índia, como a mulher barbada, e as próprias representações andróginas ao longo da história da arte, etc.

A representação está vinculada intimamente à ideia de visibilidade. Portanto, “o poder da representação como uma ferramenta ideológica tradicionalmente faz dele um espaço disputado” (Bahri, 2013 p. 668).

A representação é sempre ficcional ou parcial, porque deve construir imaginativamente o seu eleitorado (como um retrato ou uma “obra de ficção”) e porque pode inadvertidamente usurpar o espaço dos que estão impossibilitados a se representarem. (ibid.)

Esse caráter ficcional, essa mimese performativa – a qual fala Butler – , esses postulados que dão forma ao gênero e as representações de gênero serão exterminados na estética *queer*,

³⁰ De acordo com o “Projeto de Monitoramento do Assassinato de Pessoas Trans (TMMP – Trans Murder Monitoring Project), o Brasil é o país onde mais mulheres trans são mortas no mundo. Disponível em <http://tgeu.org/tmm/>

porque o que esses artistas estão fazendo são objetos para serem experimentados fora de qualquer institucionalidade. Essa “ferramenta ideológica” estará sempre respondendo ou condicionando as subjetividades, logo a máxima “quem pode falar e quem deve ser ouvido” é tomado como propulsor para desconstrução da própria ideologia do sistema. Quando se pensa teorias de gênero pressupõe uma nulidade representativa de alguns grupos tidos como minoritários. Se a história da arte se apropria de uma prática representativa que exotifica ou anula subjetividades de se representarem, ela estaria respondendo à sexopolítica que, a partir da produção de subjetividade, faria ecoar o afastamento para as



Figura 25 - Lili Elbe - *Portrait de femme*, 1923.
Pintado antes de transição

margens não só dos campos iconográficos, mas sobretudo sociais. Os movimentos sociais e um grupo de artistas começaram, então, produzir imagens capazes de proporcionar não só “resistências”, mas também propondo novas visualidades a um mecanismo localizado no interior e no exterior à História da Arte (A História da Arte é um produto da cultura, feita e pensada por seres humanos para seres humanos). Quantas artistas trans você conhecia antes de ler este trabalho? Quantas autoras transmulheres ou cismulheres estudamos na Academia de Belas Artes? Quantos estudantes trans são nossos alunos? Quantos professores trans nos transmitiram conhecimento?

Lili Elbe foi uma pintora/artista - mulher trans - cuja vida virou filme recentemente e será protagonizado por um homem cisgênero (Eddie Redmayne) e se chamará “A garota dinamarquesa”. Infelizmente não consegui localizar muitas de suas próprias obras, a maioria das que estão disponíveis são de Lili com/ ou pintada por sua esposa Gerda Wegener. O movimento trans questionou o motivo pelo qual escolheram um homem cis como protagonista e não uma mulher trans dado que diversas mulheres trans são atrizes, inclusive ocupando papéis importantes em séries na TV. A resposta do diretor foi que;

“O acesso a atores trans, homens ou mulheres, para papéis que sejam ao mesmo tempo trans e cisgênero é a chave. Eu sinto que na indústria, no momento, há um problema. Há uma enorme gama de atores trans talentosos, mas o acesso é limitado. Eu premiaria qualquer mudança em que a indústria poderia avançar

e acolher atores trans em papéis trans ou cisgênero, e também encorajar cineastas trans. Em relação a escolha do Eddie, eu vou dizer algo que seria mais fácil falar se ele não estivesse ao meu lado agora, mas eu acho que há algo nele que é muito feminino” (Rocha, 2015).

Ao evidenciar uma posição supostamente a favor ao protagonismo de atores e atrizes trans, o diretor resvala numa lógica de discurso que visa escamotear o acesso dessas pessoas ao mercado de trabalho, como quem diz: “eu não tenho preconceito, mas...”. Quando ele afirma que há algo em Redmayne “muito feminino”, ele exclui qualquer possibilidade de feminilidade em pessoas trans. Além disso, retira delas toda uma “essência” humana. O próprio ator em entrevista disse que;

“Uma das complicações é que hoje em dia há hormônios, e muitas mulheres trans tomaram hormônios. Nesse papel é preciso interpretar um lado masculino sem hormônios, e é um assunto que discutimos muito, porque naquele tempo não havia hormônios [sintéticos]”. (RAMÍREZ, 2015)

Há uma contradição aparente entre diretor e ator. O primeiro alega a feminilidade de Redmayne para compor a personagem, o segundo um “lado masculino” inerente às pessoas trans. Redmayne desconsidera que atores interpretam e, do mesmo modo que ele poder fazer aflorar uma feminilidade, atrizes trans não seriam capazes de evocar uma masculinidade? Todas as pessoas/atrizes



Figura 26 - Eddie Redmayne em cena de "A garota dinamarquesa", 2015

trans fazem uso de hormônios? O que surge então é a questão da exotificação como paradigma, um “conceito essencializado [...] marcado pelas expectativas de estabilidade estereotipada e de invariabilidade” (Bahri, 2013 p. 669).

Na verdade, “exotificação” e “essencialismo” são dois eixos pragmáticos que se relacionam e estabelecem significados mutuamente. Justamente porque funcionam operando silenciamentos e, conseqüentemente, produzindo assujeitamentos. Pessoas trans são usadas como *token*³¹ ou são *tokenizadas*. Diversas autoras feministas, como Pina Webner (1997),

³¹ Tokenizar é quando uma pessoa, acusada de alguma opressão, já vem com a resposta pronta, “mas eu até tenho amigos que são...”, como uma tentativa de invalidar a crítica que está recebendo. (Beira, 2015)

Salman Rushdie (1995), Deepika Bahri (2013) tratam do essencialismo como dispositivo que acompanha a “guetização” ou marginalização de certas subjetividades. Para Bahri (2013)

O estudo de qualquer coletividade identitária deve enfrentar o problema do essencialismo, primeiro no sentido de como ele funcionava ou continua a funcionar na descrição, feita pelos outros, de determinada coletividade e, subsequentemente, no sentido de como essa categoria costumava descrever, diferenciar e sustentar a coletividade em questão.

Dada a importância da identidade e da cultura tanto nos estudos pós-coloniais como nos estudos feministas, não surpreende que as discussões sobre o essencialismo se sobressaiam nessas áreas. As práticas coloniais de orientalismo ou exotismo se apoiam em uma série de essencialismos que podem persistir na fase pós-colonial e neocolonial através das categorizações coletivistas que criam guetos e causam divisões. (p. 669)

O ato de criar guetos e divisões, está intrinsecamente relacionado à ideia de diferença, as quais Preciado desconstrói em seu ensaio, por isso devemos ter cuidado ao discorrer sobre temas como identidade e diferença. O risco é sempre a *tokenização* das alteridades, uma prática comumente difundida entre os opressores. Algo que se constrói nas práticas discursivas que fazem ecoar paradigmas do sistema.

A exotificação, por sua vez, é o dispositivo capaz de tornar exótico, através do olhar e das práticas, Outros. É o que torna indivíduos “interessantes”, a partir de determinados contextos, mas que de alguma forma não os incluem na lógica de cidadania vigente. Em outros termos, é o dispositivo que desumaniza educadamente, portanto é uma forma igualmente cruel de alimentar o



Figura 27 - Hijras, ano e autor desconhecidos

espetáculo (Debord, 1997). A exotificação, tal qual a mistificação, reitera constantemente a norma e sustenta à margem todos aqueles tidos como exóticos, uma prática comum em “sistemas” religiosos. Esses indivíduos são ideais para manutenção da política capitalista, moral e segregativa em voga em diversas sociedades. Um exemplo disso são os programas e revistas sensacionalistas estampam em suas chamadas ou capas pessoas trans, normalmente com

chamadas questionáveis de gosto duvido do tipo “fulana de tal vai mudar de sexo”, e as figuras mistificadas das hijras³².

O sistema precisa ser alimentado constantemente; a máquina é o capital, os corpos são *commodities*. Neste sentido, o essencialismo ganha forma porque ele opera como o grande mantedor da norma, do sistema de inteligibilidade de gênero e da política sexual que estabelece quem são os normais e quem são os anormais. Dos corpos legítimos aos ilegítimos, os



Figura 28 - Judy Chicago - Birth tea in The birth project, 1980/1985

“estereótipos essencialistas podem ser e têm sido usados para inferiorizar e privar de direitos, criar hierarquias raciais e explorar” (Bahri, 2013 p. 670). Diversos foram os mecanismos utilizados para manutenção de uma política essencialista do sistema, seja através das pinturas que tratam e naturalizam a questão do olhar sobre a mulher cisgênero, seja através de outros meios para exercício social que ecoem o patriarcado. Contudo, a questão do essencialismo é tão patente no *modus operandi* artístico e social que mesmo artes ditas feministas operacionalizam tal “dispositivo” quando, por exemplo, não contemplava questões relativas à mulher negra ou representações que não exprimiam uma noção mais ampla de gênero. “Estratégias de resistência ao regime visual dominante baseado na postura do olhar ativo feminino” (Marques, 2014 p. 68) têm sido colocadas em prática desde fins do século XIX. Entretanto, dadas as circunstâncias temporais, tais estratégias continuaram respondendo a um binário de gênero eloquente; o corpo sexuado é cis! Porém, as práticas de resistência perpetradas por mulheres cisgênero foram fundamentais para construção não só de um novo olhar mas, também, para um novo saber a respeito dos corpos, sexualidades e gêneros.

No contexto dos movimentos artísticos feministas, Judy Chicago, Mary Kelly e Barbara Krueger ocupam um lugar especial, embora correspondam, em termos artísticos e conceituais, a momentos e teorias diferentes do pensamento sobre as questões

³² Para além das questões históricas sobre castas indianas, na contemporaneidade um movimento político das próprias hijras tem buscado desconstruir a lógica segregativa e mistificada das mesmas, para saber mais ver o documentário “Mistérios da Sexualidade” disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HbHsMQYNkaU>.

de gênero.

No início dos anos 70, Judy Chicago desenvolveu um percurso de pesquisa sobre a diferença de gênero na expressão artística em conjunto com Miriam Shapiro. A sua principal preocupação era a de compreender como a “natureza feminina” se diferenciava na produção artística. Nesse sentido, procuraram as marcas de uma sensibilidade artística especificamente feminina em pinturas e esculturas feitas por mulheres. Em resultado, elaboraram uma teoria sobre a existência de um imaginário feminino, a que chamaram “iconologia vaginal”, justificado por uma experiência social, biológica e sexual essencialmente diferente da masculina (Marques, 2014 p. 68).

A “iconologia vaginal” (ver figuras 2 e 28) embora sugira um método de produzir visibilidade aos corpos femininos e, de certo modo, denunciar o patriarcado no qual as artistas feministas estavam condicionadas, continuou operando dentro dos pressupostos essencialistas porque ainda residia no interior de uma lógica operacional normativa que não representava determinados segmentos no escopo do próprio feminismo que luta por outras tantas mulheres. Nesse sentido, as mulheres que não possuem vagina e/ ou pessoas não binárias não poderiam estar operando dentro desse sistema político de visibilidades. Assim, o transfeminismo busca retirar a essência, desnaturalizar, desarticular e subverter qualquer política sexual normativa ou opressora, seja você cis ou trans. Embora eleve pessoas trans ao *status* de homens e mulheres (categorias essenciais *a priori*), trata-se de uma política que resgata a humanidade de indivíduos não normativos, retirando do genital sua condição *sine qua non*. A “essência” é ressignificada e o conceito de identidade é questionado a partir de outros paradigmas que visam estabelecer relações não inteligíveis entre sexo, gênero e sexualidade. Assim;

A questão do essencialismo que rodeou o trabalho sobre a categoria “mulheres” na produção artística de Judy Chicago pode ser lida comparativamente com outras obras de artistas feministas contemporâneas como Mary Kelly, influenciada pelas ideias pós-estruturalistas e preocupada em expressar na sua arte os processos de construção social da subjetividade de gênero. A historiadora de arte Griselda Pollock coloca os termos deste debate entre essencialismo e construtivismo quando fala da necessidade de um projeto feminista de maior alcance estratégico que “não consista simplesmente em substituir determinadas imagens opressivas por outras imagens feitas por mulheres e sobre mulheres, mas antes em desconstruir os processos através dos quais se produz o significado e o sujeito adquire uma posição de sujeito sexuado” (Pollock & Mayayo apud Marques, 2014, p. 69).

O pensamento de Judith Butler também nos permitiu estabelecer um arcabouço teórico que busca desnaturalizar o sistema e reconfigurar relações de poder dominantes que estão postas através de saberes hegemônicos, dentre eles a cultura visual;

A sua concepção performativa da identidade irá também influenciar a produção artística e a história da arte. Para Butler (2007:49) “o gênero não se constitui sempre de forma coerente ou consistente em contextos históricos distintos para além de se entrecruzar com modalidades raciais, de classe, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Assim, é impossível separar o “gênero” das interseções políticas e culturais nas quais constantemente se produz e se mantém”. Por isso, pergunta: ao invés de atendermos a uma concepção dual de identidade de gênero baseada na correspondência entre o sexo, o gênero e o desejo, porque não conceber uma multiplicidade de gêneros, desejos e de sexos, tanto mais que é possível que o sexo não seja tão incontroversamente biológico como se pretende? Para subverter os termos que o discurso normativo usa para fabricar a identidade de gênero, Butler fala **da travestilidade** como meio de paródia ou ironia, pela reiteração exagerada da máscara da feminilidade ou masculinidade que exhibe. (Butler apud Marques, 2014, p.70, grifo meu)

No nordeste brasileiro, um grupo chamado “As travestidas” criou obras que buscam se apropriar de ícones da história da arte, tal qual fez Joel-Peter Witkin, confrontando normas que bebam em essencialismos, como opera a perspectiva da iconologia vaginal. Um grupo de travestis gerou polêmica, quando do lançamento de seu calendário intitulado “Translendário”, em função da apropriação de símbolos religiosos. O que há, em fato, é uma retextualização e ressignificação das obras; “a última ceia”, de Leonardo da Vinci, torna-se “o último truque” (fig. 29), a “Monalisa”, também da Vinci, torna-se somente “Mona”, etc. Há uma estratégia transfeminista evidente de questionamento onde, conforme diz Bahri (2013), “o poder da representação como uma ferramenta ideológica tradicionalmente faz dele um espaço disputado” (p.668), como já citado outras vezes. O propósito não é reproduzir fielmente as obras parodiadas, mas fazer ecoar questões sociais, trazendo uma dose de humor às célebres obras.

A “marginalização”, a qual pessoas trans estão condicionadas historicamente (Silva, 2014), torna-se então uma questão central no transfeminismo e nos estudos pós-coloniais. Para além da marginalização geopolítica, que supostamente agrega valor de qualidade e legitimidade histórica e intelectual a determinadas regiões do globo, há a marginalização de subjetividades cujo choque de forças empurra para a margem da sociedade determinados tipos de indivíduos.

Logo, temos que a marginalização é, dentre os eixos pragmáticos para esse trabalho, uma espécie de “dispositivo conjunto”, ela opera “tenuamente” em todos os anteriores. Ou seja, ela de certa forma é escamoteada pelas vicissitudes, práticas e/ou discursivas, dos eixos pragmáticos. Justamente por operar no essencialismo, ela exclui. Justamente porque



Figura 29 - Translendário - O último truque, 2012

reside na exotificação, ela exclui. Por coadunar com a norma, ela segrega. E, por fazer parte de representações que operem na manutenção de um “eu-normal”, ela reitera uma exotificação que *a priori* é ficcional, ilusória e perversa. Entretanto, de todos os eixos pragmáticos, os efeitos da marginalização são os mais facilmente percebidos em sua materialidade.

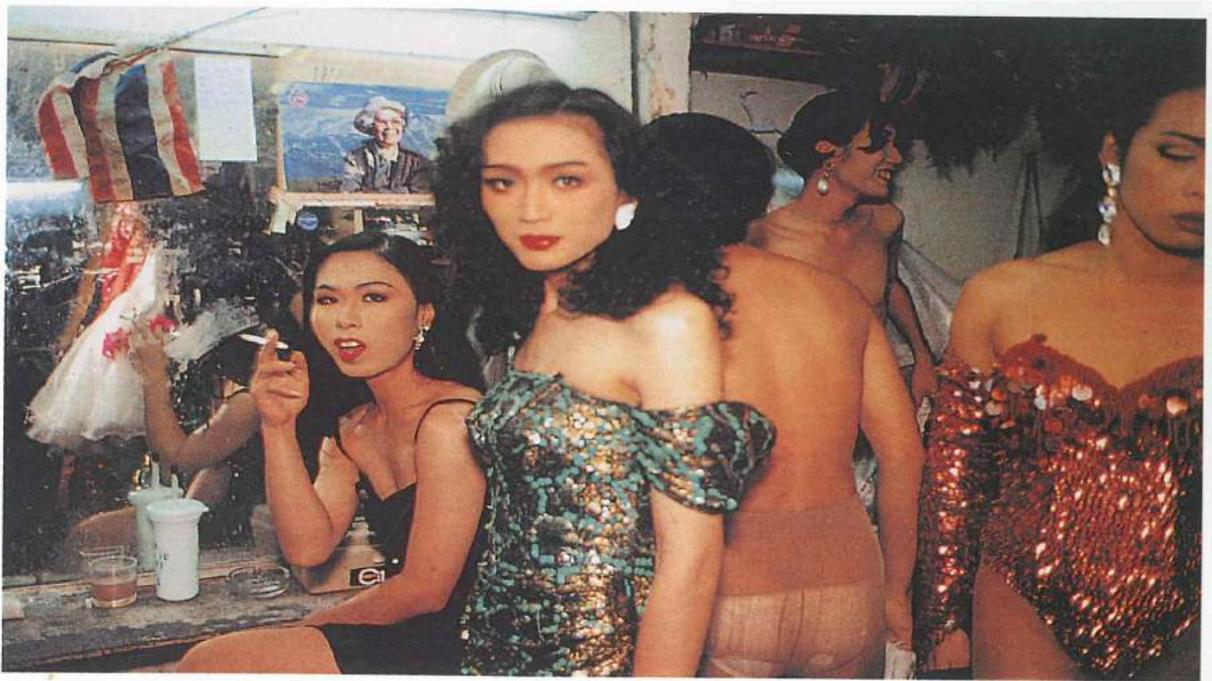
Sendo assim, uma história da arte transfeminista pós-colonial é aquela capaz de produzir questionamentos e crítica a partir da perspectiva que coloca em xeque modelos cis-hegemônicos e eurocêntricos do fazer artístico que, de certo modo, condicionam modos de ver, de pensar e produzir conhecimento. Nesse sentido, reforço novamente a afirmação de Preciado quando ele afirma que o “feminismo não é um humanismo”. Contudo, ele não fala de todo feminismo. Há feminismos humanistas que embora lutem pela igualdade de gênero ainda se mantêm atrelados a certas partes da tradição acadêmica e artística. O feminismo radical e *queer* por exemplo, não seriam humanistas exatamente por ter como proposta política “normas instituídas” e, nisso, a tradição não caberia. Ou seja, esses feminismos rejeitam tanto a autoridade quanto a tradição. Portanto, quando Erwin Panofsky (2009) defende uma história da arte como uma disciplina humanística, dada as circunstâncias do momento em ele escreve isso, de alguma forma essa afirmação não se traduz no esboço de história da arte que estamos tratando aqui. Uma história da arte que não existe mais porque a tradição não é mais uma questão, ela foi superada! Torna-se esgotada diante dos processos antropofágicos *queer* porque se o humanista opera na rejeição à autoridade, mas consoante à tradição, a antropofagia está justamente se contrapondo, ou melhor, se posicionando diante de uma tradição que normatiza! Assim, a história da arte

transfeminista é fundamentalmente indisciplinar, muito próxima dos moldes daquilo que Luiz Paulo da Moita Lopes (2006) defende para Linguística Aplicada. Assim, as singularidades se amplificam através de estéticas que radicalizam a própria noção de obra, como o faz a estética *queer*.

3.3 Volcano e Goldin: a “dobra” dos corpos desejantes, desnaturalização e rupturas do olhar.

Não existe natureza alguma, apenas efeitos de natureza: desnaturalização ou naturalização.

Jacques Derrida, Donner le temps, 1991



After the show, Bangkok 1992

Figura 30 - Nan Goldin, *After the show*, 1992

Os corpos da multidão *queer* são corpos possíveis. Como vimos eles rompem com qualquer estrutura de opressão, sacralidade ou mistificação para inscreverem-se no desejo, na política e no campo das visualidades. Entendemos que Goldin e Volcano são dois artistas que recondicionam essas posições de subalternidade e elencam visualidades potentes. Inicialmente esse capítulo foi pensado a partir da “perspectiva” dialética, contudo notamos que a “perspectiva” dialética não é suficiente para dar conta das imagens, e sobretudo dos corpos, que estamos discutindo nesse trabalho, justamente porque a dialética pressupõe uma dicotomia;

algo dado *a priori*, no sentido essencializante. Talvez tenha sido por isso que Deleuze (2001) se posiciona no sentido de forjar um pensamento crítico à dialética. Em linhas gerais, a dialética propõe uma materialização - no sentido do inteligível - e o que se propõe aqui é justamente uma “rematerialização” crítica no sentido de apropriação da norma para produção, para o forjamento de “ideias-chave” que nos permitam pensar a estética *queer* no seu sentido máximo de potência. Julgamos que Volcano e Goldin lograram êxito ao trazer à superfície esses corpos, essas imagens da “imagem”.

Oras, a história da arte vem se debruçando na investigação sobre a relação entre realidade e ficção há muito tempo. Contudo é no contemporâneo³³ que essa relação é levada às últimas consequências da crítica, a nível imagético, porque é no contemporâneo que tais relações, enquanto questões para a imagem, se implicam mutuamente e viram método. Percebam, portanto, que estamos tratando novamente de antropofagia. Quando se toma algo dado para se repensar e apresentar algo tipicamente elaborado, aglutinado, há aí um gesto antropofágico. Como já foi dito anteriormente, o gênero para Butler, é algo que reside na esfera da ficção. Quando se toma essa ficção como crítica e se apresenta, na superfície da imagem, uma reflexão sobre a mesma, temos um movimento que não reside mais no campo dos debates que essencializam os corpos e subjetividades. É para fugir de qualquer perspectiva conservadora que abrimos mão do pensamento dialético. É nesse sentido que adotamos o conceito de dobra como paradigma epistêmico. Por que não só buscamos pensar e discutir ou criticar uma “filosofia/arte da diferença” e “filosofia/arte representativa”, mas uma arte da multidão. Logo;

A filosofia de Deleuze se baseia em um conflito amplo, um confronto entre dois modos de pensar. De um lado, a "filosofia da representação", o primado à identidade, do outro, a "filosofia da diferença", na qual se pensa a diferença enquanto tal. Deleuze se propõe a pensar a relação do diferente com o diferente, sem submetê-lo a nenhuma forma de representação que o reconduza ao "mesmo". Seria a alternativa entre o poeta e o político. O primeiro tem um poder criador, que afirma a diferença e perverte as ordens, num estado de revolução permanente. O segundo é aquele que nega a diferença, pois quer conservar uma ordem estabelecida, ou estabelecer um mundo que solicite as formas de

³³ Na realidade, essa relação passa a ser questionada, sobretudo, a partir do modernismo europeu e nas experimentações com os modos de pensar técnicas de ver (Crary, 2012 e Frascina, Blake, Fer, Garb & Harrison, 1998)

sua representação. Nietzsche foi quem melhor observou o conservadorismo da dialética (Campos, 2008 p. 2).

Se a dialética se sustenta no conservadorismo, ela, portanto, irá operar dentro das estruturas normativas do gênero e da sexualidade porque estará sempre pressupondo um outro. Estou outro deverá sempre atender determinados requisitos de legitimidade. A exterioridade da norma pode ser pensada a partir da exploração tátil da fita de Moebius, por exemplo. Essa relação infinita entre interior e exterior aqui toma uma das formas da antropofagia: onde há poder, há resistência! A existência *queer* é resistência. Uma “(re) existência” que toma para si o seu corpo e faz da norma seu alimento de subversão. Nan Goldin e Volcano são exemplos de artistas que operam nesse “limite” entre norma/ instituição e desnaturalização/ possibilidade, e de certa forma o destrói! Logo, a dobra irá operar em paralelo com esses territórios existenciais, algo que, em síntese, nos remeteria diretamente à cartografia, justamente porque a “dobra exprime a invenção de diferentes formas de relação consigo e com o mundo ao longo do tempo” (Silva, 2004 p. 55). Há então, uma relação entre produção de subjetividade e modos de subjetivação que são problematizados a partir do pensamento de Deleuze (1991).

Para Rosane Neves da Silva (2004) a produção de subjetividade está implicada na constituição de determinados territórios existenciais enquanto os modos de subjetivação estariam relacionados com os processos onde se flexionam certos tipos de relações de forças que irão resultar na geração de determinados territórios existenciais em uma formação histórica específica. Mas, por que isso faz sentido? Por operar enquanto método para se pensar as imagens de Goldin e Volcano e todo discurso que as atravessam. É nesse sentido que a dobra emerge como paradigma aqui. Porque ela

exprime tanto um território subjetivo quanto o processo de produção desse território, ou seja, ela exprime o próprio caráter coextensivo do dentro e do fora” (SILVA, 2004, p. 56)

É através desse arcabouço teórico que podemos pensar não só a arte produzida por Volcano e Goldin, como a própria experiência subjetiva contemporânea. Aos refletirmos sobre esses indivíduos – que compõem o que estamos tratando como multidão – expressam modos de subjetivação específicos porque “traduz uma certa captura de subjetividade dentro de um determinado sistema de códigos[...]” (ibid). Esse movimento infinito entre dentro e fora, que pode ser lido – se quiser – como a oscilação não homogênea na estrutura que regimenta as normas de gênero e sexualidade, entra em colisão o tempo inteiro. O atrito, por sua vez, produzirá fissuras na própria norma. No entanto, essas fissuras só poderão ser compreendidas

com o pensamento crítico exterior à ideia de essência. Está dada a relação direta com a epígrafe deste capítulo.

Produzir sentido nesse nível de “abstração” talvez não seja viável se não pudermos deglutir metaforicamente a própria norma e pensarmos esses jogos de força sobre os quais a cartografia nos norteia. É o que faz os artistas aqui citados; se propõem a produzir imagens que só possam se experimentadas fora da norma e com os sentidos, só olhar não basta, o que há de “concreto” é o desejo, são os corpos, a potência. Mas para entender isso é preciso ver! Uma ação direta que produz, a partir das singularidades, efeitos que residem no plano da imanência. De acordo com o pensamento deleuziano, o plano de imanência designa uma espécie de “topologia” pautada a partir de emissões de singularidade que irão proporcionar ao pensamento um tipo de experimentação infinita (Deleuze, 1974). Com efeito, é o que faz Goldin e Volcano, cada um a seu modo. Portanto, a ideia de singularidade, implícita sobretudo na própria dimensão da multidão *queer* no seu caráter micro, unitário, individual/indivíduo está aglutinada nesse movimento produzido na relação desse “dentro-e-fora” que emerge no conceito de dobra. A margem é o centro e o centro é a margem, lembra?

O trabalho de Goldin é composto pela ordem de significação dos corpos trans, fazendo emergir a beleza, a multidão e a singularidade. Nan Goldin mostra um ritual de transformação permeado por uma outra “espécie” de beleza inscrita na própria superfície dos corpos. A beleza em *The Other Side* não é um ideal clássico, ela emana do glamour, dos guetos das noites de Chicago, Nova Iorque, Paris, Manila, Bangkok... Goldin evidencia esse processo das artistas da noite, seus modos de vida, suas feminilidades, seus corpos em transição, seios desnudos, maquiagens perfeitas, etc., num realismo que não exotifica, mas que “glorifica” essas subjetividades. O belo não é a tríade simetria, proporção e ordem, mas a desordem dos

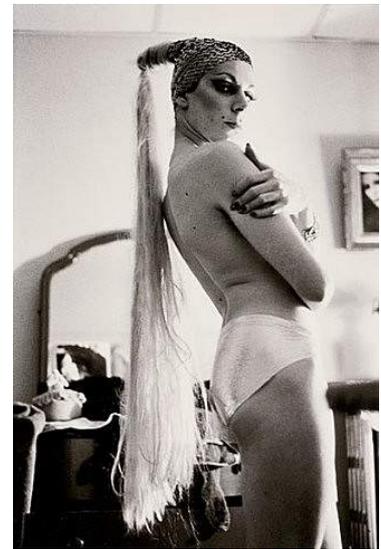


Figura 31 - Nan Goldin, *Ivy wearing a fall*, 1973

camarins, o brilho das roupas, os olhares e gestos. Ao observar as imagens atentamente, é possível notar uma espécie de elo entre as transexuais do Ocidente com as do Oriente. Esse “turismo” global que Goldin realiza traz à superfície de suas fotografias elementos de um mundo aparentemente distante, mas terrivelmente próximo o qual a força do sistema, sobretudo no ocidente, insiste em escamotear, jogar para debaixo do tapete. Goldin produz visualidades e

as coloca bem diante dos nossos olhos. Esse o dialogo que ela propõe, a dialética entre mundos, não ocidente e oriente, mas os mundos divididos pela norma. Goldin os sobrepõe, força a ruptura hegemônica e introduz as transgeneridades como potencias, mais que isso como forma de desejo, exuberantes, belas! O que a artista está propondo na verdade é uma rematerialização dos corpos através da “dobra” do gênero. Segundo Judith Butler;



Figura 32 - Nan Goldin, *Untitled*, 1992

A categoria do “sexo” é, desde início, normativa: ela é aquilo que Foucault chamou de “ideal regulatório”. Nesse sentido, pois, o “sexo” não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir – demarcar, fazer, circular, diferenciar – os corpos que ela controla. Assim, o “sexo” é um ideal regulatório cuja materialização é imposta: esta materialização ocorre (ou deixa de ocorrer) através de certas práticas altamente reguladas. Em outras palavras, o “sexo” é um construto ideal que é forçosamente materializado através do tempo. Ele não é um simples fato ou a condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o sexo e produz essa materialização através de uma reiteração forçada destas normas. (Butler, 2010 pp. 153 - 154)

Oras, se a materialização ocorre na reiteração das normas, o que as personagens de Goldin estão fazendo é justamente um processo inverso. Elas são tidas como “homens que mudam de sexo” ou “homens que se vestem de mulher”, no senso comum, mas aqui estão se reapropriando da categoria “sexo” para “desmaterializar” e, assim então, rematerializar a própria noção de gênero. Nesse sentido, consistiria numa reiteração inversa da norma. Em outras palavras, a própria subversão da norma. Butler explica que



Figura 33- Goldin, *Bea as Blond Venus*, 1973

Não se pode, de forma alguma, conceber o gênero como constructo cultural que é simplesmente imposto sobre a superfície da matéria – quer se entenda essa como o “corpo”, quer como suposto “sexo”. Em vez disso, uma vez que o próprio “sexo” seja compreendido em sua normatividade, a materialidade do corpo não pode ser pensada separadamente da materialização daquela norma

regulatória. O “sexo” é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o “alguém” simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural (p. 154 – 155)

Essa é a noção radical, e necessária, que propõe o sexo, e portanto o gênero, como algo produzido no interior de uma norma para manutenção de privilégios que bebem na fonte biologicista, cristalizada nos discursos hegemônicos do poder. Portanto a transexualidade, a travestilidade, etc., estão não só produzindo resistência à hegemonia de gênero/sexo, mas estarão a todo tempo interrogando a própria norma. O trabalho de Goldin ao valorizar os corpos trans está operando fissuras micropolíticas na norma. O corpo *queer*, como já dissemos, estará, assim, produzindo política em modo 24/7. Goldin traz à luz sujeitos (Bonilha, 2011), no sentido mais amplo dessa palavra, não mais seres místicos, exóticos ou “cópias falsificadas, simulacro de mulheres”, mas simplesmente sujeitos em toda sua potência.

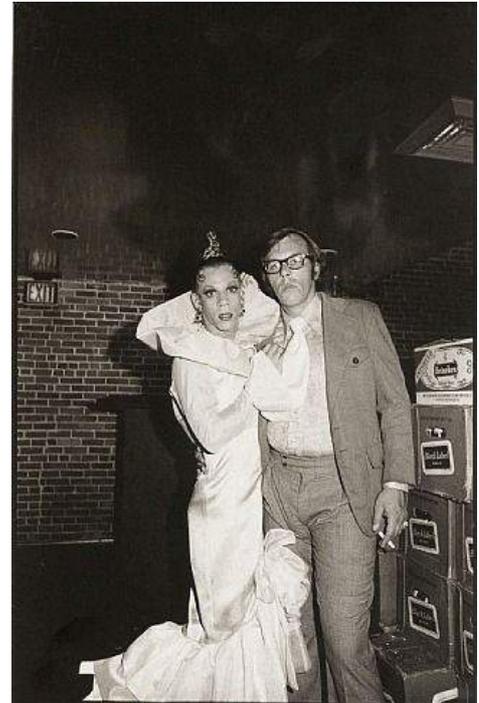


Figura 34 - Goldin, *Crystal with her friend*, 1973

Por sua vez Volcano apresenta todo seu universo por uma ótica bastante peculiar. Toda violência que Preciado chama de “tecnologias de gênero” que como vimos tem sua gênese no moneísmo. De fato, os processos médicos são extremamente violentos e Volcano, aparentemente faz questão de denunciar tais processos em parte de sua obra. O protocolo médico, linhas gerais, consiste em “classificar” o corpo do nascituro em “macho” ou “fêmea”. Entretanto, em alguns indivíduos tal classificação não é tão simples em função da (de) formação de suas genitálias. O simples ato de riscar num papel “feminino” ou “masculino” para que se tenha, nos moldes da nossa cultura, um documento oficial – o qual dará início a todo o processo de registro civil – nem sempre é tão fácil. Preciado em *Manifesto Contrassexual* (2014) nos conta que toda prerrogativa residirá em torno do “quão real” é o órgão do nascituro. Segundo ele;

Do ponto de vista contrassexual, critério científico e critério estético trabalham em uníssono em matéria de reatribuição do sexo a partir do momento em que

dependem de uma única ordem político-visual: qualquer corpo sem partes genitais externas suficientemente desenvolvidas, ou que não possam ser reconhecidas visualmente como pênis, será sancionado e identificado como feminino (p.138)

O autor demonstra que, na realidade, isso está condicionado à um critério utópico que, em linhas gerais, consistem em medir o clitóris/pênis para se chegar à um consenso. Dependendo de quantos milímetros possua tal conformação anatômica, o bebê intersexo será considerado menino ou menina. E, é a partir desse momento, que uma série de cirurgias se iniciarão, bem como os processos de reposição hormonal. Então percebam que retornamos ao tema do moneísmo. Preciado explica que

Os corpos que se apresentam ante uma exploração visual como “intersexuais” são submetidos a um longa série de operações genitais que duram até o momento da pré-adolescência. Segundo o modelo de Money, se o recém-nascido intersexual, depois da análise cromossômica, é considerado geneticamente feminino (XX), a cirurgia intervém para suprimir os tecidos genitais que poderiam ser confundidos com um pênis. A reconstrução da vulva (junto com a redução do clitóris) começa geralmente aos três meses. Se o órgão visível se parece ao que a terminologia médica chama de um pênis-clitóris, essa operação implica, na maioria dos casos, a mutilação do clitóris (p.134)

A questão é que além de retirar, na maioria das vezes, a sensibilidade dos órgãos futuramente sensíveis. Retira do próprio indivíduo a autonomia para decidir mais tarde seu próprio gênero e optar, ou não, no futuro, por cirurgias de “reconstrução” genital. Muitas vezes um bebê designado como de determinado sexo/gênero nesse processo violento, se entenderá o oposto. Algo semelhante aconteceu quando de uma cirurgia de circuncisão onde a criança teve seu pênis mutilado e Money propôs que a criança fosse criada como sendo do sexo feminino e uma série de outras cirurgias se estabeleceram a partir de então. Este caso foi devidamente discutido no documentário



Figura 35 - Volcano, *TransCock*, série *Transgenital landscape*, 1996



Figura 36 - Volcano, *Hermaphrodite Torso*, série *Classics*, 1999

“Mistérios da Sexualidade”³⁴, tendo como resultado o suicídio do indivíduo. Entretanto, as imagens de Volcano nos traz uma outra questão; o “insucesso” das cirurgias de readequação de sexo dos homens transexuais. Na verdade, não é bem um insucesso, mas sim uma espécie de denúncia ao protocolo médico, que também foi criticado Preciado, e que consiste em resultados pouco satisfatórios e que muitas vezes comprometem a saúde do próprio homem transexual. Em síntese algumas técnicas se concretizam na retirada de tecido e músculos de parte do corpo desses homens para se criar pênis cujo resultado estético não se assemelha à um pênis tal qual as cirurgias das mulheres trans se assemelham à uma vagina cis. Além disso, muitas vezes esses homens acabam desenvolvendo dificuldades motoras em função da retirada de material corpóreo. A técnica mais satisfatória, entretanto, consiste na chamada metoidioplastia, onde o micro pênis se desenvolve a partir da gestão de testosterona e técnicas cirúrgicas para fechar o canal vaginal e construir os testículos. Além da retirada do útero. Preciado (2014) denuncia que há um discurso simbólico extremamente perverso no que tange a reconstrução genital dos homens transexuais, tal qual das pessoas intersexuais. Para ele, essa “ineficácia” cirúrgica é escamoteada através do discurso pelo qual se afirma que os homens trans não sentem necessidade da reconstrução genital, que eles se satisfazem através da retirada das mamas.

Mas Volcano produz traz outras visualidades, dos *Drag Kings* aos dildos, ele constrói todo um repertório *queer*. O mundo de Volcano é o um mundo de uma multidão. Uma profusão de corpos que se reiteram na manutenção do desejo, do signo farmacopornográfico³⁵ como o êxtase da “vida

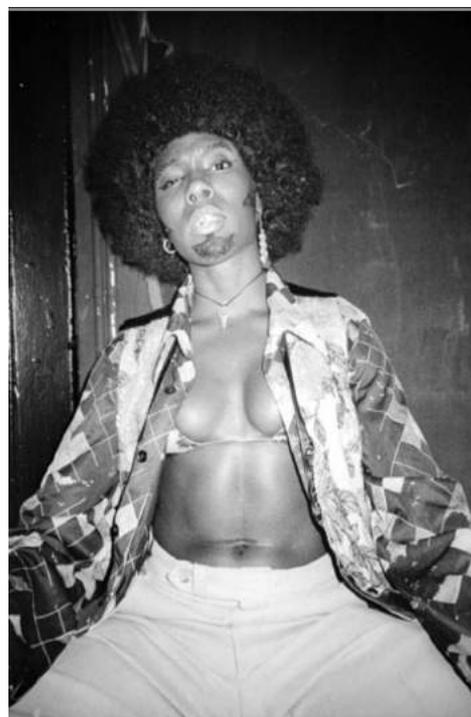


Figura 37 - Volcano, *Big DaddyMomma*, série *Drag King*, 1997

³⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HbHsMQYNkaU>

³⁵ ver “Testo Yonqui” de Preciado, 2008



Figura 38 - Volcano, *Lesbian Cock*, Londres, 1991

subalterna”. A norma não existe para Volcano, aliás, ela é simplesmente um objeto de “chacota”. Algo que se dilui não só nos olhos do espectador de suas obras, mas nos próprios corpos que tomam a superfície das suas imagens. É como se a mensagem implícita de Volcano fosse “somente nos agenciamos nas multiplicidades”. Trata-se da crítica ao sistema que inventa um humano que não existe nas práticas sociais. Contudo, a estética que Volcano elenca é perturbadora, das cores intensas e quentes à um preto e branco e sombreados que fazem vir à cena só os elementos que lhe interessa mostrar. Uma construção “perspectivada” (não do modelo clássico) – e talvez essa não seja a melhor palavra – que conduz o olhar. Praticamente um convite ao espectador a misturar-se à imagem, a sentir esses corpos disformes. O tato é o próprio olhar. Volcano brinca com os sentidos o tempo inteiro. Na figura 36, a sensação é a de que o “objeto” está “colado” na superfície da imagem, em função de um jogo entre claro e escuro. Não há propriamente uma preocupação com a ocupação espacial, tão pouco a relação entre fundo e superfície porque só o que se mostra é o quer se mostrar. É uma recondução do próprio olho que será devidamente orientado pelo jogo de luz que o artista utiliza. Isso também fica evidente na série *Fluidfire*, onde Volcano utiliza as cores como um arcabouço imagético para diluição da própria composição espacial. Novamente, salta aos olhos somente o que é tem que vir à superfície.

Por fim, o que entra em cena a partir da estética *queer*, além da multidão de corpos que ela elenca, é a própria noção política de construção de sujeitos. Uma construção que não dependerá exclusivamente de sujeitos trans, nem cis, mas de um conjunto de práticas cuja engrenagem está localizada na deglutição da norma, o que tratamos aqui como antropofagia *queer*. As visibilidades, as práticas sociais, os movimentos, os manifestos, as performances, as transformações corporais, as violências... tudo entrará em jogo, em cena afim de ressignificar os meios hegemônicos pelos quais o sistema vem se sustentando discursivamente, epistemologicamente, etc. A antropofagia *queer* pode soar utópica, mas ela surge como mais um meio de questionamento, ou melhor, uma forma de escancarar a ficção e a perversidade da

norma socialmente construída sobre gêneros. Embora, a definição de *queer* utilizada aqui possa soar universal ou universalizante, ela está operando em oposição radical a este paradigma porque o universal pressupõe o homogêneo, o binário, o essencialista, o normativo... a ideia aqui é que o *queer* está sempre se produzindo, operando nas fissuras, nas brechas, no micro, por fim nas próprias singularidades, tornando visíveis as opressões de gênero e sexualidade que nos aprisionam em caixas, tal qual uma máquina de produção em série; algo fundamentalmente fictício. O *queer* é quem denuncia a ficção da norma. Portanto a multidão *queer* é em si heterogênea, por fim: ANTROPOFÁGICA!

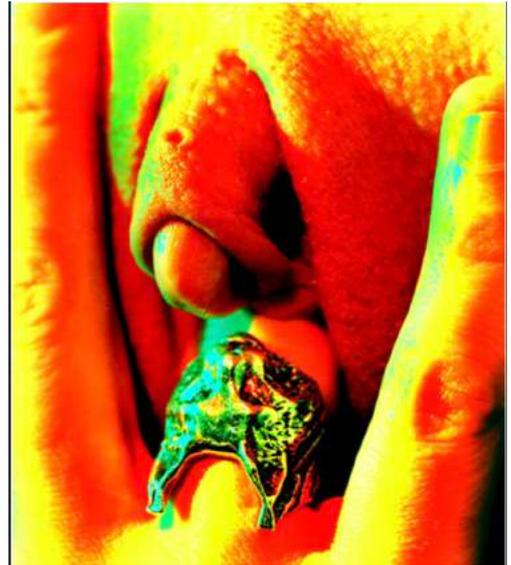


Figura 39-Volcano, Touch, da Série Fluidfire, 2000

4. Conclusão

A produção dos sujeitos é um processo plural e também permanente. Esse não é, no entanto, um processo do qual os sujeitos participem como meros receptores, atingidos por estâncias externas e manipulados por estratégias alheias. Em vez disso, os sujeitos estão implicados e são participantes ativos na construção de suas identidades. Se múltiplas instâncias sociais, entre elas a escola, exercitam uma pedagogia da sexualidade e do gênero e colocam em ação várias tecnologias de governo, esses processos prosseguem e se completam através de tecnologias de autodisciplinamento e autogoverno que os sujeitos exercem sobre si mesmos.

Guacira Lopes Louro, *O corpo educado*, 2010

É bastante representativo que a antropofagia tenha como origem a imagem produzida por uma mulher e que esta imagem, o Abaporu, se sustente na transgressão da norma acadêmica. A transgressão das proporções naturais de seres vivos, reais... O *queer* também se sustenta na transgressão. Nas transgressões de normas que aprisionam o corpo, que subalternizam, que colonizam identidades tidas como desviantes. Embora a estética *queer* também seja realizada por artistas trans, a maior parte da produção pictórica, mesmo que operem no sentido de valorizar tais corpos, são efetivadas por artistas cis. Isso não é exatamente um problema, mas é um indício de que ainda temos que construir práticas de inserção de pessoas trans nos espaços institucionalizados da arte. Além disso, indica que a produção trans é pouco difundida dada a dificuldade de localização de tais artistas e suas obras. Se digitarmos no Google por exemplo, “*queer art*” o resultado trará a produção de diversos artistas cis que produziram arte *queer*. Contudo, não podemos afirmar que se trata de um processo transfóbico pois estaríamos historicizando todo o sistema da arte. Se a “categoria trans” – como identidade política – é algo que surge no alto século XX, olhar imagens produzidas antes disso em busca de uma identidade trans negada pode funcionar como um anacronismo prejudicado, ou seja, no mau sentido. É igualmente curioso que a maior parte dos artistas trans, apresentados nesse trabalho, estejam ou sejam do Canadá, um país reconhecidamente tolerante. Também, é fato que, proporcionalmente, existe menos indivíduos trans que não trans, há pesquisas que dão conta disso (Silva, 2014). O que explicaria, em tese, a pouca presença de pessoas trans no universo da arte. Mas, será que é só isso? Aparentemente, não!

Uma obra de arte é um evento. Corpos, objetos, visualidades, linguagem... os modos de produção e de significação também convergem nos modelos de produção de sujeitos. A singularidade, a diferença, os pontos em comum... A estética *queer* não é propriamente universalista, mas se expande através de diferentes meios (fotográficos, performáticos, etc.)

para trazer ao plano da visualidade um determinado tipo de sujeito, um sujeito *queer*, um sujeito historicamente afastado de espaços institucionais de saber e de poder. A força da antropofagia *queer* é capaz de produzir abalos sistemáticos no “cistema”; instituições hegemônicas e modos de produção de subjetividade. Produz não só visibilidades, mas reflexões, questionamentos, deixa o espectador intrigado, ecoa como potência. Potência de corpos, multidão de corpos! A multidão está marcando sua presença nas artes visuais, no teatro, no cinema, nas passarelas de moda com Marco Marco e suas modelos fora do padrão, na música com Titica, nas artes com Volcano, Kama e outros, nas revistas, nos documentários, nas universidades...

Artistas cis e trans estão produzindo obras cuja função também pode ser lida como desconstrução de normas. Uma das coisas que notamos foi a dificuldade ao acesso de material no campo da história e crítica de arte. A maior parte da bibliografia trazida nesse trabalho é exterior a esse campo do saber. Por que será? É preciso desconstruir para construir; construir novos saberes, novas visualidades; visibilidades! Notamos assim, que ao se apropriarem de modos ou requisitos de produção institucionalizados, como por exemplo a pintura ou fotografia, esses artistas operacionalizam uma espécie de antropofagia. Deglutem, mastigam, ingerem os processos institucionalizados como método, como estratégia, afim de expelir visibilidades não normativas e se inserirem em espaços hegemônicos ocupados historicamente por forças patriarcais. Por exemplo, fotografa-se uma crítica mimeses através de processos tradicionais de fotografia, mas não se opera na essencialização da mimeses, sabem por que? Porque para o *queer* a mimeses está relacionada à própria ficção, o que se faz é a crítica dessa ficção. A diferença está posta na relação espectral da cultura que, em linhas gerais, produz outras significações que extrapolam os campos dos discursos comuns e subjetivados.

É operando nessa perspectiva antropofágica que a multidão *queer* e a estética *queer* põe em crise a própria noção de obra, do que é produzir arte e, além disso, a própria noção do que é gênero, a própria noção de que sujeito é aquele que reitera determinados padrões em suas performatividades! Não se trata apenas em criar conceitos contemporâneos afim de dar conta desse “momento pós-identitário”, mas colocar em crise, em promover a destituição da aura de obra prima e da aura cisheterocêntrica de legitimidade de corpos, de subjetividade e de apropriação de espaços institucionais de poder. Nesse sentido a modernidade e a contemporaneidade se encadeiam – são acontecimentos que não devem ser compreendidos isoladamente – porque propõem uma crítica cada vez mais intensa da própria natureza seja no sentido de produção visual de obra (na modernidade), seja no sentido essencialista do gênero e sexualidade cuja a crítica vem sendo aprofundada desde o final do século XX e fundamentalmente nas primeiras décadas do século XXI. Não há “essência” que anteceda, ou

melhor, que oriente um *modus operandi*. O que há são “crises” que irão produzir questionamentos diversos, rizomáticos, contínuos!

Portanto, há uma espécie de continuidade (não entenda como evolucionismo) na estética antropofágica *queer* porque o que se inicia no moderno é levado às últimas consequências no contemporâneo, uma espécie de anarquismo total nas artes, nos movimentos sociais, nos corpos! A multidão *queer* conclama sua força através de processos que produzem outras visibilidades!

No campo das artes, em princípio, as imagens, de modo geral, retratavam temas bíblicos, sagrados e ou/místicos. Com o advento do modernismo, uma parcela “inumana” passa a figurar os quadros, as fotografias. É neste momento de “democratização” da arte que começam a surgir personagens “abjetos”. É importante frisar que a história da arte sempre respondeu à interesses políticos, sociais e econômicos. Os séculos XVIII e XIX caracterizam tempos de profundas transformações sociais; o primeiro foi classificado como século das luzes e o segundo, podemos dizer, que ecoou e concretizou todas as transformações iniciadas no anterior: científicas, tecnológicas, sociais, etc. Começam a surgir personagens abjetos, a burguesia intensifica seus interesses econômicos e as revoluções francesa e industrial transformam dramaticamente a sociedade. Com isso o gueto passa a receber o holofote dos artistas que já não estavam mais interessados no rigor classicista da forma e da harmonia. O interesse era trazer um outro olhar ao palco da arte: a puta, o sexo, o progresso, etc. É, portanto, no século XX, com Duchamp e outros pioneiros que intensas transformações são tomadas como propriedade para esvaziamento das normas pictóricas e já na segunda metade do século, o gênero e todas as implicações que partem dele tomam o *front* de batalha. Se no século XIX as teorias deterministas de Cesare Lombroso³⁶, por exemplo, eram subterfúgios para marcar alteridades, no século XX, o moneísmo através das tecnologias de gênero – fábrica de subjetivação – constroem uma (ir) realidade em corpos “anormais”. Mas uma “efervescência” começa a ser rizomatizar e produzir resistência! Essa efervescência tem início na década de 1960 quando diversas mulheres cis começam a se organizar em diferentes frentes e áreas do saber; o patriarcado começa a sentir abalos de maneira cada vez mais intensa. É importante que se tenha mulheres cis ocupando espaços institucionalizados de poder. Contudo é mais importante ainda se essas mulheres puderem operar com perspectivas amplas de gênero. É para preencher uma lacuna deixada pelo feminismo que surge a teoria *queer* e pouco depois o transfeminismo. Agora uma multidão de

³⁶ Lombroso é considerado pai da antropologia criminal. Em linhas gerais, sua teoria problematizava a “identidade do criminoso” através de traços físicos e “raciais”. Tratava-se na verdade de uma teoria racista que condicionou o negro à um status de passível de correção e isolamento social.

corpos pretos, brancos, alto, baixos, gordos, gays, trans... enfim, uma multidão de “anormais” gritam juntos contras opressões cotidianas. Produzem manifestos, produzem vídeos-documentários, ocupam espaços acadêmicos de privilégios, criam fotografias, criam arte... uma multidão que, parafraseando Volcano, nomeia a si mesmo! O bordão “meu corpo, minhas regras” se intensifica e agora produzem visibilidades. Não há mais seres místicos, não há mais circos para alteridades! O que há são estruturas sexopolíticas – que tentam reviver um passado de condicionamento de subjetividades – que estão falidas! O campo artístico incorporou, aparentemente, em definitivo essa “nova” demanda. Cada vez mais mulheres cis vão ocupando espaços na produção pictórica em diversos níveis, cada vez mais homens e mulheres trans vão se tornando protagonistas de suas próprias histórias e disputando espaços hegemônicos. Ainda há um longo caminho a ser percorrido; como maior visibilidade, direitos civis, equiparação de salários, etc., mas na medida em que mulheres cis ou trans se inserem nos espaços de arte, as visibilidades tornam-se mais potentes! É uma forma de visibilidade sempre política. A arte é um campo da cultura capaz de tencionar paradigmas, a “tensão” está dada a partir da estética *queer* e tudo que dela possa surgir. Mas ainda precisamos que essas imagens se tornem mais acessíveis, é necessário desconstruir saberes que ainda bebem do conhecimento que se produziu no século XIX. Precisamos estabelecer, portanto, outros discursos, discursos contra hegemônicos.

De modo que toda uma estrutura de opressão patriarcal, que começou a ser questionada por mulheres revolucionárias e década após década foi reverberada, sofra um profundo e definitivo abalo. O sistema, produtor de processos hegemônicos de subjetivação, aparentemente começou a ruir! É a força da antropofagia *queer*, é a força de uma multidão!

Bibliografia

- Andrade, Oswald de. 1976.** O manifesto antropófago. [A. do livro] Gilberto Mendonça Teles. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3. Petrópolis : Vozes, 1976.
- Argan, Giulio Carlo. 1992.** *A arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.
- . **1994.** *Preâmbulo ao estudo da história da arte*. Lisboa : Estampa, 1994. pp. 13 - 42.
- Bahri, Deepika. 2013.** Feminismo e/no pós-colonialismo. *Estudos Feministas*. maio - agosto de 2013, pp. 659 - 688.
- Barthes, Roland. 2011.** *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2011.
- Beauvoir, Simone de. 1970.** *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo : Difusão Européia do Livro, 1970.
- Beira, Gabriella. 2015.** Glossário de termos do feminismo. *Capitolina*. [Online] 14 de julho de 2015. [Citado em: 19 de dezembro de 2015.] <http://www.revistacapitolina.com.br/glossario-de-terminos-feminismo/>.
- Berbara, Maria e Fonseca, Raphael. 2011.** De Akhenaton a Duchamp: arte, transexualismo e androginia . *20º Encontro Nacional da ANPAP*. 2011, pp. 2236 - 2252.
- Berger, John. 1999.** *Modos de ver*. Rio de Janeiro : Rocco, 1999.
- Bhabha, Homi K. 2013.** O pós-colonial e o pós-moderno. A questão da agência. *O local da cultura*. Belo Horizonte : UFMG, 2013, pp. 275 - 314.
- Bonilha, Caroline Leal. 2011.** Memória, silêncio e subversão da categoria de gênero através das séries fotográficas de Nan Goldin. *5 Seminário Internacional em Memória e Patrimônio*. 05 - 07 de 10 de 2011.
- Borba, Rodrigo. 2013.** *A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais*. Rio de Janeiro : UFRJ, 2013.
- Brito, Ronaldo. 2005.** O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo. *Experiência Crítica*. São Paulo : Cosacnaify, 2005, pp. 74 -88.
- Butler, Judith. 2010.** Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". [A. do livro] Guacira Lopes Louro. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 3. Belo Horizonte : Autêntica, 2010, pp. 151 - 172.
- . **2008.** *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2008.
- Campos, Luana Brant. 2008.** O CINEMA NAS POTÊNCIAS DO FALSO – DEVIR E HIBRIDIZAÇÕES. *travessias: pesquisa em educação, cultura, linguagem e arte*. Projeto Saber, 2008, Vol. 2, 1.
- Candido, Antônio. 1985.** *Literatura e sociedade*. São Paulo : Nacional, 1985. p. 43.
- Candido, Pedro e Reinaldo, Gabriela Frota. 2012.** Corpo, beleza e subversão: o olhar do fotógrafo Joel-Peter Witkin sobre a arte clássica. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação: XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*. 14 - 16 de 06 de 2012, pp. 1 - 13.
- Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques e Vigarello, Georges. 2012.** *A História do Corpo: da renascença às luzes*. Petrópolis : Vozes, 2012. Vol. 1.
- . **2011.** *História do corpo: as mutações do olhar. O século XX*. Petrópolis : Vozes, 2011. Vol. 3.
- . **2008.** *História do corpo: da revolução à grande guerra*. Petrópolis : Vozes, 2008. Vol. 2.
- Crary, Jonathan. 2012.** *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro : Contraponto, 2012.
- Debord, Guy. 1997.** *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro : Contraponto, 1997.

- Deleuze, Gilles. 1991.** *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas : Papyrus, 1991.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. 2014.** *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte : Autêntica, 2014.
- Deleuze, Gilles e Parnet, Claire. 1998.** *Diálogos*. São Paulo : Escuta, 1998.
- Deleuze, Gilles. 1974.** *Lógica do sentido*. São Paulo : Perspectiva, 1974.
- . **2001.** *Nietzsche e a filosofia*. Lisboa : Brochura, 2001.
- Derrida, Jacques. 1991.** *Donner le temps*. Paris : Galilée, 1991.
- Foucault, Michel. 2012.** *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 22. São Paulo : Loyola, 2012.
- . **2014.** *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. 1. São Paulo : Paz e Terra, 2014.
- . **2013.** *Microfísica do poder*. São Paulo : Graal, 2013.
- . **2010.** *Os anormais: curso no Collège de France (1974 - 1975)*. São Paulo : WMF, 2010.
- Frascina, Francis, et al. 1998.** *Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo : Cosac & Naify, 1998.
- Giosa, Beatriz. 2013.** Warhol no MAM: imagens de Andy Warhol vestido de mulher. *Fala Cultura*. [Online] 2013. [Citado em: 05 de 02 de 2016.] <http://falacultura.com/lady-warhol-mam-andy-warhol-vestido-de-mulher/>.
- Guattari, Felix e Rolnik, Suely. 2013.** *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis : Vozes, 2013.
- Halberstam, Judith. 2011.** *The queer art of failure*. Durham and London : Duke University Press, 2011.
- Haraway, Donna. 1995.** Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos pagu*. 5 de 1995, pp. 07-41.
- Ignacio, Paula.** Sobre a Vontade de Poder em Nietzsche. *Consciência.ORG*. [Online] <http://www.consciencia.org/sobre-a-vontade-de-poder-em-nietzsche>.
- Kaas, Hailey. 2015.** O que é Transfeminismo? Uma Breve Introdução. *Transfeminismo*. [Online] 02 de setembro de 2015. [Citado em: 16 de janeiro de 2016.] <http://www.transfeminismo.com>.
- . **2014.** Transfeminismo é a ideia radical de que mulheres trans* são mulheres. *Blogueiras feministas*. [Online] 05 de maio de 2014. [Citado em: 16 de janeiro de 2016.] <http://blogueirasfeministas.com/2014/05/transfeminismo-e-a-ideia-radical-de-que-mulheres-trans-sao-mulheres/>.
- Laqueur, Thomas. 2001.** *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2001.
- Lopes, Luiz Paulo da Moita. 2006.** *Por uma Linguística Aplicada INdisciplinar*. São Paulo : Parábola, 2006.
- Louro, Guacira Lopes. 2010.** *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte : Autêntica, 2010.
- Machado, Arlindo. 2001.** *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro : Rios Ambiciosos, 2001.
- Marques, Fernando. 2014.** Corpo, gênero e sexualidades nas artes visuais. *EXEDRA: Revista científica da Escola Superior de Educação de Coimbra*. 19 de setembro de 2014.
- Miskolci, Richard. 2012.** *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte : Autêntica, 2012.
- Mondzain, Marie-José. 2009.** *A imagem pode matar*. 1. Lisboa : Passagens, 2009.
- Nochlin, Linda. 1988.** Why Have There Been No Great Women Artists? *Women, art and power and other essays*. London : Harper & Row, 1988, pp. 147 - 158.
- Panofsky, Erwin. 2009.** A história da arte como uma disciplina humanística. *O significado nas artes visuais*. São Paulo : Perspectiva, 2009, pp. 19 - 46.
- . **1994.** *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo : Martins Fontes, 1994.

- Passos, Kastrup & Escóssia. 2015.** *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre : Sulina, 2015.
- Passos, Lucas. 2011.** O modelo de John Money: entre o cromossômico e o estético. *Ensaaios de Gênero*. [Online] 18 de novembro de 2011. [Citado em: 16 de janeiro de 2016.] <https://ensaiosdegenero.wordpress.com/2011/11/18/o-metodo-de-money-entre-o-cromossomico-e-o-estetico/>.
- Preciado, Beatriz. 2008.** *Testo Yonqui*. Madrid : Espasa e Fórum, 2008.
- Preciado, Paul Beatriz. 2014.** *Manifesto Contrassexual*. São Paulo : N-1 edições, 2014.
- . 2011. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". *Revista Estudos Feministas*. jan - abr de 2011, Vol. 19, 1, pp. 11 - 20.
- RAMÍREZ, NOELIA. 2015.** Eddie Redmayne vive primeira trans conhecida em 'A garota dinamarquesa'. *EL PAÍS*. [Online] 01 de setembro de 2015. [Citado em: 19 de dezembro de 2015.] http://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/01/cultura/1441141530_264923.html.
- Reckitt, Helena e Phelan, Peggy. 2012.** *Art and feminism*. London : Phaidon, 2012.
- Ribeiro, Djamila. 2015.** Por um olhar interseccional. *Lugar de Mulher*. [Online] 16 de junho de 2015. [Citado em: 19 de dezembro de 2015.] <http://lugardemulher.com.br/feminismo-interseccional/>.
- Rocha, Pedro. 2015.** Diretor explica por que escolheu Eddie Redmayne e não uma trans para "A Garota Dinamarquesa". *Papel Pop*. [Online] 07 de setembro de 2015. [Citado em: 19 de dezembro de 2015.] <http://www.papelpop.com/2015/09/diretor-explica-por-que-escolheu-eddie-redmayne-e-nao-uma-trans-para-a-garota-dinamarquesa/>.
- Rolnik, Suely. 1998.** Subjetividade Antropofágica. [A. do livro] Paulo Herkenhoff & Adriano Pedrosa. *Arte Contemporânea brasileira: um e/entre Outros, XXIV Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo : Fundação Bienal de São Paulo, 1998, pp. 128 - 147.
- Rubin, Gayle. 1986.** El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política del sexo". *Nueva Antropología*. 1986, Vol. VIII, 30, pp. 95 - 145.
- Rushdie, Salman. 1995.** *Midnight's Children*. London : Vintage Books, 1995.
- Said, Edward W. 2007.** *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo : Companhia de Bolso, 2007.
- Salih, Sarah. 2012.** *Judith Butler e a teoria queer*. Belo Horizonte : Autêntica, 2012.
- Santos, Fernanda Oliveira Filgueiras e Leonel, Mauro de Mello. 2015.** A fome antropofágica: utopias e contradições. *Revista dos Estudos Culturais*. 01 de 2015, Vol. 1.
- Saraiva, Marcio Sales. 2014.** Jaqueline Gomes fala sobre transfeminismo, movimento negro, Dilma e Marina. *Marcio Sales Saraiva*. [Online] 05 de 10 de 2014. [Citado em: 02 de 12 de 2015.] <http://marciosalesaraiva.com.br/jaqueline-gomes-fala-sobre-transfeminismo-movimento-negro/>.
- Silva, Mariah Rafaela. 2014.** Gênero e criminalização na experiência transexual. *Revista do Centro de Filosofia e Ciências Humanas*. 08 de 2014.
- Silva, Rosane Neves da. 2004.** A Dobra deleuziana: políticas de subjetivação. *Revista do Departamento de Psicologia*. UFF, 2004, Vol. 16, 1, pp. 55 - 75.
- Smalls, James. 2008.** *Gay art*. New York : Parkstone Press, 2008.
- Souza, Pedro de. 2012.** Agenciar. [A. do livro] Tania Maria Galli Fonseca e Maria Livia do Nascimento e Cleci Maraschin (Orgs.). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre : Sulina, 2012, pp. 27 - 29.
- Stryker, Susan e Burskik, Jim Van. 1996.** *Gay by the bay: a history of queer culture in the San Francisco Bay area*. Vancouver : Raincoast books, 1996.
- Tomkins, Calvin. 2005.** *Duchamp: uma biografia*. São Paulo : Cosac Naify, 2005.
- V, Viviane. 2012.** *Pela descolonização das identidades trans*. VI . Salvador : Associação Brasileira de Estudos da Homocultura, 2012.

- Vieira, Helena. 2015.** Teoria queer, o que é isso? *Os entendidos*. [Online] 07 de junho de 2015. [Citado em: 17 de janeiro de 2016.] <http://www.revistaforum.com.br/osentendidos/2015/06/07/teoria-queer-o-que-e-isso-tensoes-entre-vivencias-e-universidade/>.
- VIEIRA, HELENA. 2015.** Vamos falar de transfeminismo? *Revista Fórum*. [Online] 22 de fevereiro de 2015. [Citado em: 09 de janeiro de 2016.] <http://www.revistaforum.com.br/osentendidos/2015/02/22/vamos-falar-de-transfeminismo/>.
- Webner, Pina. 1997.** Essentializing Essentialisms, Essentializing Silence: Ambivalence and Multiplicity in the Cosntructions of Racism and Ethnicity. *MODOOD, Tariq (Ed.). Debating Cultural Hybridity, Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. London : Zed, 1997, pp. 226 - 254.
- Zolla, Elémire. 1997.** *Androginia: a fusão dos sexos*. Rio de Janeiro : Edições del Prado, 1997.

Anexos

Imagens do artista Del LaGrace Volcano



The artist as a young Herm, 2000



Penis Envy, série *Classics*, 1999

Imagem da artista Mirha-Soleil Ross



Bard.Ash, video Performance, 2013. Disponível em <https://vimeo.com/69037451>

Imagem da artista Erica Rutherford



We can't all be perfect, serigrafia, 1970

Imagens da artista Micha Cardenas



Becoming dragon, vídeo performance/ vídeo realidade, 2009. Disponível em <https://vimeo.com/azdelslade>



Technosexual, vídeo performance/vídeo realidade, 2010. Disponível em <https://vimeo.com/17327204>

Imagens da artista Zachary Drucker



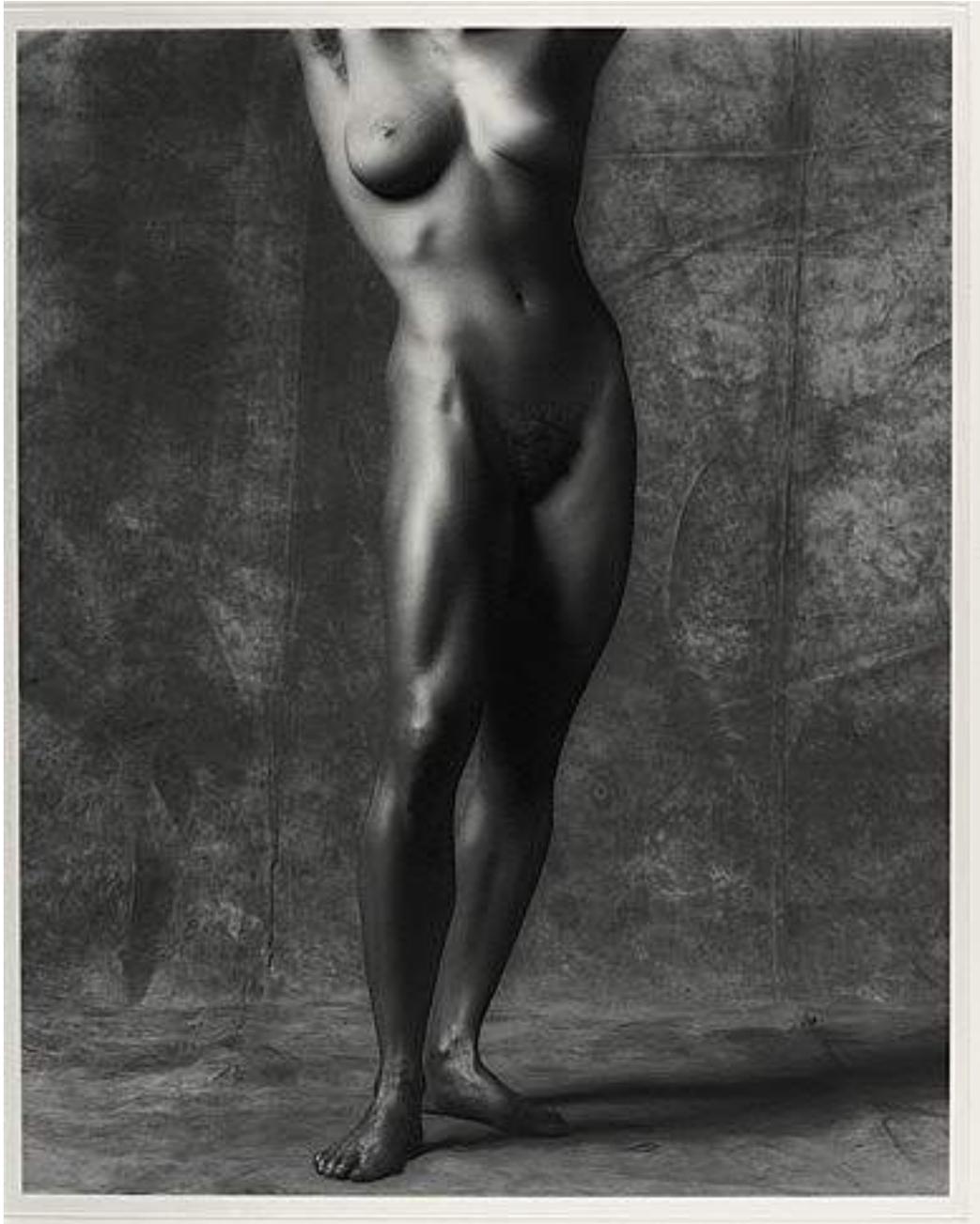
The Inability to be Looked at and the Horror of Nothing to See, performance, 2009.
Disponível em <http://zackarydrucker.com/performance/the-inability-to-be-looked-at-and-the-horror-of-nothing-to-see/>

Imagem da artista Diane Arbus



Travesti em baile drag, Nova Iorque, 1970

Imagens do artista Robert Mappethorpe



Lisa Lion, 1981



Self Portrait, 1980